

DIBUJAR BORDANDO

APLICACIÓN DEL BORDADO AL DIBUJO

EMBROIDERING DRAWINGS

APPLICATIONS OF EMBROIDERY IN DRAWING

Tesis internacional de María del Carmen Gila Malo
Bajo la dirección de la Doctora Asunción Jódar Miñarro

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: M^a del Carmen Gila Malo
D.L.: GR 268-2015
ISBN: 978-84-9083-283-7

FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE DIBUJO



Universidad de Granada

DIBUJAR BORDANDO.
APLICACIÓN DEL BORDADO AL DIBUJO
EMBROIDERING DRAWING.
APPLICATIONS OF EMBROIDERY IN DRAWING

TESIS DOCTORAL CON MENCIÓN INTERNACIONAL DE
MARÍA DEL CARMEN GILA MALO

BAJO LA DIRECCIÓN DE LA DOCTORA
ASUNCIÓN JÓDAR MIÑARRO

JAÉN, 2014

© María del Carmen Gila Malo

© Dibujar bordando. Aplicación del bordado al dibujo

© Embroidering drawing. Applications of embroidery in drawing

RESUMEN: DIBUJAR BORDANDO. APLICACIÓN DEL BORDADO AL DIBUJO.

María del Carmen Gila Malo Ph.D.

Universidad de Granada. 2014.

Desde la Edad Media, el bordado ha tenido diferentes consideraciones: ha sido considerado arte de igual importancia a la pintura y ha sido considerado artesanía. Ha sido considerado entretenimiento “adecuado” para las mujeres y ha sido considerado actividad lucrativa para hombres y mujeres. Ha sido reivindicado por las feministas y ha sido denostado por machista. Ha sido reivindicado por hombres y ha sido reivindicado mujeres por sus connotaciones y sus cualidades.

Un buen bordado es un elemento de lujo que se ha empleado para adornar y embellecer, que destaca por ser un elemento suntuario. Lo mismo ocurre con los dibujos: son un elemento suntuario, la máxima expresión del lujo. Además de la máxima expresión de la cultura. El bordado es un arte que se ha enseñado de madres a hijas y en escuelas oficiales. El bordado es un arte que se muestra en museos y en exposiciones, tanto de manera tradicional, como en sus realizaciones más innovadoras y contemporáneas.

A causa de la crisis, en la actualidad actividades como el dibujo, el bordado y el punto están sufriendo un auge debido a que son baratas, no necesitan un gran presupuesto y no necesitan un taller específico donde trabajar y algunas no son tóxicas. Estos auges que están ocurriendo de manera independiente, también están sucediendo de manera conjunta, en técnicas en las que se emplean “técnicas de aguja” para dibujos contemporáneos, por artistas contemporáneos.

En la presente tesis no se pretende estudiar la valoración del bordado o su historia; sino su significación como técnica artística, que es empleada por diferentes autores contemporáneos, españoles o que viven en España. Por un lado, lo que ha primado ha sido averiguar que mueve a estos artistas a emplearlo; saber cómo lo emplean y que materiales utilizan, en una consideración del bordado como técnica de dibujo. Por otro lado, este estudio ha hecho especial interés en el uso del papel como soporte para el bordado, aunque no se han obviado otros

soportes.

Conceptualmente el bordado comparte sus elementos con el dibujo: punto, línea y plano. Siendo mucho más evidentes en el primero que en el segundo. En el bordado es claramente evidente que el punto, o puntada, es la consecuencia del choque de un instrumento con una superficie; que una línea se consigue con puntadas y que un plano, más bien la tela, es el cruce de líneas, o hilos. Lo mismo ocurre con el contorno, si dibujar es definido como delimitar un contorno mediante puntos, en este caso, el bordado lo cumple.

El uso del papel como soporte del bordado no es una idea innovadora, sino que una de las definiciones del bordado lo propone sobre todo tipo de superficies que sean traspasables, no solo sobre tejido. Aunque sí que está surgiendo una proliferación en la actualidad, debido a sus características técnicas, características sensoriales y a sus connotaciones.

En cuanto a los artistas, en obra de la artista Trinidad Morcillo, destacar que no trabajó la técnica del bordado porque le gustase, sino porque fue la única que le dejaron practicar, ya que Trinidad Morcillo quería ser escultora. También destacar que en muchos aspectos de su vida y de su obra fue muy innovadora, como en su independencia y libertad, o como en sus ideas respecto al bordado, su creación y su diseño.

Por último, decir que la metodología empleada ha sido una metodología artística de investigación en la que se han combinado la investigación teórica, las entrevistas a artistas y la creación plástica de la autora.

ABSTRACT: EMBROIDERING DRAWING. APPLICATIONS OF EMBROIDERY IN DRAWINGS

María del Carmen Gila Malo Ph.D.

Universidad de Granada. 2014.

Embroidery has held a variety of roles since the Middle Ages. It has been considered an art and given the same importance as painting, a craft, the “perfect” leisure activity for women, and a skill by which men and women may earn money. Used by men and by women for its subjective potential to evoke connotations and qualities, embroidery has been both claimed by feminists and reviled by them for being male chauvinist.

As with a fine painting, a good piece of embroidery is a luxury item that also exemplifies the very highest cultural expression. Embroidery skills and techniques are passed along from mothers to their daughters, as well as taught in official schools. Embroidery is exhibited in museums and at exhibitions and can take both traditional and contemporary forms.

The current financial crisis has created a rise in popularity for such activities as drawing and needlework as these activities are cheap and do not need a special place to work. Moreover, materials can be selected to avoid toxicity. The growth of embroidery and painting also reflects the increased use of mixed technique by contemporary artists, who employ needlework to make drawings.

This research examines the significance and use of embroidery as an artistic technique by a number of Spanish artists, or artists who live in Spain, rather than on the classification or history of embroidery. To support the premise that embroidery is a drawing technique, these artists’ use of embroidery, the approaches to that use, and the materials used are particularly examined. Although other base materials for embroidery are studied, this research further takes a particular interest in examining the use of paper as an embroidery base.

Conceptually embroidery shares the key elements of point, line, and plane with drawing. In embroidery, the point beginning a stitch is made by an instrument that then goes over the affected surface to create a line of stitching; a plane is

subsequently made by crossed lines, or threads. Thus, if drawing is defined as a demarcation of a form by points, embroidery should be considered drawing.

The use of paper as embroidery's base material is not new. By definition, embroidery can be made on any kind of surface that can be punctured, not just fabric. Today paper is experiencing a growth in its use owing to its technical characteristics, simplicity, and subjective connotations.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer la ayuda prestada a mis padres, que me han apoyado moral y económicamente. A mis hermanos Ana y Francisco que han estado conmigo en los buenos y malos momentos. A mi abuela Carmen por enseñarme diferentes técnicas de bordado.

También quiero agradecer a Leticia Alonso Morcillo, hija de Trinidad Morcillo, la valiosa información que me ha dado sobre su madre, el que me haya permitido entrar en su casa y tomar fotografías, ver documentos y recortes de prensa en todo lo relativo a su madre

Quiero dar las gracias a los artistas que se han prestado a responder a las preguntas que les he realizado, a los que me han mandado fotografías de sus obras y a los que me han dado permiso para publicarlas. Sobre todo porque no solo han sido una fuente de información y han colaborado, sino porque con algunos he entablado una amistad.

COMPROMISO DE RESPETO DE LOS DERECHOS DE AUTOR

El doctorando María del Carmen Gila Malo y la directora de la tesis Asunción Jódar Miñarro garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Jaén, 24 de febrero de 2014.

Director/es de la Tesis

Doctorando

Fdo.: Asunción Jódar Miñarro

Fdo.: María del Carmen Gila Malo

ÍNDICE

Copyright	P. I
Resumen	P. II
Abstract	P. IV
Agradecimientos	P. VII
Compromiso de respeto de los derechos de autor	P. IX
Capítulo I. Prefacio	P. 1
1. Justificación	P. 3
2. Justification	P. 4
3. Palabras clave	P. 6
4. Imágenes visuales clave	P. 8
Capítulo II. Introducción	P. 11
5. Plan de trabajo	P. 13
6. Objetivos	P. 14
7. Goals	P. 15
8. Hipótesis	P. 16
9. Hypothesis	P. 17
10. Metodología de investigación	P. 17
10.1. Metodología empleada	P. 25
Capítulo III. Estado de la cuestión	P. 31
11. Antecedentes	P. 33
11.1. Ideas generales de la sociedad en cuanto al bordado	P. 33
11.2. El bordado como actividad profesional	P. 35
11.3. El bordado como arma social	P. 36
11.4. El bordado en una sociedad en crisis	P. 41
11.5. El bordado como elemento de lujo	P. 42
11.6. Enseñanzas oficiales del bordado	P. 43
12. <i>Labores. Su metodología; The Subversive Stitch</i> y otros libros	P. 44
13. Bienales, museos, exposiciones	P. 46
14. Definición y clasificación de las técnicas	P. 49
14.1. Definición de Fiber-Art	P. 49
14.2. Definición de bordado	P. 50
14.3. Bordado popular y bordado erudito	P. 51
14.4. Bordado, costura y tejido	P. 52
15. Aspectos conceptuales del bordado como obra de arte	P. 52
15.1. El bordado como dibujo	P. 52
15.2. Bordado del natural	P. 54
15.3. Bordado con cabello	P. 55
Capítulo IV. El bordado y la costura en el arte contemporáneo español	P. 65
16. Trinidad Morcillo Raya. Granada (29/04/1891-04/12/1985)	P. 68
16.1. Vida y estudios	P. 69
16.2. Metodología de enseñanza y trabajo de taller	P. 70

- 16.3. Estilo y materiales P. 74
- 16.4. Diseño de los motivos P. 75
- 16.5. Premios y reconocimientos P. 76
- 16.6. Obras de Trinidad Morcillo Raya P. 79
 - 16.6.1 Obra personal: arte textil P. 79
 - 16.6.2 Obras hechas por encargo: bordados y restauraciones P. 97
 - 16.6.3 Obra personal: otras técnicas P. 122
- 17. Otros autores que emplean el bordado y la costura P. 148
- Capítulo V. El papel como soporte del bordado** P. 233
- 18. El bordado sobre papel P. 235
 - 18.1. Características del bordado sobre papel P. 235
 - 18.2. Artistas que emplean el papel como soporte para el bordado P. 238
- 19. Bordando la naturaleza P. 242
- Capítulo VI. Paper as embroidery base** P. 273
- 20. Embroidery on paper P. 275
 - 20.1. Embroidery on paper characteristics P. 275
 - 20.2. Artists who use paper as embroidery base P. 278
- 21. Embroidering nature P. 281
- Capítulo VII. Epilogo** P. 291
- 22. Conclusiones P. 293
 - 22.1. El bordado como técnica artística P. 293
 - 22.2. Artistas que han empleado el bordado como técnica artística P. 295
 - 22.3. Trinidad Morcillo P. 297
- 23. Conclusions P. 299
 - 23.1. Embroidering as artistic technique P. 299
 - 23.2. Artists who have used embroidering as an artistic technique P. 301
 - 23.3. Trinidad Morcillo P. 302
- 24. Bibliografía P. 305
- 25. Anexos P. 329
 - 25.1. Transcripciones de las entrevistas P. 329
 - 25.2. Índice alfabético de artistas P. 409
 - 25.3. Índice de ilustraciones P. 411

CAPÍTULO I. PREFACIO

1. JUSTIFICACIÓN

Una característica básica en cuanto al bordado, es que no existe el bordado solo útil, sino que el bordado es una manifestación cultural de tipo suntuario. Por lo que el bordado y la costura no se han enseñado como destreza solamente, sino como obra de arte. El bordado y la costura desde siempre han formado parte del arte y han sido considerados arte y como arte deben ser considerados en la actualidad, a pesar de ser un asunto controvertido ya que llevan mucho tiempo considerándose artesanía. Como decía la estudiosa del bordado Rozsika Parker en *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine [La puntada subversiva. El bordado y la confección de la feminidad]*¹ (Rozsika Parker, 2010, p. 6): “He decidido llamar al bordado arte porque es, indudablemente, una práctica cultural que conlleva iconografía, estilo y una función social”.

La consideración del bordado como arte no es una idea nueva del siglo XX, sino que viene de mucho más atrás, desde la Edad Media, en la que el bordado estaba equiparado en importancia a la pintura.

Con esta investigación no se pretende estudiar la historia del bordado o su significación, que ya han sido ampliamente estudiadas. Tampoco se quiere hacer hincapié en el valor del bordado y la costura como arte o artesanía, ni en potenciar el trabajo de las mujeres, que ya fue reivindicado en los años ochenta. La propuesta de esta investigación viene determinada por la necesidad de tipificar y sistematizar la incorporación del bordado como proceso y técnica artística, como un medio válido

¹ A partir de ahora será nombrado solo como *La puntada subversiva*.

para el arte en virtud de las tendencias actuales y los nuevos criterios artísticos. Al igual que se ha estudiado el dibujo aplicado a los procesos tradicionales de bordado en su creación y diseño, aquí se pretende estudiar estas relaciones en el sentido inverso: como el bordado influye y afecta al dibujo al considerarlo una técnica artística, de ahí la elección del título de la tesis.

Por lo tanto, el aporte que se le hace al campo del arte con esta investigación es el estudio práctico y teórico del empleo del bordado y la costura como técnica artística contemporánea. **Se busca poner de manifiesto la situación actual del bordado y la costura como técnicas artísticas contemporáneas, sistematizar su empleo y buscar a artistas que lo empleen.** Se quiere investigar y distinguir el bordado como técnica en el arte, y no como tradición renovada.

Para ello se va a trabajar partiendo desde los siguientes puntos, que distinguirán a esta investigación de otras similares:

- Se centrará en el bordado y la costura.
- Se evitará hacer una investigación sobre el arte textil en general.
- Se investigará la relación del bordado y la costura con el arte contemporáneo.
- Se limitará a España en los siglos XX y especialmente XXI.

Se ha dejado para el final el punto en el que se explica cuál ha sido la motivación para investigar este tema, porque es el que más compromiso y exposición personal supone. Este interés en el empleo de esta técnica se fragua en el 2011, durante los estudios del máster Dibujo: Creación, Producción y Difusión. No obstante, la atracción por la costura y el bordado viene de antes: en el año 2009 ya había preparado bocetos de obras en las que incluir bordado, que no llegaron a materializarse y en el año 2008 había fotografiado una serie de obras en las que se incluía la costura y se han rescatado para la presente tesis. Además de pequeña siempre estaba fascinada por los bordados que hacía mi abuela.

2. JUSTIFICATION

A characteristic of embroidery worth nothing is that it is a cultural activity which is more about luxury and beauty than utility. It is owing to this cultural function that embroidery has been characterized and taught by some as a craft, rather than

an art. Although at times disputed by those who consider needlework more of a craft, embroidery has, in fact, always been a part of the major arts. Embroidery's role and categorization originates in the Middle age, when it was given the same importance as painting. In *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, the embroidery researcher Rozsika Parker writes: "I have decided to call embroidery art because it is, undoubtedly, a cultural practice involving iconography, style, and a social function." (Rozsika Parker, 2010, p. 6).

The main goal of this research does not lie in a study of the history and significance of embroidery; both have been widely studied. Similarly, this work does not attempt to defend needlework as an Art or a Craft, or to evaluate its importance within women's work, which was well explored in the 1980's. Instead, this research argues that embroidery should be considered as an artistic process and technique, that its characteristics should be systematized, and that artistic standards pertaining to it should be developed. Just as drawing as applied to traditional process design and creation has been investigated, studies should be conducted in the reverse direction to examine embroidery's impact on drawing and to accord this process the status of an artistic technique. This is the reason for the thesis's title choice.

This research provides a theoretical and practical study of embroidery. It is search to show the actual embroidery and seam situation as contemporary artistic techniques, to systematise its use and to look for artists who use it. It is wanted to investigate and distinguish the embroidery as a technique in art, not as a renewed tradition.

Four fundamentals distinguish it from other similar research and show the previous idea:

- It focuses on embroidery and stitchery.
- It avoids doing general research about Fiber Art.
- It studies the relationship between contemporary art and embroidery.
- It focuses on 20th, and especially 21st, century Spain.

It has been left to the end the part in which it is explained what has been my motivation to research into this topic; because it is the part which needs more compromise and personal exposition. My motivation for this research topic is

personal as well as academic. The master I took in 2011, entitled "Dibujo: Creación, Producción y Difusión", furthered an interest in embroidery and needlework that I had begun to explore some years earlier. In 2008 I photographed some needlework pieces (these works are used in this thesis), and in 2009 I sketched several works for embroidery that were never actually completed. Finally, when I was young I always liked my grandmother's embroideries.

3. PALABRAS CLAVE

Bordado (embroidery, needlework). Según Guillermo Fatás y Gonzalo M. Borrás (2000) la palabra bordado tiene el siguiente significado: "Toda labor de relieve ejecutada con aguja sobre un fondo penetrable (tejido, cuero, papel, etc)".

Otra definición puede ser (Mary Buckle, y Lewis Foreman Day, 1900, p. 20): "El término (bordado) es usado en el lenguaje común para expresar todo tipo de ornamentación superficial".

Bordar (to embroider). 1. Adornar con bordaduras una tela u otra materia.

2. Reproducir con bordaduras una figura.

Coser (to sew). (Del lat. *suo*, coser, unir). 1. Unir con hilo, generalmente enhebrado en la aguja, dos o más pedazos de tela, cuero u otra materia.

2. Hacer labores de aguja.

Costura (seam, needlework). (Del lat. *consutūra*, el arte de coser). Serie de puntadas que une dos piezas cosidas.

Dibujo (drawing). 1. Delineación, figura o imagen ejecutada en claro y oscuro, que toma nombre del material con el que se hace.

2. En los encajes, bordados, tejidos, etc., figura y disposición de las labores que los adornan.

Hilo (thread). (Del lat. filum). 1. Hebra larga y delgada de una materia textil, especialmente la que se usa para coser.

2. Alambre muy delgado que se saca de los metales.

Labor (sewing, needlework, stitchery). Adorno tejido o hecho a mano, en la tela o de otro modo en las cosas.

Pintura (painting). Forma de expresión artística basada en la aplicación de colores sobre una superficie plana. Según Francisco Pacheco en el SXVI, pintura es el arte que enseñaba a imitar con líneas y colores.

Dentro de la palabra pintura, el diccionario de la RAE propone dos acepciones:

Pintura bordada es “la que se hace con sedas de varios colores, mediante la aguja, sobre piel o tejido”.

Pintura tejida es “la que se hace en la tela, imitando objetos de la naturaleza por medio del tejido”.

Puntada (stitching). 1. Cada uno de los agujeros hechos con aguja, lezna u otro instrumento semejante, en la tela, cuero u otra materia que se va cosiendo.

2. Acción y efecto de pasar la aguja o instrumento análogo a través de un tejido, cuero, etc.

4. IMÁGENES VISUALES CLAVE



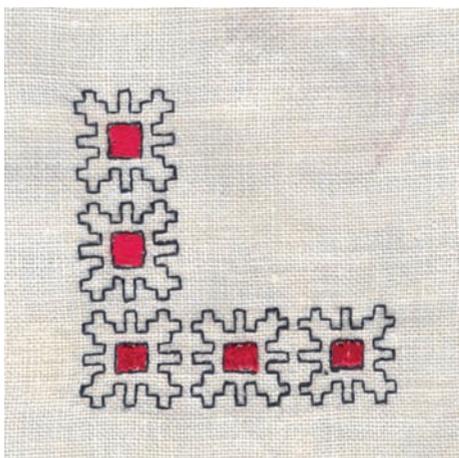
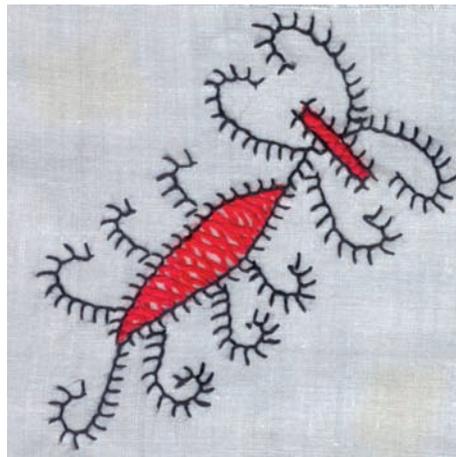


Ilustración 1. C. Eguren Moreno, dechado, 1943. Hilo sobre tela de algodón, 20 x 17 cm.

Ilustración 2. C. Gila Malo. Abecedario bordado (detalle). Hilo de algodón, sobre tela de algodón.

Ilustraciones 3, 4, 5, 6 y 7. C. Malo Eguren y C. Eguren Moreno. Dechados.

CAPÍTULO II. INTRODUCCIÓN

5. PLAN DE TRABAJO

Para mayor comprensión de esta investigación se han planteado diferentes áreas de conocimiento divididas en capítulos:

Capítulo I. Prefacio.

El primer capítulo está compuesto por la justificación (en español y en inglés), las palabras y las imágenes clave.

Capítulo II. Introducción.

En esta primera parte se enumeran los objetivos perseguidos (en español y en inglés) y se definen las hipótesis (en español y en inglés) que se desean estudiar, es decir, se está definiendo que es lo que se va a investigar, de donde se parte y a donde se quiere llegar. Además también se explica cual es la metodología de investigación empleada, es decir, como se va a proceder, a actuar para conseguir los objetivos marcados y concluir si las hipótesis establecidas son ciertas o no.

Capítulo III. Estado de la cuestión.

Se estudia cual es el estado de la situación actual, es decir que bibliografía o que informaciones expuestas y relevantes hay en los últimos años, relacionadas directamente con el tema del bordado aplicado al dibujo y la pintura. Para ello es imprescindible no olvidar el libro *La puntada subversiva* de la crítica inglesa Rozsika Parker, que hace un profundo análisis del empleo del bordado en relación con la mujer, el arte y las corrientes feministas. Tampoco se debe olvidar el libro *Labores. Su metodología*, de Maravillas Segura Lacomba, editado por la Sección Femenina y en el que basaban las enseñanzas del bordado en España durante gran parte del siglo XX. Además se hace una clasificación de las técnicas que se van a estudiar.

Capítulo IV. El bordado y la costura en el dibujo y la pintura en el arte contemporáneo español.

En este capítulo se estudian una serie de artistas españoles que emplean el bordado y la costura en su obra para averiguar sus intereses, motivaciones,

satisfacciones... En este apartado no hay que olvidar la importancia de Trinidad Morcillo y su obra, uno de los pilares básicos de esta investigación.

Capítulo V. El papel como soporte del bordado.

En este apartado, se muestra la obra sobre papel realizada por diferentes autores y la obra personal de la autora. Se analizan algunos de los diferentes tipos de bordados y costuras con diferentes soportes, las opiniones de los diferentes autores y los resultados obtenidos.

Capítulo VI. Paper as embroidery's base

Este capítulo es igual que el anterior pero en inglés. Para no repetir las imágenes no se han puesto, solo se han traducido los pies de página y los textos relativos a las mismas.

Capítulo VII. Epílogo.

En el capítulo final se incluyen las conclusiones, la bibliografía y los anexos, con el índice de artistas, de ilustraciones y las transcripciones de las entrevistas.

6. OBJETIVOS

Por todo lo anterior, los objetivos que se pretenden conseguir con esta investigación, tanto a nivel teórico, como práctico son:

• Principales

- Demostrar que el bordado aplicado al dibujo tiene el grado de técnica artística.
- Describir la aplicación de técnicas y materiales del bordado y la costura en el dibujo.
- Investigar la obra de la artista granadina Trinidad Morcillo.
- Definir los motivos principales que mueven a los artistas a emplear estas técnicas.

- **Secundarios**

- Detallar las características del dibujo realizado mediante el bordado.
- Considerar el bordado como técnica actual empleada en el dibujo y la pintura.
- Definir las ramas del dibujo hecho mediante arte textil.
- Profundizar en la obra de artistas españoles que trabajan con el bordado y la costura.
- Considerar la obra de Trinidad Morcillo como precursora de las tendencias actuales.
- Realizar obra personal empleando el bordado y la costura, contribuyendo a demostrar su condición de técnica artística.

7. GOALS

The desired objectives for this research are as follows:

- **Main**

- To show that embroidery used in drawing is an artistic technique.
- To describe the use of embroidery, including needlework techniques and material, in drawing.
- To research Trinidad Morcillo's work.
- To define the main reasons why different artists have chosen to use embroidery.

- **Secondary**

- To identify the characteristics of embroidered drawing.
- To consider embroidery as a technique used in contemporary drawing and painting.
- To define the different ways to make embroidered drawings.

- To study more profoundly the work of Spanish artists who use embroidery.
- To consider Trinidad Morcillo's work as a precedent of recent artists' work.
- To make personal work using embroidery and needlework in order to demonstrate that it is an artistic technique.

8. HIPÓTESIS

En la presente investigación se tiene como hipótesis principal la consideración del bordado y la costura como técnicas artísticas que se aplican al dibujo y a la pintura, con igual categoría e importancia que otras técnicas (tales como el óleo o el collage), ya que han sido empleadas en los siglos XX y XXI, por todo tipo de artistas, tanto de renombre como menos conocidos, tanto hombres, como mujeres.

José Luis Espejo señala (Pilar Tobon *et al.*, 2008, p. 18): "Cuando hablamos de arte textil estamos definiendo un complejo mundo de materiales que se han usado desde tiempos inmemoriales para la fabricación de telas". Esta tesis está suficientemente defendida en la actualidad, ya no hay discusión sobre la consideración del arte textil como un arte. En esta investigación se quiere dar un paso más y se plantea como hipótesis principal, que el hilo puede no solo sustituir a los lápices y a los pinceles, sino que puede complementarse con ellos. El hilo y la tela pueden suponer unos materiales más que combinar con otras técnicas más ortodoxas.

Trinidad Morcillo fue una artista granadina del siglo XX. Su obra, popular en la ciudad de Granada a mediados del siglo XX es hoy una gran desconocida. El eje estético de su obra lo constituye el sentido y significación del bordado como técnica artística. Trinidad Morcillo puso en pie una obra en la que se conjuga calidad técnica con calidad artística y tradición con renovación. La misma artista, Trinidad Morcillo, decía que lo que ella hacía era aplicar las artes plásticas al bordado. Por esto se debe considerar que Trinidad Morcillo fue una precursora de muchas de las obras que se hacen en la actualidad.

9. HYPOTHESIS

This thesis proposes that

- Embroidery should be considered an artistic technique that can be applied to drawing and painting.
- It be given the same importance as other techniques (ex. oleo, collage).
- Embroidery has been used by all kinds of artists, both male and female, over the course of the 21st century.

José Luis Espejo says: “When we are talking about Fiber Art, we are defining a complex world of materials that have always been used in fabrics’ production” (Pilar Tobon et al., 2008, p. 18). This idea is widely defended nowadays and doubts no longer exist with respect to Fiber Art’s place as art. However, the present research goes one step further to assert that thread is not only able to replace pencils and brushes, but it can sum up their qualities. Thread and fabric are materials that can be mixed with more widely known techniques.

Trinidad Morcillo was a 20th century artist from Granada whose most popular work is now relatively unknown. The aesthetic axis of her work relied upon embroidery as an artistic technique. Mixing technique and artistry, tradition and modernity, Trinidad Morcillo claimed to apply Art to embroidery. For this contribution, Trinidad Morcillo should be considered to be a precursor for many of the embroidered works that are now made.

10. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

El método de investigación utilizado es la metodología de investigación en artes visuales o Investigación Basada en Arte, en inglés *art practice research*, *art practice as research*, *art-based research*, *artistic research* o *practice-led-research*. Se basa en procedimientos para investigar los problemas propios de materias como el dibujo, la pintura, la arquitectura o la escultura.

Los diferentes tipos de investigación existentes se clasifican en (Adhi Nugraha, 2010, p. 1-14):

- A. Investigación básica e investigación aplicada.
- B. Investigación cuantitativa e investigación cualitativa.
- C. Investigación técnica racional (empírica), investigación interpretativa e investigación teórica y crítica.
- D. Investigación teórica, investigación metodológica e investigación empírica.
- E. Investigación externa e investigación interna.

A. Investigación básica e investigación aplicada.

Esta división se basa en la utilidad de la investigación en la sociedad.

La investigación **básica** busca información en leyes fundamentales y, generalmente, no pretende beneficios comerciales. Intenta explicar cómo funcionan las cosas.

La investigación **aplicada**, está basada en la anterior, y construye sistemas y productos que suponen un beneficio directo a la sociedad.

B. Investigación cuantitativa, investigación cualitativa e investigación basada en metodologías artísticas.

Esta división se hace según el uso de los enfoques y métodos de investigación.

La investigación **cuantitativa** deriva del positivismo, que asume que la realidad objetiva puede expresarse numéricamente, usando estadísticas. El investigador se distancia de la investigación para no contaminarla, para mantener la objetividad. Utiliza métodos científicos que empiezan con la creación de modelos, teorías y propuesta de hipótesis y termina con la evaluación e interpretación de los resultados. Busca la explicación causal de fenómenos, midiéndolos con exactitud. Busca “establecer una ley o norma que determine la causa de los problemas educativos y culturales, basándose en observaciones y en experimentos empíricos altamente controlados” (Ricardo Marín Viadel y Joaquín Roldán Ramírez, 2012, p. 20). Es muy usada en ciencias naturales y sociales.

La investigación **cualitativa** pretende conocer el comportamiento y emociones humanas y sus razones, desde un punto de vista fenomenológico. Su principal objetivo es el estudio de la sociedad, la cultura y los individuos mediante la

interpretación de los acontecimientos. Los métodos de aproximación a los datos se pueden dividir en tres grupos: etnografía, estudio del caso y la investigación-acción.

La investigación-acción es la más nueva y sitúa el “yo” en el centro de la investigación. Los investigadores están en el centro de la investigación, por lo que tienen acceso a información privilegiada. En un principio se utilizaba en la sociología y en la psicología, aunque actualmente es muy usada en otras disciplinas, como pedagogía.

La investigación **basada en metodologías artísticas** surgió como una derivación de las metodologías cualitativa. Las metodologías artísticas se diferencian de las metodologías cualitativas y cuantitativas en que proponen nuevos lenguajes de expresión, tienen calidad estética y pueden establecer discursos típicos de la ficción. “La idea clave de las Metodologías Artísticas de investigación es sencilla: aprovechar las artes para hacer investigación” (*Ibíd.*, p. 24).

C. Investigación técnica racional (empírica), investigación interpretativa e investigación teórica crítica.

En la investigación **técnica racional**, el investigador (al igual que en la investigación cuantitativa) se distancia del campo de investigación para mantener la objetividad. La investigación técnica racional adopta una relación de causa y efecto y los resultados son basados en análisis estadísticos. La investigación técnica racional ha dirigido la gran evolución de la tecnología, de la medicina y de los viajes espaciales.

La investigación **interpretativa** observa al humano en su estado natural. Es muy usada en ciencias sociales y pedagogía.

La investigación **teórica crítica** dice que hay que entender una situación para intentar cambiarla o mejorarla. Está basada en la creencia de que la gente puede deconstruir y reconstruir una situación para poder cambiarla. También dice que la investigación nunca es neutral: que es usada con un propósito específico, generalmente ligado al deseo del control.

D. Investigación teórica, investigación metodológica e investigación empírica.

Esta clasificación (David Silverman, 2000, citado en Ricardo Marín Viadel y Joaquín Roldán Ramírez, 2012, p. 20) divide en tres los tipos de investigaciones:

La investigación **teórica** desarrolla una visión teórica por medio de la revisión crítica del cuerpo de la literatura.

La investigación **metodológica** está principalmente centrada en desarrollar un método, como la comparación y el uso de una técnica.

La investigación **empírica** es el método más común de investigación y disertación, está basada en el análisis de los datos.

E. Investigación externa e investigación interna.

Divide las investigaciones según la manera en que el investigador se sitúa en el campo investigado, según la relación entre el conocimiento y el conocedor. Según esto el investigador puede estar situado en un lugar externo o interno.

En la investigación **externa** el investigador mantiene las distancias, lo que permite objetividad y una adecuada validez.

En la investigación **interna** el investigador se sitúa en el centro de lo investigado, lo que requiere implicación, participación e interacción con lo investigado. Es muy aplicada en la investigación artística.

Por tanto, la **investigación artística** es cualitativa y teórica crítica, pertenece a la investigación interna y a la investigación metodológica. Es muy similar a la investigación-acción (perteneciente al campo cualitativo), aunque diferente a otros campos de investigación como la sociología.

El motivo por el que se ha escogido esta metodología investigativa es porque “la ‘Investigación Basada en Imágenes’ propugna que las imágenes, ya sean gráficas, fotográficas, cinematográficas, digitales, etc., son un medio o sistema de representación del conocimiento tan aceptable como el lenguaje verbal o el lenguaje matemático, y en algunos casos incluso más interesante y apropiado que los dos anteriores. Por lo tanto, las obras características de las artes visuales, que son siempre imágenes, pueden considerarse idóneas en investigación”

(Ricardo Marín Viadel *et al.*, 2005, p. 234). Es posible considerar lo visual como una forma de producir y revelar una nueva información, no solo considerarlo como una forma de representación o mimesis. Así que, la investigación visual se ha de situar como una forma de construir conocimiento y como una forma de transformar el conocimiento (Graeme Sullivan, 2005, p. 180).

Otro motivo por el que se ha utilizado esta metodología de investigación es porque, como dice Juan Antonio Ramírez (Juan Antonio Ramírez, 1996, p. 31): “hay una importante diferencia técnica entre nuestra disciplina y otras materias humanísticas como la historia económica, social o literaria: mientras estas últimas son ‘verbales’, la historia del arte y de la arquitectura es ‘icónico-verbal’”. Es decir, que no se puede investigar y tratar todo por igual, sino que cada disciplina tiene unas características y requisitos específicos que han de ser valorados y tratados de manera específica.

“La ‘Investigación Basada en Arte’ va a proponer que la ciencia no es el único ni exclusivo modelo para la actividad investigadora, sino que hay muchos modos de conocimiento que junto al estrictamente científico pueden contribuir a iluminar los problemas humanos y sociales, y entre ellos los educativos: uno de estos ámbitos de conocimiento son las artes” (Ricardo Marín Viadel *et al.*, 2005, p. 234).

Aquí, concretamente “no se trata de establecer dogmas o verdades absolutas, y menos en una época de incertidumbre como la nuestra” (*Ibíd.*, p. 128), sino que hay que enriquecer el conocimiento que se tiene de la técnica del bordado aplicada al dibujo. A través del análisis de las obras realizadas con la técnica estudiada, la del bordado, y la realización de obras con dicha técnica se estudia que características tiene, que ventajas ofrece y que inconvenientes tiene en su realización, además de las relaciones que pueda haber con el bordado tradicional. Sobre todo, se pretende demostrar que el bordado es una técnica de dibujo.

La **técnica de trabajo** que tiene esta metodología de investigación es que “no está en la pura creación ni en la teoría que desconoce una experiencia práctica. Su espacio se encuentra limitado por ambas y participa de las dos” (Ricardo Marín Viadel; Juan Fernando de Laiglesia González de Peredo y José Luis Tolosa Marín, 1998, p. 61). Es decir, la práctica experimental y la reflexión teórica van muy unidas y a la par, basándose la una en la otra, con desarrollos técnicos y reflexiones que enriquecen la práctica. De hecho, en la investigación artística se

genera un producto (una obra artística, no un texto), a lo que hay que sumarle la acumulación de conocimiento. Es decir, es una investigación que conlleva práctica como parte de la misma.

En esta metodología el investigador, en este caso dibujante, da una respuesta al problema artístico explorado con una aproximación a la práctica artística. Sin embargo, siempre hay que evitar juzgar el talento artístico del investigador, sino que lo que se investiga es “su posicionamiento y desarrollos con respecto a una problemática determinada” (*Ibíd.*, p. 65).

Todas las investigaciones, de todas las disciplinas, comparten unos valores que las caracterizan como investigación (no solo son una mera acción) y permiten la unión entre el conocimiento existente y el nuevo. McNiff y Whitehead (2006, citados en Nugraha, 2010, p. 1), dicen que estas características son:

- Hay un tema y propósitos de investigación.
- Presentan un plan de investigación.
- Recopilan información.
- Establecen criterios de opinión.
- Generan evidencias basadas en datos.
- Deben reivindicar el conocimiento y someterse a las críticas.
- Difunden los hallazgos y explican la importancia de los mismos.

Las metodologías artísticas en la investigación tienen varias **características** básicas y particulares (Ricardo Marín Viadel *et al.*, 2005, p. 228):

- Son definidas por su núcleo básico de interés, que es la novela, el teatro, la poesía, el cine, la fotografía, la danza, el diseño, la pintura, etc., es decir, las artes. Han tenido su principal desarrollo en campos como la terapia, la sociología, el trabajo social, la salud pública, etc.
- Este tipo de investigaciones son las más novedosas de todas, ya que solo se llevan desarrollando en los círculos académicos de investigación de ciencias humanas y sociales desde la década de los noventa del siglo pasado; mientras

que otros métodos de investigación están vigentes desde mediados del siglo XIX (el cuantitativo) y desde los años sesenta (el cualitativo). No obstante, poco a poco se está avanzando en la definición de su estatus científico, avalado por la universidad.

- Su principal estrategia demostrativa es la innovación emocionante, es decir la novedad que consigue emocionar y cambiar el modo de pensamiento. Los enfoques artísticos de investigación tienen como disciplina modelo a la literatura, que es el arte más estudiado e investigado, o por lo menos con una trayectoria más amplia en su metodología investigativa.
- Se da más importancia al valor estético de cualquier lenguaje y no solo del verbal, del estadístico o del lenguaje matemático, recuperándose la concordancia clásica entre forma y contenido y abriendo nuevas formas de comunicación.

Aunque la Investigación Basada en las Artes parezca contradictoria, no lo es. Es incorrecto que al hablar de investigación se entienda investigación científica, porque la investigación no es algo exclusivo de la ciencia. De hecho la RAE define investigación como:

1. Hacer diligencias para descubrir algo.
2. Realizar actividades intelectuales y experimentales de modo sistemático con el propósito de aumentar los conocimientos sobre una determinada materia.

María Acaso López-Bosch citando a Juan Samaja (1993, citado en Ricardo Marín Viadel *et al.*, 2005, p. 12), dice que investigar consiste en obtener un producto, que puede tener tres finalidades básicas: producir conocimiento por el conocimiento, producir conocimiento por las consecuencias aplicadas o producir conocimiento como autorregulación de la vida social. Además, María Acaso dice que para una acción o producto sea considerado como una investigación ha de estar validado, es decir, ha de estar consensuado y legitimado mediante una serie de normas y criterios de una comunidad de expertos.

Jim Scrivener (2003, citado en Ricardo Marín Viadel y Joaquín Roldán Ramírez, 2012, p. 54) dice cuales son las **condiciones** para que el arte sea una labor de investigación

- Haber demostrado: - la existencia de un problema que debe ser resuelto.
 - que la solución al problema dará como resultado un producto nuevo o mejorado.
 - que el problema es tan importante que todo el mundo quiere ver su resolución.
 - la utilidad de la solución.
 - que se puede abstraer el conocimiento producido por la solución.
- Haber considerado la aplicación del conocimiento y su transferencia.
- Haber probado el conocimiento.

Y aunque también pueda parecer una contradicción, el **resultado final** de una investigación puede ser una imagen, un dibujo, una fotografía, una pintura... Este lenguaje visual como conclusión en una investigación es correcto porque, como dice Ricardo Marín Viadel (Ricardo Marín Viadel *et al.*, 2005, p. 234):

- + Si las imágenes son pertinentes en investigación,
 - + Si la subjetividad del investigador/a es lícita en investigación,
 - + Si el arte es un modelo adecuado en investigación,
- = Entonces, la creación de imágenes como actividad característica de las Artes Visuales puede ser un modelo idóneo de investigación en Educación.

Este método de investigación, como todo, tiene una serie de **ventajas e inconvenientes** que se enumeran a continuación (*Ibíd.*, p. 253):

- Ventajas:
 - **Iluminación y empatía.** Se engendra un sentido de empatía hacia las vidas de las personas que se investigan. Las emociones son un requisito imprescindible para comprender a las personas y sus contextos de aprendizaje.
 - **Autenticidad y sensación de realidad.** Reconocemos personajes individuales y lugares concretos a través de sus cualidades distintivas.
 - **Atención a la complejidad.** El material presentado es más connotativo que

denotativo, lo que hace prestar atención a la complejidad de las situaciones de aprendizaje y a analizarlas con mayor profundidad.

- **Incremento de la diversidad de preguntas.** Cada enfoque metodológico, técnica, estrategia o instrumento de investigación aumenta la diversidad de preguntas e interrogantes sobre las situaciones estudiadas.
 - **Amplía los lenguajes empleados.** No todos los investigadores en educación se sienten cómodos con las estadísticas o con el lenguaje verbal, por lo que hay que ampliar las formas y los lenguajes en las metodologías y las formas de indagación, representación e interpretación.
 - **Une la forma y el contenido.** Con el empleo del lenguaje artístico se unen la forma y el contenido de lo expresado. Un claro ejemplo es la música, en el momento en que se cambie una nota, cambia la composición.
- Inconvenientes:
 - **Inseguridad ante la novedad.** Los cambios y transformaciones que proponen algunas tendencias de la Investigación Basada en Artes son tan radicales que muchos investigadores dudan sobre su validez.
 - **Dificultades de publicación en los sistemas tradicionales.** Las nuevas formas de representación que propicia la Investigación Basada en Artes, especialmente las que no corresponden al lenguaje verbal escrito no tienen apenas cabida en las tradicionales revistas de investigación.

10.1. METODOLOGÍA EMPLEADA

Basándonos en todo lo anterior, la metodología empleada es una metodología artística que se basa en la importancia de la imagen. De hecho, se trata de obtener una imagen y de averiguar ejemplos de artistas que empleen una técnica determinada en sus imágenes. Se busca la innovación emocionante y se da gran importancia al valor estético.

Teniendo en cuenta la clasificación expuesta de Adhi Nugraha, esta investigación se podría considerar que es **básica**, ya que intenta explicar cómo se puede aplicar una artesanía en el arte, y que es **cuantitativa** porque se basa en emociones y actitudes humanas y no en una realidad objetiva y teórica crítica. Estos tipos

de investigación pertenecen a la investigación **interna** y a la investigación **metodológica**, que es muy similar a la **investigación-acción** (perteneciente al campo cualitativo), aunque diferente a otros campos de investigación como la sociología.

El objetivo de la investigación es producir y revelar una información nueva, mediante la creación de imágenes.

- **Metodología de elección de los artistas.** Para la investigación de los artistas se ha procedido a investigar en libros, catálogos e internet a cada artista, para ver su obra, intereses, técnicas, exposiciones... Después se ha hecho una entrevista a aquellos artistas que han accedido. Así, en estos artistas, la investigación previa ha servido para poder hacer un cuestionario más personalizado y profundizar en los aspectos más interesantes de su obra. En los casos en los que los artistas ya han fallecido, que no han sido localizados o, que simplemente, no han accedido a contestar a las preguntas, la investigación mencionada ha sido el resultado final.

Para la elección de los artistas, se han escogido aquellos artistas por los siguientes criterios:

RESIDENCIA Y ORIGEN: son artistas españoles, que aunque vivan en el extranjero tengan una proyección en España, o que vivan en España. Y artistas extranjeros que tienen su residencia establecida en España de forma permanente.

TIEMPO: se ha limitado a artistas de los siglos XX y XXI.

OBRA: la obra de los artistas escogidos ha de estar íntimamente relacionada con el dibujo y la pintura, para así cerrar el campo de actuación y distinguir de otras tesis con un tema y criterios similares. También se busca la creatividad, originalidad y estética en la realización de la obra.

- **Metodología de transcripción de las entrevistas.** Para empezar, las preguntas que se les han realizado a los artistas, a nivel general, son las siguientes:

1. ¿Cómo surgió tu interés por el bordado?
2. ¿Cómo aprendiste?
3. ¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar el bordado en el dibujo?

4. ¿Lo empleas como artesanía renovada, como arte, como técnica artística?
5. ¿Tiene el bordado alguna iconología en tu obra? ¿Tiene sentido feminista?
6. ¿Te inspiraste en alguien?
7. ¿Cuál es tu metodología de trabajo?
8. ¿Qué tipo de materiales empleas?
9. ¿Qué dificultades encuentras?
10. ¿Qué satisfacciones obtienes?

A la hora de transcribir las entrevistas hay que tener en cuenta que se han producido tres tipos de entrevistas con los autores, cada una con sus peculiaridades:

- Entrevistas por email.
- Entrevistas en persona. Más que entrevistas, son conversaciones largas de las que hay que extraer la información buscada. Aunque se le hayan hecho al autor las preguntas, siempre se ha tendido a continuar por otros temas, igual de interesantes, aunque no relacionados con la investigación.
- Entrevistas por teléfono. Son más cortas que las anteriores, debido a la frialdad del medio y al hecho de que no conocer a la persona con la que se está hablando invita menos al diálogo y a la conversación relajada.

Para el primer tipo de entrevistas, hay que eliminar la parte que no es entrevista propiamente dicha y poner la misma tal cual, sin corregir las erratas, ni los errores ortográficos o gramaticales. Para las dos últimas se haría una transcripción interpretativa de la entrevista. Sería una entrevista modificada, con un alto grado de edición del texto, lo que conlleva a (Levy Farías y Maritza Montero, 2005, p. 65):

- Eliminar muletillas, pasajes de escasa relevancia...
- Se reorganiza el texto según criterios temáticos
- Se añaden elementos faltantes.

Con la transcripción editada se logra una mayor difusión y facilidad de lectura que con el rigor y el análisis de una entrevista copiada literalmente, ya que estas últimas están llenas de pausas, titubeos y repeticiones (*Ibíd.*, p. 64). Para asegurarse que no se han tergiversado las palabras del entrevistado y que se da la información correcta al lector, se le mandará una copia con lo escrito sobre él/ella para que le dé el visto bueno y certifique que está de acuerdo.

Las entrevistas se han colocado en el anexo y en el texto se ha puesto una síntesis de los datos más importantes. Para finalizar, se ha realizado una tabla resumen en la que se ven los artistas de forma generalizada, con la técnica y materiales que emplean, si los mezclan con otras técnicas tradicionalmente consideradas pictóricas, el motivo o interés que tienen para emplear la costura y el bordado.

AUTOR	TÉCNICA	SOPORTE	MATERIALES	APRENDIZAJE	INTERÉS
artista	bordado	papel	lana	autodidacta	feminista
	costura	tela	algodón	madre	recuerdos
	textil	lienzo	plástico	academia	técnica
	

• **Metodología de inclusión de las imágenes.** A la hora de elegir las imágenes de artistas que no fuesen la propia autora, lo primero que se ha tenido en cuenta, es que fuesen lo más representativas posibles, principalmente de la técnica estudiada y de la obra del autor en la medida de lo posible. Igual de importante es la calidad de la imagen, por lo que se ha tratado de buscar imágenes con una calidad lo suficientemente buena como para que se aprecie bien la obra.

En cuanto a su obtención, las imágenes de los autores entrevistados han sido cedidas por los mismos en su mayoría, junto con la autorización para su publicación. En otras ocasiones ha sido la autora de la investigación la que ha hecho las fotografías de los dibujos y las pinturas. Por último, y menos frecuente, se han obtenido de internet o de libros y catálogos. En todos los casos se ha indicado el origen de las imágenes, excepto en las fotografías que ha realizado la autora. En el caso de imágenes enviadas por los artistas, el término “cortesía de” indica la cesión de la fotografía sin contrapartidas.

Todo ello teniendo siempre en cuenta los derechos de propiedad intelectual. En

los casos en que el autor no ha dado expresamente permiso para la publicación de la fotografía de la obra (y según la legislación vigente) se puede poner la imagen siempre que se trate de obras ya divulgadas y no haya ánimo de lucro y tenga fines docentes o de investigación. Para ello tendremos en cuenta el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia y la Ley 23/2006, de 7 de julio, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril.

• **Metodología de inclusión bibliográfica y citas.** Para hacer las citas y la bibliografía se ha seguido el estándar propuesto por la norma internacional ISO 690-1987 y su equivalente español UNE 50-104-94, por los que se dan las convenciones de citas y bibliografías de libros, congresos ponencias e información digital.

CAPÍTULO III. ESTADO DE LA CUESTIÓN

11. ANTECEDENTES

Primero se va a hacer un breve recorrido por las ideas, corrientes y opiniones más importantes en relación al bordado. Para así tener una base, un conocimiento de causa, para poder afrontar posteriormente las entrevistas a los autores y el estudio de la técnica.

11.1. IDEAS GENERALES DE LA SOCIEDAD EN CUANTO AL BORDADO

Como ya se ha dicho, la consideración del bordado como arte no es una idea nueva del siglo XX, sino que viene de mucho más atrás, desde la Edad Media, en la que el bordado estaba equiparado en importancia a la pintura o a otras artes. Es en el Renacimiento cuando se le empezó a considerar un arte inferior, que realizaban las mujeres nobles (a pesar de que la mayoría de bordadores profesionales eran hombres) y se impuso la idea de que el bordado es igual a la feminidad. Esta idea perduró hasta el siglo XIX en el que se democratizó el bordado, pasó a ser algo popular y los primeros movimientos feministas buscaron volver a equipararlo con otras artes, como Elisabeth Stone con su libro *Art of Needlework, from the Earliest Ages*², de 1841.

A **principios y mediados del SXX**, existían varias corrientes de opinión respecto a las labores del hogar:

- Por un lado estaban los que pensaban que eran actividades de mujeres, que eran artesanía, un arte menor. Se consideraba al bordado como el

² *El arte del bordado/costura, desde épocas antiguas.*

pasatiempo ideal que debían practicar las mujeres en el recogimiento del hogar, la actividad perfecta para el estereotipo de feminidad inculcado desde épocas anteriores. Esta línea de opinión la siguió la poetisa zaragozana María del Pilar Sinués de Marco con *Un libro para las damas*, de 1875.

- Por otro lado existían las mujeres que pretendían dignificar las tradicionalmente consideradas *labores femeninas*, como el bordado y el encaje. Dentro de este grupo se encontraba la crítica artística feminista y profesora Carmen de Burgos, alias *Colombine*. En su *Moderno tratado de labores*, de 1904 promovía la enseñanza del bordado como un medio de economía para el hogar y de entretenimiento. A pesar de ser una revolucionaria en su época, en su definición de labores como arte se refería a un arte menor, que practicaban las mujeres sin otros conocimientos artísticos. La escritora Emilia Pardo Bazán incluyó las labores del hogar como tema central en varias de sus obras.

- En un tercer lugar estaban aquellos artistas que querían explorar nuevas técnicas, como el pintor dadaísta Jean Arp, que aprendió de Sophie Tauber, y que lo defendió como un arte más natural que el óleo (Rozsika Parker, 2010, p. 191).

³ Cultura urbana que retoma actividades ajenas a la moda de masas, siendo muy alternativa.

⁴ Si no se lee el libro entero, y solo se lee la introducción puede llevar a confusiones: puede dar la sensación de que solo las mujeres bordaban, cuando en el libro explica que no es así, a pesar de que se centra en la relación de las mujeres con el bordado.

En la **actualidad** se piensa peyorativamente que hay algo raro en las mujeres menores de 60 años y que bordan y los hombres que bordan. Se piensa que es un hobby pasado de moda, para señoras que viven solas o que es una actividad femenina y feminista, practicada por la subcultura *hipster*³. Para un público no especializado, generalmente tiene connotaciones de ser algo frívolo, poco serio y decorativo.

11.2. EL BORDADO COMO ACTIVIDAD PROFESIONAL

En el hogar la que mayoritariamente bordaba era la mujer. Fuera de él, como actividad profesional, no era así. Esta idea de que solo las mujeres bordaban viene influenciada por los libros y ensayos sobre bordado que surgieron en los siglos XIX y XX, dedicados a la mujer y su educación y por la lectura incorrecta de tesis feministas de los años 80 del siglo pasado, como la de Rozsika Parker⁴.

Generalmente se obvia que en los gremios y en los monasterios de la **Edad Media** bordaban tanto hombres como mujeres, como el monje Thomas Selmiston (*Ibíd.*, p. 43); en España, algunos de los mejores bordadores han sido y son hombres, en los **talleres bordadores** para cofradías, como Juan Manuel Martínez Ojeda (1853-1930), que trabajó para las cofradías sevillanas; bordadores de mantos de manila, como el sevillano Juan Foronda, que abrió su taller de bordado a principios del siglo XX; y bordadores de trajes de luces. También han existido hombres que han bordado, tanto dentro como fuera de España. Podemos destacar al artista español Alfredo Alcaín.

No hay que olvidar que el **tapiz** es un tipo de arte textil en cuya elaboración trabajaban hombres y mujeres. En España tenía tanta importancia que era considerado arte, existiendo la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, fundada en 1721, por Felipe V. En ella han trabajado diseñando tapices los mejores artistas del momento, como Francisco de Goya o Rafael Mengs.

A partir de la **Revolución Industrial**, con la nueva industria textil y con la democratización de la moda, en la que se mecanizó la costura y el bordado, se

³ Cultura urbana que retoma actividades ajenas a la moda de masas, siendo muy alternativa.

⁴ Si no se lee el libro entero, y solo se lee la introducción puede llevar a confusiones: puede dar la sensación de que solo las mujeres bordaban, cuando en el libro explica que no es así, a pesar de que se centra en la relación de las mujeres con el bordado.

liberalizó a la mujer, que ya no tenía que seguir bordando a mano. Es el mismo caso que ocurrió cuando se liberó a la mujer muchas tareas domésticas con la invención de los electrodomésticos (Valentín Agrela Esteban *et al.*, 2011, p. 87).

El mundo del **arte contemporáneo** actual está lleno de artistas que emplean el bordado y la costura en su obra. No todos estos artistas son mujeres, sino que muchos, aunque en minoría, son hombres. Esto sugiere, que cada vez más el bordado está perdiendo su perfil de género. En la actualidad la reivindicación feminista no es el único motivo por el que las artistas emplean el bordado. Tanto hombres como mujeres emplean el bordado en sus obras, sin un sentido de género tan específico. Existen varios motivos por los que usar el bordado:

- Por el interés de la técnica en sí, sin tintes feministas.
- Con fines feministas, es el llamado *Craftivism* (Rozsika Parker, 2010, p. xvii).
- Porque recuerda a la familia.
- Porque quieren reivindicar la explotación.
- Por motivos *kitsch*.
- Porque quieren expresar su feminidad.

11.3. EL BORDADO COMO ARMA SOCIAL

Durante los siglos XIX y XX, a las niñas y mujeres se les enseñaban las labores *propias* de su sexo. Porque como se ha dicho, se pensaba que el bordado era el entretenimiento ideal de las mujeres, así estaban en casa haciendo una actividad que ayudaba a embellecer el hogar. Mientras bordaban las mujeres no estaban trabajando en labores domésticas, aunque sí estaban trabajando para el hogar. No obstante, y al igual que el resto de las artes, el bordado se ha empleado como un arma social y reivindicativa que poseían las mujeres, puesto que no tenían acceso a la realización de otro tipo de manifestaciones artísticas y/o sociales. El mayor ejemplo de estas reivindicaciones hechas por parte de mujeres, empleando sus conocimientos y los materiales a los que tenían más fácil acceso, es el empleo del bordado por parte de los movimientos feministas. Así en los siglos XIX y XX, los movimientos feministas se dividían en dos vertientes de pensamiento con respecto al bordado y las artes textiles:

- Las feministas que renegaban del bordado, al considerarlo como una actividad que se ha impuesto a las mujeres, como un método de opresión a la mujer y que arraiga los prejuicios patriarcales. Como dice Gladys Villegas Morales en *Creación artística y mujeres*, algunas mujeres no empleaban por el bordado considerar que con su uso se “refuerza el machismo que la mujer quiere olvidar” (Marián López Fernández Cao, 2000, p. 161).
- Las sufragistas de finales del siglo XIX y principios del XX, que aprovechaban la popularidad del bordado entre las mujeres para reclamar sus derechos. Consideraban que el bordado es una actividad de la que enorgullecerse y un ataque al patriarcado. Lo empleaban porque no querían



Ilustración 8. C. Pérez de Villar, *Casti (gá) dá*, 2007. Bordado y faja sobre lienzo, 30 x 40 cm. En el lienzo está bordada la siguiente copla:

“Niña, si quieres tené a tu novio bien constante, hazle desprecio bastante, habla poquito con él, no le demuestres el queré, eso en tu vida lo hagas que los hombres son unos pillos cuando saben que los quieren y nos hacen pasar el sino a las pobres de las mujeres”⁵.

⁵ Cortesía de la artista.

emplear las técnicas que usaban los hombres, sino las técnicas que ellas mismas habían aprendido y que sus madres y antepasadas ya empleaban. Siguiendo esta estela, en los **años 70 del siglo XX** se produjo una recuperación del uso del bordado y el arte textil por un grupo de artistas feministas. Introdujeron en su obra un material noble y su obra aparece en los museos. Eran artistas que empleaban el hilo y la aguja para hacer un manifiesto feminista con tintes políticos. Con su obra luchaban por los derechos de la mujer, para ello empleaban las técnicas que habían empleado sus antepasadas. Era la Segunda Ola Feminista. Dentro de estas artistas destaca Judy Chicago, con la obra *The Dinner Party* (*La fiesta de la cena*) de 1979, en la que empleó bordado, con una alta carga simbólica y fue realizado por hombres y mujeres (Marián López Fernández Cao, 2000, p. 26-27). En la actualidad, en base a esta concepción, muchas mujeres artistas están volviendo a emplear el bordado como técnica para sus obras.



Ilustración 9. Fragmentos del tapiz reivindicando la catedral de Jaén como patrimonio de la humanidad.

Ilustración 10. Panorámica de la catedral de Jaén con la gente bordando.



No sólo las feministas han aprovechado el discurso artístico que tiene el bordado como medio de crítica social y de reivindicación. Habitualmente el bordado era el medio de expresión de las clases bajas, que lo hacían no para ganar dinero, sino para liberarse y/ hacerse oír. En **España a principios del siglo XX**, concretamente entre 1900 y 1930, se puso de moda la realización de muñecos de

trapo con fines humorísticos y reivindicativos. Eran obras tridimensionales, que se circunscribían en el ámbito de la costura, que se integraban en la vida cultural y artística de la época. El dibujante Salvador Bartolozzi fue uno de los artistas que destacó en este tipo de arte textil. Otras artistas que realizaron este tipo de obras fueron Concha Lago, Mercedes Arrarte y Carmen Casamayor, que expusieron en el II Salón de Humoristas de Aragón de 1930 (Victoria Martínez Aured, 2006, p. 578-580). En la guerra civil española, el bordado fue aprovechado por mujeres afines a ambos bandos para apoyarlos; en algunas ocasiones por encargos realizados y en otras ocasiones para expresar sus sentimientos.

En **México**, ante la violencia existente, surge un movimiento en el año 2011 llamado *Bordamos por la paz*, que consiste en gente que se reúne a bordar pañuelos con temas pro paz y contra la violencia. Son bordados por y para sus muertos. Ha tenido tanta fama que se ha extendido por muchos países, concretamente en España está en Barcelona. Otro caso de denuncia es el de los bordados hechos por los salvadoreños en el campamento de refugiados en Colomoncagua, Honduras, en los años 80 del

Ilustración 11. H. Ismael Rodríguez, bordado por la paz, 2012. Bordado sobre tela (Hugo Ismael Rodríguez, 2012). Lleva escrito:

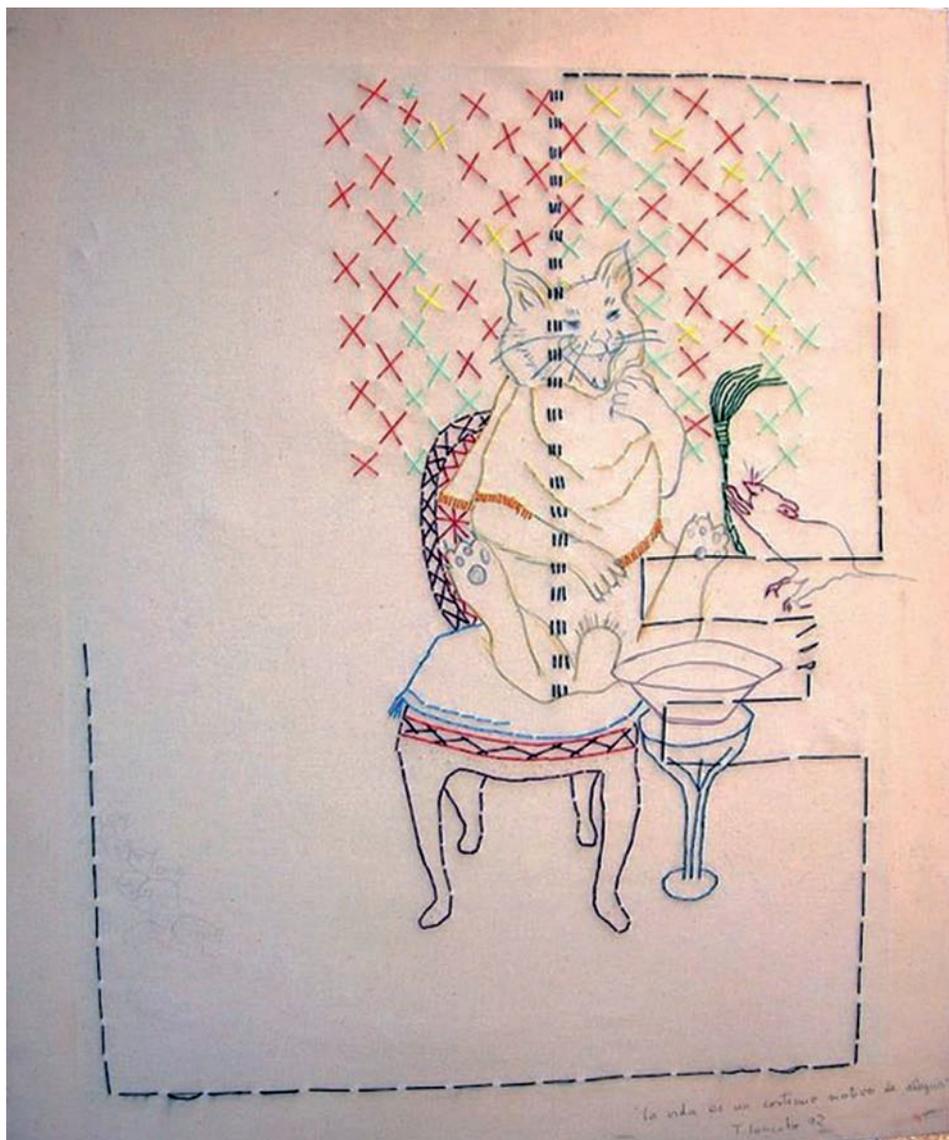


“FRIDA KAHLO
POR LOS 976
ASESINATOS
DEL 28/ENERO/1995
AL 30/JUNIO/2012...
878 CONTRA HOMBRES
129 CONTRA
TRANSGENEROS
29 CONTRA MUJERES
NO + VIOLENCIA
NI CRÍMENES
DE ODIPO POR ORIENTACIÓN
SEXUAL
E IDENTIDADES DE GENERO...
YO SOY 132 GDL
DIVERSIDAD...
BORDO: HUGO ISMAEL
RODRIGUEZ 2012”.

Ilustración 12. T. Lanceta. *La vida es un continuo motivo de alegría* (serie *Animalitos*), 1992. Lápices e hilos sobre tela, 65 x 54 cm⁶.

⁶ Cortesía de la artista.

siglo pasado, que se pueden ver en el museo de Arte Popular de El Salvador. Son bordados testimoniales, que denuncian las agresiones de las guerrillas y su deseo de volver a sus hogares. Los hombres del movimiento hippy usaron el bordado, junto con el cabello largo, por el mismo motivo que muchas feministas lo empleaban, como un desafío al poder dominante (Rozsika Parker, 2010, p.205).



Otro ejemplo de bordado reivindicativo es el realizado en **Jaén** el día 10 de octubre de 2013. En la plaza de Santa María, a los pies de la catedral, se reunieron 623 personas para bordar durante más de 28 minutos un tapiz para apoyar que la catedral de Jaén sea declarada patrimonio de la humanidad. Esta iniciativa, que fue impulsada por la asociación de vecinos *Loma del Royo* y por la asociación de mujeres jaeneras *Pasión por 389 Alfileres*, consiguió batir el record Guinness. Según palabras de María Arévalo, bordadora y una de las impulsoras de la asociación de vecinos, el tapiz está formado por 24 piezas que conforman la catedral y otras decenas de piezas que componen un marco y frases alegóricas a la catedral y piezas en blanco para el resto de la gente. El tapiz mide 20m² y su diseño es del pintor giennense Paco Arévalo. En el texto se puede leer: “Nuestro orgullo. Joya del Renacimiento. Maravilla de piedra blanca. Belleza y armonía. Morada del Santo Rostro. Lugar de encuentro”.

El bordado ha sido y es una herramienta narrativa, no solo un elemento decorativo de la ropa o del hogar. La connotación opresiva que puede tener el bordado, pasa a ser una fuente de satisfacción creativa con la que se expresan los propios sentimientos, ideas e historias. Es el mismo concepto que puede tener cualquier actividad artística: puede ser una mera decoración, una forma de entretener a las personas, o un modo de expresión.

En **Estados Unidos** existe una gran tradición de creación de colchas con la técnica del *patchwork*, son los *quilts*. En los **años 60 del siglo XX**, los coleccionistas de arte Jonathan Holstein y Gale van der Hoof se dieron cuenta de que los *quilts* con motivos decorativos abstractos estaban muy relacionados con el arte del momento, por lo que decidieron coleccionarlos y exponerlos como arte, en museos como el Whitney Museum de Nueva York. Destacaron en la realización de *quilts*, artistas como Michael James (Judy Anne Breneman, 2008). Los quilts eran empleados por las mujeres como un medio narrativo, con el que contaban su día a día o la historia de su país.

11.4. EL BORDADO EN UNA SOCIEDAD EN CRISIS

Como ya se ha mencionado anteriormente, Emma Dexter en *Vitamin-D* (Emma Dexter, 2007, p. 8-9) apunta que “otra razón por la que el dibujo se hizo popular entre los artistas contemporáneos de los noventa era la facilidad con que podía ser realizado. Era el arte que uno podía hacer en un dormitorio, arte que uno

podía hacer de forma barata en una ciudad, donde los estudios con muchos metros cuadrados eran caros... Dibujar no requiere colaboradores, no necesita fabricación, negociaciones con terceros,... Todo lo que el dibujo necesita es imaginación, creatividad y cualidades". Estas cualidades las cumple el bordado: se puede hacer en casa, sin colaboradores y con poco espacio.

En la crisis que predomina en la sociedad actual, el hecho de que el bordado que sea una actividad que se pueda realizar en casa, sin necesidad de emplear un estudio, es un gran punto a favor de esta técnica. Ya que como se ha dicho, no necesita colaboradores, necesita poco espacio y además no es tóxico para la persona que lo emplea, ni para quienes le rodean. También destacar que se puede ajustar a todos los precios, se puede trabajar con materiales tan diversos, como el delicado hilo de oro, o el hilo de papel reciclado, por lo que es una actividad en auge en épocas de recesión económica. Según Raquel Barrionuevo Pérez, la falta de espacio es uno de los motivos que han impulsado a mujeres artistas a realizar bordados (igual que pinturas) en vez de otro tipo de obras como escultura (Mercedes Arriaga Flórez, 2006, p. 48).

11.5. EL BORDADO COMO ELEMENTO DE LUJO

Si se tiene en cuenta la idea de que el bordado es un elemento decorativo sin ninguna utilidad práctica más allá de ser bello y si se tiene en cuenta la definición de lujo que ofrece Gilles Lipovetsky (Gilles Lipovetsky y Elyette Roux, 2004, p. 19) "el lujo es el ensueño, lo que embellece el decorado de la vida, la perfección hecha objeto por obra del genio humano" o la que ofrece Elyette Roux (Ibíd., p. 173) "el lujo remite al placer, al refinamiento, a la perfección, así como a la rareza y a la apreciación, costosa, de aquello que existe sin necesidad", entonces debemos considerar al bordado como un elemento de lujo, puesto que se ha empleado para embellecer y ornamentar ropa y elementos del hogar.

Lipovetsky dice que otras características que se le atribuyen al lujo tras la Revolución Industrial (y especialmente en la actualidad) son la innovación creativa, la manufactura impecable, y el valor estético. Así que, como ya se ha dicho, la verdadera esencia de un bordado, su auténtica importancia de existir, es la calidad de la factura y de la estética.

Por lo tanto, el bordado erudito, y con él, la obra de Trinidad Morcillo se podría considerar como un elemento de lujo. Ya no solamente por los materiales

empleados, que son muy costosos, sino por su calidad técnica, por su estética y por las connotaciones que implican.

Teniendo en cuenta lo anterior no todos los bordados son lujo. No son lujo los bordados hechos en serie; no son lujo los bordados hechos por máquinas. Más bien pertenecerían al campo del semilujo o falso lujo. Decía Trinidad Morcillo que los bordados con punto de cruz eran lo peor que podía existir, que no se les podía considerar arte, ya que generalmente eran una mera copia de un patrón preestablecido .

El arte en general, y el dibujo en particular, también son un elemento de lujo. Son la máxima expresión de la cultura de lo suntuario. El arte es el mayor nexo de unión que existe entre el lujo y la cultura.

En una sociedad en la que el lujo es valorado y es absolutamente moderno, ambos elementos (arte y bordado) tienen cabida. Con su unión, no se estaría desprestigiando ninguna de estas dos disciplinas, sino que se están equiparando en importancia.

11.6. ENSEÑANZAS OFICIALES DEL BORDADO

Aunque pueda parecer que la enseñanza oficial del bordado es algo nuevo, de los siglos XX y XXI, ya en el siglo XIX existían escuelas de enseñanza oficiales de labores de aguja. Por ejemplo en el Reino Unido destacan escuelas como la *Central School of Art and Design* de Londres, donde May Morris impartió clases de bordado y de labores de aguja (Natalie Harris Bluestone, 1995, p. 102). O la *Royal School of Art Needlework* en la que proponían a los alumnos ser creativos en el diseño del bordado (Patricia Zakreski, 2006, p. 24).

En relación a la enseñanza del bordado actual en España, en muchas escuelas de arte sí que se enseña y/o enseñaba, como en la Escuela de Artes y Oficios de Granada, donde Trinidad Morcillo dió clases hasta 1961 (España, 24 de mayo de 1961, p. 7803), o la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, donde a principios del siglo XX impartió clases de labores Carmen de Burgos (África Cabanillas Casafranca, 2005-2006, p. 402).

12. LABORES. SU METODOLOGÍA; THE SUBVERSIVE STITCH Y OTROS LIBROS

La mayoría de los ensayos e investigaciones que tratan el tema del bordado y las artes textiles como arte y no como artesanía, que investigan la relación entre las labores y el feminismo se basan en el libro de Rozsika Parker, **La puntada subversiva** de 1984. Por tanto, se considera indispensable hacer una breve reseña del mismo y de otros libros importantes en el tema del bordado en general.

El libro de Rozsika Parker es un libro que trata la relación que ha tenido el bordado con el concepto de feminidad en la historia, en el Reino Unido en particular, aunque para ello tenga que hablar de otras culturas, como la rusa o la germana, en las que el bordado ha desempeñado un papel muy importante. Este ensayo va desde la Edad Media hasta los años 80 del siglo XX, tratando el bordado como actividad que realizan y realizaban las mujeres, y las opiniones y hechos que suscitaba y los temas que trataba. En el libro no olvida que también ha habido hombres que han bordado, de hecho en la introducción dice: “mujeres y hombres cosen como artesanía, como arte, como profesionales y como dotados amateurs” (Rozsika Parker, 2010, p. xi).

Maravillas Segura Lacomba fue una miembro activa de la Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S. que publicó dos libros básicos en la investigación y enseñanza del bordado: **Bordados populares españoles**, de 1949 y **Labores. Su metodología**, cuya primera edición fue de 1960. En **Labores: Su metodología**, proponía el aprendizaje de las labores de costura como medio indispensable para que la mujer pudiese crear un hogar feliz. Decía: “Son importantes las labores, elemento de decoración en el que el buen o mal gusto dan la tónica, más trascendental de lo que pudiera suponerse, al ambiente familiar” (Maravillas Segura Lacomba, 1962, p. 7).

El libro consta de la explicación del origen y evolución de varias técnicas y sus utensilios; la referencia etimológica de algunas de las técnicas y sus utensilios (algo bastante extraño entre los libros de esta temática y tipología); explicación de cómo realizar diferentes tipos de costuras y labores; y por último, una metodología didáctica para la profesora. El libro está pensado para la enseñanza de las labores a lo largo de cuatro cursos.

Muy interesante es Carmen de Burgos, que en **Moderno tratado de labores** de 1904, un tratado escolar de enseñanza de labores, sugería que es preciso

considerar el bordado desde tres puntos de vista: educación, utilidad y arte. En su libro enseñaba por fases las labores relacionadas con la costura: desde cómo hacer un ojal, hasta el macramé, pasando por el bordado. Sin embargo, siempre defendía que no se olvidase la educación intelectual (Carmen de Burgos, 1904).

La poetisa zaragozana María del Pilar Sinués de Marco con *Un libro para las damas*, de 1875 pensaba que el bordado era una actividad de mujeres, que era una artesanía, un arte menor. Consideraba al bordado como el pasatiempo ideal que debían practicar las mujeres en el recogimiento del hogar, la actividad perfecta para el estereotipo de feminidad inculcado desde épocas anteriores (María del Pilar Sinués de Marco, 1875).

Carmen Eisman Lasaga, en *El arte del bordado en Granada. Siglos XVI al XVIII*, de 1989, hace un estudio sobre el bordado centrándose en las técnicas, motivos y materiales empleados en España y concretamente en Granada, por un lado y por el otro estudia a diversos bordadores y bordados granadinos. En el prólogo, Domingo Sánchez-Mesa (Carmen Eisman Lasaga, 1989, p.11) destaca la ausencia de manuales en español que traten el tema del bordado de forma amena y rigurosa.

El libro *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*⁷, de Griselda Pollock, en la línea de R. Parker, critica como el bordado ha pasado de ser una actividad sin género a una actividad encorsetada a las mujeres como labor doméstica y se marca el objetivo de buscar un lugar para la mujer en el arte (Griselda Pollock, 1988).

En el Reino Unido, libros clásicos sobre el bordado en el siglo XIX fueron:

⁷ *Visión y diferencia. Feminidad, feminismo e historias del arte.*

Needlework As Art⁸, de Lady Marian M. Alford, explica la historia del bordado y clasifica el estilo y las influencias del bordado decimonónico en el Reino Unido, según parámetros de estilo, material, color, puntadas y utilidad. Según la autora el libro estaba dedicado tanto a amas de casa como a artistas profesionales (Marian M. Alford, 1886).

Art of Needlework, from the Earliest Ages⁹, de Elisabeth Stone, estudia la historia del bordado desde el Antiguo Testamento, mostrando el resentimiento de la autora por el trato que recibe el bordado (Elisabeth Stone, 1841).

Art in Needlework¹⁰ de Mary Buckle y Lewis Foreman Day, enseña diferentes técnicas y materiales además de acotar el término bordado (Mary Buckle y Lewis Foreman Day, 1900).

13. BIENALES, MUSEOS, EXPOSICIONES

El diseño de moda y sus actividades relacionadas, como el bordado en este caso, han sido actividades polémicas en cuanto a su clasificación: si pertenecen a las artes mayores o a las artes decorativas. Las artes textiles se han incluido en los museos de artes y costumbres o en los museos de artes decorativas y diseño, como el Victoria & Albert Museum, aunque no ha sido hasta finales del siglo XX cuando realmente se ha considerado a la moda como un arte mayor debido a su inclusión en los museos más importantes: “En el años 1983 el Museo Metropolitan de Nueva York hizo una exposición a YSL, al igual que hicieron los museos de Pekín y de París unos años más tarde. Los modistos se convertían así en reconocidos creadores, entraban

⁸ *El bordado como arte.*

⁹ *El arte del bordado/costura, desde épocas antiguas.*

¹⁰ *Arte en el bordado.*

en el mundo del arte de la mano de la Alta Costura” (Carmen Hernández Foulquié, 2006, p. 8).

En relación al arte textil, existen en el mundo dos tipos de museos y exposiciones:

Los museos que tratan el bordado desde el punto de vista del costumbrismo, la vestimenta, la industria o la tradición. Entre otros, podemos destacar los siguientes:

- Victoria and Albert Museum, National Museum of Art and Design de Londres. El V&A es uno de los que mayor importancia tiene en cuanto a arte y diseño se refiere, debido a su diversidad y a que es el más grande del mundo. Fue creado en 1852, bajo el reinado de la reina Victoria y su esposo el rey Alberto, como consecuencia de la exposición universal de 1851 y como museo de artes decorativas (María Victoria Rodríguez, 2013). Dentro de este museo hay que destacar la colección de textiles, que incluye una colección de bordados, encajes y tapices.
- Museo de las Artes Decorativas, en Madrid. Precedente de museos como el Victoria And Albert Museum.
- El Museo de Artesanía y Artes Populares o Craft and Folk Art Museum (CAFAM), parte del museo Getty en Los Ángeles (California).
- Centro de Documentación y Museo Textil de Tarrasa. Institución especializada en la cultura textil y, sobre todo, en el patrimonio textil industrial España.
- Museo Pedagógico Textil de la Universidad Complutense.
- Museo Textil y de la Indumentaria de Barcelona, que hace un recorrido histórico del tejido, desde el siglo XV.
- Museos de Artes y Costumbres Populares en España, que recogen muchas de las labores tradicionales, como son los elementos de decoración del hogar en los que se emplea el bordado.
- Museos de bordados de las diferentes cofradías religiosas de Lorca (Murcia). Destaca el Museo de Bordados del Paso Blanco (MUBBLA), que es el primero dedicado exclusivamente a la exposición de bordados en seda y oro, que tiene algunos bordados declarados bien de interés cultural.

- Museo del Bordado de Madeira (Portugal).
- The Textile Museum de Washington DC, fundado en 1925 por George Hewitt Myers.
- Musées des Tissus et des Arts Décoratifs de Lyon, en Lion.

Los que muestran, no sólo el arte textil en general, sino que lo tratan desde un punto de vista contemporáneo y artístico, más allá del costumbrismo, la artesanía, el arte bruto o el arte naíf. Como por ejemplo:

- Bienal Internacional de la Tapicería en Łódź (Polonia). Unas de las exposiciones más importantes en Europa en relación al arte textil.
- Bienal Internacional del Arte Textil Contemporáneo, nacida en Miami (Florida) en 1997 y celebrada siempre en países americanos. Es organizada por WTA (World Textile Art - Arte Textil del Mundo).
- Bienal de Tapicería de Lausana (Suiza). Celebrada en el Museo Cantonal de Bellas Artes y en el Centro Internacional de la Tapicería Antigua y Moderna (CITAM).
- El Salón del Tapiz de Buenos Aires. Bienal en la que se recogen obras más clásicas.
- Fibra 09. Arte textil contemporáneo, fue una exposición organizada por la Obra Social Caja Madrid, en colaboración con la WTA. Empezó en el 2009 y fue promocionada como la primera bienal en España en relación al arte textil, aunque no tuvo continuidad.
- *The Subversive Stitch: Embroidery in Women's Lives, 1300-1900 (La puntada subversiva: El bordado en la vida de las mujeres, 1300-1900)* en The Withworth Art Gallery y *The Subversive Stitch. Women and Textiles Today (La puntada subversiva: Mujeres y tejidos en la actualidad)* en Comenhouse. Dos exposiciones simultáneas realizadas en el Manchester en el año 1988 y comisariadas por Pennina Barnet, basándose en las teorías de Rozsika Parker. Estaban agrupadas bajo el nombre de The Subversive Stitch y era una exposición a medio camino entre los dos grupos tratados. En la primera exposición se mostraban obras tradicionales, mientras que en la segunda tenían obras de artistas contemporáneos que trabajaban el arte textil. Esta exposición fue una

revolución en la época.

- En Estados Unidos, se han realizado en los últimos años dos exposiciones que indican que caminos está siguiendo el uso de las labores de aguja en el siglo XXI: *Radical Lace & Subversive Knitting* (Encaje radical y punto subversivo), comisariada por David Revere McFadden y *Pricked: Extreme Embroidery* (Pinchado: bordado extremo), celebradas en el año 2007 en el museo de Artes y Diseño de Nueva York, con la colaboración de artistas de todo el mundo y que pretendían revalorizar el arte textil como un medio más en el arte.
- Textile Arts Center, en Nueva York, donde se realizan exposiciones y se dan clases.

14. DEFINICIÓN Y CLASIFICACIÓN DE LAS TÉCNICAS

14.1. DEFINICIÓN DE *FIBER-ART*

Para empezar, se va a definir el concepto *Fiber-Art*. El *Fiber-Art* o arte textil o arte de la fibra es un movimiento artístico que se define por el empleo de las labores de aguja como técnica y materiales como lana, algodón... Sus principales características son la ruptura con la separación entre arte y artesanía y la investigación e innovación textil. Busca la construcción de un nuevo lenguaje, con nuevas herramientas y nuevas posibilidades. Esta modalidad artística rompe con la separación entre arte y artesanía, ya que ha estado muy investigado por artistas de alto prestigio y trabaja con materiales y técnicas consideradas como artesanía. Surgió en los años sesenta del siglo XX, concretamente a raíz de la exposición de Lausana de 1962 y en los años setenta tomó un cariz feminista, a pesar de no ser exclusivo de mujeres artistas (María del Mar Mendoza Urgal, 2010, p. 284).

Hay que destacar que el arte textil en general no es lo que interesa en esta investigación, sino un campo dentro del mismo: la aplicación del bordado y la costura en las artes plásticas.

14.2. DEFINICION DE BORDADO

Sin llegar al extremo de presentar un tratado etimológico, a continuación se van a ver diferentes definiciones del término *bordado*, propuestas por diferentes autores:

Maravillas Segura, basándose en la definición que daba el diccionario de la RAE del término costura en el año 1960 (adornar una tela o piel con bordadura), dice que solo habrá bordado si se emplea la aguja al realzar una piel o una tela. Además, dice que el bordado puede hacerse de tres maneras:

“- Aplicando a la tela básica materias muy diversa, que se sujetan por medio de puntadas: es el *bordado de aplicación*.

- Dibujando el motivo solamente con el hilo por medio de puntadas: es el *bordado propiamente dicho*.

- Forma mixta, que consiste en bordar el motivo por puntadas en otra tela llamada tela secundaria; recortarla y fijarla luego en la tela primaria por medio de puntadas; es el *bordado superpuesto*” (Maravillas Segura Lacomba, 1962, p. 103).

En 1882 Sophia Caulfeild y Blanche Saward definieron el bordado como “un arte que consiste en el enriquecimiento de una base plana, trabajando con aguja, hilos de sedas de colores, oro o plata y otros materiales externos” (Sophia Caulfeild y Blanche Saward, 1882, p. 171). Esta definición también restringe el significado, separando el bordado de otras labores de aguja.

En cambio otras definiciones son más abiertas e incluyen otras técnicas en su definición:

Antonio C. Floriano Cumbreño, en *El bordado* de 1942, definió el bordado como “labor de aguja en la cual sobre un tejido o materia de fondo penetrable, se aplica una decoración”. Con el dato del fondo penetrable se diferencia el bordado de técnicas como el tapiz. A su vez Floriano Cumbreño considera bordado a tres clases de obras: al bordado que se hace con hilo y aguja por un fondo; a telas recortadas que se cosen a un fondo y se perfilan y, por último, a la obra que se hace con la mezcla de las dos anteriores (Antonio C. Floriano Cumbreño, 1942, p. 19-20). Este autor propone no solo la tela como soporte, sino que da una definición más abierta dejando libre elección del soporte.

En cuanto a la consideración del bordado como arte, tanto Floriano, como Segura, rescatan el término latino *acupictile* que le dieron los romanos al bordado y que quiere decir pintura de aguja, hermanándolo con la pintura, aunque luego con sus palabras contradigan dicha definición.

Para Guillermo Fatás y Gonzalo M. Borrás bordado es “toda labor de relieve ejecutada con aguja sobre un fondo penetrable (tejido, cuero, papel, etc)” (Guillermo Fatás y Gonzalo M. Borrás, 2000, p. 53). Por lo tanto permite incluir técnicas como la aplicación, aunque excluye las técnicas que supongan la realización de un nuevo soporte, como el ganchillo, a no ser que se cosan a una superficie base.

Una de las formas más comunes de clasificar el bordado es según la **forma del bordado**, que puede ser el bordado de contorno, cuando se bordan solo las líneas principales y contornos; el bordado lleno, cuando todas las figuras están bordadas y el bordado aislado, variación del primero en el que se rellenan las figuras con puntos y rayas (Cerato, 2011).

14.3. BORDADO POPULAR Y BORDADO ERUDITO

Se puede clasificar a los bordados de forma general en dos manifestaciones, según sus materiales, técnicas y motivos decorativos: el bordado erudito y el bordado popular.

El bordado erudito emplea materiales ricos, como telas de finas sedas, hilos de sedas y metálicos, mientras que el bordado popular emplea telas más gruesas, de algodón y lino e hilos de seda y algodón. Los primeros se suelen hacer con bastidor, mientras que los segundos a mano, siendo más fáciles de realizar. El dibujo de los populares suele seguir la trama y urdimbre de la tela y no necesita dibujarse en la misma porque se consigue contando hilos, en el erudito el dibujo se tiene que dibujar en la tela porque no sigue la trama ni la urdimbre, es un bordado libre, esto explica la mayor extensión y variedad de los diseños. En cuanto a los motivos ornamentales, en el erudito siguen las tendencias artísticas del momento y van cambiando según la época; en el popular la mayoría son versiones de unos mismos motivos. Dentro de los eruditos tienen más calidad artística cuando los diseños son del propio bordador y no un calco de una plantilla preexistente.

14.4. BORDADO, COSTURA Y TEJIDO

Para tener una visión más clara se han definido las técnicas de aguja clasificándolas en tres grupos según su metodología de trabajo:

- **Bordado.** Como bordado se van estudiar las obras en las que el medio de dibujo es el hilo atravesando algún soporte, generalmente tela o papel. No se pueden entender las aplicaciones o *appliqué* fuera del bordado, ya que están íntimamente unidos y en muchos bordados se incluyen las aplicaciones.
- **Costura.** Como costura se va a entender a toda obra en la que se emplea el hilo como método de unión entre dos superficies, por ejemplo las almazuelas. Sin embargo, como se acaba de decir, excluyendo a los *appliqué* que se incluyen en el bordado.
- **Tejido.** Basándose en la definición de tejido de la R.A.E., se va a llamar tejido a la obra realizada con material hecho tejiendo o formada al entrelazar varios elementos con el empleo de una o varias agujas. Dentro de esta definición se encuentran el punto, el ganchillo y el tapiz.

15. ASPECTOS CONCEPTUALES DEL BORDADO COMO OBRA DE ARTE

15.1. EL BORDADO COMO DIBUJO

Si ahondamos en los aspectos más conceptuales del bordado como dibujo, lo primero que se tiene que abordar son los elementos básicos del dibujo y la geometría: el punto, la línea y el plano.

El **punto**, del latín *punctum*, es el elemento primario de la expresión plástica, es la unidad más simple y sencilla en que se puede dividir una imagen; es la consecuencia del choque de un instrumento con la superficie. Cuando hablamos del bordado y la costura, una puntada es un sinónimo de punto y es la acción que se realiza cada vez que se hace un punto. En un dibujo realizado por ejemplo con tinta, podemos construir una imagen sin emplear un punto evidente. Se estaría aludiendo al término punto en su acepción más conceptual: un elemento básico sin forma ni dimensiones. En cambio, cuando se trabaja con el bordado

es indispensable trabajar por puntos: sin puntos no sería bordado, podría ser un hilo pegado o un hilo unido.

La **línea** es una sucesión de puntos, es la historia de un punto en movimiento o son puntos en movimiento. La línea se produce al deslizar un útil por una superficie. Teniendo en cuenta esta definición una costura es la línea perfecta, ya que es una sucesión de puntadas o puntos formando una línea. La costura es un tipo de línea en el que es claramente evidente que se ha creado por una sucesión de puntos, de hecho se aprecia la historia de su creación.

El **plano** se define como un conjunto de líneas que se cortan o mantienen relaciones de paralelismo. Al igual que ocurre con los términos anteriores, es en la tela donde mejor se puede apreciar el concepto de plano. Una tela está formada por hilos paralelos y perpendiculares que se cortan, formando una trama, que produce una superficie plana.

Dentro del plano no aquí no se puede olvidar tratar el término textura, que según la RAE es la disposición y orden de los hilos en una tela. El diccionario de la Real Academia no hace alusión alguna a su significado de cualidad visual y táctil de una superficie, tan empleado en las artes plásticas. Por lo tanto también en el soporte comúnmente empleado en el bordado este término no es excluyente para con el bordado.

Por otro lado, si se estudia el bordado como método de dibujo desde un punto de vista más filosófico y relacionado con lo que dibujar significa, no hay que olvidar el libro *Los nombres del dibujo*, de Juan José Gómez Molina, Lino Cabezas Gelabert y Miguel Copón.

Miguel Copón aporta la siguiente definición de dibujo en el libro antes mencionado: “dibujar o delinear significa delimitar mediante sucesión de puntos el contorno o las formas significativas de un cuerpo” (Gómez Molina, Cabezas Gelabert y Copón, 2005, p. 510). Esta definición complementa a la perfección el tema tratado en los párrafos anteriores, porque, como se ha dicho, la técnica del bordado se basa en la sucesión de puntos o puntadas.

Dice Juan José Gómez Molina que “lo fascinante del dibujo es la capacidad de dar cuenta tanto de aquello que nombra como la operación desde donde lo nombra” (*Ibid*, p. 87). El bordado es una operación para nombrar lo que se piensa, idea y siente que se caracteriza por permitir un medio de expresión

diferente, alternativa y complementaria a otras técnicas más populares o comunes. Considerando al bordado como técnica artística se amplía el número de las mismas y permite nuevos modos de expresión, se aumenta el número de operaciones con las que nombrar la realidad.

Lino Cabezas comenta que “una obra de arte puede originarse de diferentes maneras: deliberada o accidental, impulsiva o dirigida, espontánea o resuelta metódicamente a partir del estudio y la reflexión” (*Ibíd*, p. 253). Lo interesante de este punto es que, a pesar de que el bordado pueda parecer una técnica deliberada, metódica y reflexiva, también permite el accidente, la impulsividad y la espontaneidad a partir de puntadas y costuras más libres y aleatorias. Es el estilo de los dibujos que hace la artista Ghada Amer, en los que se conjugan puntadas que limpiamente definen unos contornos, con los cabos sueltos de los hilos aportan confusión y desorden.

Marcel Duchamp decía que “cuanto más atractivo sensorial tuviese un cuadro (cuanto más animal fuese), mejor considerado era” (Duchamp, 1946, citado en *Ibíd*, p. 261). Esta afirmación hace que no se olvide al bordado como un medio para hacer un dibujo. Como se ha dicho, el bordado es una técnica muy táctil que permite ser sentida con las manos, lo que aumenta el atractivo sensorial de la obra frente a otra con una textura poco marcada.

15.2. EL BORDADO DEL NATURAL

En una sociedad en la que la mujer no podía acceder a las enseñanzas artísticas formales, el único modo que tenía la mujer de realizar arte, era con actividades alternativas. Una de estas actividades alternativas con las que las mujeres desarrollaban su faceta artística era el bordado, poniéndose de moda en el siglo XVIII los bordados en los que se intentaba imitar las pinturas al óleo lo máximo posible, copiándolas a ojo.

A partir de aquí la ambición de toda buena bordadora era el bordado del natural. Por lo tanto, el bordado del natural de esta época lo que buscaba era la igualación del concepto de arte en las actividades artísticas femeninas a las masculinas. Buscaban superar el complejo de inferioridad del bordado frente al óleo, además del desarrollo y autorrealización de la mujer (Rozsika Parker, 2010, p. 120).

Como se ha dicho, se va a estudiar la obra de la artista Trinidad Morcillo que, como se verá más adelante, no pudo estudiar Bellas Artes, porque aunque era su vocación, sus padres no se lo permitieron. Teniendo esto en cuenta, los motivos por los que ella bordaba del natural podrían ser los mencionados anteriormente: el querer superar el bordado como arte de segunda, para igualarlo al óleo y la autorrealización.

En la obra de Trinidad Morcillo, a pesar de que se dice que dibujaba del natural, no se ha encontrado ningún ejemplo que responda a estos requisitos. Solo se han encontrado dos dibujos de paisajes en los que los fondos han sido hechos del natural y mientras que los personajes han sido inventados. Además se sabe que existe una foto, no localizada, de ella misma sentada en el jardín y rodeada de bastidores bordando del natural. Por último, existen los testimonios de personas que la conocieron y que vieron como bordaba del natural sin un estudio previo.

Ya en el siglo XXI, en el que los prejuicios sobre el arte de hombres y mujeres están siendo superados, las mujeres practican el bordado del natural por motivos diferentes a los de unos años anteriores. Ahora se emplea el bordado del natural porque es una técnica con diferentes propiedades a las que tiene el óleo u otra técnica. Ya no intentan imitar la pintura al óleo, sino que se trabajan las peculiaridades de una técnica diferente y única. Si una artista emplea el bordado como técnica no tiene por qué ser una artesanía o una reivindicación de género.

15.3. EL BORDADO CON CABELLO

Una de las modalidades de bordado menos conocidas es el bordado con cabello. El bordado con cabello es una modalidad del bordado de lausín, un bordado erudito que se hace con seda negra muy fina o con cabello, imitando un dibujo con plumilla. En este tipo de bordado se emplea el cabello natural como fibra para bordar, en vez de otros materiales como los hilos de seda. Aunque las obras realizadas con pelo natural parecen ser unas obras extrañas, como se ha dicho, el bordado con cabello es una tradición con mucha historia, tanto en España, como en el mundo.

Uno de los países donde más tradición en cuanto a bordado con cabello se

Ilustración 13. Anónimo. Pañuelo bordado de lausín. Bordado de seda sobre batista de algodón. Segunda mitad del siglo XIX. 49'5 x 49'5 cm. Legado Díaz Velázquez en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

refiere es China. En China siempre ha existido una gran tradición de bordados con cabello humano, denominados *bordados negros* o *moxiu*, por estar bordados con el cabello negro que poseen la mayoría de los chinos, aunque en la actualidad se emplean también cabellos teñidos. Esta tradición se remonta al siglo VII con la dinastía Tang. En esa época las mujeres hacían bordados de la imagen de Buda empleando su propio cabello. Esta costumbre decayó; sin embargo, hoy en día parece estar en auge. Es especialmente tradicional entre el grupo étnico miao, que suelen habitar en el Suroeste de



China, en el que las mujeres empiezan a bordar con cabello desde pequeñas. Destaca en la actualidad la artista china Hu Xiaoyuan, que se ha hecho un hueco en el panorama internacional con sus bordados en los que emplea su propio cabello sobre seda, representando motivos propios, generalmente de carácter sexual, mezclados con motivos tradicionales del arte chino (CRI Online, 2010).

Aunque en España ha habido una menor tradición del bordado con cabello que en China, no hay que olvidar que ya se hacían bordados con cabello humano en el siglo XIX, como demuestran las piezas que podemos ver en el Museo Nacional Romanticismo en Madrid. Destaca un cuadro fechado entre 1826 y 1875, bordado sobre seda con cabello y con aplicaciones de pasamanería y lentejuelas. Aunque se piensa que en Europa la invención del bordado en blanco y negro imitando grabados fue inventado por Mary Linwood en el siglo XIX (Rozsika Parker, 2010, p. 145); lo cierto es que en Europa, el bordado de lausín surgió en el primer cuarto del siglo XV, reproduciendo litografías.

Si antiguamente se bordaba con cabello, probablemente era por ser un material barato y de fácil adquisición y que es muy resistente a la luz. No obstante, en los siglos XX y XXI, el motivo por el que han empleado el cabello los artistas contemporáneos es diferente. No debemos olvidar que el bordado con cabello es una variante del bordado lausín hecho con seda, un material mucho más noble que el pelo, aunque más cara, de hecho era una moneda de cambio; mientras que con el pelo, que era barato, se pueden conseguir resultados similares. Además si el bordado con cabello ha sido hecho en China, el motivo es otro: es una ofrenda que hacen las mujeres a su prometido con lo más valioso que pueden entregar. En la actualidad los motivos que tienen los artistas plásticos para bordar con cabello van orientados hacia un pensamiento más similar al de la tradición china: el artista está integrando una parte de su cuerpo, de su ser, en la obra de arte. Otro de los motivos por el que artistas contemporáneos lo emplean, es por rescatar una tradición que está cayendo en el olvido. Como Hu Xiaoyuan, una artista china de notable proyección internacional, especialmente desde la Documenta de Kassel del 2007, donde expuso la obra *A Keepsake I Cannot Give Away -Un recuerdo que no se puede regalar-* del 2005, bordada con su propio cabello, interpretando la imaginaria china tradicional como metáforas de la felicidad y el sexo en contraposición de la soledad.

El soporte que se emplea para el bordado con cabello suele ser tela, generalmente seda, aunque también se emplean el algodón o el lino. Otro soporte que ocasionalmente se emplea es el papel. Para bordar con cabello lo primero que hay que hacer es clasificar el cabello según grosor, largura y color y tratarlo con productos químicos que eviten su putrefacción y decoloración. El pelo de color natural tiene la ventaja de la resistencia del color a la luz, frente a los pigmentos con los que se tiñe la seda, que se decoloran con la luz (C.R.I. Online, 2010). Además es una fibra muy resistente en cuanto a su uso y en cuanto al paso del tiempo. El proceso de bordado con cabello es más difícil y meticuloso que con hilo. La obra, como cualquier buen bordado, se suele caracterizar por el esmero.

Ilustración 14. T. Morcillo, *Chopin*, 1966. Bordado de cabello natural sobre seda, 14 x 9 cm. Tiene la inscripción: "Para mi hija Leticia. De su madre, año 1966".

Ilustración 15. T. Morcillo, *Chopin* (detalle).



Tanto mientras se borda, como una vez el bordado se ha terminado, su cuidado debe ser excelente, para evitar que le salga moho y se pudra.

En el panorama actual del arte contemporáneo español hay que tener en consideración a varias autoras, que son Cristina Pérez de Villar, que hizo una obra con el cabello de su pareja y Ana de Matos. No obstante, la artista que podríamos considerar como más relevante en España es la autora granadina Trinidad Morcillo Raya.

Los bordados hechos con cabello natural sobre seda de **Trinidad Morcillo** pretendían imitar un grabado. De hecho, según su hija Leticia, ella las llamaba litografías. Algunas obras de esta serie de bordados las hizo cuando ya había pasado los setenta años de edad, ya que muchas están fechadas en 1966. Son obras monocromas en escala de grises, que están hechas sobre seda con el pelo de sus hijas

Ilustración 16. C. Pérez de Villar, *Airiae*, 2006. Cabellos blancos cosidos sobre tela, 35 x 27 cm¹¹.

¹¹ Cortesía del artista.



Leticia y Cristina para los negros y con sus canas para los grises y los blancos. La temática de los *grabados al pelo* se divide en dos grupos: retratos de personajes ilustres y paisajes. Como referente empleaba en unas ocasiones obras famosas que ella interpretaba y en otras, bordados del natural, el sueño de cualquier buena bordadora. Lo más interesante de estas obras es el valor conceptual que tienen: Chopin es un músico que le gusta mucho a su hija, está bordado con su cabello y está dedicado a ella.

La importancia de estas obras radica, no solo en el empleo de una técnica no muy conocida, con unos temas poco usuales para este tipo de obras sino en el hecho de que los retratos estén bordados con pelo de ella misma y de sus hijas y dedicado a sus hijas. Es la integración de un material que produce su propio cuerpo y el de sus hijas, en obras dedicadas a ellas.

Si Trinidad Morcillo hubiese vivido en la actualidad o hubiese vivido en un país en el que se dé más importancia al arte producido por mujeres, podría ser equiparada a una artista tan revolucionaria como lo fue Louise Bourgeois. Al igual que Bourgeois, Trinidad Morcillo empleó materiales propios de su vida (en este caso aún más propios) para representar obras que tienen una gran significación en su historia: no representa un hecho que le aconteció de joven, sino el gusto de sus hijas. Al igual que para la tradición china, su propio cabello es lo mejor que puede entregarles, en este caso no a su prometido, sino a sus hijas. Si Trinidad Morcillo hubiese vivido hoy, habría tenido la oportunidad de exponer en las mejores ferias de arte, y no solamente en las exposiciones locales organizadas en Granada.

Trinidad Morcillo, quizás sabiéndolo, siguió la máxima del arte desde la Revolución Francesa en un primer momento y tras las nuevas teorías del siglo XX: el arte es igual a la vida del artista y su obra. Con diferente intencionalidad, Trinidad Morcillo estaba haciendo obras similares en cuanto a ideas, que las artistas estadounidenses y europeas de su época.

La artista **Cristina Pérez de Villar** ha realizado una obra bordando con cabello, *Airiae*, del 2006. La obra representa unas alas y está bordada con los cabellos canosos de un hombre que tenía que aprender a volar, sobre raso violeta. La artista cuenta que su amada fue recogiendo sus cabellos y con ellos iba bordando un manto. La noche que lo terminó durmió envuelta en manto, apareciendo a la mañana siguiente con dos alas blancas.

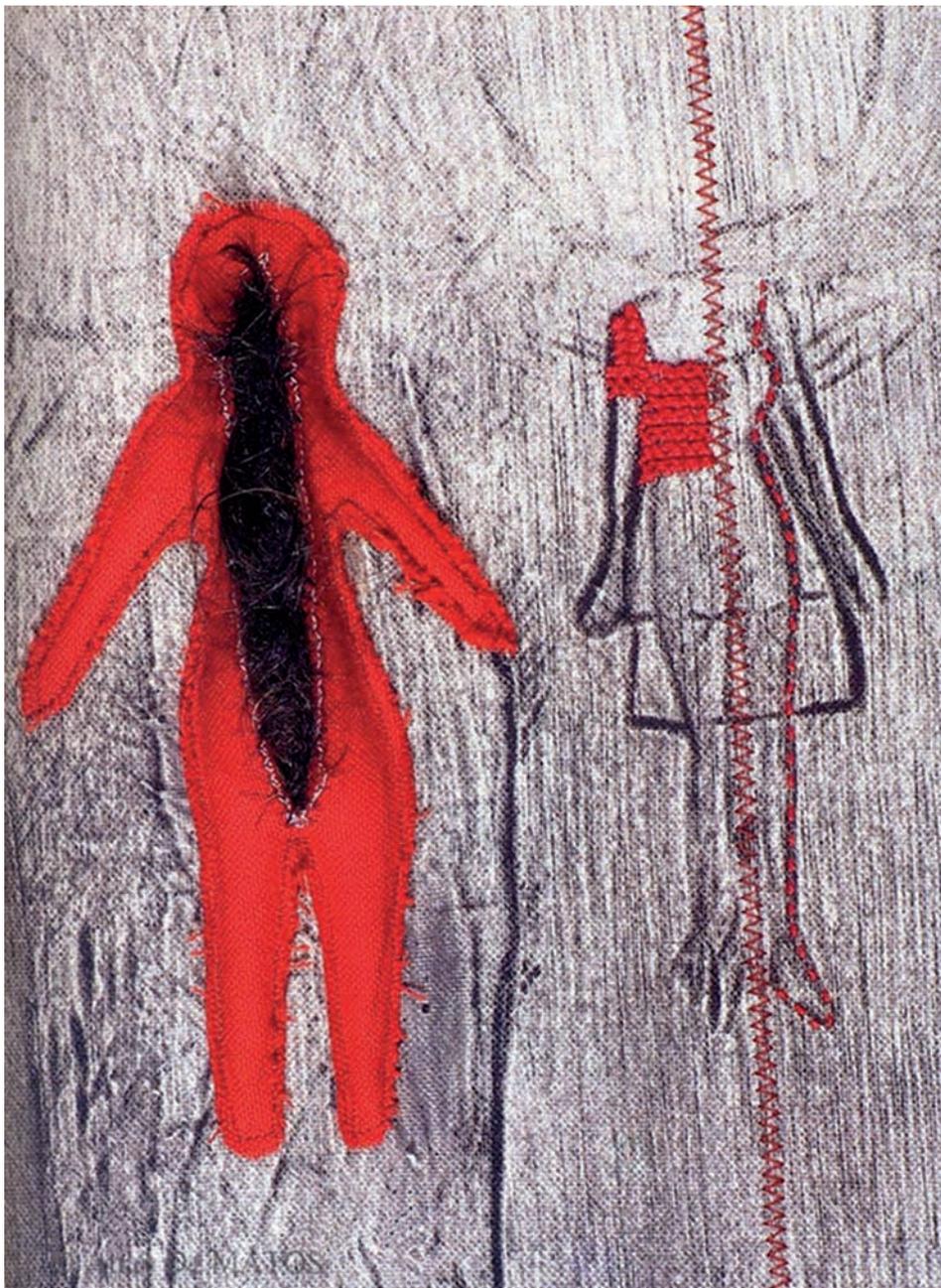


Ilustración 17. A. de Matos.
Vestidos mínimos XIII. 1999.
Pelo y bordado sobre tela. 37
x 27 cm (Ana de Matos, fecha
desconocida).

Ana de Matos ha empleado el bordado en algunas de sus obras, como es el caso de la serie Vestidos mínimos, en la cual algunas obras tienen elementos bordados con cabello.

Estas dos últimas artistas no emplean el bordado con cabello de una manera tradicional, sino con una técnica y temática diferentes a las usuales, sin respetar los tratamientos de conservación del cabello que son los que impiden su putrefacción o el ataque de los ácaros. En el primer caso, además, la obra está hecha no con el cabello sano que se corta a propósito para hacer estas obra, o para hacer pelucas, sino con el cabello que se le ha caído a una persona y ha sido cogido del suelo.

CAPÍTULO IV. EL BORDADO Y LA COSTURA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL

En los últimos años, el dibujo ha renacido como técnica principal de los artistas. Como dice Emma Dexter:

“El actual resurgimiento del dibujo en los últimos años es, quizás, el primer momento en la historia en el que los artistas pueden optar por el dibujo como el principal medio, seguros de que, por consiguiente, su trabajo no se resentirá en estatus” (Emma Dexter, 2007, p. 8).

Esta nueva visión del dibujo ha propiciado que se busquen nuevas técnicas de expresión o que se recurran a otras olvidadas o renegadas. Dentro de estas técnicas se puede y debe contar con el bordado. No todos los bordados que se hacen caben en esta investigación, sino que además de los criterios expuestos en la metodología, existen otras variables que hay que tener en consideración:

- La calidad, innovación y contemporaneidad son unas características indispensables. Se hace hincapié en el diseño original, frente al trabajo con plantillas diseñadas y en la experimentación con los materiales y las técnicas.
- Los artistas son profesionales, que quieren que su obra sea vista como arte, se exponga en galerías comerciales y se pueda presentar a concursos de dibujo y pintura como obra de arte. No son amateurs que practican la costura como el pasatiempo de moda, ni artesanos tradicionales que repiten el mismo motivo sin cesar, al igual que lo podría hacer una máquina.
- Los recursos y materiales empleados no son solamente los convencionales, sino que se interesan por texturas, colores, comportamiento y aspecto de otros materiales.
- El proceso de creación de la obra es igual al de una pintura: se recoge información, se hacen bocetos y se hace la obra, aunque en vez de emplear pintura, se emplea el hilo.

La gran aportación de la Revolución Francesa al arte es que el arte pasó de ser algo elitista a introducirse en la vida cotidiana. A partir de este momento, el artista y su vida forman parte del arte. Esta situación se ha puesto de manifiesto en el arte contemporáneo, especialmente a partir de Marcel Duchamp y sus *ready-made*, con los que cualquier objeto era arte si el artista así lo proclamaba.

Como consecuencia de estos hechos, y a no ser que el artista elija ese camino, ya no existe la esclavitud de la perfección. Ya no es necesario que la obra de arte esté hecha en una determinada técnica o siguiendo unos cánones. A partir de este momento el arte huye del dolor y busca técnicas más rápidas y fáciles de manejar, como el acrílico. Es en este punto donde los dibujos realizados mediante el bordado sobre papel destacan por ser todo lo contrario. Porque el bordado, especialmente sobre papel, es una técnica lenta y difícil que además provoca dolor en las manos del artista.

Por tanto surge una pregunta ¿por qué habiendo otras técnicas los artistas vuelven a la técnica del bordado, que además de ser lenta y dolorosa, está denostada en una sociedad que la considera artesanía?

16. TRINIDAD MORCILLO RAYA. GRANADA. 29/04/1891 - 04/12/1985.

“Algunas artistas actuales han cuestionado la distanciamiento tradicional entre arte y artesanía al combinar técnicas artísticas y artesanas para hacer obras que son, a su vez, reivindicativas de las mujeres” (Beatriz Porqueres Giménez, 1994, p. 28).

Este es el caso de la artista de la que se habla continuación: Trinidad Morcillo, Doña Trini, como era conocida. Trinidad Morcillo fue una artista granadina, aunque en vida no fue considerada como tal. Ella sí se consideraba artista, no bordadora, ni pintora. La obra de Trinidad Morcillo se caracteriza por lo mencionado anteriormente, porque hizo obras de arte en las que se suman el arte y una técnica tradicionalmente asociada a mujeres, el bordado. Debido a su calidad artística, su obra sobrepasaba el típico bordado. Muestra de esta mezcla surgen sus obras realizadas con **cabello humano** trabajado en bordado sobre seda o las **pinturas a la aguja**.

Tal es el valor de esta desconocida y olvidada artista granadina, que en el año 2005, se le dedicó la primera edición de *La más elegante del invernadero*, exposición bienal en la que cada edición se conmemora la obra de un artista de Granada.

16.1. VIDA Y ESTUDIOS

Trinidad Morcillo nació en Granada el 29 de abril de 1891. Tras terminar sus estudios en el colegio Calderón de Granada, Trinidad Morcillo, al igual que su hermano el pintor Gabriel Morcillo, quería estudiar arte, concretamente escultura, su principal afición. No obstante, sus padres Vicente Morcillo, ex guardia civil y trabajador del periódico *El Defensor de Granada*, y su madre, Antonia Raya, tuvieron muchas reticencias a que Gabriel estudiase arte, y a Trinidad no se lo permitieron. Las razones eran, por un lado, que no estaba bien visto que una mujer fuese artista, según las costumbres de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y por el otro, el miedo a una vida bohemia, llena de dificultades y rechazo social. Debido a esto, Trinidad Morcillo desarrolló sus inquietudes artísticas mediante el bordado, disciplina que había aprendido con su tía Paca Raya, bordadora de renombre, que fue precursora de la escuela granadina de bordado,



Ilustraciones 18; 19 y 20. Retratos de Trinidad Morcillo¹².

¹² Imágenes cedidas por la familia Morcillo.

Proveedora Oficial de la Casa Real y medalla de oro en la Exposición de Bruselas (Carmen Eisman Lasaga, 1985/86, p. 80). Con Paca Raya entró a bordar a la edad de 14 años. De su tía, tanto su hermano como ella, aprendieron y heredaron el gusto estético. En 1908, a los 17 años empezó a bordar sola debido a la muerte de su tía. A pesar de lo conservadores que fueron los padres en cuanto a los estudios de Trinidad Morcillo, su padre le dio a su hija un poder por el que podía dirigir su vida, sin el permiso de su marido.

Como ya se ha dicho, no pudo estudiar arte, por lo que estudió Magisterio, obteniendo el título de Maestra de Primera Enseñanza a la edad de veintidós años en la Escuela Normal de Jaén.

Se casó en 1919 con Vicente Alonso y Torner, alférez de artillería, con quien tuvo cuatro hijos, Cristina, Leticia, Gabriel y Leticia. Los dos hijos medianos murieron siendo niños, a las edades de pocos meses y de tres años. Con este matrimonio pudo desarrollar su faceta profesional y creadora. Primero fue profesora en la Escuela Normal de Magisterio de Granada (Juan Rodríguez Titos, 1998, p. 98), hasta que en 1928 ganó por oposición la plaza de Maestro de Taller de *Labores y Encajes* para la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Granada, donde estuvo trabajando durante 36 años, hasta el 29 de abril 1961, año en el que cumplió la edad para la jubilación forzosa (España, 24 de mayo de 1961, p. 7803).

En la Guerra Civil, Trinidad Morcillo estuvo encarcelada en Alicante, entre 1936 y 1938, donde coincidió y entabló amistad con la escritora Pilar Millán Astray. Fue fichada cuando fue al entierro del presidente José Calvo Sotelo y hecha prisionera por asistir a una asamblea de profesores de Escuelas de Arte, en Madrid en 1936.

16.2. METODOLOGÍA DE ENSEÑANZA Y TRABAJO DE TALLER

En los trabajos de Trinidad Morcillo encontramos dos grandes grupos: las obras que hacía por gusto personal, que las hacía ella misma, y las obras que realizaba por encargo, que ella diseñaba y diferentes bordadoras realizaban. Estas bordadoras respondían a dos tipos: alumnas del taller de la Escuela de Artes y los obradores de diferentes conventos.

A Trinidad Morcillo no le gustaba estar sentada en el bastidor, sino que lo que prefería era diseñar y dirigir el trabajo. Solo hacía las partes más difíciles, como los medallones. Ella solo realizaba las obras que le suponían un reto técnico. En

el caso de las clases en la Escuela, le preguntaba a la alumna, qué motivo quería dibujar y ella se lo diseñaba. Hacía el motivo sobre un papel vegetal, que la alumna lo pasaba mediante hilvanes a la tela atravesando el papel de seda y cuando había pasado el dibujo arrancaba el papel, que por su fragilidad se rompía.

Trinidad Morcillo no se movía de su mesa de profesora, a la que se acercaban las alumnas para preguntarle sus dudas. Tampoco bordaba nada, ni tocaba la labor de la alumna, sino que el proceso consistía en que ella explicaba lo que había que hacer, daba las instrucciones, preguntaba si se había comprendido y mandaba a la alumna al trabajo, pidiendo que volviese a enseñarle la labor cuando la hubiese terminado. Era muy exigente, quería que se entendiese lo explicado de forma rápida y que el trabajo fuese de calidad y rápido. Su método de enseñanza se puede decir que se basaba en el error y el aprendizaje.

Ilustración 21. Trinidad Morcillo en la clase de Bordados Artísticos en la Escuela de Artes y Oficios¹³.

¹³ Imagen cedida por la familia Morcillo.



En la Escuela de Artes impartió la asignatura de *Bordado de Lana* y la asignatura *Bordados y Encajes*, entre otras, siendo la enseñanza del bordado la que destacaba en la Escuela. En *Bordado de Lana* tuvo de alumna a la escultora Carmen Jiménez Serrano, nacida en La Zubia, Granada, en 1920 (Enrique Pareja López y Evaristo Márquez Contreras, 1994, p. 13). También tuvo de alumna a la pintora granadina Encarnita Hita Molero, nacida en Domingo Pérez, Granada, en 1932 (Encarnita Hita Molero, 2011), a la bordadora Emilia Carreras, a su sobrina la artista Isabel Morcillo, su sobrina Josefina Morcillo Aliránguez (maestro de taller de *Labores de la Mujer* en la Escuela de Granada). Su importancia en esta Escuela de Artes destaca por su larga labor docente y creadora, y por los premios obtenidos muchos de los trabajos realizados por dicho taller. Fue una gran profesora, que le encantaba enseñar y que creó escuela, como demuestra la carta que le escribieron sus alumnas en el año 1961, por su jubilación, la cual se transcribe:

«A la mejor profesora D^a Trinidad Morcillo, de sus discípulas.

A Dña. Trinidad, de sus queridas alumnas.

En esta gran despedida,

Las niñas de Artes y Oficios

Le damos todas las gracias

Por los muchos beneficios,

Que nos dieron sus enseñanzas.

Queremos que nuestro agradecimiento

No sea solo en palabras,

Queremos que nuestro recuerdo sea para V. añoranzas.

Y para que quede bien patente

Que su ausencia la sentimos

Le dedicamos este modesto presente

Que si al ofrecerlo, como poesía no rima

Es el sentir de su última promoción.

Adiós Dña. Trini, sus alumnas le decimos,

Su descanso bien ganado.

Que sus hijos y su nietos,

La disfruten muchos años.

Granada Mayo 1961.

Firmado por: María del Pilar Garrido Ruiz, Ana María Espín Ruano, Natividad Garrido Ruiz, Encarnita Turatti Hidalgo, María Glorias Garrido Antequera, María de la Cabeza Espín, Conchita Puertas, Dolores Puertas Rodríguez, Socorro López Castro, Encarnita Cañizares, Camino López Ocaña, Angustias de la Rosa, Estrella Gómez Carrillo, Conchita Burgos, Paqui Muñoz, Margarita Rojo Mingorance, María del Carmen Moreno Muñoz, Conchita Piquero, Isabel Bermejo y Loli Rojo Mingorance».

Trinidad Morcillo no se dedicó solamente a la enseñanza y al bordado, sino que también hacía restauraciones, siendo la más importante la restauración del pendón o estandarte real, y a dirigir y colaborar con exposiciones y concursos que promovían el bordado, como la I Exposición antológica de labores femeninas, siglos XVI al XX.

Ilustración 22. Trinidad y Gabriel Morcillo en la Escuela de Artes y Oficios¹⁴.

¹⁴ Imagen cedida por la familia Morcillo.



16.3. ESTILO Y MATERIALES

En cuanto a su estilo, según Emilia García Carrera (amiga y alumna de Trinidad Morcillo), se consideraba absolutamente granadina y barroca; considerando esto último como “una actitud ante los planteamientos artísticos” con un abundante uso de roleos, hojas de acantos y plantas en general. También dice Emilia García Carrera en “Del bordado a la escultura” en *La más elegante del invernadero*, que para Trinidad Morcillo eran indispensables “la libertad ante la técnica, la libertad para la interpretación y la seguridad en la creación propia” (Asunción Jódar Miñarro *et al.*, 2005, p. 11). Para poder desarrollar estas cualidades básicas según Trinidad Morcillo, era absolutamente indispensable el perfecto manejo y conocimiento de la técnica.

En cambio, si se estudia su obra personal, se descubre que es en este campo donde era más innovadora y se permitía seguir sus propios planteamientos artísticos y técnicos, desmarcándose del orientalismo tan de moda en Granada.

En su estilo destaca que no hacía bordado superpuesto (el que se borda en una tela aparte o secundaria y luego se cose el bordado a la tela base) sino bordado propiamente dicho en el que se borda directamente sobre la tela primaria. Esto era bastante normal antiguamente, sin embargo, en la actualidad no sucede así, debido al alto coste de este bordado.

Otro tipo de técnica que utilizaba era una especie de bordado aplicación, en el que parte está hecho con bordado propiamente dicho, mientras que otra parte del bordado está realizado en dos telas que se cosen entre sí por el reverso y a su vez se fijan a la tela primaria no en la totalidad de su superficie.



Ilustración 23. Casa Garín, manto de Nuestra Señora de la Esperanza de Granada. Técnica del bordado con partes exentas.

Esta técnica produce la sensación de mucho relieve y movimiento, casi como un altorrelieve. Según una conversación mantenida con Emilia García Carrera, esta técnica se la inventó Trinidad Morcillo, aunque también la emplean otros bordadores, como los valencianos Casa Garín.

Los materiales que empleaba Trinidad Morcillo eran siempre de la mejor calidad: telas de seda e hilos de seda y oro y en contadas ocasiones plata. Los hilos de seda los teñía ella misma y los de oro los compraba por todo el mundo para conseguir que tuviesen la calidad exacta. Por ejemplo destaca la anécdota de que en la restauración del Estandarte Real fue directamente a la fábrica a Francia, para que le fabricasen los hilos de oro exactamente del color, grosor y textura que ella quería.

Jugaba con el diseño, los colores y materiales de los hilos, los tonos de los diferentes dorados, las texturas de los diferentes materiales, los brillos de los diferentes tipos de sedas y oros, con los volúmenes de las diferentes técnicas de bordados. Con esto conseguía que la obra no fuese plana e igual en todos los sitios, especialmente cuando se fotografiaba.

16.4. DISEÑO DE LOS MOTIVOS

“Desde el principio de los tiempos las mujeres han realizado sus diseños para bordados y tapices” (Isabel Rubio Pérez, 2001, p. 11).

Como se ha dicho antes, en el bordado erudito destacan los talleres de bordado en los que se diseñaban los dibujos del bordado y no se hacían versiones de plantillas existentes o copias de las mismas. Dentro de este grupo estaban el taller de Trinidad Morcillo y el taller de Isabel Velázquez en Sevilla, coetáneos en el tiempo. El taller de Isabel Velázquez contaba primero con la dibujante Rosario Gutiérrez y después con la hija de Isabel Vázquez, María Pepa Díaz Velázquez. En este taller los dibujos eran hechos en papel y a las bordadoras se les daban copias, no los originales, que se guardaban con recelo (María de las Nieves Concepción Álvarez Moro, 2008, p. 17). En cambio, en el caso de Trinidad Morcillo, en la mayoría de las ocasiones dibujaba sobre la tela directamente el motivo, aunque a veces también lo hacía sobre un papel. Siempre inventándose ella el diseño.

El diseño de sus bordados es la característica que hace a la obra de Trinidad Morcillo particularmente interesante. Trinidad Morcillo hacía los diseños de los

bordados para las cofradías en base a estudios preliminares del paso y de la imagen: en base al contexto de la situación del bordado, logrando un diseño diferente a los prediseñados que empleaban muchos bordadores. La habilidad que tenía para el dibujo era lo que hacía que sus diseños fuesen únicos, con calidad y movimiento.

Los diseños de Trinidad Morcillo son todos diferentes entre ellos, y entre las diferentes partes de un todo: como se puede apreciar en las fotografías de la mantilla que bordó para su propia boda, todas las flores son diferentes entre sí; o las 180 estrellas del manto de Nuestra Señora de la Misericordia, que también lo son.

Los bordados de Trinidad Morcillo son un tipo de bordado erudito, tanto por su diseño y dibujo, como por los materiales empleados.

16.5. PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS

Trinidad Morcillo marcó una etapa en el bordado de Granada, defendiéndolo frente al sevillano, especialmente en la posguerra, cuando había una gran afición en Europa en general, y en España en particular, por el bordado granadino sobre tul. Era la época en la que se produjo el auge del siglo XX de las mantillas usadas para procesiones y para celebraciones religiosas, y Trinidad Morcillo tenía el mejor taller de bordado de Granada y los mejores diseños.

Según palabras de Leticia Alonso Morcillo, Trinidad Morcillo, al igual que su hermano, no fue una persona que le gustase darse publicidad; lo que le gustaba era su trabajo y hacerlo bien. No obstante, fueron muchos los reconocimientos y premios que obtuvo. Cabe destacar que el Ayuntamiento de Granada decidió el 30-12-1985 rotular una calle con su nombre y nombrarla Hija Predilecta de la Ciudad de Granada (Ayuntamiento de Granada, enero de 2012). Basándose en:

“su entusiasmo, vitalidad y trabajo en fomento del arte en general y en especial en las labores de encajes y bordados, legando una importante escuela y obra en tal sentido y enriqueciendo la tradición del bordado granadino; su magisterio en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Granada, centro en el que desempeñó la clase de labores y encajes, plaza que obtuvo mediante concurso con el nº 1 y que desempeñó más de 36 años

hasta su jubilación, posibilitando con su magisterio la ejecución de estos trabajos y la continuidad de una tradición; realización de diferentes y numerosos encargos para Cofradías y otras Entidades, entre los que destaca un Simpecado y un Sudario para la cofradía de Santa María de la Alhambra de gran valor artístico; obtención de múltiples premios, diplomas y distinciones oficiales por su labor artística y cultural; importante labor restauradora, como la del Pendón de la Conquista en la Capilla Real; Copia del Estandarte Real del Ayuntamiento; Creación de Escudos en las Banderas de Granada y Andalucía, del Ayuntamiento, y en definitiva perpetuación de su labor artística a través de sus discípulos.”¹⁴

La solicitud para este nombramiento con el título de hija predilecta la inició el ex-teniente de alcalde socialista y profesor de diseño de la Escuela de Arte de Granada, José Miguel Castillo Higuera, siendo ella de derechas. Demostrando que el valor que tenía esta mujer como persona, profesora y artista superaba ideologías políticas. Esta solicitud fue aceptada a trámite, tras pelear mucho José Miguel Castillo con el resto del Ayuntamiento.

Algunos de los otros premios y reconocimientos que obtuvo fueron: las buenas críticas de las Exposición Internacional Femenina de París en 1960, los reconocimientos de las Escuelas de Arte de Barcelona y Valencia (Juan Rodríguez Titos, 1998, p. 98); el diploma de honor y medalla de la *VI Exposición Regional de Industria y Artesanía*,

¹⁵ Carta del Ayuntamiento a Cristina Alonso Morcillo en la que se explica la concesión del título de Hija Predilecta a título póstumo a Trinidad Morcillo.

en Montilla (Córdoba), el 22 de julio de 1956; el Lauro otorgado por la revista *Tanit*, junto a la Asociación Provincial de Amas de Casa en las *XXIV Jornadas Informativas del Ama de Casa*, en Granada, el 24 de marzo de 1981, obtenido por las conferencias que dio a favor de las labores artísticas de la mujer. El museo mariano de Zafra le otorgó el título de Bienhechora Insigne el 28 de enero de 1946.

Se solicitó que le entregasen la medalla al trabajo, solicitud que no prosperó, a pesar de contar con el favor y admiración de muchos de sus paisanos y también de no granadinos, como demuestran muchas de las cartas al director en diversos periódicos en los que se solicitaba que le hiciesen un homenaje, privilegio que ella rechazó. En la década de 1940 le fue entregada la medalla de Sufrimientos por la Patria, con cinta azul, por haber estado prisionera en el bando republicano.

Otros premios fueron el primer premio de un concurso de escultura para aficionados, organizado por la Real Sociedad Económica de Amigos de el País en octubre de 1917, con una reproducción en barro de una cabeza de una obra de Donatello. Un premio en Dibujo Lineal que obtuvo el 30 de septiembre de 1928 en un concurso convocado por la Escuela de Arte de Granada.

Tenían sus bordados una calidad y factura tan buenas que el Papa Pablo VI le otorgó una bula para entrar a los conventos de monjas de Granada para enseñarles a bordar. Concretamente a las hermanas del convento de San Jerónimo y a las hermanas del convento Nuestra Señora de los Ángeles. El motivo de este permiso fue que los conventos estaban en la ruina y no tenían con que subsistir, y así aprendían un oficio.

Se le encargó la restauración y copia de insignias institucionales; conoció al rey Alfonso XIII y al rey Juan Carlos I en la entrega de la copia y de la restauración del Estandarte Real (que se encuentra en el Ayuntamiento). Su taller bordó una mantilla para la mujer de Franco, Carmen Polo.

También bordó para instituciones extranjeras como un retrato para el museo *Casa Natale di Leonardo da Vinci*, en Italia, o para la congregación dominica de Nueva York (Carmen Eisman Lasaga, 1985/86, p. 81) o para Venezuela (Francisco J. Gil Craviotto, 1959, p. desconocida).

Conocía a la sociedad artística e intelectual granadina por sus amistades y las de su hermano, como a la artista María Trinidad Ximénez de Cisneros, más conocida como Manini; al fotógrafo Manuel Torres Molina; al pintor Miguel Ruiz Molina

y a su hijo el pintor y poeta Miguel Ruiz del Castillo, alias Migelón o a Joaquina Eguaras Ibáñez, directora del Museo Arqueológico de Granada. Fue íntima de sor Cristina de la Cruz y Arteaga, duquesa del Infantado y priora general de la Federación Jerónima. Como ya se ha dicho, entabló una gran amistad con Pilar Millán Astray, hermana del fundador de la Legión.

16.6. OBRAS DE TRINIDAD MORCILLO RAYA

Lo que para la autora constituye el eje estético de la obra de Trinidad Morcillo es, como ya se ha hablado, el sentido y significación del bordado como técnica artística. Trinidad Morcillo puso en pie una obra en la que se conjuga calidad técnica con calidad artística y tradición con renovación. A continuación la obra de Trinidad Morcillo se va a dividir en tres grandes grupos. Primero se van a ver las obras personales hechas mediante el bordado. En segundo lugar, las que se hacían en su taller por encargo. En tercer lugar, las hechas por Trinidad Morcillo con otras técnicas, como dibujos con grafito o acuarela.

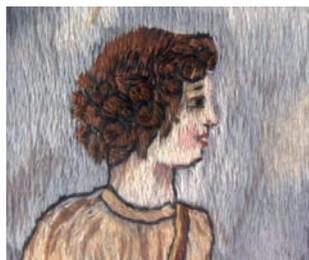
16.6.1. GRUPO 1. OBRA PERSONAL: ARTE TEXTIL

En la obra de Trinidad Morcillo hay que destacar su producción personal, la que realizaba por gusto, por placer, por el nunca mejor dicho, amor al arte. Las obras textiles que realizaba de manera personal, las hizo ya en la vejez, una vez se jubiló; cuando empezó a tener más tiempo. De su obra, solo está bordado por ella lo que le gustaba y hacía por mero placer personal. El resto de trabajos, es decir los encargos, como ajuares, mantones para vírgenes... no eran realizados por la propia Trinidad Morcillo, sino que eran diseñados a partir de la idea y cosidos en su taller de la Escuela de Arte o por diversas congregaciones de monjas, como las Comendadoras de Santiago, con las que Trinidad Morcillo mantuvo una intensa relación. Ella los diseñaba y pedía como hacerlos; sin embargo, ella no los bordaba. Trinidad Morcillo no tenía taller propio sino que, como se acaba de decir, cosían para ella tanto en la Escuela, como diversas congregaciones de religiosas, ya que era la costumbre de la época.

Estas obras tuyas son de una factura excepcional, son extraordinariamente sutiles y están elaboradas con materiales comunes empleados en el bordado en



Ilustración 24. Anónimo, *San Lázaro* (detalle), S. XVIII. Bordado de seda sobre seda. Se aprecia que la cara no está bordada como hacía Trinidad Morcillo, sino que es una serigrafía.



Ilustraciones 25 y 26. T. Morcillo, *Cristo con los niños* (detalles).

España, la seda como base y los muy comunes hilos de seda y el también muy empleado en la tradición española, aunque menos que la seda, cabello humano. Son obras minuciosamente dibujadas con hilo o cabello, que ella no consideraba bordados, sino pintura a la aguja o grabados con cabello. Aquí podemos encontrar un precedente de que el bordado no es solo una técnica independiente, sino que se le debe considerar una técnica más de dibujo y pintura. Porque para Trinidad Morcillo este tipo de obra no eran bordados, sino pintura, el modo de expresar su temperamento artístico.

La característica principal que tienen sus obras, según testimonio de personas que la conocían y la vieron trabajar, es que no hacía dibujo previo para bordar, sino que bordaba directamente. Directamente dibujaba y pintaba con los hilos, sin un dibujo previo a lápiz o jaboncillo que le guiase por dónde tenía que ir bordando.

- **Pinturas a la aguja**- Las *acu pictae*, de Trinidad Morcillo son unos bordados realizados con la técnica de la seda matizada. La técnica consiste en cubrir el tejido de seda con puntadas de hilo seda en diferentes tonos para conseguir gradaciones (Guiarte, 2008). Es decir, son bordados hechos de hilo de seda sobre seda. La principal característica de la pintura a la aguja, lo que marca su esencia, es que no se note donde termina un tono y empieza el siguiente, como si de un esfumado se tratase.

En Europa, concretamente en el Reino Unido, este tipo de bordado se le llamaba *needlepainting* y consistía en hacer copias exactas de obras de arte famosas empleando el bordado como técnica artística. Era una actividad artística muy de moda

entre las clases altas que permitía a las obras de las mujeres entrar en los museos. Lo que Trinidad Morcillo hacía es una variante de este tipo de bordado.

Trinidad Morcillo decía de sus obras que no eran bordados, sino pinturas a la aguja. En algunas ocasiones, las obras que ella llamaba pinturas a la aguja, las que hacía por gusto propio, eran obras de diseño propio, como paisajes del natural. En otras ocasiones eran copias o interpretaciones de obras de autores de gran prestigio, como de Frans Hals, u obras de su hermano, el pintor Gabriel Morcillo Raya, del que recibió mucha influencia. Esta misma línea de pensamiento respecto a la idea de lo que es la pintura a la aguja es la que tenían los bordadores y diseñadores de los bordados de las cofradías de Lorca (Murcia), como los pintores Emiliano Rojo y Manuel Muñoz Barberán, que bordaban para las

Ilustración 27. T. Morcillo, *Cristo con los niños*. Bordado de seda sobre seda, 62 x 49 cm.



cofradías lorquinas en vez de emplear pinceles (Lorcamurcia, 2012).

La influencia de los dibujos del natural viene de su tía Paca Raya, que ya era conocida por sus bordados del natural. Todo bordador tenía la ambición de trabajar directamente del natural. Sin embargo, no se sabe de dónde provenía su interés y afición al bordado matizado, ya que su tía Paca Raya no lo practicaba. En relación a este dato hay que destacar que jamás estuvo en Lorca, ciudad donde se realizaban los bordados matizados más famosos de la época.

En cuanto a la pintura a la aguja, según Trinidad Morcillo Raya en la entrevista que le hizo José María Guadalupe para el diario Ideal, con motivo de una exposición de arte de mujeres en Granada en 1973, la pintura a la aguja tuvo un gran auge en el siglo XVIII, alcanzando incluso precio mucho más altos que obras de grandes maestros (José María Guadalupe, fecha desconocida, p. desconocida). En la entrevista que le hizo Francisco J. Gil Craviotto en el año 1959, Trinidad Morcillo decía que en el siglo XVIII es cuando se alcanzó la perfección técnica en cuanto a la variedad cromática y uso del color y decayendo en los siglos XIX y XX e intentando ella que no se perdiese esta tradición mediante sus enseñanzas en la Escuela de Arte y Oficios (Francisco J. Gil Craviotto, 1959, p. desconocida). Si Trinidad Morcillo hubiese nacido en otro país, podría haber sido famosa. Por ejemplo en el Reino Unido durante el siglo XVIII y XIX vivió la artista Mary Linwood, que en su tiempo fue muy famosa por sus *needlepainting* y en la actualidad podemos encontrarlos en los mejores museos, como el Victoria and Albert Museum de Londres.

Para conseguir los hilos del tono, grosor y textura exacta, que en muchos casos eran difíciles de encontrar, iba a la fábrica a comprar los hilos, supervisando la producción o los teñía ella misma. En el proceso de bordado empleaba bastidor y unas ocho o diez agujas a la vez con hilos de diferentes tonos y/o colores (pudiendo llegar hasta veinte), logrando unas transiciones y variedades cromáticas exquisitas.

Cristo con los niños. Esta obra representa el pasaje bíblico de Cristo con los niños. “No les impidan a los niños que se acerquen a mí, porque de los que son como ellos es el Reino de los cielos”. Mt 19, 13-15.

Bufón tocando el laúd. Con esta interpretación de Bufón tocando el laúd de Frans Hals de 1626, (museo del Louvre) obtuvo la medalla de oro y el diploma de honor en una exposición de la Escuela de Arte de Barcelona. Según una entrevista que le hizo Francisco J. Gil Craviotto para un diario granadino en el año 1959, es la obra de la que Trinidad Morcillo se sentía más orgullosa (Francisco J. Gil Craviotto, 1959, p. desconocida), lo que quiere decir que esta obra es anterior a 1959. Si comparamos esta obra con el retrato de Napoleón Bonaparte de Mary Linwood, se descubre que no tiene nada que envidiarle, sino al contrario, se puede decir que la variedad y transición de colores que tiene el bufón es mayor. Lo mismo ocurre con los retratos que hacían en Lorca sus contemporáneos: eran igualmente copias de pinturas famosas, con una calidad similar en cuanto al bordado y algo inferior en cuanto al uso de los colores.



Ilustración 28. T. Morcillo, interpretación de *Bufón tocando el laúd* de Frans Hals. Bordado de seda sobre seda, aproximadamente 25 x 23 cm.

Ilustración 29. T. Morcillo, interpretación de *Bufón tocando el laúd* (detalle).





Ilustración 30. T. Morcillo,
Santiago Apostol (detalle).



Ilustración 31. T. Morcillo, *San Jerónimo*. Bordado de seda de colores sobre organza blanca de seda, 14 x19 cm.



Ilustración 32. T. Morcillo,
Simón de Cirene. Bordado de
seda de colores seda, 10,5 x
14 cm.

Ilustración 33. T. Morcillo,
Simón de Cirene (detalle).



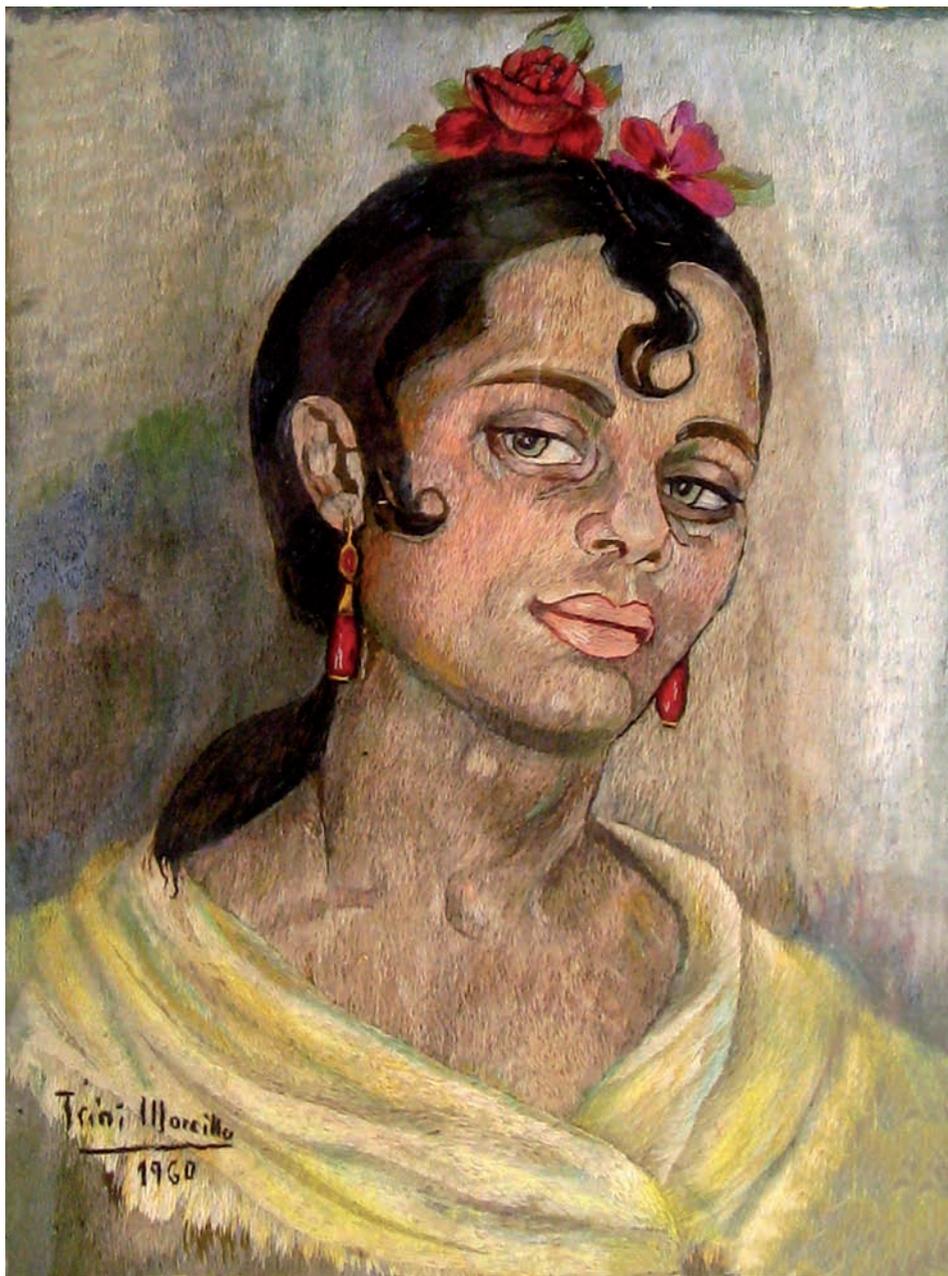


Ilustración 34. T. Morcillo, *Pericanta*, 1960. Bordado de seda sobre seda, 25 x 31 cm.

Ilustración 35. T. Morcillo, *Pericanta* (detalle).

Santiago Apóstol, San Jerónimo y Simón de Cirene.

Son tres obras de pequeño formato realizadas con la técnica de la seda matizada.

La Pericanta. La Pericanta fue una gitana del Sacromonte (Carmen Eisman Lasaga, 1985/86, p. 82). El retrato está hecho de seda sobre seda en 1960.



Ilustración 36. T. Morcillo, paisaje pastoril. Bordado de seda sobre seda, 16 x 12 cm.

Paisaje pastoril. Obra posiblemente hecha al natural de un paisaje.

Ilustración 37. T. Morcillo, paisaje pastoril (detalle).

San Cecilio. No se han encontrado imágenes. Según en la entrevista que le hizo Francisco J. Gil Craviotto en el año 1959, es una de las obras de las que está más orgullosa (Francisco J. Gil Craviotto, 1959, p. desconocida). Según Carmen Eisman Lasaga, estaba



realizado bordado con sedas de colores sobre raso blanco de seda y sus medidas eran de 27 cm. de alto por 13 cm. de ancho (Carmen Eisman Lasaga, 1985/86, p. 82).

Ilustración 38. T. Morcillo, representación de una mujer bajo un arco. Témpera, tela y puntillas sobre cartón, A4 aprox. Colección particular.





Ilustración 39. T. Morcillo, representación de una pareja, Témpera, tela y puntillas sobre cartón, A4 aprox. en el reverso lleva la dedicatoria: "Para mi hija Leticia en su cumpleaños. Su madre. Trini".



Ilustración 40. T. Morcillo, representación de una mujer. Témpera, tela y puntillas sobre cartón, A4 aproximadamente.

- **Bordados sobre papel en los que emplea aplicaciones de tela y bordado-** Son unos dibujos que hizo de anciana, aunque en la cárcel ya realizaba dibujos en papel que bordaba para dárselos a sus hijas cuando iban a visitarla. Estos dibujos eran un mero entretenimiento, aunque destacan por su experimentación con los materiales. Son dos dibujos de personas vestidas de época hechos con témpera sobre cartón marrón, a los que ha añadido partes telas cosidas y puntillas a modo de ropajes, con un gran volumen.

Son unas obras en las que se conjuga la ingenuidad con el talento. Aunque parecen obras naif y tontas, son obras de vejez que se podrían comparar a las obras que otros artistas también han realizado en su vejez: obras sencillas de hacer, con gran simplicidad, que no requieren un gran esfuerzo físico; pero a la vez son muy buenas, porque conforme se tiene más experiencia y más conocimiento, las obras son mejores; el artista ya no ve importante el pintar, sino expresarse mediante técnicas alternativas. Dentro de esta línea de pensamiento se podrían comparar estas obras de vejez de Trinidad Morcillo con los collages de Henri Matisse.

- **Grabados al pelo, bordados con cabello natural-** Como ya se ha dicho, la temática se divide en dos grupos: retratos de personajes ilustres y paisajes. Los retratos están formados por el retrato de Chorrojumo y por la serie de cinco músicos famosos (Carmen Eisman Lasaga, 1985/86, p. 82), de los que se han encontrado tres: Beethoven, Mozart y Chopin; no localizándose los retratos de Liszt y de Bach. Los retratos de Beethoven y Chopin hechos con cabello se pudieron contemplar en la exposición *La más elegante del invernadero*.

Músicos: Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven y Frédéric Chopin. Como ya se ha indicado en el apartado del bordado con pelo, son obras hechas con su propio cabello y el de sus hijas, representando los músicos favoritos de éstas.

Chorrojumo. Mariano Fernández, el *Chorrojumo* fue un gitano patriarca del Sacromonte, que era considerado el rey de los gitanos a finales del siglo XIX y principios del XX. El retrato de Chorrojumo fue un regalo personal a unos amigos de la familia. Se encuentra en una colección particular.



Ilustración 41. T. Morcillo, *Beethoven a los treinta años*, 1966. Bordado de cabello natural de Cristina y Trinidad sobre seda, 11 x 9 cm.



Ilustración 42. T. Morcillo,
Wolfgang Amadeus Mozart.
Bordado de cabello natural
sobre seda, 11 x 9 cm.



Ilustración 43. T. Morcillo, *Chorrojumo*. Bordado de cabello natural sobre seda, 13 x 10 cm.

Cierva dando de mamar a su cervatillo. Esta obra fue realizada cuando la autora cuando tenía 90 años (Carmen Eisman Lasaga, 1985/86, p. 82). El paisaje parece ser un bordado del natural.

Ilustración 44. Trinidad Morcillo con el retrato de Chorrojumo¹⁶.

Ilustración 45. T. Morcillo, *Cierva con el cervatillo*. Bordado de cabello natural sobre seda. 14,5 x 9,5 cm .

¹⁶ Imagen perteneciente a la familia Morcillo.



16.6.2. GRUPO 2: OBRAS HECHAS
POR ENCARGO: BORDADOS Y
RESTAURACIONES.

Trinidad Morcillo tuvo gran éxito como bordadora entre las cofradías granadinas, aunque también realizó mantillas, mantones y ajuares, como una mantilla que le bordó a Carmen Polo Martínez-Valdés.

El detalle principal que caracteriza a los bordados de Trinidad Morcillo es que dentro del bordado no hay dos detalles iguales. Por ejemplo la mantilla de su boda, que se ha mostrado anteriormente, está cuajada de flores que tienen la peculiaridad que no hay dos iguales. Cada flor es única y se caracteriza por algún detalle diferente a la siguiente.

Como ya se ha indicado, los bordados en oro de Trinidad Morcillo se caracterizan por la peculiaridad de que no están bordados en una tela independiente que después se une al terciopelo base, sino que están hechos directamente sobre el terciopelo, dándoles una factura y textura muy diferentes a los anteriores. Con ésta técnica conseguía bordados que parecen altorrelieves, de una calidad técnica inigualable.

Ilustraciones 46; 47 y 48.
T. Morcillo, manto de María
Santísima de la Misericordia
(detalles de la cenefa).





Ilustraciones 49 y 50. T. Morcillo, manto de María Santísima de la Misericordia (detalles de fecha y firma), 1953. Seda y oro sobre terciopelo de seda.

- **Manto de María Santísima de la Misericordia. 1953.** De la Venerable, Muy Antigua e Ilustre Hermandad Sacramental de Nuestra Señora de la Paz y Cofradía de Penitencia del Santísimo Cristo de los Favores y María Santísima de la Misericordia Coronada “Los Favores” en la iglesia parroquial de San Cecilio en Granada.

Bordado Por la inscripción bordada en la parte superior sabemos que lo bordó Trinidad Morcillo en el año 1953. Está bordado en oro y seda sobre terciopelo granate. En el manto bordó 180 estrellas, todas diferentes entre sí. Según María José Arredondo Piédrola, para conseguir estas 180 estrellas diferentes empleó un caleidoscopio, que



Ilustración 51. T. Morcillo, manto de María Santísima de la Misericordia (detalle).



Ilustración 52. T. Morcillo, manto de María Santísima de la Misericordia (detalle).

hacia girar (María José Arredondo Piédrola, 1972, p. 25). Según Carmen Eisman, el diseño de esta pieza no fue realizado por Trinidad Morcillo, exceptuando la letanía gráfica (Carmen Eisman Lasaga, 1985/86, p. 81).

- **Palio y bambalinas Nuestra Señora de la Esperanza.** 1955. De la Real Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder y Nuestra Señora de la Esperanza o “Cofradía de los banqueros”, en la iglesia Parroquial de San Gil y Santa Ana en Granada.

Este juego de palio y bambalina están considerados como obras cumbre en el bordado granadino cofrade de Granada. Están realizados en oro y seda sobre terciopelo verde. La crestería del palio es también bordada en oro imitando metal y las bambalinas Este conjunto fue hecho por el taller de Trinidad Morcillo en la Escuela de Arte, en el año 1955 (Semana Santa, 1977, p. desconocida) y fue encargado por la cofradía de los banqueros (Francisco J. Gil Craviotto, 1959, p. desconocida).

Ilustración 53. T. Morcillo, palio y bambalinas de Nuestra Señora de la Esperanza (detalles).





Como ya se ha mencionado, en la misma línea que Trinidad Morcillo en cuanto a calidad técnica y artística, aunque a principios del siglo XX, encontramos en Lorca los bordados dirigidos por Francisco Cayuela para el Paso Azul y los bordados dirigidos por Emilio Felices para el Paso Blanco. El motivo central del manto de Nuestra Señora de la Amargura de Emilio Felices (1910) es una interpretación del Santo Entierro de Tiziano (Juan Andrés Ibáñez Vilches, fecha desconocida). La originalidad de los diseños de Trinidad Morcillo en las obras realizadas para las cofradías era similar a la de Francisco Cayuela. A diferencia de Emilio Felices, y más parecido a Francisco Cayuela, Trinidad Morcillo no hacía copias de obras famosas

Ilustración 54. T. Morcillo, palo y bambalinas de Nuestra Señora de la Esperanza (detalles).



para las obras que le encargaban las cofradías, sino que eran diseños propios, interpretando y basándose en obras famosas o en la tradición de las representaciones. Francisco Cayuela, que innovó el bordado lorquino porque fue el primero que pasó de bordar con oro a bordar con seda matizada para los ajueres de Semana Santa, hacía diseños originales basados en trampantojos, velados y sombreados.

La iconografía del palio es un homenaje a la Virgen María y está configurado como un conjunto catequético y de oración. De hecho, Trinidad Morcillo dijo de este trabajo: “voy a cantarle a la Virgen, de la mejor manera que sé: con mis manos...” (El Esperanzo, 2008). Se representan los cinco Misterios Gloriosos de la Virgen, es decir los

Ilustración 55. T. Morcillo, palio de N^a Sra. de la Esperanza (medallón de la Asunción de María)¹⁷.

¹⁷ Imagen cedida por la familia Morcillo.



Ilustración 56. T. Morcillo, palio de N^ª Sra. de la Esperanza (medallón de la Visitación a su prima Isabel).



Ilustración 57. T. Morcillo, palio de N^a Sra. de la Esperanza (medallón de la Anunciación del Arcángel San Gabriel).

Ilustración 58. T. Morcillo, palio de N^a Sra. de la Esperanza (medallón de la Natividad).



Ilustración 59. T. Morcillo, palio de N^a Sra. de la Esperanza (medallón de la Coronación de la Virgen como reina del Cielo y la Tierra).

acontecimientos más importantes de su vida: en el centro está representada la Asunción de la Virgen y en las esquinas se representa la Anunciación, la Visitación, la Natividad y la Coronación. Estas escenas están bordadas en seda sobre terciopelo verde y están enmarcadas en medallones bordados en oro con motivos de roleos y rocallas. En cuanto a la técnica está realizado mediante bordado de realce.

La Asunción de María en cuerpo y alma es un dogma de fe definido por el Papa Pío XII el 1 de noviembre de 1950. Esta obra está representada con la iconología clásica española, en la que María lleva una túnica blanca con un manto azul cubierto de estrellas, es el estilo que fue instaurado por autores como Murillo o Zurbarán. Es una pintura con unos marcados carácter y estética barrocos, al igual que el resto del palio. La representación de este tema se basa en Apocalipsis, 12:1: «Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida del sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas».

La Anunciación responde al pasaje bíblico del Evangelio según San Lucas, 1: 26-38: «Al sexto mes fue enviado por Dios el ángel Gabriel a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret, a una virgen desposada con un hombre llamado José, de la casa de David; el nombre de la virgen era María. Y entrando, le dijo: “Alégrate, llena de gracia, el Señor está contigo”. Ella se conturbó por estas palabras, y discurría qué significaría aquel saludo. El ángel le dijo: “No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios; vas a concebir en el seno y vas a dar a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús. El será grande y será llamado Hijo del Altísimo, y el Señor Dios le dará el trono de David, su padre; reinará sobre la casa de Jacob por los siglos y su reino no tendrá fin”. María respondió al ángel: “¿Cómo será esto, puesto que no conozco varón?” El ángel le respondió: “El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra; por eso el que ha de nacer será santo y será llamado Hijo de Dios. Mira, también Isabel, tu pariente, ha concebido un hijo en su vejez, y este es ya el sexto mes de aquella que llamaban estéril, porque ninguna cosa es imposible para Dios”. Dijo María: “He aquí la esclava del Señor; hágase en mí según tu palabra”. Y el ángel dejándola se fue». La Anunciación representada por Trinidad Morcillo responde al patrón de María, siendo anunciada por el arcángel San Gabriel en un espacio etéreo y abstracto y fecundada por el Espíritu Santo representado como una paloma, de la que surgen los rayos divinos. Al igual que la imagen anterior, sigue las líneas de Murillo en su representación del tema.

La Visitación aparece recogida en San Lucas, 1: 39-56. «En aquellos días, se

levantó María y se fue con prontitud a la región montañosa, a una ciudad de Judá; entró en casa de Zacarías y saludó a Isabel. Y sucedió que, en cuanto oyó Isabel el saludo de María, saltó de gozo el niño en su seno, e Isabel quedó llena de Espíritu Santo; y exclamando con gran voz, dijo: “Bendita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu seno; y ¿de dónde a mí que la madre de mi Señor venga a mí? Porque, apenas llegó a mis oídos la voz de tu saludo, saltó de gozo el niño en mi seno. ¡Feliz la que ha creído que se cumplirían las cosas que le fueron dichas de parte del Señor!”. Y dijo María: “Engrandece mi alma al Señor y mi espíritu se alegra en Dios mi salvador porque ha puesto los ojos en la humildad de su esclava, por eso desde ahora todas las generaciones me llamarán bienaventurada, porque ha hecho en mi favor maravillas el Poderoso; Santo es su nombre y su misericordia alcanza de generación en generación a los que le temen. Desplegó la fuerza de su brazo, dispersó a los que son soberbios en su propio corazón. Derribó a los potentados de sus tronos y exaltó a los humildes. A los hambrientos colmó de bienes y despidió a los ricos sin nada. Acogió a Israel, su siervo, acordándose de la misericordia - como había anunciado a nuestros padres - en favor de Abraham y de su linaje por los siglos”. María permaneció con ella unos tres meses, y se volvió a su casa». En este caso Trinidad Morcillo representó la versión en la que Isabel aparece arrodillada ante María, por ser la madre de Dios, y no al revés, en la que María se tendría que arrodillar ante su prima por ser mayor que ella. Las dos mujeres son representadas ante un arco con un paisaje al fondo.

La Natividad, aunque huelga explicarla por la arraigada tradición en nuestro país, se van a transcribir los versículos de Lucas, 2: 6-7: «Y aconteció que estando ellos allí, se cumplieron los días de su alumbramiento. Y dio a luz a su hijo primogénito, y lo envolvió en pañales, y lo acostó en un pesebre, porque no había lugar para ellos en el mesón». Esta Natividad es un retrato intimista en el que María está mirando a su hijo Jesús en el pesebre. En el fondo se puede apreciar el establo y un paisaje al fondo. Puede tener cierta similitud en cuanto al estilo a la Natividad de el Greco; no obstante tiene muchos menos personajes y la composición es más sencilla.

La Coronación de la Virgen está representada según iconografía inicial, en la que la coronación la realizan dos ángeles, como mediadores de la Santísima Trinidad, y no al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo coronando a la Virgen. Este pasaje aparece reflejado en un libro apócrifo, atribuido a san Juan Evangelista, que explica, que tras subir María al Cielo es coronada como reina del Cielo y la

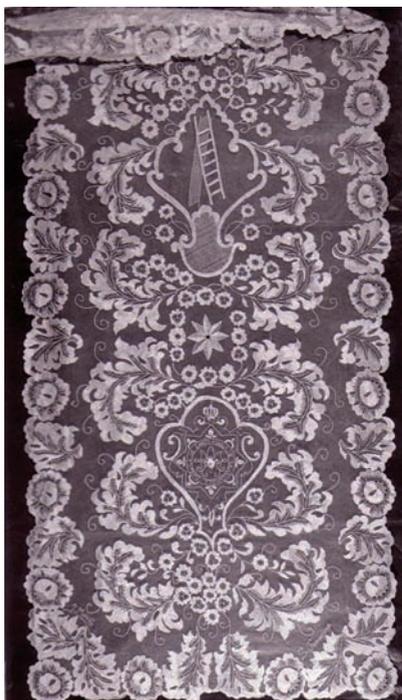
Tierra, por parte de la Santísima Trinidad. Si no se mira bien esta representación, se puede confundir con una Inmaculada Concepción, ya que la estética es muy similar.

• **Simpecado de Nuestra Señora de las Angustias de Santa María de la Alhambra (1963) y sudario de la cruz.** De la Hermandad Sacramental de la Santísima Trinidad y Nombre de Jesús y Real e Ilustre Cofradía de Penitencia de Nuestra Señora de las Angustias Coronada de Santa María de la Alhambra en Iglesia de Santa María de la Alhambra.

El simpecado está realizado bordado en seda, oro y plata con la técnica de realce, sobre terciopelo azul de seda natural procedente de Lyon. El bordado va completo con más de 200 perlas, azabaches y lentejuelas de plata y oro y cabello de la propia artista para el cabello de la Virgen (Fundación

Ilustración 60. T. Morcillo, sudario de N^a Sra. de las Angustias de Sta. María de la Alhambra (detalle) (Rafael Ruiz, 2011).

Ilustración 61. T. Morcillo, boceto del sudario de N^a Sra. de las Angustias de Sta. María de la Alhambra (detalle).



Caja Rural de Granada, 2010). En el óvalo central está representada la Inmaculada Concepción, mientras que alrededor de dicho óvalo, los motivos decorativos son vegetales y rocallas.

El encargo del simpecado fue realizado por una comisión de la cofradía, firmándose el contrato en 1963, entre el hermano mayor de la cofradía, Juan Alonso Roda, y Trinidad Morcillo, con la autorización de su marido, Juan Alonso Tornel. En el encargo se especificó que la forma debía ser tradicional, es decir, recta en los lados, ligeramente ondulado en el centro, rematado con una corona bordada en la parte superior y con la uve invertida en la parte inferior, que significa Ave María. Las dimensiones debían ser de 95 x 175 cm. sin incluir el remate (Juan Francisco Gómez Ríos, 2003, p. 4).



Ilustración 62. T. Morcillo, simpecado de N^ª Sra. de las Angustias de Sta. María de la Alhambra, 1963 (Rafael Ruiz, 2011).

Para esta cofradía también bordó uno de los sudarios que cuelgan de la cruz. Es de encaje de blonda bordado en seda sobre tul de seda, al estilo tradicional granadino, con motivos vegetales y alegóricos de la pasión, diseñado por Trinidad Morcillo y probablemente bordado en la Escuela de Artes.

- **Estrella de capitán general de los Ejércitos en el manto de la Virgen de las Angustias.** La estrella de capitán general de los Ejércitos de Tierra, Mar y Aire de Francisco Franco fue donada por Carmen Polo en 1976, casi un año después de la muerte de Franco. Esta estrella está bordada en seda oro sobre el manto de terciopelo negro de la patrona de Granada y se sumó a las estrellas que ya tenía bordadas (Rafael Gómez Montero, 1976, p. 17).



Ilustración 63. T. Morcillo, estrella de capitán general, 1976. Seda y oro sobre terciopelo 12 x 12 cm aprox.

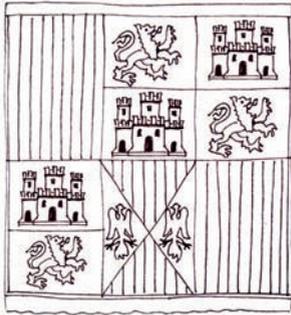
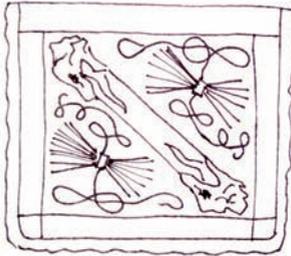


Ilustración 64. Esquema del guión del rey Fernando el Católico.

Ilustración 65. Esquema de la bandera de Infantería de los Reyes Católicos.

Ilustración 66. Guión del rey Fernando el Católico.

Ilustración 67 ccc Bandera de Infantería de los Reyes Católicos .



- **Restauración de la bandera de Infantería de los Reyes Católicos.** La bandera restaurada es una pieza del siglo XVII, semejante al ofrecido por los Reyes Católicos a la ciudad de Granada. Está custodiado en el tesoro de la Capilla Real.

Aunque Trinidad Morcillo le llamase bandera de la reina Isabel, en realidad corresponde a los Reyes Católicos, como demuestran los cuartelados de la bandera, pertenecientes a los diferentes territorios que reinaban ambos: Castilla (castillo de oro, sobre gules -rojo) y León (león púrpura coronado de oro, sobre plata) por Isabel, y Aragón (cuatro palos gules y sobre oro) y Nápoles-Sicilia (cuartelado en souter-diagonal-, en el que jefe y punta -parte superior e inferior- son cuatro palos gules sobre oro, y los flancos de plata con un águila sable -negra-coronada de oro) por Fernando. Está realizada en damasco de seda carmesí pintado y dorado y tiene unas medidas aproximadas de 160 cm de alto por 120 cm de ancho.

- **Restauración y réplica del guión del rey Fernando el Católico.** Un guión es un pendón o estandarte pequeño. En este caso es una copia del que perteneció al rey Fernando el Católico. Lleva representadas las flechas, que corresponden a Fernando, mientras que el yugo corresponde a Ysabel. Mide aproximadamente 60 x 60 cm y está hecho de damasco de seda carmesí pintado y dorado.

El original está conservado en el tesoro de la capilla real de la catedral de Granada. La copia realizada por Trinidad Morcillo fue un regalo del Ayuntamiento de Granada a la ciudad de Zaragoza con motivo de una visita institucional (Carmen Eisman Lasaga, 1985/86, p. 81-82).



Se sabe con certeza que Trinidad Morcillo hizo esta restauración por el documento manuscrito y firmado que conserva su hija Leticia Alonso Morcillo, que dice:

“He recibido de los Hermanos Señores Capellanes de la Capilla Real la cantidad de 61.000 pesetas por la restauración de la bandera del Rey Fernando. Granada, abril de 1974. Trinidad Morcillo Raya”.

- **Restauración (antes de 1970) y réplica del Estandarte Real en 1980.** A pesar de ser un estandarte, es popularmente conocido como pendón de Castilla. El estandarte original es una pieza fechada en el siglo XVII, con Felipe IV, ya que ya lleva introducidas las insignias de los Austrias. El original se encuentra guardado en los almacenes del Ayuntamiento a la espera de que se le haga una vitrina para su exposición sin que sufra. La copia se conserva en una hornacina de la sala de plenos del Ayuntamiento de Granada.

El pendón es realmente un estandarte, cuadrado, de damasco de seda de color rojo carmesí, de dos metros de lado, con caras independientes y bordado en aplique, es decir, bordado aparte y cosido encima del damasco.

Es escudo está cuartelado en cruz, representando estos cuartelados las armas de España en el jefe y las armas de Austria en la punta. Está timbrado por una bordura, por rocallas de estilo barroco y rematado por una corona de los Infantes de España. En el cantón -lado superior- diestro del jefe está representado Castilla y León, mientras que en el siniestro está Aragón y Nápoles-Sicilia. En el flanco -lado inferior- diestro está representado Borgoña Moderna (flores de lis de oro

sobre azur -azul) y en el flanco siniestro está el escudo de Austria Moderno (rectángulo verde con una bordura oro). En el cantón siniestro de la punta está representado Borgoña Antiguo (fajado azur sobre plata), mientras que en el diestro se encuentra representado Brabante (león rampante de oro sobre sable). En la punta se encuentra representada Granada (granada abierta con granos gules y con dos hojas). En el corazón el escudo de Portugal (cinco escudetes de plata sobre fondo azur, con bordura de oro y gules) y el escudo partido de Tirol (águila sable coronada y picada y membrada en oro) y Flandes (león rampante sobre plata). Detrás del escudo se encuentra un águila de San Juan, que en una cara mira hacia la diestra, mientras que en la otra mira incorrectamente a la siniestra, ya que los escudos están invertidos especularmente. Bordeando el escudo se encuentra el collar de la orden Toisón de Oro y en las cuatro esquinas del estandarte hay cuatro granadas abiertas, al estilo del escudo primitivo.

En la celebración de la Toma de Granada por parte de los Reyes Católicos el 2 de enero, en la Capilla Real se tremola el pendón de la ciudad. Debido a esta tradición que ocasionaba un gran deterioro al pendón original, se le encargó la copia a Trinidad Morcillo, para poder tremolarlo sin peligro de daños ni pérdidas. En esta réplica colaboraron con ella, según Leticia Alonso Morcillo, las religiosas del convento de San Jerónimo.

A pesar de que Trinidad Morcillo no sabía restaurar, se le encargó su restauración por su buena técnica. Según Leticia Alonso, en la misma le ayudaron Marino Antequera García (pintor y crítico de arte granadino) y el coleccionista granadino Antonio Dalmases Mejías. Como demuestra el artículo de Rafael Gómez Montero en el diario Ideal esta restauración fue realizada antes de 1970, fecha del artículo, puesto que habla de ella (Rafael Gómez Montero, 1970, p. 1). Esta restauración no estaba bien realizada, por lo que en el año 2005 hubo que quitar los añadidos puestos en esta restauración porque estaban ocasionando graves daños a la obra.

- **Restauración del cuadro de la Virgen de la Antigua (antes de 1970).** La restauración de esta obra es el proyecto con el que Trinidad Morcillo se sentía más orgullosa, debido a su importancia artística e histórica y que se estaba perdiendo. El cuadro, según la tradición, perteneció a la reina Isabel I de Castilla (Isabel la Católica), que lo llevaba en sus viajes y se piensa que ella misma lo bordó, con la ayuda de sus damas; aunque en realidad es una obra del siglo XVI.

El estado en que se encontraba era una situación muy grave, ya que estaba muy perdido y sucio. Está bordado en seda natural y oro sobre seda de color crudo (Carmen Eisman Lasaga, 1985/86, p. 82) y sobre pergamino (Rafael Gómez Montero, 1970, p.1). Para ennegrecer el oro se empleó óxido de hierro y tabaco fermentado, y se reintegraron las lagunas según un criterio mimético de restauración. Se encuentra en el Ayuntamiento de Granada.

- **Encajes.** Trinidad Morcillo sabía hacer unos doce tipos de encajes, desde los más modernos a los más tradicionales, destacando el bordado sobre tul típico en Granada. Como se ha mencionado antes, los bordados de encargos no los hacía ella, sino su taller, aunque aquí se presentan dos encajes que sí hizo ella. En las imágenes se muestra el ejemplo de la mantilla de de boda. Esta mantilla está es un bordado de blonda, hecho en seda sobre tul de seda y se la bordó ella para usarla como velo en su boda. A pesar de que este tipo de obra no la hacía ella, sino que la hacían las empleadas de su taller, en este caso sí que la hizo ella, ya que cuando la bordó era muy joven y aún no disponía de taller.

- **Retrato de Leonardo da Vinci.** Según Carmen Eisman, también realizó un retrato de Leonardo da Vinci para el Museo Leonardiano en su pueblo natal, Vinci. Está bordado sobre organdí de seda, y mide 12 cm. de alto por 11 cm. de ancho (Carmen Eisman Lasaga, 1985/86, p. 82). De esta obra no se ha podido obtener ninguna imagen, excepto el boceto.

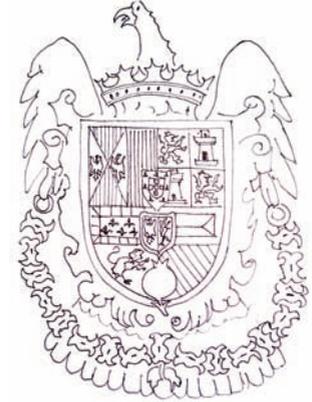
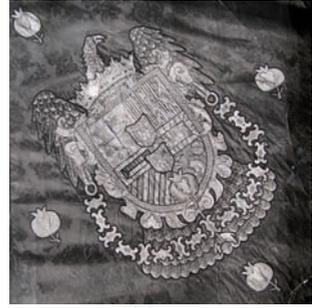


Ilustración 68. Estandarte real¹⁸.

Ilustración 69. Esquema del escudo del estandarte real.



Virgen, bellamente bordada en el siglo XVI (Museo Municipal de Granada).

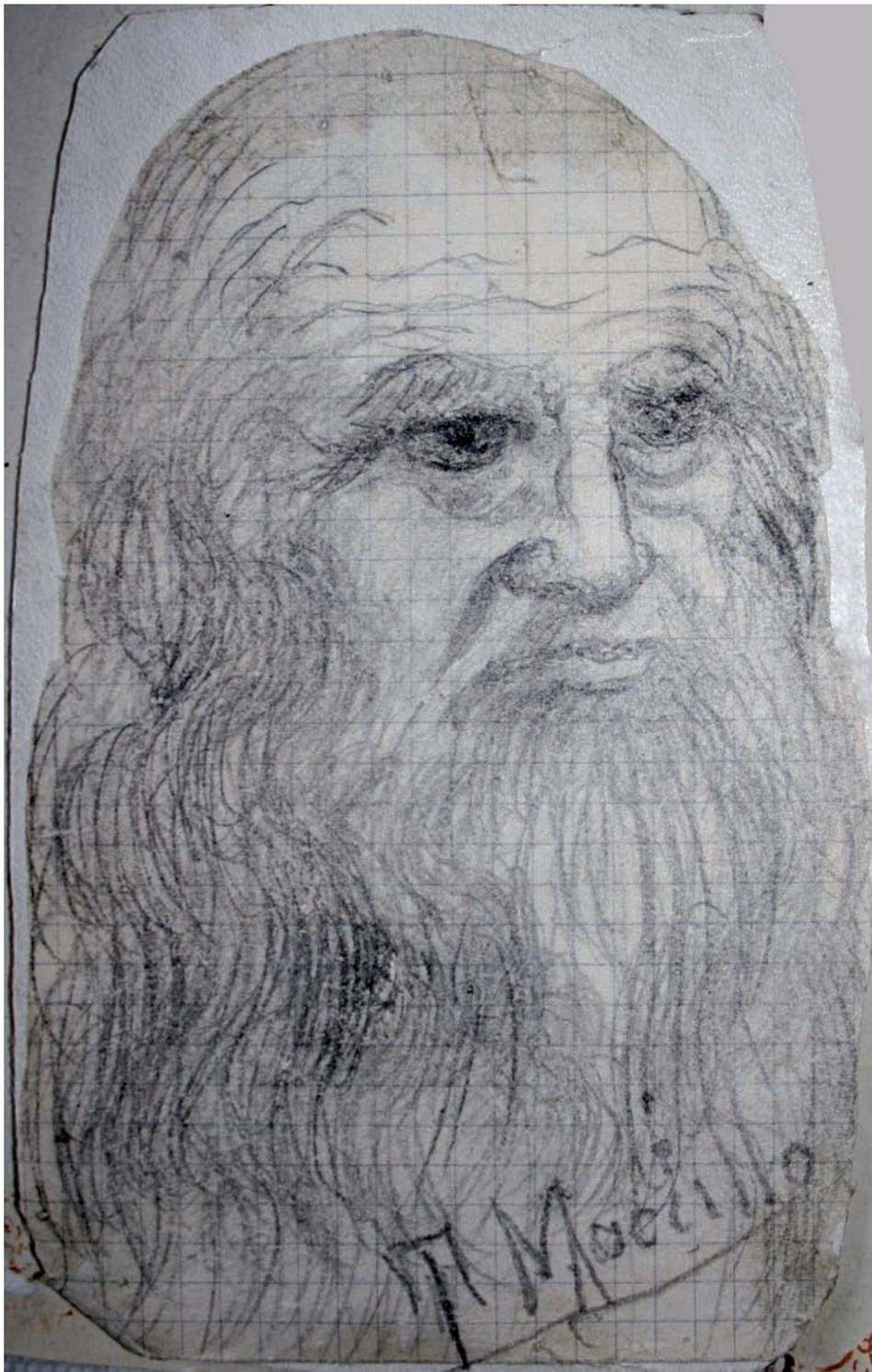
Ilustración 70. Atribuido a Isabel I de Castilla, *Virgen de la Antigua* (Rafael Gómez Montero, 1970, p.1)

¹⁸ Imagen cedida por la familia Morcillo.



Ilustraciones 71 y 72. T. Morcillo, detalle de su mantilla de boda. Encaje granadino de tul (detalles).

Ilustración 73 (página siguiente). T. Morcillo, boceto para el retrato de Da Vinci. Grafito sobre papel.



- **Ocho paños para las bocinas del Cristo de las Tres Caídas.** De la Hermandad de Semana Santa de Nuestro Padre Jesús de las Tres Caídas y Nuestra Señora del Rosario en sus Misterios Dolorosos de la muy Antigua, Pontificia, Real e Ilustre Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario, o más conocida como Hermandad del Rosario. En la iglesia Parroquial de Santo Domingo en Granada.

Estos ocho paños los bordó Trinidad Morcillo por encargo del Carmen de los Mártires. En la actualidad están muy deteriorados y los está restaurando Otilio Durán del taller de bordado La Purísima en Alhendín, Granada (Ser Cofrade, 2012). De esta obra no se ha podido obtener ninguna imagen.

- **Manto y palio de Nuestra Señora de la Esperanza.** 1955 y 1956. Cofradía de Nuestro Señor de la Oración en el Huerto y Nuestra Señora de la Esperanza. (Iglesia Parroquial de San Pedro en Úbeda). El manto es de 1955 y el palio de 1956 (Enrique Úbeda, fecha desconocida). Están bordados en oro sobre terciopelo verde. El manto tiene bordada la inscripción *Spes Nostra* (nuestra esperanza).

A pesar de que este manto y palio están atribuidos a Trinidad Morcillo, no es segura su autoría, ya que según Pedro Mariano Herrador Marín, el contrato no fructificó y se encargó a una congregación de religiosas de Jaén la realización el manto y el palio.

“La cofradía contactaría con Doña Trinidad el día 24 de abril [de 1956], a través de una carta donde le preguntaba si podría hacerse cargo del bordado del manto de la Virgen y tenerlo finalizado para febrero de 1957”.



Ilustración 74. Atribuido a T. Morcillo, manto de Ntra Sra. de la Esperanza, Úbeda (Eugenio Santa Bárbara, 2012).

“Dos días después era Doña Trinidad quien escribía a la hermandad aceptando el mencionado encargo, pero les rogaba que la visitaran a Granada con la finalidad de mostrarle sus trabajos y para que vieran el bordado realizado en el manto de la Virgen de la Esperanza de Granada que estaba considerado como uno de los mejores de Andalucía. No podemos confirmar que el bordado del manto lo realizase D^a Trinidad, pues cofrades veteranos han comentado que las gestiones con D^a Trinidad no fructificaron, realizándose finalmente el bordado por unas religiosas de Jaén, y no precisamente para la Semana Santa de 1957” (Pedro Mariano Herrador Marín, 2006, p. 354-355).

- **Frontal de la ermita de San Sebastián, patrón del comercio (anterior a 1972)** (María José Arredondo Piédrola, 1972, p. 25). Está bordado en oro y sedas de colores sobre terciopelo rojo al estilo Barroco del siglo XVIII. (Carmen Eisman Lasaga, 1985/86, p. 82). De esta obra no se ha podido obtener ninguna imagen.

- **Bandera para la congregación de dominicos de Nueva York (anterior a 1972)** (María José Arredondo Piédrola, 1972, p. 25). Es una bandera realizada en raso de color blanco, y bordada en oro y sedas de colores con incrustaciones de perlas. En ella se representa una imagen de la Virgen con Santo Domingo, con carácter de icono (Carmen



Ilustración 75. Atribuido a T. Morcillo, escudo de Granada¹⁹.

¹⁹ Imagen cedida por la familia Morcillo.

Eisman Lasaga, 1985/86, p. 81). De esta obra no se ha podido obtener ninguna imagen.

- **Mantón de manila con bordados de estilo chinesco (anterior a 1972)** (María José Arredondo Piédrola, 1972, p. 25). De esta obra no se ha podido encontrar ninguna imagen, ni más información.

- **Escudo para la bandera de Granada.** Este escudo, está bordado en oro y sedas de los colores exactos a los que tiene el escudo de los Reyes Católicos. Fue encargado por el Ayuntamiento de Granada, con José Miguel Castillo como teniente de alcalde, con motivo de la visita de SS.MM. los Reyes de España a Granada los días 9 y 10 de enero de 1980 (Ideal, 6 de enero de 1980, p. 13). Se encuentra en el Ayuntamiento de Granada. Según el diario Ideal, fue realizado por las religiosas de un convento de clausura bajo la dirección de Trinidad Morcillo, mientras que según Emilia García Carrera, este encargo se lo pasó Trinidad Morcillo a ella.

Ilustración 76. Atribuido a T. Morcillo, Escudo de España²⁰.

Ilustración 77. Atribuido a T. Morcillo, escudo de Andalucía²¹.

Ilustración 78 (página siguiente). T. Morcillo, plantilla del escudo de España. Grafito sobre papel de seda.

²⁰ y ²¹ Imágenes cedidas por la familia Morcillo.





- **Escudo para la bandera de España.** Encargado por el Ayuntamiento de la Granada. Según palabras de Emilia García mantenidas en una conversación, esta obra también se la pasó Trinidad Morcillo, aunque también dice que ya que el Ayuntamiento no le pagaba, no la terminó, por lo que se deduce que no puede ser la misma.

- **Escudo para la bandera de Andalucía.** Encargado por el Ayuntamiento de la ciudad. Según palabras de Emilia García mantenidas en una conversación, esta obra también se la pasó Trinidad Morcillo.

Ilustración 79. T. Morcillo, diseño de Ntra. Sra. del Socorro (detalle de los rostros). Grafito sobre papel de seda.

Ilustración 80. T. Morcillo, plantilla de la corona de Ntra. Sra. del Socorro. Lápiz azul sobre papel.

16.6.3. GRUPO 3. OBRA PERSONAL: OTRAS TÉCNICAS

La obra de Trinidad Morcillo es famosa por los bordados, especialmente los encargados por cofradías. No obstante, su labor artística no se redujo a esto, sino que también cultivó otro tipo de obras: dibujos con diferentes técnicas; escultura,





Ilustraciones 81. T. Morcillo, diseño para mantel (detalle). Lápices de color sobre papel de estraza.

Ilustración 82 (página siguiente). T. Morcillo. Detalle de un boceto. Grafito sobre papel de seda.





Ilustraciones 83 y 84. T. Morcillo, diseños para manteles. Lápices de color sobre papel de estraza.



Ilustración 85. T. Morcillo. Detalles de un boceto. Grafito sobre papel de seda.

Ilustración 86. T. Morcillo. Detalle de un boceto. Grafito sobre papel de seda.

Ilustración 87 (página siguiente). T. Morcillo, escudo de los Morcillo. Grafito sobre papel de seda.





que principalmente cabezas, retratos, ángeles y especialmente el repujado en cuero, en el que destacaba por su técnica. Decía que no quería pintar con pinceles debido a la gran calidad de la obra de su hermano, sintiendo que no podría superarle (Carlos Centeno, 1972?, p. 16).

- **Bocetos y diseños para bordados.** Son dibujos realizados sobre papel de seda o papel de estrada para todo tipo de los bordados que diseñaba.
- **Repujados en cuero.** Los suyos eran altorrelieves, con un relieve mucho mayor de lo acostumbrado, alcanzando hasta los tres centímetros de altura. En algunas ocasiones lo hacía según el método



Ilustración 88. T. Morcillo, retrato.



Ilustración 89. T. Morcillo, Venus y faunos.

Ilustración 90. T. Morcillo, Barco y tritones. Tapas delantera y trasera de un cuaderno.



Ilustración 91. T. Morcillo, tapas de un cuaderno. El motivo es la interpretación de la obra Cabeza de moro de Gabriel Morcillo.

Ilustración 92. T. Morcillo, retrato de un señor mayor.

tradicional con buril desde el anverso del cuero. En otras ocasiones empleaba una técnica secreta, que ni sus hijas sabían como la hacía. De hecho su hija Leticia dice que “se la llevó a la tumba”. Esta técnica se caracterizaba por hacer el altorrelieve desde la parte delantera del cuero, probablemente con una aguja, de tal modo, que la parte trasera quedaba intacta. Tanto le gustaba el repujado en cuero, que pensó en dar clases de repujado en la Escuela de Sordomudos en Madrid; proyecto que por la Guerra Civil no se pudo llevar a cabo. A continuación se muestran algunos ejemplos de repujados:

- **Ilustraciones.** Pilar Millán Astray escribió un libro de poemas sobre su estancia en prisión y sobre sus compañeras. Debido a la amistad que entablaron, Trinidad Morcillo se encargó de los grabados y de varias de las ilustraciones a color.

Ilustración 93. T. Morcillo, Patio de los pinos, donde permitían el descanso de una hora al día (Pilar Millán Astray, 1939, p. 55).

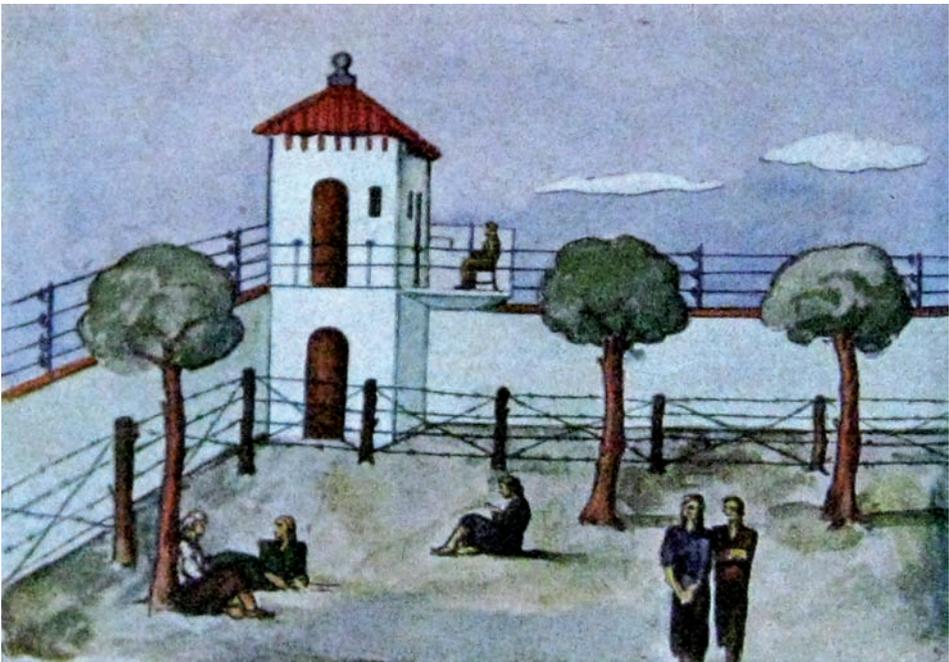




Ilustración 94. T. Morcillo, La decana (retrato de Millán Astray) (Pilar Millán Astray, 1939, p. 6).

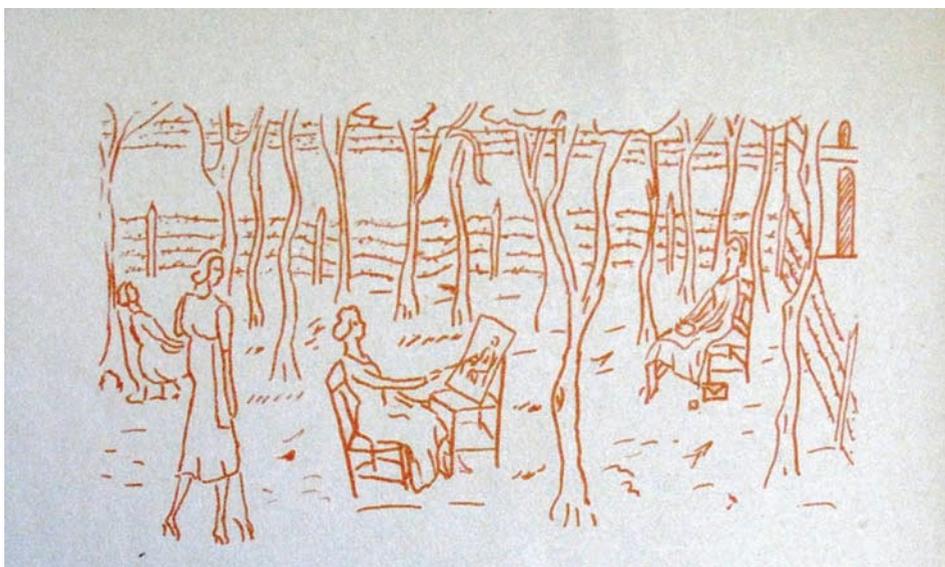
²²Información dada por la hija de Trinidad Morcillo, Leticia Alonso Morcillo.

Los dibujos a línea los realizó a hurtadillas en papeles pequeños, mientras estaba en prisión. Tanto los poemas, como los dibujos, los escondían en una grieta de la ventana, para que si lograban salir vivos, poder rescatarlos y publicarlos, contando así la experiencia que les supuso ser presas políticas. Cuenta además su hija, que en ese periodo estuvieron a punto de fusilarla²².

A continuación se transcribe el poema *A Trini Morcillo*, uno de los poemas que Pilar Millán Astray le dedicó (Pilar Millán Astray, 1939, p 65):

“¡Andaluza! ¡Granadina!
hija de tierra divina
que causa mi admiración;
brota el arte en tu retina
subiendo del corazón.
Verte presa no intimida
tu condición valerosa,
ni el miedo en tu pecho anida;
pero lloras, afligida,
por dos capullos de rosa.
Yo te ruego, Trini amada,
que no te apenes por nada;
y que ores con fervor a Dios,
y te verás con las dos
en tu Carmen de Granada”.

Ilustración 95. T. Morcillo, retrato de Pilar Millán Astray, de varias reclusas y autorretrato en el patio de los pinos(Pilar Millán Astray, 1939, p. 96).



- **Dibujos.** Son dibujos del natural o copias e interpretaciones de obras famosas. Son obras de pequeño formato, realizadas sobre papel, con grafito, lápices de colores, acuarela o pastel.





Ilustraciones 96; 97 y 98.
T. Morcillo, flores dibujadas cuando era anciana. Grafito sobre papel.



Ilustración 99. T. Morcillo, flor dibujada cuando era anciana. Lápices de colores sobre papel. Lleva escrito: "Pintado a los 91 años por Trini Morcillo".



Ilustración 100. T. Morcillo, retrato de su hija de niña. Carboncillo sobre papel. 17 x 12 cm.



Ilustración 101. T. Morcillo, Retrato de su hijo a los seis meses. Grafito sobre papel de estraza. Lleva escrito: "Mi hijo. 10 meses. T. Morcillo".



Ilustración 102. T. Morcillo, Retrato de su hijo a los dos años. Grafito sobre papel de estraza. Lleva escrito: "Mi hijo Gabriel, dos años".



Ilustración 103. T. Morcillo, retrato de sus padres. Lápiz Conté sobre papel de estraza.



Ilustración 104. T. Morcillo, *San Jerónimo y otros monjes*. Grafito sobre papel de estraza, 12 x 9 cm.

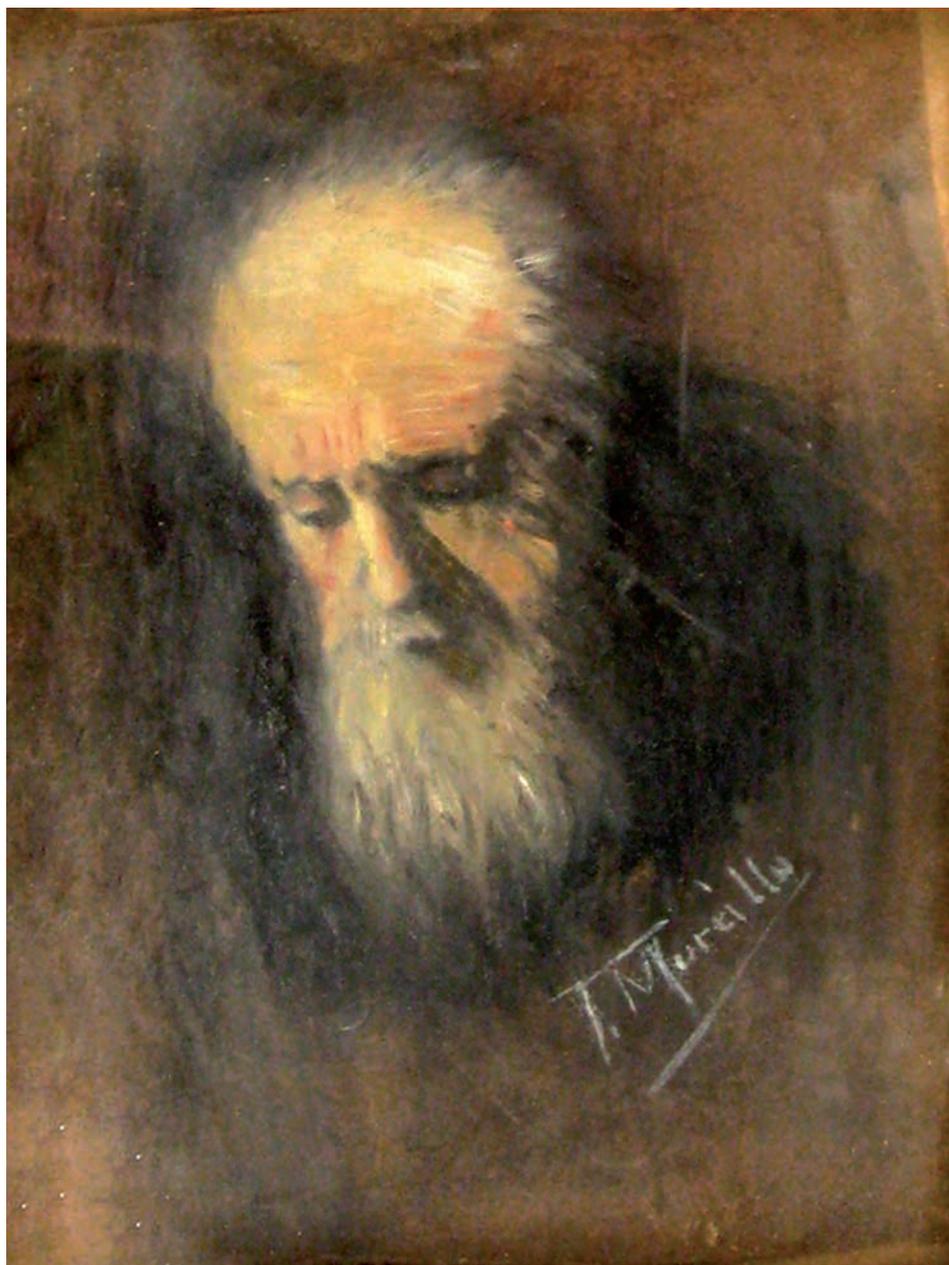


Ilustración 105. T. Morcillo,
San Jerónimo. Acuarela sobre
papel. 8 x 10 cm.

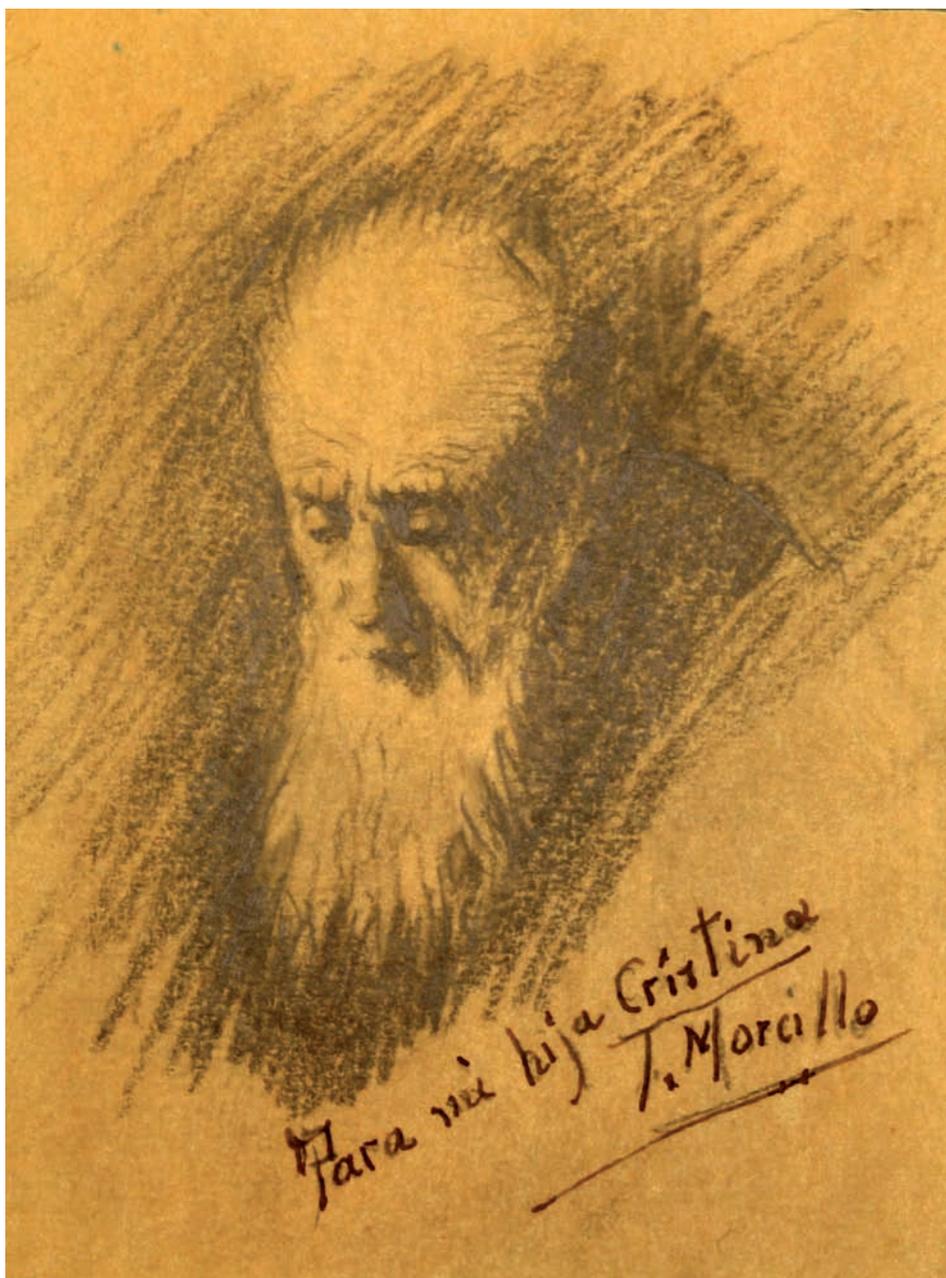


Ilustración 106. T. Morcillo, *San Jerónimo*. Grafito sobre papel. Dedicado a su hija. 12 x 9 cm. Lleva escrito: "Para mi hija Cristina. T. Morcillo".

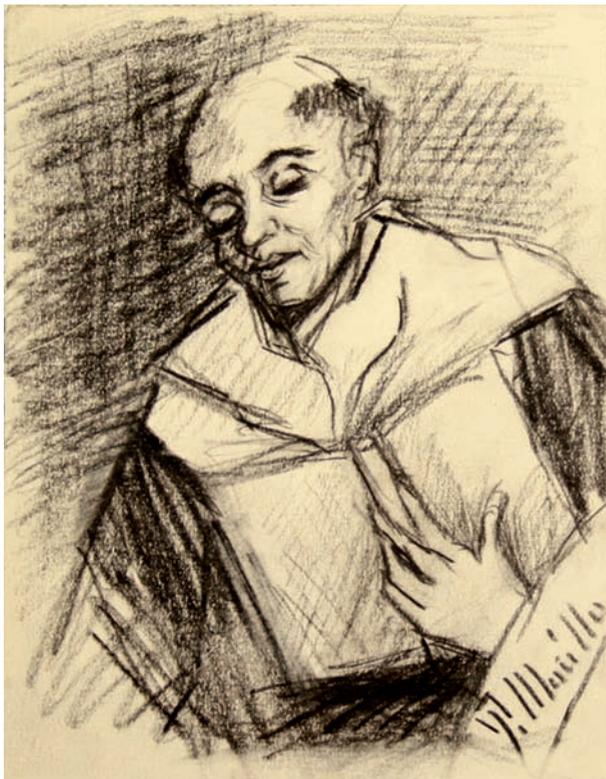


Ilustración 107. T. Morcillo, monje. Lápiz conté sobre papel. 14 x 10,5 cm.

Ilustración 108. T. Morcillo, *Cabeza de San Juan Bautista*. Pastel sobre papel. 12 x 16 cm.

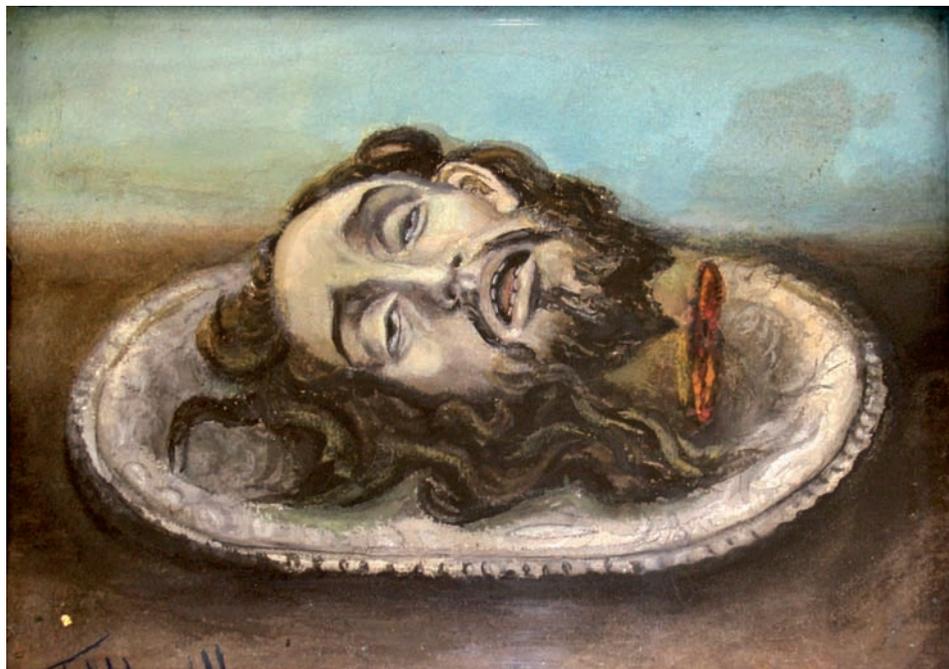




Ilustración 109. T. Morcillo, retrato. Tinta sobre papel.

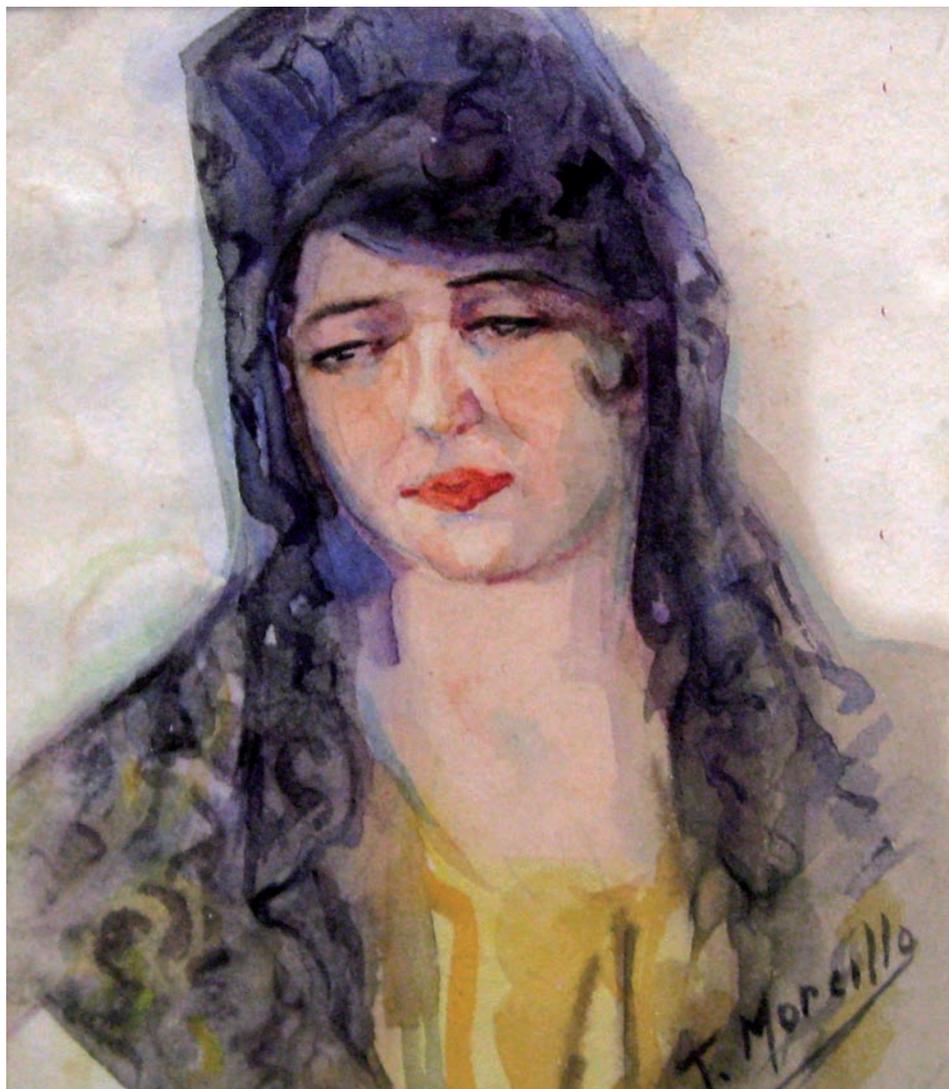


Ilustración 110. T. Morcillo,
retrato. Acuarela sobre papel.
7,5 x 7,5 cm.

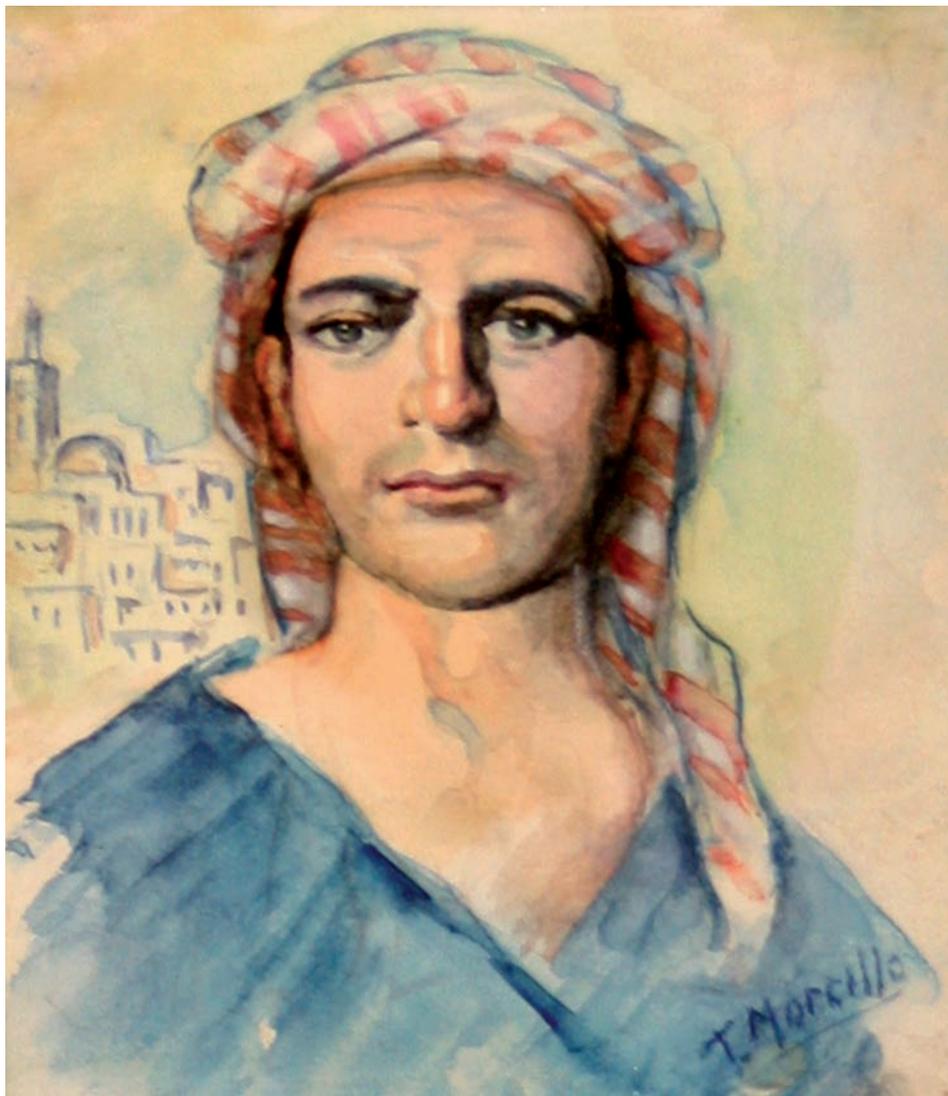


Ilustración 111. T. Morcillo, retrato. Acuarela sobre papel. 8 x 9 cm.

17. OTROS AUTORES QUE EMPLEAN EL BORDADO Y LA COSTURA

	AUTOR	TÉCNICA	SOPORTE	MATERIALES	APRENDIZAJE	INTERÉS
1.	Agrela Romero, Ángeles	Costura Bordado	Tela	Tela Hilo	Coser abuela Bordar no sabe (los encarga)	Moda y su publicidad Expresión corporal Feminidad
2.	Albarracín, Pilar	Bordado	Tela	Hilo	-	Reivindicación feminista
3.	Algar Martos, Azahara	Bordado	Papel Arches	Hilo Acrílico Transferencia Tinta	-	-
4.	Andrés Andrés, Yolanda	Bordado	Tela de algodón	Hilo marca Anchor	Colegio	No tóxico
5.	Arregui Pradas, Rocío	Costura	Lienzo	Tela Hilo de yute	Taller	Tiempo Herramienta Técnica más Feminismo (secundario)
6.	Baena, Carmen	Costura Bordado	Papel Fotografía	Hilo Parafina Fotografía	Madre Maestra Hermanas	Experimentación material Intimidación
7.	Bañuelos Prieto, Susana	Bordado Costura	Papel	Hilo Metal	-	-
8.	Barco Rojas, Eduardo	Costura	Lona industrial de algodón Yute Rafia	Hilo de bramante, de algodón, de lino	Autodidacta	Texturas Reutilización del material
9.	Bartolozzi Rubio, Salvador	Costura Tejido	-	Telas viejas Hilo	Lo cosía su mujer	Dar realismo Caricatura
10.	Binimelis Pérez, Maribel	Costura Bordado	Tela	Hilo Lija	Abuela	Interés material Expresión Curar heridas del tiempo
11.	Cano Mendoza, Nuria	Costura Bordado	Fotografía principalmente	-	No sabe, lo pega	Modificación de la imagen Reutilización del material Vestir la fotografía
12.	Cano Martínez, María Jesús	Costura (pegado)	Cristal	Hilo	Lo pega	-

	AUTOR	TÉCNICA	SOPORTE	MATERIALES	APRENDIZAJE	INTERÉS
13.	Chillida Juanategui, Eduardo	Costura	Papel Feltro	Hilo Cuerda	Autodidacta	Interés material Volumen
14.	Císcar Blázquez, Teresa	Costura	Fotografía Tela Papel...	Hilo Lana Botones	Madre lo básico Autodidacta	Recyclo-collage Reutilización material Texturas Medio de trabajo Ensamblaje
15.	Díaz Montero, María	Costura Tejido	Tela Plástico	Hilo de oro Lana roja	Curso Madre	Recurso técnico Marcar conceptos y sensaciones Unión hombre- tierra Feminidad (de modo secundario)
16.	Domènech Ibáñez, Maribel	Tejido	-	Materiales eléctricos Plásticos Metales Aluminio Leds	Madre	Feminista Sustituir la palabra Político-social Introspección
17.	Domínguez Mariscal, Gregorio	Bordado	Lienzo	Hilo Acrílico	-	-
18.	Fernández Lara, Miriam	Bordado Costura	Tela	Hilo Esparto	-	-
19.	Galiot Martín, Nieves	Costura Bordado	Lienzo	Hilo Abalorios	-	Reivindicación feminista
20.	García Ungo, Susana	Costura	Lienzo Tela pintada	Papel Barniz Hilo Grafito	Autodidacta	Experimentación material Meditación Feminismo Humanismo
21.	González Sánchez, Sara	Costura	Tela Papel	Hilo Tela	Madre	Interés material Unión Método dibujo
22.	Grau Garriga, Josep	Tejido	-	-	-	Interés material
23.	Grygier Farrés, Monika	Tejido	Plástico	Plástico	Abuela	Experimentación material Reutilización material

	AUTOR	TÉCNICA	SOPORTE	MATERIALES	APRENDIZAJE	INTERÉS
24.	Guerrero, José	Costura (pegado)	Lienzo	Bolsas de tela	Lo pega	Experimentación material Crítica consumismo
25.	Hurtado Carrillo, Teresa y Fernanda	Costura Bordado Pegado	Fotografía	Abalorios Hilos Pasamanería Papel	-	Permitir mejor tacto y vista Interpretación y transformación
26.	Jiménez Goy, Amelia	Bordado	Tela Papel	Telas Hilos Encajes	-	Representación humana
27.	Jódar Miñarro, Asunción	Costura	Tela Fotografía	Hilo Hilo y malla metálicos Papel Tela Fotografía	Bordadora	Inmersión en los sentimientos más privados de la mujer mediterránea
28.	Lanceta Aragonés, Teresa	Costura Bordado Tejido	Tela	Hilo	-	Facilidad frente al tapiz Técnica más Investigación Liberación Femenino
29.	Loren Atienza, Lucía	Costura	Naturaleza	Lana Materiales naturales propios del paisaje Vídeo y fotografía	Colegio Abuela	Facilidad frente al tapiz Técnica más Investigación Liberación Femenino
30.	Lozano Salmerón, Asunción	Costura	Cuero Tela	Cuero	-	-
31.	Llamas Blanco, Montserrat	Costura Patchwork	Tela	Hilo Telas viejas, de algodón, lino o seda	Madre Academia Autodidacta	Actividad femenina y <i>outsider</i>
32.	Magán Lampón, María	Bordado	Tela	Hilo seda Hilo algodón Telas Abalorios	Abuela	Ritmo y tiempo Plasticidad material Técnica más Posibilidades expresivas, artísticas y táctiles
33.	Matesanz Pérez, Consuelo	Costura Bordado	Tela	Tela Hilo Acrílico	-	Unión materiales Reivindicación feminista y política Modo de trabajo

	AUTOR	TÉCNICA	SOPORTE	MATERIALES	APRENDIZAJE	INTERÉS
34.	Matos, Ana de	Costura Bordado	Lienzo Tela Grabado sobre tela Fotografía	Pelo Hilo Plumas	Madre	Proyección identidad Líneas dejando huellas
35.	Mendiguchía García, Juan Manuel	Costura	Fieltro Papel	Hilo Fieltro	Autodidacta	Textura del fieltro
36.	Mendoza Urgal, María del Mar	Costura Bordado	Papel de grabado, tisú... Tela	Hilo Papel Grabado	Madre	Familia Infancia Técnica de dibujo
37.	Millares Sall, Manolo	Costura	Arpillera	Hilo Cuerda	-	Interés material
38.	Monereo Velasco, Chelete	Costura Bordado pega	Alucobónf Tablero marino	Bordados y telas antiguas Ropa	No saber, lo pega	Pintura Veladuras pegadas Hª trabajo mujeres familia
39.	Morcillo Raya, Trinidad	Bordado Costura	Seda Papel Terciopelo	Hilo seda Hilo oro Cabello Tela Papel	Tía Paca Raya	Arte
40.	Muñoz Torregrosa, María	Costura Bordado	Lienzo	Telas Hilos Cordón Técnica mixta	Escuela Otros artistas	Herramienta expresión
41.	Muñoz Ventura, Aurèlia	Tejido	-	-	Escuela	Técnica en sí Tridimensionalidad Dinamismo Estímulo sentidos
42.	Navarro Peralta, Sonia	Costura Bordado	Tela Cartulina	Hilo Cartulina Alfileres	Abuelas	Reivindicación feminista Lo femenino
43.	Ortega, María	Bordado	Tela	Hilo	-	-
44.	Pérez Vicente, María José	Bordado Costura	Tela Papel	Hilo Lana Loneta Grafito Acrílico Estampación Cremallera Corchetes Arandelas Papel Cintas	Madre Abuela	Coherencia con ella misma Sensibilidad Fuerza Investigación técnica

	AUTOR	TÉCNICA	SOPORTE	MATERIALES	APRENDIZAJE	INTERÉS
45.	Pérez de Villar Rodríguez, Cristina	Bordado	Tela Madera	Hilo Cabello Ropa	Autodidacta Una amiga Su madre	Feminismo Tiempo y ritmo Técnica Cabello
46.	Ramírez Parreño, María	Bordado	Tela	Hilo	Autodidacta	Tiempo Repetición Feminidad Diseño
47.	Raventòs Torras, Maria Assumpció	Tejido	-	Lino	Grau-Garriga	Naturalieza
48.	Riquelme Mansillas, Laura	Costura Bordado	Papel Arches Papel Fabriano Papel Canson Papel japonés Papel vegetal Lienzo Raos Fieltro	Hilo Grafito Lápiz conté Carboncillo Acuarela Transferencias Raso Lino Fieltro Encaje	Autodidacta	Delicadeza Cuidado Elegancia
49.	Rivera Hernández, Manuel	Costura	Madera Tela metálica Aluminio Bastidor Madera Bastidor aluminio	Alambre Tela metálica	-	Unión materiales
50.	del Rivero, Elena	Costura	Papel hecho a mano	Hilo de seda y de algodón Perlas Cremalleras	Autodidacta	Metáfora de la vida Reparar Utensilio dibujo
51.	Rodríguez Rodríguez, Ane Miren	Tejido Costura	Lienzo Lana Papel	Lana Tela Hilo	Madre Abuelas Autodidacta	Repetición Utensilio dibujo
52.	Ruiz Dorado, Pepo	Bordado	Tela	Hilo Serigrafía	Autodidacta	Utensilio dibujo Transporte
53.	Rupérez Alonso, Gema	Costura	Tela	Hilo Telas	Autodidacta	Aplicación telas y transparencias Superposición materiales Herramienta dibujo
54.	Salan, María (Niñapajaro)	Bordado	Fieltro Organdí de algodón	Torzal de seda natural	Autodidacta	Técnica Discurso personal Introspección
55.	Salinas, Berta	Bordado	Tela de lino	Hilo	Colegio	Reflexión Expresión

	AUTOR	TÉCNICA	SOPORTE	MATERIALES	APRENDIZAJE	INTERÉS
56.	Santos Sánchez-Guzmán, Eva	Tejido Costura	Tela (ropa usada)	-	Madre Academia	Feminismo Feminidad Contar historias Técnica artística
57.	Sanz Caballero, Paula	-	Todo tipo de tejidos	Todo tipo de tejidos	Autodidacta	Moda y diseño Personas y relaciones sociales
58.	Segura Gómez, Laura	Costura Bordado	Papel de arroz	Hilo de algodón Cera de abeja Plumas	Madre Tía	Unión Construcción Feminismo
59.	Siles, Laurita	Costura Patchwork	Tejidos Tela de algodón	Serigrafía	Abuela	Transporte Técnica en sí Proceso creativo
60.	Sioli, Ángeles	-	-	-	-	-
61.	Solano Pérez, Aurora	Bordado	Tela de algodón	Transferencias Alfileres Acrílicos Serigrafía	-	-
62.	Tejedor López, Paula	Costura	Libro Tela Papel	Hilo Tela	-	-
63.	Torras, María Teresa	Tejido Tapiz	-	-	Autodidacta	Escultura
64.	Vallina González, Consuelo	Tejido	-	Fibra de algodón y lana molidas y teñidas Yute	Asunción Raventós Academia	Tercera dimensión
65.	Ventura Valido, Esther della	Bordado Costura	Tela	Hilo Aplicaciones	-	-

1. Ángeles Agrela Romero. Úbeda (Jaén), 1966.

Ángeles Agrela es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Su interés por la costura viene desde siempre, de hecho en una de sus primeras obras más conocidas ya emplea la costura, cosiendo ella el vestuario empleado para unas fotografías. En cuanto al bordado, lo ha empleado en alguna de sus obras, como en las series *Biografía* o *Lección magistral de anatomía*. En estos casos, como ella no sabe bordar, hace los diseños y es una bordadora profesional la que borda.

Ilustración 112. A. Agrela, *Biografía (servilleta) n° 7*, 2006. Bordado sobre tela, 50x50 cm (Ángeles Agrela, 2011).



Los motivos que le inspiran en su obra están relacionados con el mundo de la moda: el vestido y su fotografía y publicidad. Es la unión de la expresión corporal y el arte. Un punto clave para entender su obra fue un vídeo con una falsa autobiografía, en la que habla de una enfermedad que tiene en la que los órganos están cambiados simétricamente de sitio. A raíz de esta supuesta enfermedad han surgido series como *Lección magistral de anatomía* o *Biografía*.

Para entender su obra hay que tener claro que su obra es intimista y personal, por lo que utiliza un medio que le gusta y que maneja, la costura. Es una visión femenina, en la que no cierra el campo a la mera reivindicación feminista, el material o la técnica.

2. Pilar Albarracín. Sevilla, 1968.

Pilar Albarracín es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Para poder expresarse, su obra siempre ha estado muy asociada los trabajos realizados por mujeres. Prefiriendo el uso de estas técnicas al de otras más tradicionales. *Pañuelos para llorar*, son unas obras que a pesar de ser de pequeño formato, encierran mucha rabia. Cada pañuelo representa un motivo por el que puede llorar una mujer (Alina Iraizoz, 2006, minuto 14).

3. Azahara Algar Martos. Linares, (Jaén) 1989.

Azahara Algar es estudiante de Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. Emplea el bordado y la costura en sus libros de artista. Emplea como soporte el papel y utiliza una técnica mixta en la que la costura se complementa con



Ilustración 113. P. Albarracín, *Para llorar en soledad* (serie *Pañuelos*), 1997 (Pilar Albarracín, fecha desconocida)

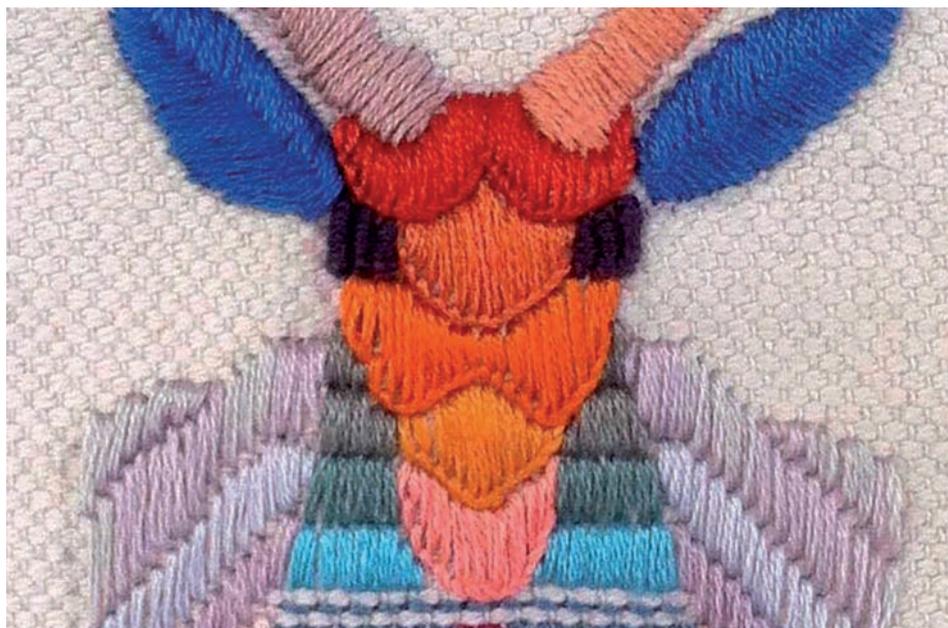


Ilustración 114. A. Algar, *Lo invisible*, 2012. Tintas, acrílicos, transferencias y cosidos sobre papel Arches.

Ilustración 115. Y. Andrés, *Cervatillo 01* (detalle). Hilo Anchor sobre loneta de algodón, 26 x 55 cm. (Yolanda Andrés, 2013)

otras técnicas, como las tintas y los acrílicos, en una iconografía muy variada en la que trata temas trascendentales.

4. Yolanda Andrés Andrés. Cubo de Benavente (Zamora), 1973.

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca. Yolanda Andrés aprendió a bordar en el colegio a los 6 años y dejó de bordar a los 14. En el año 2008 lo retomó como técnica artística, cuando nació su hija Candela de forma prematura, ya que tenía que pasar muchas horas con ella. Yolanda Andrés quería hacer obra artística y necesitaba que no oliese absolutamente nada y que no fuese tóxica y así poder compaginar su faceta artística y materna (Manuel Cuellar, 2012). La temática que emplea está relacionada con el hogar y su calidez.

5. Rocío Arregui Pradas. Sevilla, 1965.

Profesora de Dibujo en la Universidad de Sevilla y licenciada en Bellas Artes por la misma en 1987. Aunque dice que nunca ha aprendido a coser, fue a talleres de costura de pequeña. En varias de sus series, como en *Almena* emplea la costura como consecuencia del uso de diferentes tejidos. Para ella la costura es una herramienta más, una técnica artística más que emplea según las diferentes connotaciones que quiera expresar. Aunque su intención no es el feminismo, comprende que pueda expresarlo, por lo que no lo niega. No obstante, para Rocío Arregui la simbología más importante es el tiempo, la lentitud del bordado y lo que ello conlleva. En cuanto a su iconografía su obra está llena de referencias a lo cotidiano, al día a día, que es en lo que se inspira.



Ilustración 116. R. Arregui, *Costura en almena*. Óleo y espinas de acacia sobre yute y lienzo, 130 x 81 cm²³.

²³ Cortesía de la artista.

6. Carmen Baena, Guadix (Granada) 1967.

Carmen Baena es licenciada en Bellas Artes en la Universidad Politécnica de Valencia en 1991. Como ya se ha dicho, su obra se caracteriza por la experimentación en la técnica (mezclando papel, hilo, fotografía y parafina) y por la sensación de intimidad que transmiten sus obras. Aprendió a coser en su casa y con una bordadora profesional.

Ilustración 117. C. Baena, obra de la serie *Cosido en la memoria*, 2010. Fotografía, parafina y bordado sobre papel hecho a mano, 46x38cm (Carmen Baena, 2011).



Como consecuencia de varios factores, entre los que destacan la lectura del libro *Nueva crítica feminista de arte* de Katy Deepwell, empezó a bordar en su obra como una técnica más en su obra con la que experimentar.

7. Susana Bañuelos Prieto, Burgos, 1975.

Susana Bañuelos, junto con Carolina Mantiñán y Alejandra Hernández realizaron la exposición *Incisiones. Hilo + metal + papel* en la que realizaron una serie de obras en las que interactúa el papel con el bordado y cosido, con las grapas y con pequeñas esculturas. En estas obras el hilo tiene una interacción total con otros materiales y adquieren un concepto casi escultórico.

8. Eduardo Barco Rojas. Ciudad Real, 1970.

La obra de Eduardo Barco se caracteriza por el empleo de costuras en las telas, que se basan en el interés por las texturas, de “trabajar por una superficie cosida y reparada”, de los materiales industriales. Su interés no es específico por el bordado, sino que elegía materiales industriales sobre los que trabajar: unos venían cosidos uniendo amplias franjas de tela y otros los fabricaba él, uniendo sacos de cereal, de lino, de transporte, etc. Aunque no se inspira en nadie, reconoce que hay trabajos de Lucio Fontana, Alberto Burri, Manuel Millares y Helmut Federle que siguen la misma línea.

Empezó a aplicar las costuras en su obra en 1997, en una serie de cuadros sobre yute, tras ver unas cortinas hechas con sacos en una casa de campo en Ciudad Real. Para aplicar la costura en su obra no aprendió de nadie, sino que es autodidacta, aprendió observando y desmontando tejidos para estudiar la mejor manera de unirlos.

Como consecuencia de que el proceso de cosido es lento, delicado, monótono y repetitivo, logra familiarizarse con cada centímetro de la superficie, y consigue una concentración exclusiva que ayuda a encarar el trabajo.

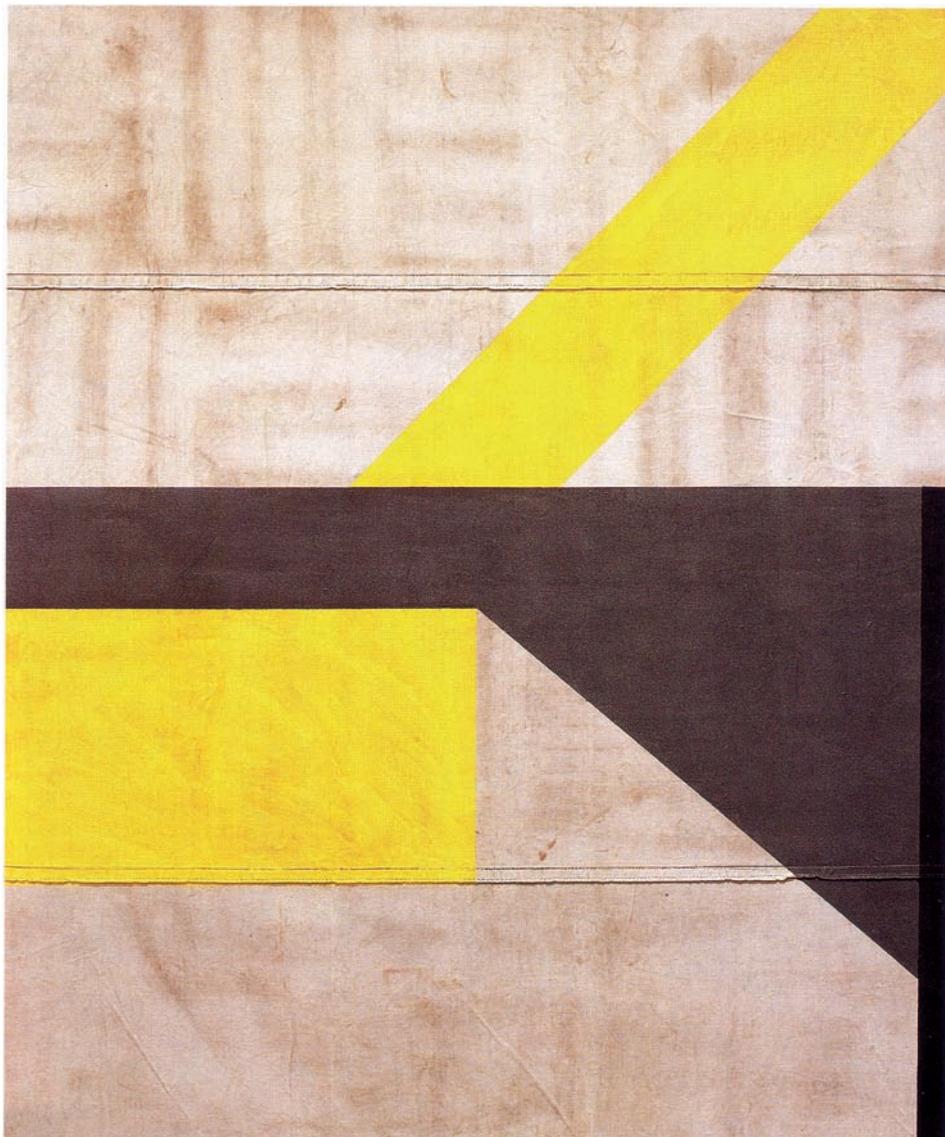
9. Salvador Bartolozzi Rubio, Madrid, 1882- México D.F. 1950.

A pesar de que Salvador Bartolozzi es conocido como dibujante e ilustrador, especialmente por Pinocho, también destacó en otras disciplinas. La disciplina



Ilustración 118. S. Bañuelos, C. Mantiñán y A. Hernández, Incisiones. Hilo + metal + papel. Colgantes con una pieza de cobre y 9 dibujos, perforaciones, metal, hilo, tinta y grafito sobre papel, 7 cm x 3 cm cada dibujo (Susana Bañuelos, fecha desconocida).

Ilustración 119. E. Barco, S/T, 2001. Acrílico y esmalte sobre lona (con costura industrial), 195 x 162cm (Manuel Fernández Brasso, 2002, p. 17).



que en este caso nos interesa es la de las esculturas caricaturescas que presentaba a los Salones de Humoristas de principios del siglo XX.

Estas esculturas consistían en muñecos de trapo con temática caricaturesca y estaban muy de moda en toda Europa. Eran realizadas tanto por hombres, como por mujeres, aunque las de Bartolozzi se caracterizan porque las elevó a la categoría de arte, superando el carácter decorativo, de hecho se les llamaban “esculturas de trapo” (Luis de Galinsoga y de la Serna, 1926, p. 31-34). Sus esculturas representaban personajes marginados, hechos de forma muy detallada, precisa y expresiva. De ahí

Ilustración 120. E. Barco, León, 2001. Acrílico sobre lona, 260x155 cm²⁴.

²⁴ Cortesía del artista.





Ilustración 121. M. Binimelis, *Mantelería fina*, 2003. Tela e hilo, 130 x 130 cm. (Ruth Enríquez Lorente, 2004, p.101).

que fuesen admirados en la época, ganando incluso premios, como con la escultura *Madre e hijo*, que ganó el premio extraordinario en la 1ª Exposición Nacional de Juguetes, de 1924 (David Vela, 2009).

La nieta del autor e historiadora, María del Mar Lozano Bartolozzi describe el proceso de creación de estas esculturas, destacando el hecho de que Salvador Bartolozzi las hacía en colaboración con su mujer, que era la que cosía. En cuanto a donde se encuentran en la actualidad, decir que estas esculturas se han perdido²⁵.

²⁵ Información dada por María del Mar Lozano Bartolozzi.

10. Maribel Binimelis Pérez. Mallorca, 1978.

Maribel Binimelis es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Castilla la Mancha. Para ellas el hilo y la aguja son dos herramientas básicas, que le han acompañado toda su vida, aunque al principio los rechazaba, porque los consideraba “cosas de chicas”. Son obras realizadas sobre tela y empleando el hilo y otros materiales que se encuentra. Maribel Binimelis llama a sus obras «colage “matérico” » en las que lo más importante es el empleo de materiales que a primera vista no podrían ser considerados artísticos, son materiales descontextualizados de los que le interesa la textura y su cualidad externa. En la serie *Mantelería fina* no considera el bordado como una expresión de la feminidad, sino como una forma más de expresión. Para ella las costuras y el zurcido son un modo de curar las heridas del tiempo (Ruth Enríquez Lorente, 2004, p.100).

11. Nuria Cano Mendoza. Badajoz, 1982.

Nuria Cano es licenciada Bellas Artes en la Universidad de Cuenca y Postgraduada en Producción Artística en la Universidad Politécnica de Valencia. Tiene una especial inclinación por la animación y los libros de artista, siendo en este tipo de obras en las que utiliza la costura, empleándola como un collage, ya que ella no cose, sino que pega los bordados en sus libros de artista, mezclándolos

Ilustración 122. N. Cano. *Cuaderno viaje 2012* (detalle), 2012. Instalación Interactiva, libro de artista, audiovisuales, collages. 4.8 m (Nuria Cano Mendoza, fecha desconocida)²⁶.

Ilustración 123. N. Cano. *Cuaderno de viaje 2012* (detalle).

²⁶ Cortesía de la artista.



con nuevas tecnologías. Su interés surgió a raíz de una fotografía, interesándose por la utilización de materiales textiles en general y en el bordado en particular, empezando a emplearlos en la obra Cuaderno de viaje.

12. María Jesús Cano Martínez. Úbeda (Jaén).

María Jesús Cano es estudiante de la Universidad de Granada en el máster de Producción e Investigación en Arte. Es una artista multidisciplinar que maneja el concepto de vulnerabilidad a través de las relaciones materia, forma, concepto.

Ilustración 124. M. J. Cano, *Vulnus*, 2012. Cristal e hilo de seda, ø 30 cm aproximadamente.



13. Eduardo Chillida Juantegui. San Sebastián, 1924 - San Sebastián, 2002.

Entre los años 1980 y 2000, la obra de Eduardo Chillida se caracterizó por la renovación y la incorporación de nuevas formas y técnicas. Como se ha dicho, en las obras llamadas *gravitaciones*, empleó la costura para unir las piezas de una forma que se produzca más volumen y en otras piezas lo que hizo fue colgar parte del marco con hilos y cuerdas. Así dan la sensación de movimiento y de levitación. Sus dibujos adquieren la misma sensación

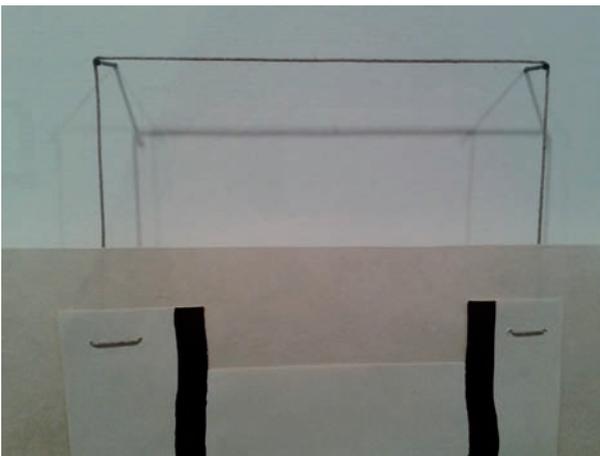
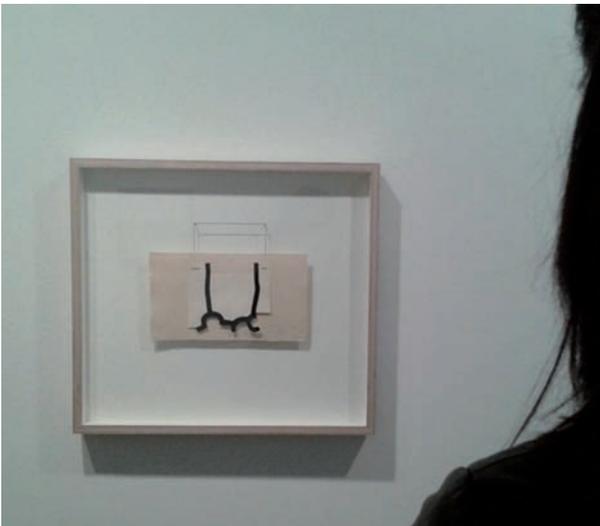


Ilustración 125. E. Chillida, S/T, 1986. Tinta sobre papel recortado, 11,1 x 10,7 cm.

Ilustración 126. E. Chillida. S/T, (detalle).

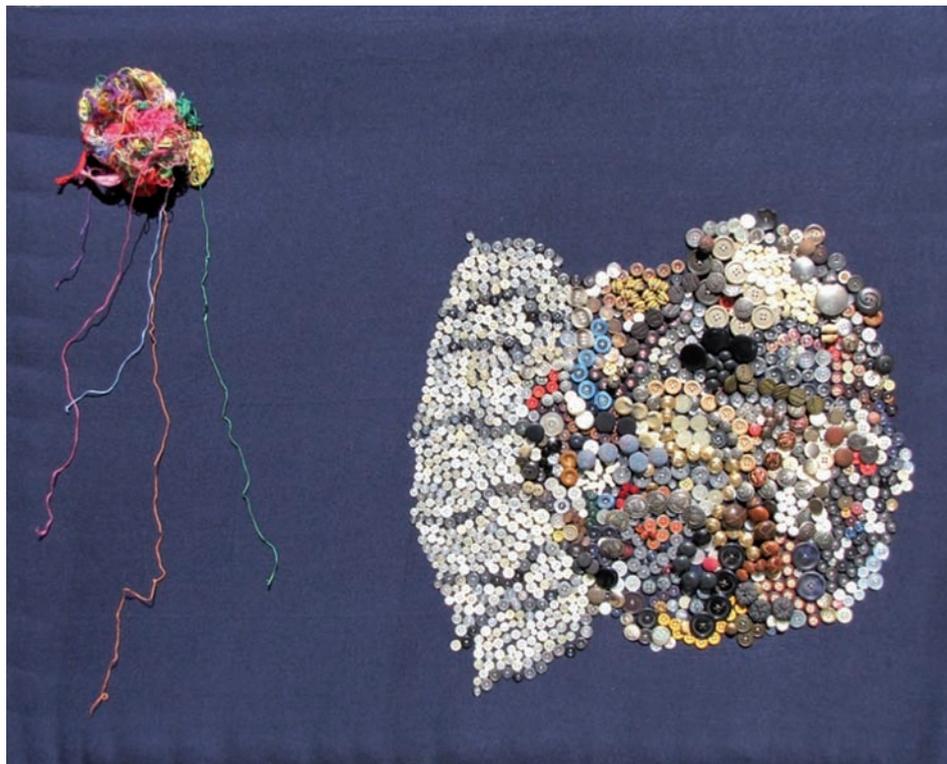
de pertenecer a un espacio y de monumentalidad que tienen sus esculturas, de fluir en el espacio.

Lo que pretendía al usar la costura, era no emplear el pegamento y lograr mayor tridimensionalidad, un papel está delante de otro y se crea un espacio entre ellos. Así la obra no es un collage, es un dibujo, en el que emplea otra técnica:

“Puse los papeles unos encima de otros y los colgué con cuerdas y los llamé *gravitaciones*... Al principio la gente no se lo tomó en serio. No se daban cuenta de la diferencia entre esto y el collage. Hay una gran diferencia. El collage tiene pegamento entre las hojas y yo he puesto espacio en medio” (Eduardo Chillida y Anthony Caro, 2000, p. 45).

Ilustración 127. T. Císcar, *Ortiga de amar*. Botones y lana sobre tela, 90 cm x 111 cm²⁷.

²⁷ Cortesía de la artista.



Los materiales que empleaba eran el papel; el fieltro (que le permitía hacer el mismo tipo de obras que con papel a mayor tamaño, debido a su resistencia) y el alabastro.

Entre otras, tiene varias *gravitaciones* para las series dedicadas a San Agustín, José Ángel Valente, que simbolizan música y a San Juan de la Cruz. Concretamente la primera está relacionada con la obra que hizo en Dallas y la segunda con la música de cámara. Ya que para Chillida las gravitaciones están íntimamente relacionadas con la música de cámara, ya que no hacen falta muchos medios, ni grandes elementos.

14. Teresa Císcar Blázquez. Málaga, 1976.

La obra de Teresa Císcar, al igual que la de Nuria Cano, se basa en la experimentación con el collage, por lo que en muchas ocasiones recurre al uso de las técnicas de la costura y el bordado. Lo que le interesa realmente es la riqueza de texturas y su experimentación, para lo que se deja llevar por los materiales. Su primera incursión en la costura para sus obras vino derivada de la búsqueda de un método de ensamblaje de piezas; sin embargo, su principal interés es el reciclaje y reutilización de materiales.

15. María Díaz Montero. Madrid, 1982.

María Díaz es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (2007), y en Escenografía por la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla (2006) tiene un MBA en empresas e instituciones culturales y es Técnico de Vestuario por Goymar.

Es una artista multifacética que se dedica principalmente a la dirección de arte y vestuario para audiovisuales y a la gestión cultural. Su obra plástica es interdisciplinar (pintura, escultura, fotografía, instalación y videoarte), de la que cabe destacar *El estrecho espacio que nos separa* (2006), como la obra que encuentra mejor acomodo con el objeto de esta tesis. Aunque a coser le enseñó su madre, tanto le interesa el mundo del vestido que en 2008 hizo un curso de técnico de vestuario, aunque ya anteriormente empleaba la costura en su obra.

El motivo por el que emplea la costura es un uso simbólico de unión entre el hombre y la naturaleza, de expresión de sentimientos e ideas, de unión y



Ilustración 128. M. Díaz, *El estrecho espacio que nos separa*, 2006. Plástico de colchoneta de playa cosido con hilo de oro.

Ilustración 129. M. Díaz, *El estrecho espacio que nos separa* (detalle)²⁸.

²⁸ Cortesía de la artista.

tensiones y en un nivel más secundario y personal, la feminidad como recuerdo a su madre y su abuela. Le gusta mucho el poder revelador que tiene, marcando sensaciones y conceptos. En otros casos, emplea la costura como mera solución técnica para construir volúmenes, como en *Meduse* (2005).

Al igual que ocurre con el empleo de la costura, el uso de los materiales en la obra de María Díaz tiene en muchas ocasiones un carácter simbólico como en las germinaciones de *Transmutaciones* (2008), en la que recurrió a un tipo de puntada con lana roja, bastante agresiva, que es más bien un remiendo para encajar pedazos de un todo. La obra *El estrecho espacio que nos separa*, está realizada con plástico de colchonetas que ha sido cosido con hilo de oro. Con este hilo muestra realidades escondidas y hace una reflexión sobre los inmigrantes que cruzan en patera el estrecho de Gibraltar.

16. Maribel Domènech Ibáñez. Valencia, 1951.

La artista y profesora de la Universidad Politécnica de Valencia, Maribel Domenèch, representa un mundo femenino mediante el arte textil. En una primera etapa, su obra consistía en obra que expresan sentimientos y emociones, mientras que en la actualidad ha tomado una vertiente más política y social, de denuncia y reivindicación feminista. De su obra dice Maribel Domènech: “tejer vestidos es como construir refugios de supervivencia o vallas electrificadas para proteger el espacio privado” (Miguel Cereceda, 2002, p. 55). Su obra es considerada como feminista, conseguido con la creación de ropas con claras formas femeninas. Aprendió a coser de su madre, que era modista, aunque no empezó a incorporar el tejido como proceso hasta 1992, siendo su primer trabajo *Resumen de una vida*, que empezó en 1994, y que hoy casi 20 años más tarde aún sigue creciendo y evolucionando. En cuanto a los materiales, suele tejer con materiales eléctricos, metálicos o plásticos, experimentando con ellos. En la actualidad va a empezar una serie hecha con luces de led.

17. Gregorio Domínguez Mariscal.

Gregorio Domínguez compagina su labor artística con un comercio que posee en Jerez de la Frontera (Cádiz).

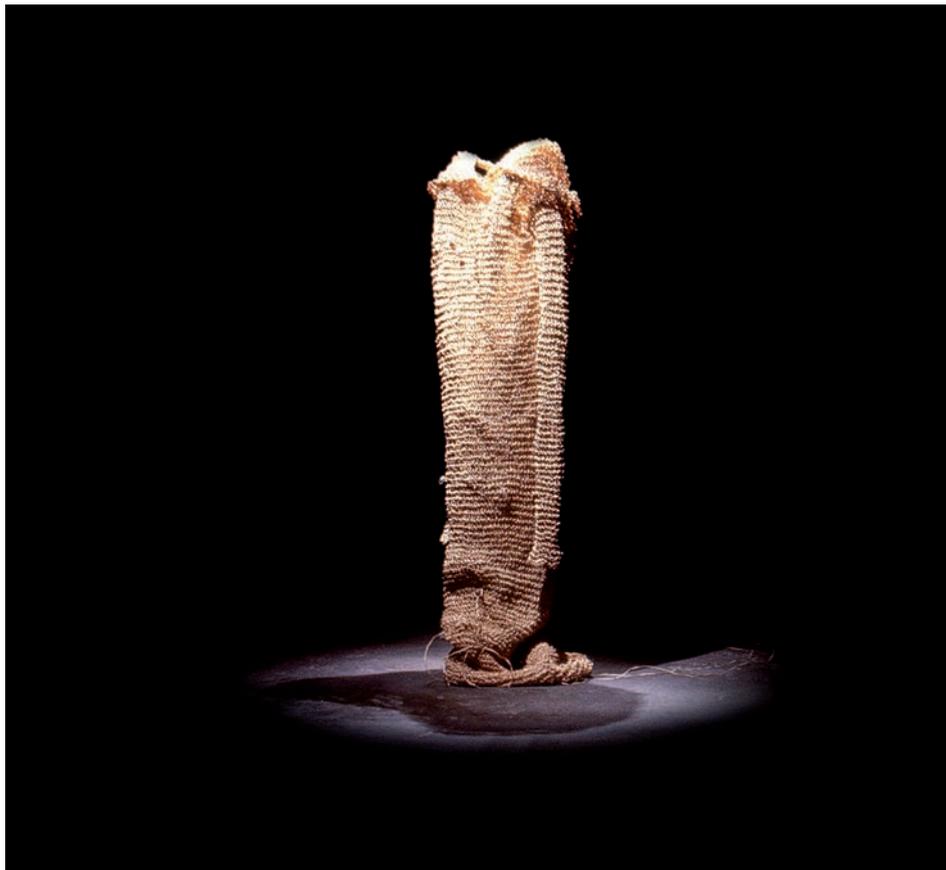


Ilustración 130. M. Domènech, *Monólogo interior*, 1997. Obra sonora: cable telefónico tejido y grabación, 170 x 50 x 70 cm. Imagen de la exposición individual de 1998, *Qu'est ce que je fai ici?* En Lieja (Bélgica)²⁹.

18. Miriam Fernández Lara. Burgos, 1981

Miriam Fernández es ingeniera de caminos y estudiante de Bellas Artes. Emplea el bordado en sus libros de artista.

19. Nieves Galiot Martín. Córdoba, 1968.

Nieves Galiot es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Su obra, de marcado carácter feminista, busca en muchas ocasiones, como en *Lady Shave*, darle un nuevo sentido a conceptos asociados a la mujer y las labores domésticas. Siguiendo esta concepción utiliza el

²⁹ Cortesía de la artista.

bordado como técnica artística para la concepción de la imagen (Generaciones. Nieves Galiot, fecha desconocida). Además juega con los dobles sentidos de las imágenes, como en este caso, en el que las puntadas están dadas simulando el vello que se cae al depilarse.

20. Susana García Ungo. Bilbao, 1968.

Susana García es licenciada en Bellas Artes y en Psicología. Para Susana el bordado es una técnica que en su obra (intimista, delicada y colorista) emplea como unión, como un acto repetitivo que le ayuda a meditar, como expresión de su mundo interno y de valores feministas y humanistas. El bordado armoniza con lo que ella quiere transmitir: calidez, el concepto de fragmento y la reparación.

Su incursión en el bordado y la costura vino de forma casual, al experimentar con materiales. Concretamente tras morir su tía, que le dejó su costurero, fue cuando se interesó por la costura



Ilustración 131. G. Domínguez, *Libélula*. Mixta sobre lienzo, 60 x 73 cm (Confederación de Empresarios de la Provincia de Cádiz, 2009, p.8).



Ilustración 132. M. Fernández, (Miriam Fernández Lara, S/T, 2012).



Ilustración 133. N. Galiot, *Lady shave*, 2000. Dibujo cosido sobre lienzo, 100 x 100 cm (Margarita Aizpuru, 2004, p.51).



Ilustración 134. S. García, obra 9 de la serie *No es verdad que te pese el alma*. Tela pintada, papel vegetal, barniz, costura, transferencias y grafito, 38x38cm. Inspirada en el poema de José Hierro *Canción de cuna para dormir a un preso*³⁰.

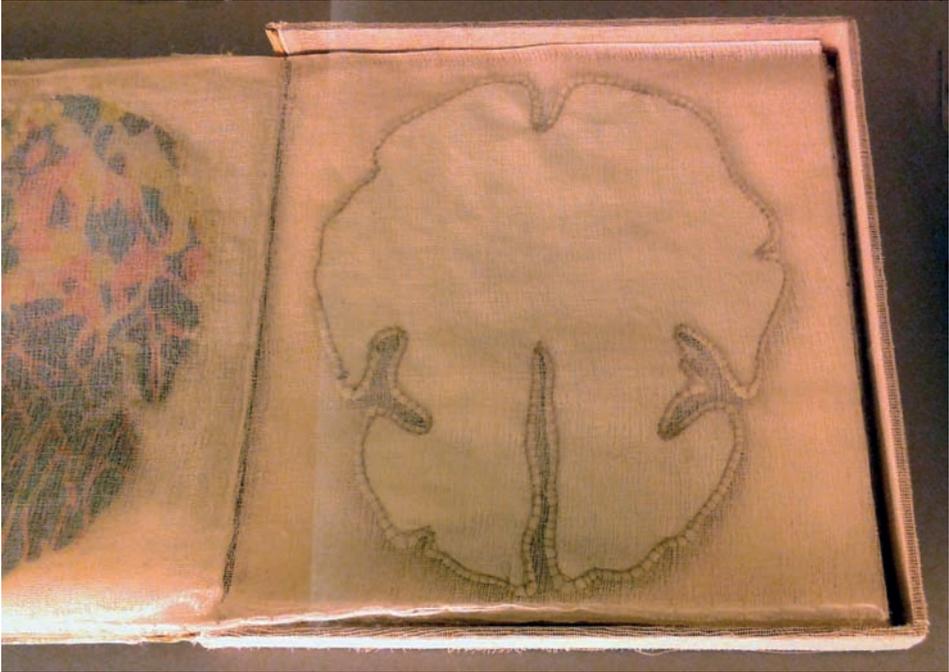
Ilustración 135 (página siguiente). S. González, *Microcosmos*, 2012. Técnica mixta.

como calmante y meditación. Empezó a usar el hilo hace cinco años. Primero como un medio de unión entre materiales (transparencias, papel vegetal) y más tarde como un elemento más de la composición. Es autodidacta y en la actualidad está aprendiendo a hacer ganchillo y punto.

21. Sara González Sánchez. Santander, 1985.

Sara González es licenciada en Bellas Artes y en la actualidad estudia el máster: Arte, Creación e Investigación por Universidad Complutense de

³⁰ Cortesía de la artista.



Madrid. Su interés por el bordado surgió como una forma de investigación artística. Investiga el material en sí y sus aspectos plásticos, sin pretensiones de reivindicación feministas de forma consciente; lo que no impide que su obra tenga un halo femenino. Para Sara González el bordado es un medio más en su obra, que también le sirve como reflexión y conexión con la obra, remitiendo a un acto con unos tiempos diferentes. Aprendió a coser de su madre y en un principio empezó a emplear el bordado en su obra como una forma de unión de unir papeles y después como un método de dibujo. Sara destaca que sus obras son hechas a mano de una en una y por tanto irrepetibles, frente a las obras en serie.

Suele emplear la tela y el papel como soporte, buscando siempre en los materiales que emplea que sean interesantes. Emplea materiales comunes que tiene al alcance de la mano, no son materiales especializados, sino que prima la imaginación. En su trabajo siempre se ha de adecuar a las características técnicas de los materiales, siendo unos más difíciles de trabajar que otros, bien por su fragilidad, bien por su dureza.



Ilustración 136. J. Grau, *Rastre de naufragi*, 2009. Tapiz, 180 x 200 cm (Web de Josep Grau Garriga, fecha desconocida).

Ilustración 137. M. Grygier, elemento número 76, de la serie *Franquicia de recursos limitados*, 2012. Polietileno fundido, 21 x 30 cm.

22. Josep Grau Garriga. Sant Cugat del Vallés (Barcelona), 1929 – Angers (Francia), 2011.

Formado en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, Grau Garriga es considerado como el máximo exponente del tapiz artístico en España y uno de los más importantes de Europa y máximo impulsor y director de la Escuela Catalana del Tapiz. Perteneció al grupo *La Nouvelle Tapisserie* y era asiduo a la bienal de Lausana en Suiza.

Empezó a realizar tapices en 1957 tras conocer a Jean Lucart (fundador de la bienal de Lausana y considerado como un maestro del tapiz). Con el tapiz descubre una técnica con un lenguaje propio, que se adapta a sus necesidades, en contacto con el informalismo y la pintura matérica (La Vanguardia, 2011).



23. Monika Grygier Farrés. Lodz (Polonia), 1970.

Artista polaca, residente en El Pasteral (Gerona), donde realiza su obra. Es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Opole (Polonia) en 1993 y por la Universidad de Slaski de Cieszyn (Polonia) en 1996. Es miembro de *Grupa Krakowska* (Grupo de Cracovia). Su obra en este campo investigado se centra en la experimentación con plásticos, que los trabaja con la técnica del ganchillo, ya que tienen una especial atracción por el uso e investigación de diferentes materiales. Arriesga con los tejidos sacándolos de contexto, aunque nunca pretender imitar otra técnica que no es; no quiere engañar al espectador.

En la serie *Franquicia de recursos limitados*, los plásticos que emplea son reciclados de bolsas de basura que ella misma guarda o que le pide a sus vecinas, basándose en la idea de las mujeres africanas que tienen su medio de vida en la realización de objetos con materiales reciclados. El plástico lo hace tiras para hacer ganchillo, o lo emplea como una superficie con la que recubrir formas. Con una decapadora lo funde, teniendo siempre en cuenta cómo se comporta cada material.

Su obra es de difícil clasificación, está en un punto intermedio entre la escultura y la pintura, siendo categorizada como muy masculina. Este aspecto que no le importa, lo que en cambio sí le importa es que digan que su obra es femenina a modo de insulto, porque evidentemente siendo mujer es una obra femenina.

24. José Guerrero. Granada, 1914 – Barcelona, 1991.

La obra de este artista se caracteriza por un predominio del expresionismo abstracto y por la pertenencia al grupo informalista de Cuenca, creado por Fernando Zobel. José Guerrero hizo una serie de obras, *Fosforescencias y otros objetos encontrados*, en la que incluyó diferentes objetos. Es una serie de transición entre su etapa de abstracción y sus obras próximas a la figuración (Romero Gómez, Vallejo Ulecia y Buena Díaz, 2007, p. 28). De esta serie destacan las obras en las que hay pegadas unas bolsas de tela. Aunque no él cosió las bolsas, el motivo de la elección de las bolsas es el mismo que el que otros artistas han tenido para la elección de los materiales: son los aspectos matéricos de los elementos.

José Guerrero hizo esta serie de obras a finales de los 60 y principios de los 70. Es una época en la que volvió a Nueva York y en la que lo importante de

su obra era la experimentación; en la que se interesa por los aspectos matéricos e introduce “objetos encontrados” en la superficie pictórica. Son elementos tomados de la realidad más inmediata, y que sustituyen a los elementos metálicos empleados en series anteriores (*Ibíd.* p. 27-28). Estas bolsas que pega en la superficie están abiertas y desmembradas, en unas ocasiones están tal cual, mientras que en otras están intervenidas y pintadas. Son obras en las que experimentaba con el material, sus texturas, formas, composiciones y sensaciones, a la vez que hacía una crítica al consumismo.

Ilustración 138. J. Guerrero, Sin título, 1968-69. Bolsa de tela sobre lienzo, 92 x 102 cm. colección familia Guerrero.



25. Teresa Hurtado Carrillo y Fernanda Hurtado Carrillo. Madrid, 1947.

Su primera serie de obras plásticas figurativas fue Iconos rusos, en la que Antonio Gala hizo el prólogo del catálogo. La actual serie que están trabajando es una colección de iconos, que se caracteriza por “otra forma de ver el arte”, que se caracteriza por el desarrollo de la vista y el tacto, “al contrario de lo que sucede en los museos”. Su obra se caracteriza por la interpretación y transformación fotografías de obras e imágenes conocidas a las que les cosen y les pegan diferentes elementos, como una fotografía de un torero a la que le han cosido diferentes abalorios en el traje de luces; o la *Maja desnuda* de Goya a la que le han puesto una especie de tatuajes con lentejuelas, le han adornado con abalorios las telas del almohadón y el diván y le han hecho una orla o marco con pasamanería roja (Juan Pedro Sáez Ruiz, fecha desconocida).



Ilustración 139. T. Hurtado y F. Hurtado, interpretación de *Maja desnuda* de Goya. Pasamanería, abalorio, hilos y tela sobre fotografía, 50 x 50 cm. aprox (Juan Pedro Sáez Ruiz, fecha desconocida).

26. Amelia Jiménez Goy. Madrid, 1944.

Artista textil cuya obra se caracteriza por el uso del collage y el empleo de telas. Trabaja principalmente el tapiz y emplea la costura y el bordado, empleándolos como si fuera un pincel, cosiendo tanto a máquina, como a mano. En cuanto a la iconografía es principalmente figurativa, con cierto sentido femenino (Pilar Tobón, 2008, p. 22). Está centrada en la representación de la figura humana que siempre retrata de frente, con matices provocadores y humorísticos.

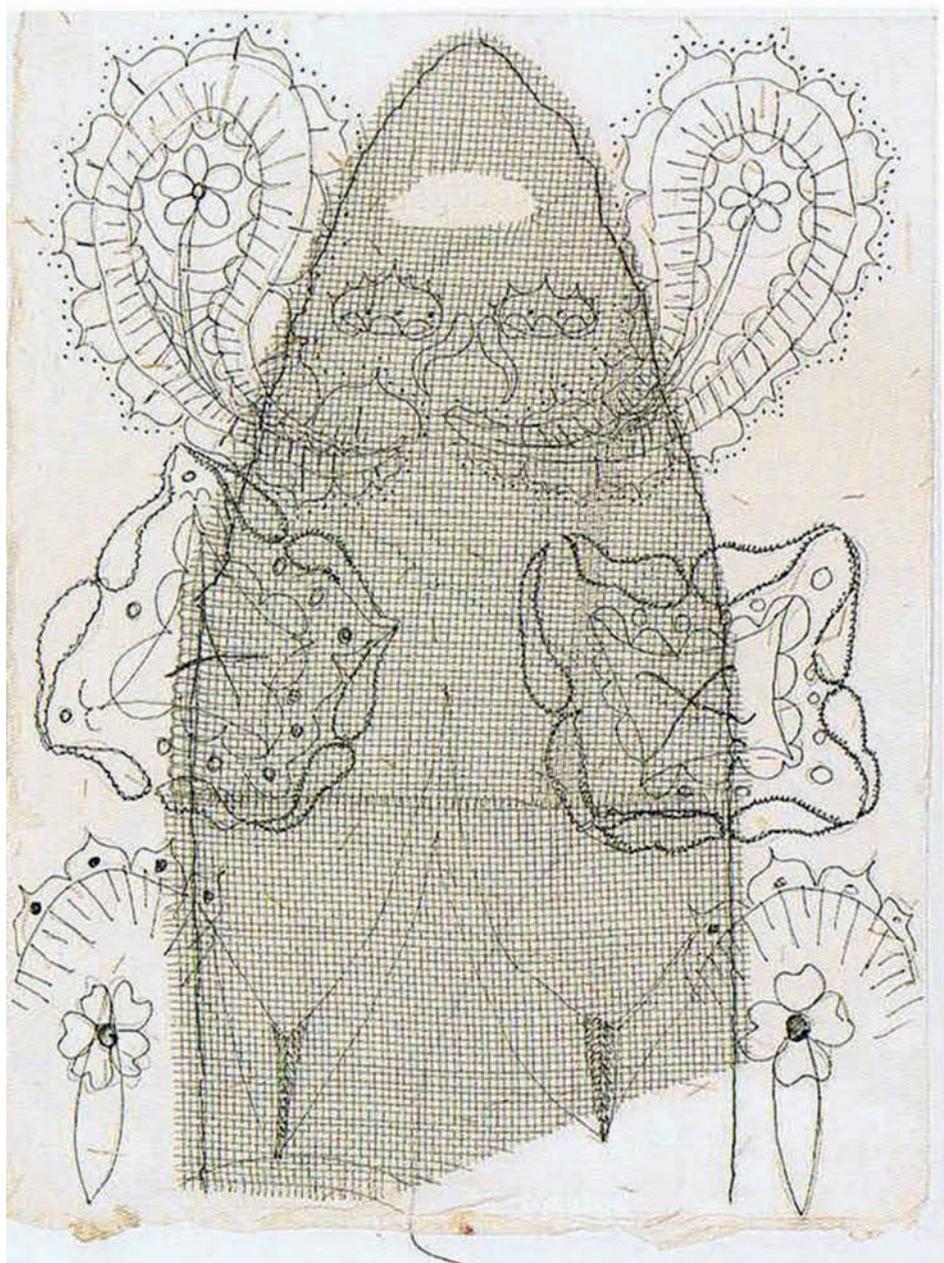


Ilustración 140. A. Jiménez, *Personaje de la Virgen*, 1995. Puntillas, seda, encaje, velcro, tul ilusión, hilvanadas a mano y pespunte con máquina de coser. 200x160 cm (Pilar Tobón, 2008, p. 23).

27. Asunción Jódar Miñarro, Lorca (Murcia), 1955.

Ilustración 141. A. Jódar. *Mujer guerrera*, 1999. Técnica mixta sobre papel (Asunción Jódar Miñarro, 2005, p.50).

Para Asunción Jódar el bordado supone la inmersión en los sentimientos más privados de la mujer mediterránea, puesto que las mujeres de los países



que rodean el Mediterráneo siempre han bordado. Aprendió a bordar de una bordadora profesional y en su obra emplea todo tipo de materiales: la tela y la fotografía como soporte y para hacer los bordados emplea desde hilo a metal o acetatos. Emplea los materiales de manera alternativa y de forma muy expresiva. Ignacio Henares Cuellas dice de su obra que el tratamiento que hace de los materiales produce una gran expresividad y acción, que son un salto poético y figurativo (Jódar Miñarro, 1999, p. 10).

Ilustración 142. A. Jódar, *La madre tierra*, 2000. *Técnica mixta sobre lienzo*, 100 x 100 cm (Asunción Jódar Miñarro, 2005, p.57).



28. Teresa Lanceta Aragonés. Barcelona, 1951.

Ilustración 143. T. Lanceta, *Los estragos del alcohol* (serie *Animalitos*), 1992. Lápices e hilos sobre tela, 65 x 54 cm³¹.

³¹ Cortesía de la artista.

Teresa Lanceta es una afamada artista que trabaja el tejido desde principios de los años setenta, compaginándolo con otras técnicas como la pintura y el dibujo, siendo de las primeras artistas contemporáneas españolas que trabajan con los textiles y habiendo expuesto en museos tan



importantes como el museo Reina Sofía. Al principio su obra estaba centrada en el tapiz, y en la actualidad en el bordado. Aunque el tapiz y el bordado puedan parecer dos vertientes diferentes, ella las considera como una sola: el tejido o lo textil que se manifiesta en dos modos diferentes.

Otra de las facetas a las que se dedica Teresa Lanceta es la investigación, concretamente al estudio de las tradiciones textiles en el arte del siglo XX, de hecho es licenciada en Historia Moderna y Contemporánea y doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense.

Teresa Lanceta pasó del uso del tapiz al bordado porque quería un medio más directo y rápido que el empleo del telar para el tapiz, logrando obras que son más espontáneas y directas, que se asemejan más a la idea clásica que se tiene del dibujo que las obras hechas mediante el telar. Para ella el bordado ha sido una liberación, aunque más que bordado lo que hace son remiendos; rompe para después coser.

En cuanto a la simbología de su obra dice que aunque está de acuerdo con el feminismo, le gusta mucho que el tejido se haya separado de las feministas, porque su obra no es una crítica a las labores femeninas ya que muchas mujeres se ganan la vida con los tejidos. Solo critica el tapiz como explotación. Para ella hay un matiz muy importante, y es que el trabajo textil no es solo un trabajo feminista, sino de mujeres.

29. Lucía Loren Atienza. Madrid, 1973.

Para la Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense, el empleo de la costura en su obra en general, y en la obra *En la piel del paisaje* en particular, tiene un marcado carácter simbólico: pretende reparar y coser los desperfectos ocasionados por las inclemencias del tiempo y por la actividad humana. Para ello emplea los materiales propios de la naturaleza y las técnicas artesanales que se emplean en cada zona, para lo que las reinventa y las re-contextualiza o se inspira en los procesos naturales de ciertos animales. Se inspira en las técnicas y materiales artesanales de todo el mundo y en artistas reconocidos, como Elena del Rivero o Andy Doldsworthy.

Fue en la facultad de Bellas Artes cuando empezó a aplicar la costura a las artes plásticas. Concretamente en las asignaturas de escultura, adaptando las diferentes técnicas y materiales de costura a la dureza y resistencia de los



Ilustración 144. L. Loren, *Coser la cima* (Serie 3/3), 2009. Intervención en grietas y lana, fotografía 40 X 30 cm³².

Ilustración 145 (página siguiente). A. Lozano, *Vigía 8170*. Piel teñida cosida sobre tela, 175 x 100 cm (Asunción Jódar Miñarro et al., 2005, p. 38).

materiales escultóricos más tradicionales. Por este uso de la costura sus profesores rechazaban su obra, al considerarla despectivamente femenina. No obstante, su aprendizaje se produjo en el colegio y de su abuela, cuando era pequeña; con un interés siempre marcado hacia el empleo de materiales naturales y alternativos.

En la actualidad su obra está más orientada a la intervención del paisaje, con obras de denuncia y reparación de la naturaleza. Para perpetuar y transmitir estas intervenciones emplea herramientas tecnológicas contemporáneas como el vídeo y la fotografía, para después exponerlas en la ciudad. A pesar de que en su obra no realiza una reflexión de género propiamente dicha, sí que hace partícipe al espectador de su feminidad, especialmente mediante la idea de “restauración” de la naturaleza.

³² Cortesía de la artista.



30. Asunción Lozano Salmerón, Gorafe (Granada), 1967.

La serie *Vigías*, a la que pertenece la imagen estudia los diferentes roles que tiene el individuo en la sociedad. En la serie *Lugares comunes* el material utilizado es el cuero teñido, y la técnica empleada es la costura sobre cuero o sobre tela. Un recurso empleado es la repetición de formas y colores, destacando el aspecto táctil de la obra.

31. Montserrat Llamas Blanco.

Montserrat Llamas es licenciada en Bellas Artes y profesora de secundaria. Su obra se centra en el estudio del *patchwork*, que considera un arte que ha revolucionado su creatividad, que le ha permitido retomar la labor creadora, frente a unos años en los que ha estado parada. Su interés por la costura le viene desde niña, cuando le enseñaron su madre y una profesora a coser y bordar. No obstante, el *patchwork* lo conoció hace pocos años, aprendiendo de forma autodidacta.

Ilustración 146. M. Llamas, Edellweiss, 2011. *Patchwork*, 205 x 154 cm. (Montserrat Llamas Blanco, fecha desconocida). Lleva bordado el texto:

“amor que tiene calidad de vida,
amor sin exigencias de futuro,
presente del pasado,
amor más poderoso que la vida,
perdido y encontrado,
Encontrado, perdido”.

Montserrat Llamas considera que “las puntadas



son pinceladas, las telas son texturas y colores, y las agujas y tijeras son mis herramientas de trabajo”³³. Los materiales que emplea son reciclados en unas ocasiones y nuevos en otras, siendo muchas veces teñidos de forma artesanal.

Sus obras son una puesta en valor de las actividades tradicionalmente llevadas a cabo por la mujer y de algunos artistas *outsider*.

32. María Magán Lampón. Dodro (La Coruña), 1983.

María Magán es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Vigo e investigadora de la técnica del bordado y su aplicación en las artes plásticas, de ahí que su técnica principal en la actualidad sea el bordado. Su interés por el bordado como procedimiento para el arte se hace consciente a partir del año 2005 con su investigación para alcanzar la suficiencia investigadora. Una vez investigando el tema se dio cuenta de las posibilidades artísticas, expresivas y táctiles del bordado y la costura.

Al principio como no sabía coser nada más que lo básico, María hacía el diseño y su abuela lo bordaba. En la actualidad cose ella sus obras, recurriendo a su abuela solo para resolver dudas.

El uso del bordado en la obra de María Magán se debe al uso práctico y plástico de un procedimiento, al igual que podría pasar con el grafito, no a la intención de retomar una técnica tradicional. A pesar de las connotaciones de ritmo, de historia, de tiempo, que puede aportar al trabajo, lo emplea cuando la obra lo requiere. En cuanto a la iconología feminista que puede tener su obra, dice que la costura en su obra ha surgido de forma casual, sin



Ilustración 147. M. Magán, obra de la serie *Prisioneros*, 2012. Bordado sobre tela en marco estilo victoriano. 240x110 cm aproximadamente³⁴.

³³ Información dada por email.

³⁴ Cortesía de la artista.

búsqueda de reivindicaciones feministas o de experimentación del material. No obstante, María refiere dos citas:

“Estar seguras de que cualquier crítica que se haga sobre la obra de una mujer será una crítica feminista” J. L. Marzo

“Las mujeres bordaban porque eran femeninas por naturaleza y eran femeninas porque bordaban por naturaleza” Rozsika Parker

33. Consuelo Matesanz Pérez. Reinosa (Cantabria), 1964.

Consuelo Matesanz es licenciada en Bellas Artes y doctora por la Universidad del País Vasco y profesora del departamento de pintura de la Universidad de Vigo. Su interés por la costura le viene desde que estudiaba Bellas Artes, a finales de los ochenta. Empezó usando la costura de forma casual y pragmática, como solución técnica para unir materiales a la superficie del lienzo y que empleaba como técnica mixta con pintura. Más adelante la costura y el bordado, se convierten en el eje fundamental y caballo de batalla de su obra, pasando a sustituir las líneas por puntadas y las manchas de pintura por tela.

Desde el principio, los temas tratados han sido bastante políticos, con una posición irónica, con un lado kitsch e ironizando sobre los estereotipos femeninos, sin olvidar la belleza.

A pesar de haber emplear la costura como reivindicación política y de género, considera que la costura es un modo de trabajar, no solo un posicionamiento político y que tampoco es un modo de trabajo exclusivo de la mujer. La explicación a esto es:

- Si su trabajo lo hubiese hecho un hombre, sería interpretado como un experimento humorístico y crítica social, no como una reivindicación a favor de la mujer.
- La costura ha sido considerada como una técnica femenina, en oposición a la tradición pictórica que considera que la pintura es una práctica masculina.
- No se analizan las obras cosidas por sus cualidades artísticas, sino por el sexo de la persona que la ha realizado. Las obras realizadas mediante la costura por mujeres son englobadas bajo la coetilla “mujeres que cosen” y se les atribuye un discurso feminista (que no en todas las ocasiones es correcto).



- Como profesora de universidad observa que las nuevas generaciones emplean la costura sin la conciencia política y reivindicativa anterior; con más libertad, como parte del lenguaje del arte.

Consuelo Matesanz propone una serie de textos escritos por ella entre los que destacan las siguientes citas:

“Hagamos por lo tanto un poco de apología o elogio de la costura enumerando algunas de sus variedades, funcionalidad e incluso

Ilustración 148. C. Matesanz, *En el musgo de los troncos la cobra tendida canta*, 2009. Tela sobre loneta, 285 x 277 cm³⁵.

³⁵ Cortesía de la artista.

propiedades curativas y terapéuticas: [...] lo poco que estropea y ensucia manos y uñas [...] lo relajante de esta actividad [...] a la vez que realizas un trabajo manual, puedes desarrollar otros sentidos [...] ofrece la posibilidad de ser enormemente creativa” (*La conveniencia de la costura*, texto que escribió con motivo de la participación en la X Muestra Nacional de Arte Joven, organizada por el Instituto de la Juventud en Madrid, 1994.)

34. Ana de Matos. Lugo, 1963.

Ana de Matos es doctora en Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Su obra se caracteriza por ser una obra muy personal, en la que combina diferentes técnicas y experimenta con los materiales y los significados, y en la que el bordado y la costura son fundamentales en el dibujo. El empleo en la obra de Ana de Matos de la costura y el bordado se origina durante el disfrute de una beca de investigación, como resultado final a unos bocetos, de los que salió una pintura de 200 x 200 cm. que decidió coser con punto de cruz. Así descubrió que “pintar no era más importante que bordar. A partir de ese momento encontré un equilibrio conceptual que me faltaba”.

En cuanto a la simbología, no emplea una simbología feminista a propósito. No obstante sí que tiene iconos universales que son una crítica social y de lucha, aunque desde un punto de vista más estético y sutil.

Ilustración 149 (página siguiente). A. de Matos, *Persecución* (serie *Dominios cruzados*), 2006. Tejidos grabados y bordados, abalorios e insignias, 116 x 79 cm³⁶.

³⁶ Cortesía de la artista.



35. Juan Manuel Mendiguchía García. Madrid, 1959.

El empleo que Juan Manuel Mendiguchía (licenciado en Arquitectura por la Universidad de Madrid) hace de la costura y el bordado empezó en el 2008 y se basa en el interés por el fieltro, que descubrió con el grabado. Estaba haciendo un grabado cuando, por equivocación, puso la plancha al revés y el dibujo se estampó en el fieltro. A partir de ahí, se dio cuenta de la gran relación que había entre el fieltro y el hilo, aunque para él la costura sea secundaria y lo importante el fieltro al que le va añadiendo cosas. Sin embargo, cuando más se interesó por el empleo del fieltro y de los hilos fue tras ver una entrevista a la artista americana *outsider*, Judith Scott (1943-2005), con síndrome de Down, que acumulaba objetos y los envolvía en lanas, haciendo esculturas³⁷. Su aprendizaje es autodidacta, aprendió comprándose una máquina de coser, que rompió al poco de empezar a usarla.

Su trabajo tiene dos líneas, una basada más en el hilo y otra en el fieltro. Sus primeras obras estaban realizadas sobre papel, lo que producía un gran contraste matérico. En la actualidad está haciendo obras de fieltro muy grueso para hacer obras escultóricas. Este tipo de experiencias ya las hizo en Ciudad Real en el año 2009, en una exposición colectiva en una bodega de Almagro, donde cubrió un barril con hilo.

Las obras de Juan Manuel se caracterizan por ser abstracciones en las que los planos se consiguen con fieltros y las líneas con hilos, creando un contraste entre la frialdad de la geometrización y la calidez de los textiles. Esta complicación en la técnica y el contraste de materias y colores hacen que sus obras sean muy asequibles al público. El reflejo en

Ilustración 150 (página siguiente). J. M. Mendiguchía. Fotografía de una de sus últimas obras, en la que juega con el volumen del fieltro, 2011³⁸.

³⁷ Muy interesante un documental sobre ella de Julio Medem, Iñaki Peñafiel y Lola Barrera, en: <http://www.juliomedem.org/filmografia/sombrero.html>

³⁸ Cortesía del artista.



la cara del espectador es lo que más le gusta a Juan Manuel de la técnica³⁹.

36. María del Mar Mendoza Urgal, Alicante, 1971.

Mar Mendoza es doctora en Bellas Artes y profesora de dibujo en la Facultad de Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. Combina la docencia con la creación artística. Para Mar Mendoza la costura es un modo de expresión indispensable en su obra, que empezó a emplear durante sus estudios de Bellas Artes en el año 2001, coincidiendo con una enfermedad grave de su madre y quiso homenajearla, ya que anteriormente no quería aprender a coser. El tema que eligió fue el mundo del patrón y el nacimiento, frente a la muerte.

³⁹ Información dada por el autor en una conversación telefónica.

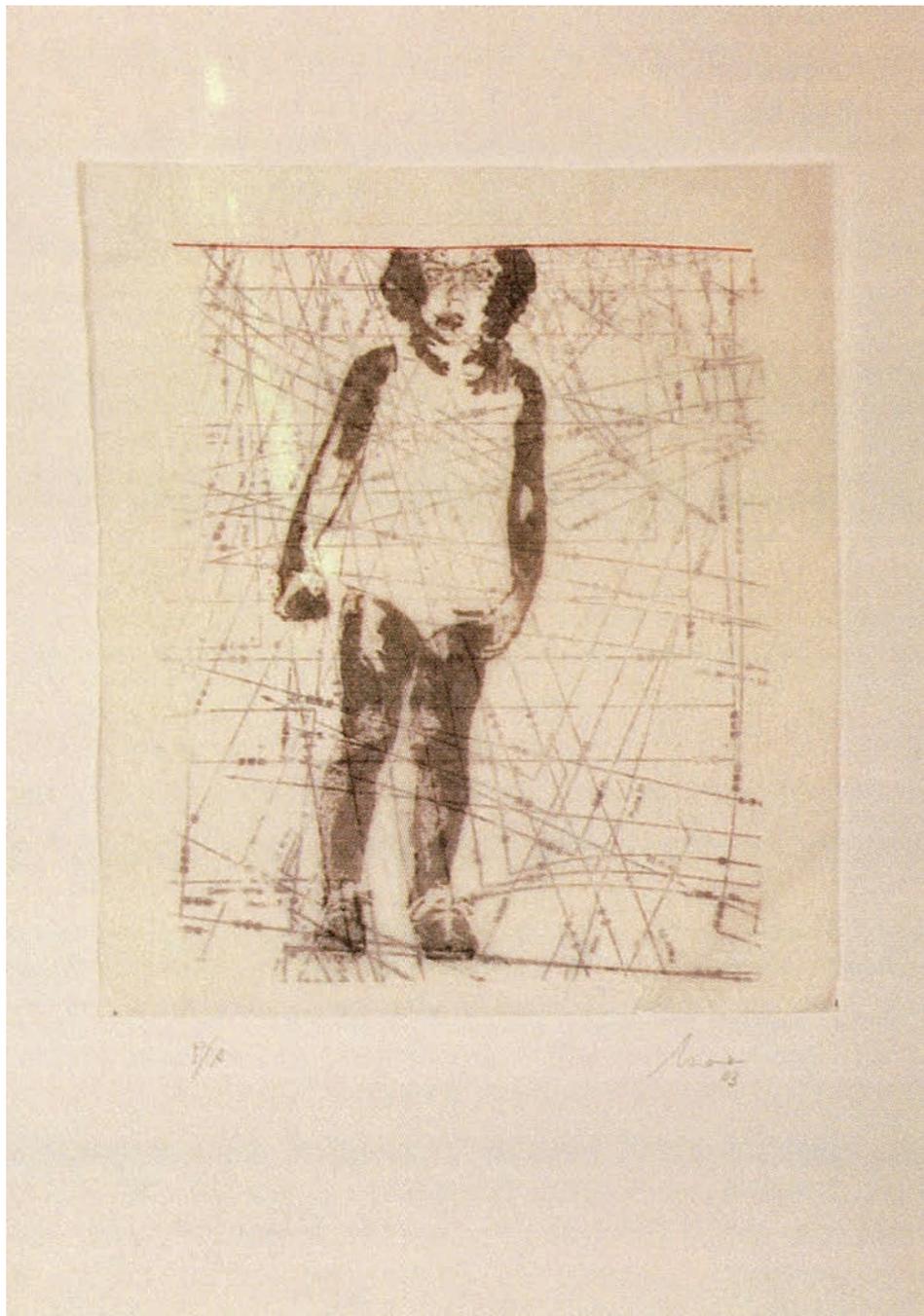


Ilustración 151. M. Mendoza, obra de la serie *Niños*. Litografía, papel tisú y costura, 38x28cm. (María del Mar Mendoza Urgal, 2006, p. 12).



Ilustración 152. M. Mendoza, obra de la serie *Niños*. Litografía, papel tisú y costura, 38x28cm. (María del Mar Mendoza Urgal, 2006, p. 12).

Su obra se caracteriza por emplear una técnica mixta en la que combina el grabado con la costura y el bordado, configurando una iconografía propia basada en el grabado como obra única, en el imaginario de su infancia y en las revistas de patrones, como en la series *Exteriores Interiores* o *Vestidos*. En cuanto a los materiales que emplea se basan en el papel, muy importante el tisú y los materiales reciclados.

No tiene una metodología de trabajo concreta, trabajando con la imagen de forma directa, lo que implica que el error está muy presente, con puntadas muy iguales y medidas en unas ocasiones y muy libres y sueltas en otras.

37. Manuel Millares Sall (Manolo Millares). Las Palmas de Gran Canaria, 1926- Madrid, 1972.

El pintor del grupo *El Paso*, Manolo Millares empleó la costura en algunas de sus obras, especialmente a partir de mediados de los años cincuenta, cuando empieza su segunda etapa, que se caracteriza por el uso de arpilleras, en las series de *Arpilleras* y *Homúnculos* principalmente.



Probablemente el uso de la costura se deba a la experimentación que hacía con materiales no costosos, muchas veces de desecho; al diálogo de hecho y deshecho que mantenían sus obras y a su interés por las texturas y por la tercera dimensión, que no quería evocar, sino plasmar. Cosiendo la tela, en unas ocasiones lograba darle un volumen que no puede adquirir de otra forma, como en *Excavación*; mientras que en otras la empleaba para unir fragmentos o reparar, como en *Cuadro 57*.

En cuanto a materiales, empleaba muchos materiales de desecho, como se ha dicho, y sentía gran atracción por la arpillera, como evocación de las momias guanches y de la guerra civil española. Cosía las arpilleras, las perforaba y las volvía a coser, en una obsesión de la materia como expresión, en la que el color pasa a un segundo plano, decantándose por los colores tierra, el blanco y el negro.

38. Chelete Monereo Veasco. Murcia, 1948.

Chelete Monereo es una artista madrileña, que reside entre Murcia, Madrid y Lugo. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense, abandonó la docencia para dedicarse en exclusiva a la pintura.

Ilustración 153 (página anterior). M. Millares, *El Homúnculo*, 1964. Técnica mixta sobre arpillera cosida, 162.5 x 130.5 cm. Museo de Arte Abstracto o Fundación Antonio Pérez.

Ilustración 154. C. Monereo, *Relaciones familiares*. 80 x 200cm⁴⁰.

⁴⁰ Cortesía de la artista.



En su obra no suele emplear la costura, excepto en dos series: en *Entretelas* del 2008 y en *Poema numérico* del 2012. Entretelas es una serie compuesta de 21 obras de mediano y gran formato en la que Chelete Monereo emplea el bordado, aunque no es hecho por ella, sino que son obras de encaje y bordado antiguas pertenecientes a su familia que ella ha pegado en la obra, De esta forma pone frente al espectador a varias generaciones de mujeres de una misma familia. Para Chelete Monereo los materiales que pegan son líneas, colores o veladuras que forman parte de la pintura. Son materiales con los que se puede experimentar.

Su obra es eminentemente femenina, ya que no podría hacerla un hombre por la significación y connotaciones que tiene. No obstante, no es feminista en el sentido reivindicativo: “simplemente es una reflexión, desde el punto de vista de una mujer”.

39. Trinidad Morcillo Raya. Granada, 1891- Granada 1985.

Vista en el sub-apartado anterior.

40. María Muñoz Torregrosa. Madrid, 1958.

María Muñoz estudió Arte, Cerámica y Estampación Textil en Estudios de Arte en Sir John Cass de Londres y Patronaje industrial en España. No obstante, aprendió realmente a coser con la diseñadora Julie Silk.

Su empleo de la costura y el bordado se inicia en el 2001, cuando decide dedicarse a crear su propia obra. Emplea la costura porque viene de un mundo de patrones y telas, siendo una herramienta más de expresión. Considera tan importante este modo de expresión, que la exposición *Fibras* estuvo comisariada por María Ortega y por ella.

Sus obras están basadas en experiencias personales, en la expresión de la soledad ante su propio destino, en cómo se enfrenta a la realidad, en como siente el mundo, siendo la obra *Imposible es una opinión* (2008) la que marca el inicio de una época nueva en su vida.



Ilustración 155. M. Muñoz, *Impossible es una opinión / Impossible is an opinion*, 2008. Técnica mixta, 150x103 cm⁴¹.

⁴¹ Cortesía de la artista.



Ilustración 156 (página siguiente). A. Muñoz, *Ángel cósmico*, 1956. Tapiz, 240 cm x 175 cm (Aurelia Muñoz Ventura, fecha desconocida).

41. Aurelia Muñoz Ventura, Barcelona 1926- 2011.

Aurelia Muñoz, al igual que Grau Garriga, es una de los máximos exponentes de arte textil de España y de Europa, siendo una habitual de la bienal de Lausana en Suiza y perteneciendo al grupo *La Nouvelle Tapisserie*. Estudió en la Escuela de Artes Aplicadas y en la Escuela Massana de Barcelona.

En su obra destaca el denominado tapiz artístico, aunque también empleó el macramé, el bordado (*Ángel cósmic*, de 1966), el collage, el *patchwork*. Para el desarrollo de su obra investigó diferentes culturas, desde la cultura íbera hasta la de las tribus nómadas del norte de África, pasando por el tapiz medieval español.

Su principal interés se basó en el estudio de la tridimensionalidad y su dinamismo, con lo que logró la renovación del tapiz. No quería obras planas, sino objetos en una primera etapa muy táctiles, y después escultóricos, en lo que se ha llamado el tapiz espacial (como en la obra *Tres personajes* de 1971 hecha con macramé), que se integran en la arquitectura. Son tapices monumentales, con espacios interiores. En esta última etapa las obras estaban realizadas mediante el macramé, gran tamaño, con colores y formas austeras, pero muy expresivas. Otro interés de Aurelia Muñoz fue el trabajo manual, que estimulase los sentidos.

Para el crítico André Kuenzi, en su libro *La Nouvelle Tapisserie* de 1973, la obra de Aurelia Muñoz sigue las corrientes como el minimalismo, las instalaciones y el arte conceptual, siendo básica en la renovación del tapiz.

42. Sonia Navarro Peralta. Puerto Lumbreras (Murcia), 1975.

Sonia Navarro ha convertido las puntadas de hilo en la técnica principal de sus obras y es constante en su producción. En la actualidad acaba de volver de la beca de la Real Academia de España en Roma, donde ha desarrollado su obra en relación con la costura.

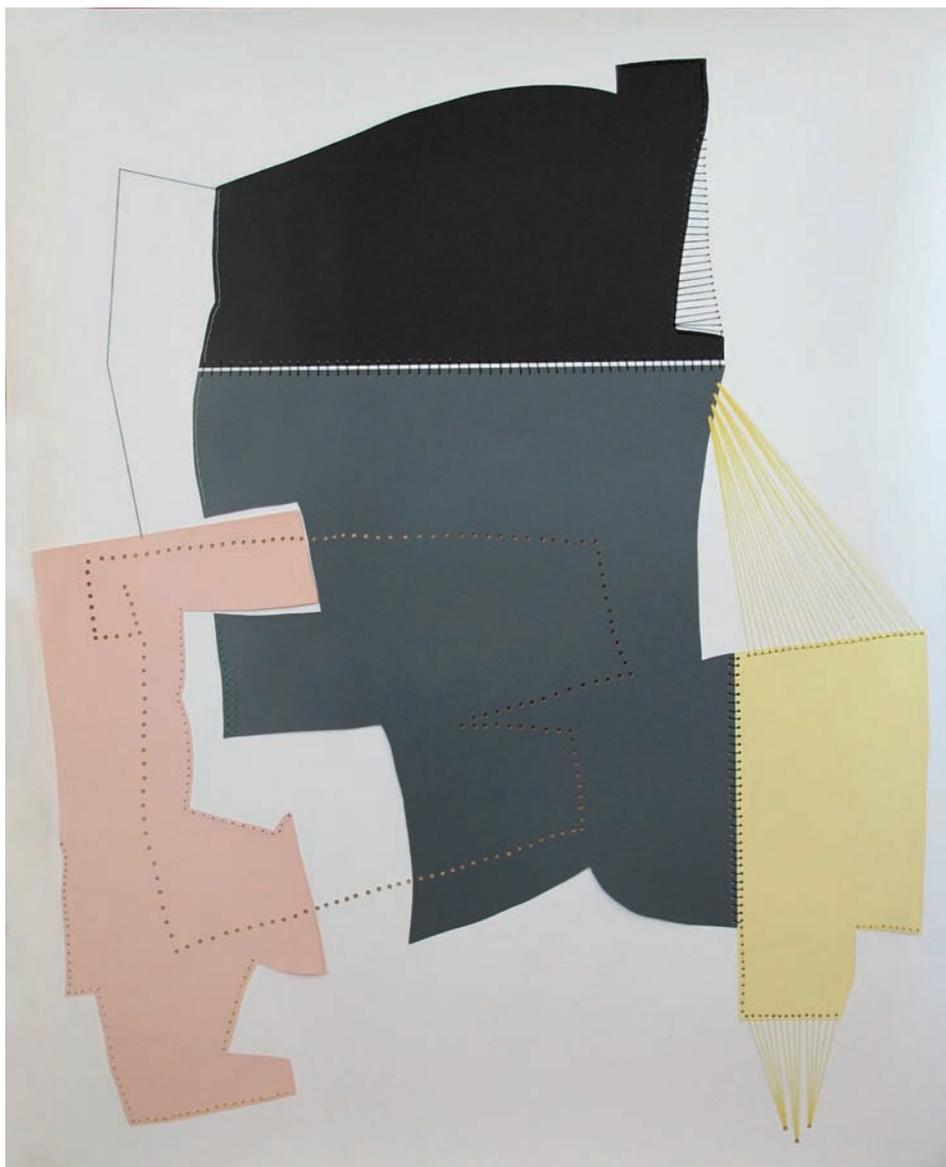
Se inspira en artistas como Mary Kelly y Louise Bourgeois que reivindican la causa doméstica y la muestran en sus obras (W3Art, 2007). Su principal referente es su propia vida con sus recuerdos, destacando su compromiso con las causas de género.

En La Rambla (Córdoba), dentro de Aptitudes 2001, realizó una instalación donde



trabajó con mujeres del pueblo que cosían patrones, con un carácter marcadamente femenino. En el año 2003 empezó una serie de obras de grandes dimensiones, que dibujaba cosiendo y a las que dejaba cabos sueltos, con el hilo colgando, dando aspecto de inacabado. De ahí pasó a que el motivo de sus dibujos fueran patrones de moda, que son como planos arquitectónicos, no son dibujos al azar, sino que van perfectamente medidos y calibrados. También realiza esculturas hechas con retales de telas cosidos. Como se ha dicho, como soporte de sus dibujos utiliza la tela y el papel, concretamente la cartulina.

Ilustración 157. S. Navarro, *Salir corriendo*, 2003. Bordado sobre tela, 194 x 190 cm (Ruth Enríquez Lorente, 2004, p.143).



43. María Ortega. Madrid, 1967.

María Ortega estudió Diseño y Estilismo en la Escuela de Diseño de Madrid y Artes textiles, escultura y grabado en *Art Blake Colleges* en Londres. Junto a María Muñoz organizó la exposición *Fibras* del año 2009, en la que potencian y resaltan la importancia

Ilustración 158. S. Navarro. *Cabos sueltos*. 2012. Bordado sobre papel 50 x 40 cm (Sonia Navarro Peralta, fecha desconocida).

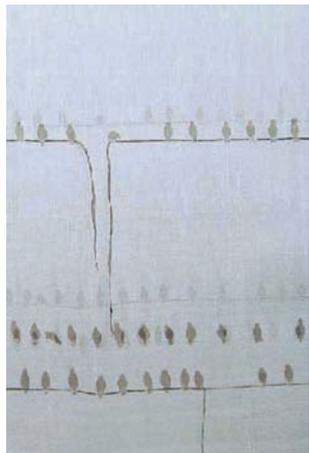


Ilustración 159. M. Ortega, *Black Out*, 2008. Técnica mixta sobre organza rústica de seda, 250 x 70 x 17 cm (Pilar Tobón, 2008, p. 55).

del arte textil. María Ortega emplea las técnicas textiles en su búsqueda de nuevas formas de expresarse. Muy interesante es su serie *Black Out*.

44. María José Pérez Vicente. Teruel, 1965.

María José es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Valencia. Considera que el coser tiene la misma importancia que el pintar. No solo en su obra, sino en general; considera que la costura no es una artesanía, sino un arte, al igual que la pintura. De hecho sobre la costura y la pintura dice: “son diferentes formas de expresión dentro del proceso creativo y de investigación que yo encamino hacia la búsqueda de un lenguaje personal” (Barbara Bacconi, 2013). Aunque su trabajo se reconoce que está hecho por una mujer, según sus palabras no tiene ninguna connotación feminista, ni de reivindicación; sino que pretende transmitir sensaciones de sensibilidad o fuerza y, sobre todo, ser coherente con ella misma.

Su serie *Taller de costura*, que empezó en el año 2006, se caracteriza por el empleo de un color y una simbología muy concreta, con patrones, manos, cabezas, bolsos, números, la inscripción *made in*⁴²... pero con una temática diferente. Es el fruto extrapolar a la pintura el collage y los resultados de sus investigaciones sobre las técnicas empleadas habitualmente en el grabado. Son composiciones de tela o de papel y grabado, que une mediante bordado y costura.

Su incursión en la costura comenzó de niña (su madre y su abuela cosían) y de adolescente, cuando se hacía sus propios jerséis. Siempre ha trabajado de forma muy autónoma, siguiendo sus propias pulsiones y no las pautas establecidas.

⁴² Hecho/fabricado en.

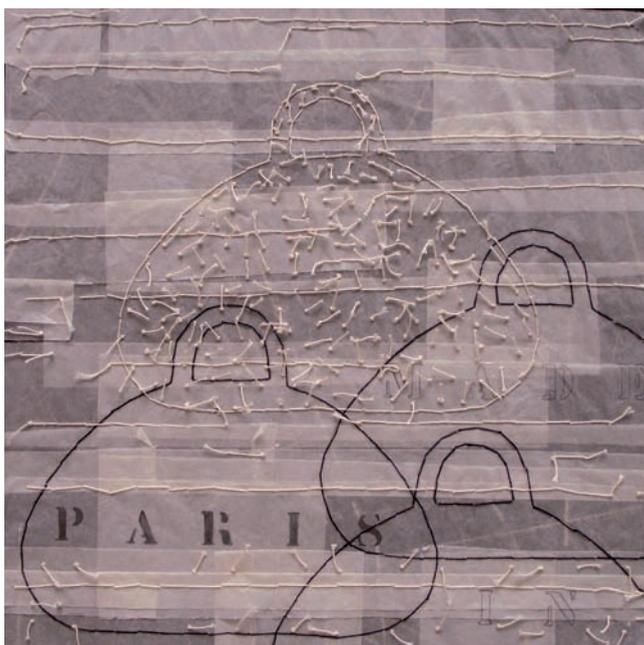
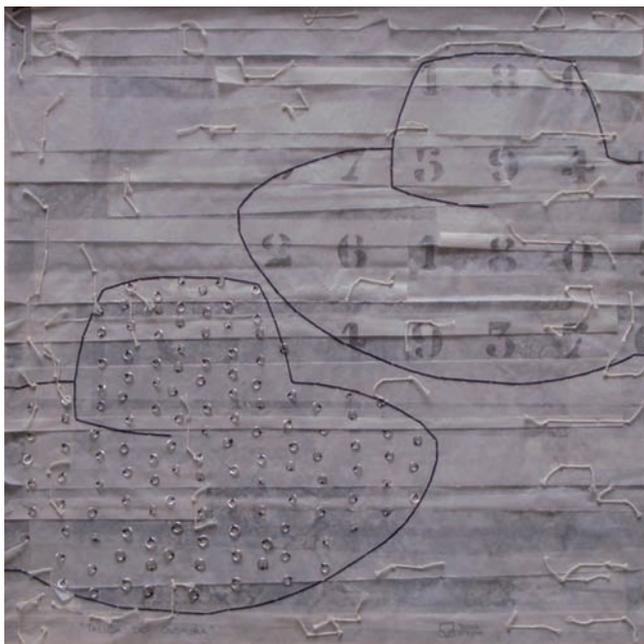


Ilustración 160. M. J. José Pérez-Vicente, serie *Taller de costura*, 2012. Bordado sobre papel de seda, 37 x 37 cm⁴³.

Ilustración 161. M. J. Pérez-Vicente, serie *Taller de costura*, 2012. Bordado y arandelas sobre papel de seda, 37 x 37 cm⁴⁴.

⁴³ Y ⁴⁴ Cortesía de la artista.

Para Cristina Pérez de Villar el trabajo de bordar y coser le recuerdan a Penélope o a las Parcas y le hacen entrar en una especie de trance que le hace pensar en las mujeres que han bordado alguna vez. Por este motivo considera su obra más que como feminista, como femenina y con una fuerte carga simbólica e iconológica. También reivindica la lentitud frente al ritmo vertiginoso de la sociedad de consumo. Por último, asocia los hilos al cabello y su simbología.

46. María Ramírez Parreño. Albacete, 1990.

María Ramírez, que es la más joven de los artistas analizados, es estudiante en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. A pesar de su corta edad tiene una trayectoria artística considerable en la que el bordado está desde siempre muy presente en su trabajo, especialmente desde que su hermana la introdujo en el mundo del diseño.

Su aprendizaje es autodidacta, aprendiendo de sus fallos y disfrutando con su desarrollo. Siempre borda a mano, como concepto de repetición y aplicando una técnica artesanal al diseño. En diciembre del 2012, a raíz de una exposición, es cuando se ha dado cuenta de la importancia que tiene el bordado en relación con la mujer y el feminismo.

47. María Assumpció Raventós Torras. Sant Sadurní d'Anoia (Barcelona), 1930.

María Assumpció trabajó como profesora de dibujo en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, en Barcelona. Fue uno de los miembros más importantes de la escuela catalana de tapices. Aunque trabajó la técnica del telar clásica, también experimentó con técnicas poco comunes, con las que estudiaba los volúmenes, muy importantes en su obra. En su obra textil tuvo influencias cubista y expresionista, derivando hacia un informalismo en el que predominaba el estudio de las texturas.

Los colores que emplea son naturales y se inspiran en la naturaleza, como el azul del Mediterráneo y los tierras. Y los materiales que emplea también son naturales como el lino.



Ilustración 164. A. Raventós, *El mar*. Tapiz, 100 x115 cm (Maria Assumpció Raventós Torras, fecha desconocida).

48. Laura Riquelme Mansilla. Madrid, 1992.

Laura Riquelme es estudiante de Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. En su obra emplea el bordado sobre papel, en una técnica mixta que combina con otras técnicas, como el grafito o la acuarela. El bordado en la obra de Laura Riquelme es un elemento compositivo, que trabaja a modo de línea y del que no se puede prescindir para entender la imagen. Para Laura, el bordado es el hilo conductor de su obra, con el que consigue una delicadeza que le es difícil de alcanzar con otras técnicas. El bordado es un recurso con el que añade otro carácter a su obra, como una nueva pincelada.



Ilustración 165. L. Riquelme, *Dolor, emociones* (detalle de *Lo invisible*), 2012. Libro de artista en formato de acordeón, lápiz de grafito, collage, transferencias e hilo sobre papel Arches, 18x18 cm (libro cerrado) y 1,8 m (libro desplegado).

Ilustración 166. Laura Riquelme Mansillas, *Ángeles* (detalle de *Lo invisible*).

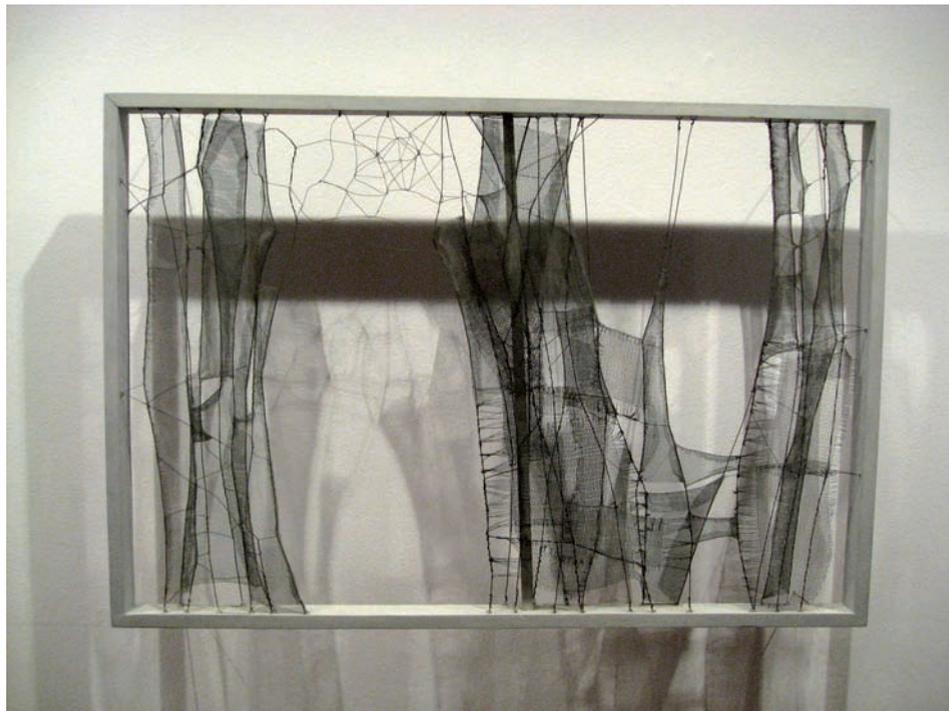


Ilustración 167. M. Rivera, *Composición sobre elementos ascendentes*, 1958. Tela y alambre sobre bastidor de madera, 88 x 129.5 cm. Colección Helga de Alvear.

Ilustración 168. M. Rivera. *Composición sobre elementos ascendentes* (detalle).

A pesar de tener la idea en la cabeza mucho tiempo antes, empezó a utilizar el bordado hace tres años, a modo de inclusión de la moda en las artes plásticas y lo emplea de manera autodidacta, siendo la artista y profesora Mar Mendoza la que más le influenció en este tema, la que la ayudó a incluir el bordado en su obra.

La simbología que busca con el bordado es “a simbología de algo delicado, cuidado, y por qué no decirlo, a veces incluso elegante”⁴⁷. En cuanto a la metodología, varía según la obra y el resultado que quiere conseguir con ella, teniendo en cuenta siempre la importancia del orden y de una investigación previa y que el bordado lo aplica en el último paso de la obra para que no se ensucie o estropee.

49. Manuel Rivera. Granada, 1928 - Madrid, 1995.

Manuel Rivera, licenciado por la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, fue uno de los fundadores del grupo El Paso, en Madrid en 1957 y miembro de la Academia Real de San Fernando desde 1984.

La principal preocupación en su obra es la materia: su estudio y experimentación. También estuvo especialmente interesado por el uso y experimentación de la luz. En la primera etapa de su obra (tras la de juventud) se distanció de la pintura tradicional. Como pintor informalista emplea materiales considerados humildes; es a partir de 1956 cuando empieza a emplear la malla metálica como soporte y técnica artística, para lo que se valía de la costura con hilos de alambre para unir las diferentes piezas, tanto de forma completamente plana, como formando volúmenes.

Ilustración 169 (página siguiente). E. del Rivero. *Para Eloísa*⁴⁸.

Ilustración 170 (página 211). E. del Rivero. *[Swi:t] Home. Dishcloths (Paño de cocina)* (detalle), 2000-01. Puntadas, bordado sobre papel de abacá hecho a mano y ensuciado, con marca de agua. 292x381 cm⁴⁹.

⁴⁸ y ⁴⁹ Cortesía de la artista.





50. Elena del Rivero. Valencia, 1952.

Elena del Rivero es una artista afincada en Nueva York, cuya obra se caracteriza por el empleo de la costura y el bordado en su obra, con un uso innovador del papel. Siguiendo la estela de Louise Bourgeois, Elena del Rivero es una artista en la que la relación entre el texto y la costura es muy importante en parte de sus últimas obras. No obstante, para Elena del Rivero la idea no fue nunca bordar, sino reparar. Haciendo del zurcido un modo de expresión propio, en lugar de emplear el lápiz. Según ella, el uso que hace del bordado no es el la tradicional labor, porque no sabe bordar. Sin embargo, sí que emplea la aguja e hilo con otra serie de significados: sutura, reparación, hogar...

En cuanto a materiales se decanta por el uso de materiales no sintéticos, preferiblemente hechos a mano, como los papeles que hace artesanalmente Dieu Donné. También siente fascinación por los materiales que compra en el *fashion district* de Nueva York, por las connotaciones que pueden tener.

No se considera feminista en su obra por el uso del bordado, dice que la categorizan, tampoco dice que su obra sea autobiográfica, que también es una categorización. Lo que Elena del Rivero busca es la verdad y lo poético. En cambio sí que se considera feminista a nivel político y económico; de hecho, dice que nunca negaría el feminismo, puesto que es mujer y quiere defender los derechos que se le están negando a la mujer.

Ilustración 171 (página anterior). A. Miren Rodríguez, *Cuervo 1* (serie *Corvus Corvax Canariensis*), 2013. Tinta y bordado sobre papel⁵⁰.

51. Ane Miren Rodríguez Rodríguez.

Ane Miren Rodríguez es máster por la Universidad Politécnica de Valencia. Su interés por la costura le

⁵⁰ Cortesía de la artista.



viene desde que era niña, aunque cuando empezó a aplicar elementos de costura de forma inconsciente fue en la universidad. Aprendió viendo coser a sus abuelas y a su madre y posteriormente de forma autodidacta.

Lo que le interesa de la costura es la estructura que construye, la costura como medio de trabajo y la repetición. Es la narración y la referencia a los recuerdos. No considera que su obra tenga pretensiones específica y conscientemente feministas, aunque de modo inconsciente sí que se ve reflejada una reivindicación.

52. Pepo Ruíz Dorado. Puerto Real (Cádiz), 1968.

Pepo Ruíz ha estudiado Bellas Artes en la Universidad de Granada y estudios de moda en el Centro Superior de Diseño de Moda, de la Universidad Politécnica de Madrid. El interés de Pepo Ruíz por el bordado surgió cuando era estudiante de Bellas Artes y se marchó de Erasmus a Holanda. Allí empezó a hacer obras en las que combinaba la serigrafía con textos realizados mediante bordado, que aprendió a realizar de forma autodidacta.

En su obra no se inspira en artistas contemporáneos, sino que se basa en las artes tradicionales aplicadas a conceptos actuales y contemporáneos. Así su metodología de trabajo consiste en la búsqueda de una imagen y a partir de ahí elige el tipo de bordado que mejor se adapta a la imagen. Emplea el bordado hecho a mano y con máquina, según la necesidad, que previamente ha realizado a lápiz, como hizo en *Dummi III*. Para la exposición *El novio de la muerte* hay obras que Pepo Ruíz realizó utilizando el bordado con una técnica mixta.



Ilustración 172. P. Ruíz, *Dummi III*, 2004. Tela serigrafiada, bordados, pintura, gomaespuma. Díptico, 240 x 100 cm (Sonia Asensio Martos, 2008, p. 66).

Unos de los aspectos que más valora del bordado son su fácil adaptación y su fácil almacenaje y transporte⁵¹.

53. Gema Rupérez Alonso. Zaragoza, 1982.

Gema Rupérez es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Valencia. Para Gema Rupérez, sus obras “son pequeños contenedores de recuerdos, el resultado de mi experiencia. Una somnolencia muy dulce que permanece en mi memoria” (Gema Rupérez Alonso, fecha desconocida).

Para Gema lo importante es la aplicación de telas con juegos de transparencias y superposición de materiales y objetos, consiguiendo dotar de vida a sus escenarios. Para ello, en muchas ocasiones, introduce el bordado como necesidad para trabajar con los tejidos y como herramienta de dibujo, no por interés en la técnica del bordado en sí misma, que de hecho en la actualidad prácticamente ha abandonado. Su interés por “la materia como materia”, de las transparencias le viene desde su estancia en Italia. Sus referentes en su obra son Louise Bourgeois, Elena de Rivero o Ghada Amer.

Nunca se ha considerado como artista textil, aunque se interese por la composición con tejidos translúcidos, de hecho Gema afirma que no sabe bordar, que lo que hace es una intrusión en la técnica, que manipula la obra cuando lo requiere.

54. María Salan (Niñapajaro). Madrid, 1973.

María Salan es licenciada en Bellas Artes y máster en Teoría y Práctica De Las Artes Plásticas

⁵¹ Valores ya comentados en la introducción.



Contemporáneas por la Universidad Complutense de Madrid. Emplea la costura de manera circunstancial en series como *El cuerpo como paisaje* y *CityZen*. Su interés por el bordado y la costura le viene como herencia de su abuela, que trabajaba en un atelier de alta costura, aunque es autodidacta. Empezó al emplearlo tras terminar Bellas Artes, con el uso del fieltro, del que dice que es “una materia blanda, amoldable, envolvente como el afecto atávico que impera en los pequeños gestos de la intimidad doméstica”.

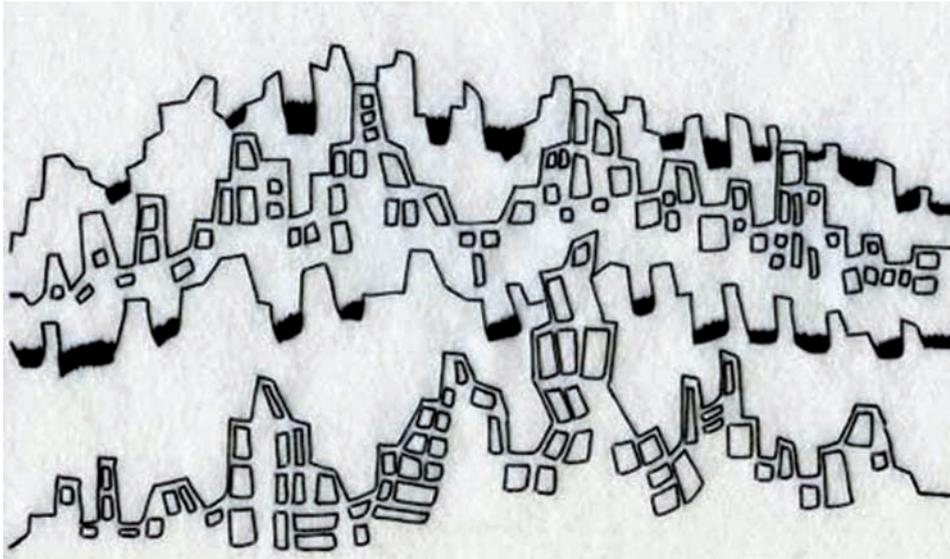
María Salan emplea el bordado para “elaborar un discurso personal pero dentro del contexto del arte contemporáneo”, buscando un diálogo entre el artista y el espectador, recuperando lo doméstico, una mezcla entre lo conceptual y lo artesanal. Dice que es un ritual con una gran carga histórica, que mantiene el contacto íntimo con el material y que lleva a la introspección, a conocerse y a entender quien es.



Ilustración 173 (página anterior). G. Rupérez, *Cría cuervos y te sacarán los ojos*. Técnica mixta, 30 x 40 cm. (Gema Rupérez Alonso, fecha desconocida).

Ilustración 174. G. Rupérez. *Irene*, 2010. Técnica mixta, 35 x 25 cm⁵².

⁵² Cortesía de la artista.



55. Berta Salinas. Madrid, 1982.

Berta Salinas es licenciada en Bellas Artes. En sus dibujos emplea el bordado como un medio de expresión. Este medio de expresión le surgió de manera natural ya que aprendió a coser en el colegio y con una tía que es bordadora profesional. Emplea el bordado en las series *Love Songs* y *Caníbal*. Berta Salinas no emplea el bordado como una técnica reivindicativa del feminismo, sino como una reflexión y una manera de mostrar lo que piensa sobre determinados temas (Mosquera, 2013).

Los temas que trata son el amor, el desamor y las relaciones humanas, con una iconografía en la que destaca lo abrupto y descarnado en sus dibujos planos; mientras que en los cojines, la iconografía es suave y amable. Emplea una técnica muy sutil, para representar unas imágenes muy fuertes, que suponen una reflexión hacia como nos afectan nuestras relaciones con los otros y con nosotros mismos. Para la elección de la iconografía se inspira en los textos de grandes artistas, como Lorca o Dalí y de la vida cotidiana.

El modo que tiene Berta Salinas de emplear el bordado es de la manera más tradicional sobre tela y dibujando sin boceto previo y directamente con la aguja sobre la tela (Jaimes, 2012).

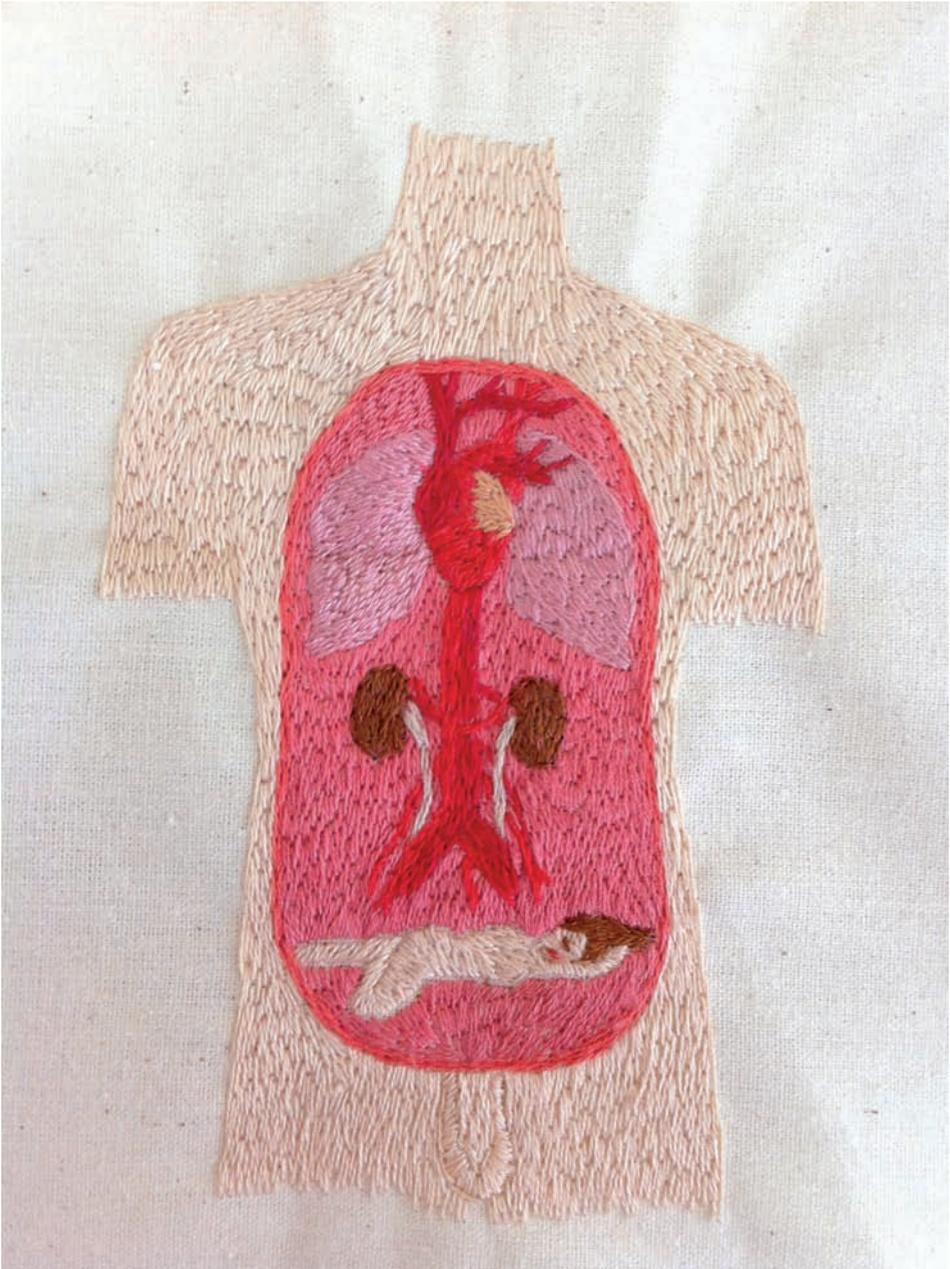


Ilustración 175 (página anterior). M. Salan, *CityZen*, 2010. Bordado sobre fieltro (Madrid Free, 2010).

Ilustración 176. B. Salinas, obra de la serie *Caníbal*, 2012 (Salinas, 2013).

56. Eva Santos Sánchez-Guzmán. Madrid, 1967.

Eva Santos es doctora por la Universidad Complutense de Madrid, profesora de la Universidad de Murcia y arte terapeuta. Su relación con la costura se remonta a su juventud, cuando aprendió a coser de su madre y en una academia. La serie *A mí no me gusta coser* está compuesta por una serie de esculturas blandas y tapices hechas mediante la costura. La obra de Eva Santos puede ser comparada con el estilo de Louise Bourgeois o de artistas feministas de los años 70 en la que lo más importante es reivindicar la condición de ser mujer y denunciar su situación.

Para Eva Santos el material y la técnica son parte del concepto que quiere transmitir la obra: en su caso con las telas ya usadas y la costura quiere contar historias de mujeres desde un punto de vista femenino y feminista, fundamentalmente basándose en las ideas feministas de Kate Millet. Con sus obras cuenta historias, historias que le han sucedido o que le han marcado.

Como terapeuta artística realiza talleres y proyectos participativos que favorecen la integración de la mujer y los niños, especialmente con colectivos y en las sociedades donde son marginados.

57. Paula Sanz Caballero. Onteniente (Valencia), 1969.

Paula Sanz Caballero empezó a experimentar con tejidos y bordados en 1999, siendo la técnica que actualmente define su obra. Es autodidacta y desde siempre le ha gustado coser pequeñas objetos, desarrollando su propio estilo (De mar a villa, fecha desconocida, parte I).

Su metodología de trabajo es meticulosa, con una cuidada composición, basada en un buen dibujo, y cuidada elección de colores y texturas. Utiliza todo tipo de materiales y tejidos, como tweed, visón, charol, gasas, piel de camello, etc.

Empezó como artista, aunque sus obras llamaron la atención de editores de moda, que la contrataron como ilustradora. "Sus creaciones están justo en ese punto en el que el arte y la moda se hacen uno".

Trabaja el tema de las personas y las relaciones sociales en la mayoría de sus ilustraciones y obras de arte, temas que ha tratado desde pequeña. Además su trabajo le permite profundizar en el mundo de la moda y el diseño.



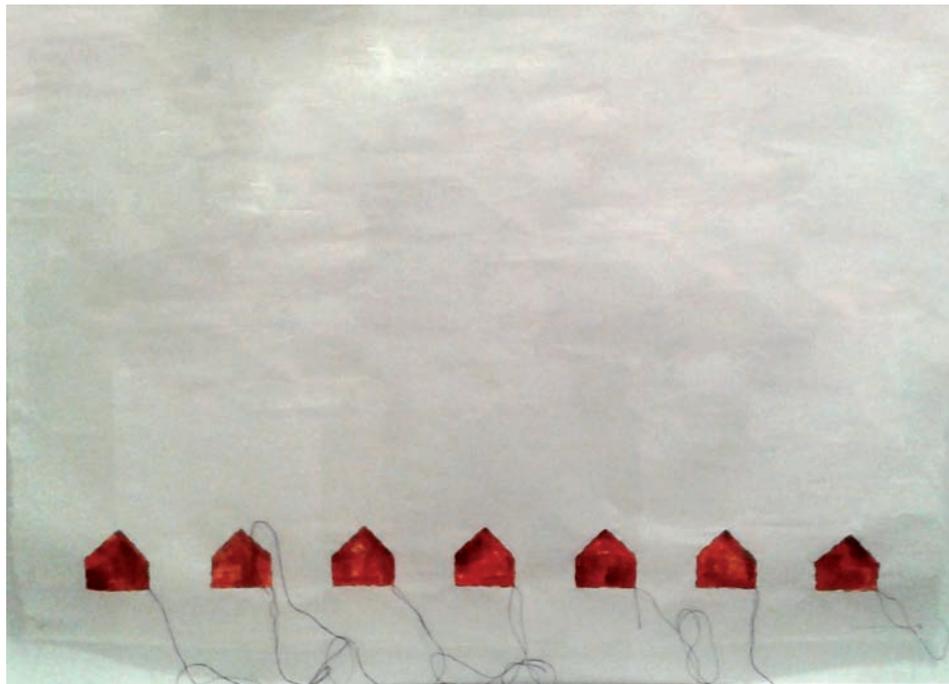
58. Segura Gómez, Laura. 1986.

Laura Segura es máster en Producción e Investigación en Arte y licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Granada. En su obra emplea el bordado sobre papel, como un medio de dibujo y de unión conceptual entre los diferentes elementos de la imagen. Es un método de construcción de la imagen en el que el bordado actúa haciendo líneas y pespunte que delimitan y unen los elementos. En cuanto a la técnica, Laura Segura emplea un orden de realización diferente a la mayoría de los artistas consultados: primero cose, y después aplica

Ilustración 177. E. Santos, *Nudo*, 2010. Confección en tela, 150 x 130 x 45 cm.



Ilustración 178. P. Sanz. *El rosita*. Bordado y cosido sobre tela (Paula Sanz Caballero, fecha desconocida).



el color.

Siempre ha tenido mucho interés por la costura, considerando que es algo mágico. Aprendió de su madre y de su tía cuando era pequeña, siendo algo que ha visto siempre en las mujeres de su familia. Y fue al principio de estudiar la carrera cuando empezó a aplicarlo, en una especie de envoltura de papel. En la actualidad no concibe su obra sin el bordado ni la costura, que considera como símbolo de unión y como un proceso de construcción que le lleva a un estado de plena consciencia y siempre teniendo en cuenta que cada vez que borda piensa en las mujeres que bordaban y cosían todos los días, concretamente de su madre y de su abuela, porque para ella es inevitable pensar en el sentido feminista. En la obra *Siete días*, aborda el tema del paso del tiempo desde un punto de vista intimista y personal. Además el bordado simboliza la fragilidad en su obra, motivo por el que emplea materiales naturales (Rubiales, 2012, p. 77).

59. Laura Siles. Marbella (Málaga), 1981.

Laurita Siles es licenciada en Bellas Artes por la facultad de San Carlos en Valencia y tiene el grado medio de Solfeo por el Conservatorio Superior de Música y Danza de Málaga. Su obra es interdisciplinar y se centra en la reflexión sobre la identidad personal y colectiva, prestando una fuerte atención al folclore, de hecho está investigando *La utilización del Folklore como búsqueda de identidad en la creación artística de la era global*, como tema de su doctorado.

Aunque su obra no se centra en la costura o el bordado, en su época universitaria empleó la técnica del *patchwork*, que aprendió de su abuela.

Ilustración 179 (página anterior). L. Segura, *Siete días*, 2013. Papel de arroz, bordado y tinta, 73 x 54 cm.

Ilustración 180 (página anterior). L. Segura, *Siete días* (detalle).



Ilustración 181. L. Siles, *Bahía de Pasaia, homenaje a Pakito* (detalle), 2005⁵³.

Ilustración 182. L. Siles, *Bahía de Pasaia, homenaje a Pakito* (detalle)⁵⁴.

⁵³ y ⁵⁴ Cortesía de la artista.

Suele mezclar la técnica del *patchwork* con la serigrafía. La empleaba principalmente para hacer partes de obras mayores, como instalaciones o performances, como en *Bahía de Pasaia, homenaje a Pakito*. Esta obra es un tubo de fragmentos cosidos de tela serigrafiada de unos 3 metros, sujeto desde el techo por una polea. Es un homenaje al delfín Pakito que habitaba en la bahía de Pasaia. Los espectadores pueden introducirse en su interior y experimentar la sensación de ser Pakito en la bahía, ya que representa las olas y los peces.

Su obra está relacionada con la mujer, aunque nunca le ha interesado la cuestión de género desde el punto de vista de la reivindicación de las labores de costura como una técnica artística. Lo que le ha interesado es la materia en sí: proceso creativo y transporte.



Ilustración 183. A. Sioli, *Todo el tiempo* (serie *Linos*). Técnica mixta sobre lino, 30x30 cm (Pepe López, 2012, p. 15).

60. Ángeles Sioli. Málaga.

Licenciada en Ciencias Biológicas, Licenciada en Bellas Artes y Máster en Museología por la Universidad de Granada.

61. Aurora Solano Pérez. Calahorra (La Rioja), 1968.

La artista Aurora Solano, que lleva varios años separada del mundo artístico, para la serie *Piel*, utilizaba bordados en manteles y cortinas donde transfería la imagen. La mayoría de estos bordados vienen ya dados (en mantelerías y cortinas). Sin embargo, se aprecia que algunos son realizados por ella, para integrar la imagen con el soporte, como en el caso de *Cuatro angelitos que me la guardan*. En otras ocasiones utiliza los alfileres para hacer una especie de bordado.



Ilustración 184. A. Solano, *Cuatro angelitos que me la guardan* (serie *Piel*), 2001. Transfer sobre mantel, 78 x 78 cm (Manuel Fernández-Brasso, 2002, p.199).

62. Paula Tejedor López. Madrid, 1975.

En su libro de artista no emplea el bordado propiamente dicho, sino que emplea un cordón que va atravesando todas las páginas como hilo conductor. Este cordón además sujeta diferentes elementos, como círculos de papel. Paula generalmente emplea en su obra el hilo, no como una técnica que bien podría ser cambiada por otra, sino como un elemento sustentante de diferentes elementos de la misma.

63. María Teresa Torras. Villacarlos (Menorca) 1927- Venezuela, 2009.

María Teresa Torras fue una artista autodidacta que realizaba tapices con materiales y técnicas poco usados, aprendidos viajando por Asia y visitando talleres. Su obra se caracteriza por ser una escultura blanda de tipo orgánico. La autora dijo del tapiz: “Para mí el tapiz no es solamente una obra de bella artesanía, es una obra de arte, una escultura” (Noemí Martínez Díaz y Marián López Fernández Cao, 2000, p. 309). A pesar de ser española de nacimiento pasó gran parte de su vida en Venezuela, donde murió en 2009.

64. Consuelo Vallina González. Oviedo, 1942.

Consuelo Vallina es una artista textil que trabaja el tapiz. Su interés por esta técnica le vino tras ver un tapiz de Magdalena Abakanovikz un viaje a Rumanía, aprendiendo después en Barcelona con Asunción Raventós. En la actualidad ha abandonado la técnica.



Ilustración 185. P. Tejedor, *Zapato crisálida* (serie *Zapateo III*), 2008. Técnica mixta (Paula Tejedor López, 2010).





Gran interesada en el estudio del espacio, su interés en el tapiz se basa en que le permite emplear la tercera dimensión en un tipo de obra a medio camino entre la escultura y la pintura.

Ilustración 186 (página anterior). C. Vallina, S/T. Tapiz de alto lazo de lana, 120 x 120 cm⁵⁵

Ilustración 187. C. Vallina, S/T⁵⁶.

⁵⁵ Cortesía de la artista.

⁵⁶ Cortesía de la artista.

65. Esther della Ventura Valido.

La obra de Cristina della Ventura presentada para la exposición *La identidad invisible* se caracteriza por la representación de escenas cotidianas, mediante el uso de la técnica de la costura y el bordado de aplicación.



CAPÍTULO V. EL PAPEL COMO SOPORTE DEL BORDADO

18. EL BORDADO SOBRE PAPEL

“Los materiales y técnicas sirven a las necesidades de los artistas como un resultado de intención y elección, no por casualidad o accidente. La creación del arte depende de una serie de elecciones en cuanto a cómo y cuándo utilizar un material específico y de cómo transformar mejor el material” (David Revere McFadden y Jennifer Scanlan, 2007, p. 9).

Como ya se planteaba en el prefacio, la razón principal que motivó a elegir el tema de esta tesis es producto de un interés personal de investigar el arte textil en general y el bordado aplicado a las artes plásticas en particular. Ha sido básico hacer un estudio de artistas que emplean las artes textiles en su obra, especialmente el bordado; enmarcado así la obra de la autora en un contexto histórico-social concreto y buscando su relación con el mundo artístico contemporáneo.

La obra de la investigadora se ha centrado en el uso del papel como soporte para el bordado. A pesar de que es más fácil bordar sobre tela que sobre papel, no se debería considerar la tela como el soporte natural del bordado como dibujo, porque históricamente se ha bordado sobre cuero, hojas de árbol, paja y papel (Antonio C. Floriano Cumbreño, 1942, p. 19).

En este estudio, se va a describir como es la aplicación de las técnicas y materiales de costura y bordado en el dibujo sobre papel. Es decir, el interés radica en la investigación del bordado sobre un soporte alternativo: el papel. No solo éste es el fin, sino que además se compara con el uso de otros soportes, como la tela, la tela pintada y el pergamino. Para esta comparación también se han tenido que realizar obras sobre dichos soportes.

Por lo tanto, lo que se propone en las siguientes páginas es el análisis de las características de los diferentes materiales y su empleo; el empleo del papel por parte de diversos autores y la muestra de la obra que la autora ha hecho para la investigación.

18.1. CARACTERÍSTICAS DEL BORDADO SOBRE PAPEL

Tras la experiencia de la autora y el proceso explicado por algunos de los autores que emplean el papel, se ha llegado a la conclusión de que el bordado sobre

papel tiene la peculiaridad de que para poder hacer las puntadas de vuelta más fácilmente, es recomendable hacer las perforaciones de por dónde va a pasar la aguja antes de empezar a bordar. Es decir, primero habría que hacer el dibujo o líneas básicas, segundo perforar el papel para hacer las puntadas con mayor facilidad y, si se desea y cree conveniente, borrar las guías.

Las **principales características** del bordado sobre papel es que el proceso es muy lento; es doloroso para manos y muñecas; hay que tener cuidado para que no se arrugue ni se ensucie el papel; produce relieves con una textura especial y un papel muy grande es difícil de trabajar. No obstante, según la calidad y grosor del papel, el método de trabajo, la calidad final y la dificultad son diferentes. Igualmente ocurre según sea el hilo empleado:

Un **papel fino** tiene la ventaja de que es fácil de perforar. Como inconvenientes tiene que se arruga fácilmente; con un mal movimiento o un movimiento brusco se rasga el papel con mucha facilidad; las equivocaciones no son reversibles, es decir, se queda el agujero, por lo que hay que planear bien las perforaciones.

El **papel vegetal** tiene la ventaja, como cualquier papel fino, que es fácil de perforar, además se pueden dar las puntadas sin mirar el reverso del papel porque se ve perfectamente desde el anverso. Como inconvenientes tiene los mismos que cualquier papel fino, además del más importante y difícil de evitar, que es fácil que se engrase por la grasa propia de la piel, siendo muy evidente.

El **papel de acuarela grueso** tiene las ventajas de que el papel no se arruga fácilmente; se pueden dar puntadas sin mirar el reverso del papel, ya que las marcas débiles no se manifiestan en la parte delantera, aunque sí en la trasera y las equivocaciones son reversibles porque los agujeros se pueden disimular debido a la densidad del papel. Como inconvenientes tiene: al igual que el anterior papel, con un mal movimiento o un movimiento brusco se puede rasgar el papel.

El uso del **papel de acuarela junto con acrílico**, además de las características del propio soporte, tiene las ventajas de que se puede combinar transparencias y opacidad y pueden cubrirse los hilos para jugar con las texturas. Los inconvenientes que tiene son que el hilo se tiende a manchar cuando se pinta antes de coser y que si la capa de acrílico es muy gruesa se puede craquelar y es más difícil de perforar. El **papel junto con acuarela** tiene las mismas características que el propio soporte.

El **hilo fino** es más fácil de manejar y se puede coser con máquina de coser, con el inconveniente de que si se cose sobre papel grueso la aguja se rompe continuamente. El **hilo grueso** es menos laborioso de trabajar. Sin embargo, hay que hacer los agujeros grandes para que pase bien la aguja. El **hilo metalizado** es un hilo recubierto de plástico metalizado, que al coser se deshilacha y pierde el metalizado.

El uso de **aplicaciones de tela** es más fácil si se evita que se deshilache mediante una entretela, para telas grandes y aplicando pegamento para telas pequeñas. Lo que siempre es recomendable es evitar el uso de telas que se deshilachan con mucha facilidad y que sean muy gruesas para facilitar el trabajo, especialmente si es pequeño el fragmento de tela.

En cuanto al uso de **abalorios** sobre papel tiene la principal característica de que hay que tener mucho cuidado en la conservación de la obra si no se quiere estropearla o estropear otra obra. Si se guarda en una carpeta sin cuidado puede hacer marcas en el papel que haya puesto delante.

Si se compara el uso del papel con otros soportes, se llega a la conclusión de que realmente el más fácil de manejar es la **tela**, ya que se puede doblar, arrugar y coger mejor para bordar y es más fácil su transporte. El empleo de **tela pintada** es un proceso a mitad de camino entre el bordado sobre tela sola y sobre papel. El proceso se dificulta con respecto a una tela sin nada más, ya que hay que tener cuidado por donde y como se dobla para que no se craquele; es más dura y difícil de coser. Como ventaja tiene que las equivocaciones son reversibles, ya que la marca no se queda en la pintura, a no ser que la capa pictórica sea muy gruesa y/o la aguja de un diámetro grande.

El empleo del **pergamino** como soporte para el bordado es similar al bordado sobre un papel. El método más cómodo es el trabajo con el pergamino en seco e ir haciendo los agujeros por donde pasará la aguja poco a poco antes de bordar, porque los agujeros tienen a cerrarse conforme pasa el tiempo. Así que una de las principales ventajas es que los fallos se disimulan con facilidad. El principal inconveniente es que es aún más difícil y duro traspasar por la aguja por el pergamino que por un papel grueso o por una tela imprimada. Si el pergamino se emplea mojado es más fácil de manejar mientras no se seque, lo que conlleva que haya que estar humedeciéndolo continuamente y se estropee tanto la piel, como el hilo.

18.2. ARTISTAS QUE EMPLEAN EL PAPEL COMO SOPORTE PARA EL BORDADO

La gran aportación de la Revolución Francesa al arte es que el arte pasó de ser algo elitista a introducirse en la vida cotidiana. A partir de este momento, el artista y su vida forman parte del arte. Esta situación se ha puesto de manifiesto en el arte contemporáneo, especialmente a partir de Marcel Duchamp y sus *ready-made*, con los que cualquier objeto era arte si el artista así lo proclamaba.

Como consecuencia de estos hechos, y a no ser que el artista elija ese camino, ya no existe la esclavitud de la perfección. Ya no es necesario que la obra de arte esté hecha en una determinada técnica o siguiendo unos cánones. A partir de este momento el arte huye del dolor y busca técnicas más rápidas y fáciles de manejar, como el acrílico. Es en este punto donde los dibujos realizados mediante el bordado sobre papel destacan por ser todo lo contrario. Porque el bordado, especialmente sobre papel, es una técnica lenta y difícil que además provoca dolor en las manos del artista.

Por tanto surge una pregunta ¿por qué habiendo otras técnicas los artistas emplean la técnica del bordado sobre papel, que además de ser lenta y dolorosa, está denostada en una sociedad que la considera artesanía?

Existen diferentes ejemplos de artistas, de mayor y menor prestigio, que emplean el papel como soporte para sus bordados y costuras. Estos artistas tienen diferentes motivos por los que emplear la combinación de bordado y papel, destacando la unión de elementos en unos y el tipo de textura y experimentación en otros.

Para empezar, recordar que **Trinidad Morcillo Raya**, en sus últimos años de vida, hizo unas composiciones que consistían en unos dibujos sobre papel de unos personajes a los que les cosía la ropa. Son obras realizadas como pasatiempo cuyo principal interés es la experimentación material.

Mar Mendoza dice en su tesis sobre el empleo que ella hace del papel como soporte a sus bordados y sus vestidos: “Son vestidos de papel, material perecedero como metáfora de la vida, material vivo que progresa y se degenera como el propio cuerpo. Patrones estampados en papel, estampación que se realiza en rojo para evocar la carne, la piel, la figura de quien llena ese espacio con sus recuerdos” (María del Mar Mendoza Urgal, 2010, p. 314). Mar Mendoza suele coser sobre papel tisú que, debido a su fragilidad, tiene que coser a mano.

No obstante, también cose sobre grabados, que trabaja no como serie, sino como obra única. Cada grabado lo hace diferente con diversos métodos, como haciendo sobre el papel unos pespuntos o cosiendo un papel tisú.

Carmen Baena en su obra experimenta con el uso de los materiales, como el empleo del papel de grueso hecho a mano como soporte, ya que le gusta más el resultado que sobre tela. El papel lo borda con una máquina de coser antigua Alfa, como se puede ver en las imágenes de su blog, en el apartado “Cosido en la memoria. Exposición”. Para Carmen Baena, la dificultad de emplear la máquina de coser con papel radica en el tamaño del papel, ya que si es muy grande no se puede pasar por el arco de la máquina.

Para **María José Pérez Vicente** el empleo del papel como soporte es una constante en su obra, destacando la serie *Taller de costura*, en la que emplea como soporte para el bordado y la costura. Le gusta el papel como soporte porque “aunque parece un material frágil, dependiendo del tipo de papel puedes sumergirlo en agua, yo lo cubría con poliéster, puedes estamparlo, coserlo...y a la vez es capaz de transmitir esa fragilidad que parece característica en él. Me encanta el papel para trabajar”⁵⁷. Para María José el uso del hilo es un nuevo medio de expresión en su obra que emplea como si fuera un lápiz.

Juan Manuel Mendiguchía empezó haciendo obras cosidas y bordadas sobre papel, aunque en la actualidad trabaja con fieltro, por su textura y consistencia.

Sonia Navarro emplea el papel como soporte en obras de medio formato realizadas en el año 2012



Ilustración 189. C. Baena, imagen del proceso de realización de una obra (Carmen Baena, 2011).

⁵⁷ Información dada por la artista.

y gracias a las cuales ha obtenido la beca de la Real Academia de España en Roma.

Debido a su fama, cabe destacar a **Elena del Rivero**, que emplea el papel como soporte en gran cantidad de sus obras, de una forma muy innovadora y radical. Son obras de gran formato en las que el papel es el protagonista y el bordado se emplea igual que se podría emplear el grafito. El papel que prefiere es un papel manual que realiza Dieu Donné.

Eduardo Chillida empleaba con otro sentido la costura sobre papel en las obras llamadas *Gravitaciones*. Lo importante para él era que la costura le permitía ganar mayor tridimensionalidad en la obra que el pegamento. Para él lo importante no era la costura en sí como elemento estético, sino como elemento de unión. **Paula Tejedor** hace un uso muy similar al artista anterior en algunas de sus obras, como en una obra en la que unos círculos cuelgan de un hilo a cierta distancia delante de la obra y que se puede ver en su blog.

La misma intencionalidad que Chillida, tenía **Susana García Ungo** en el empleo de la costura y el bordado: la unión de materiales, entre los que destaca el papel. Aunque en la actualidad el bordado cobra más protagonismo y no es solo un medio de unión, sino un elemento básico de la composición. Para Susana García el papel como soporte y material para el bordado es más interesante que la tela, pues permite “jugar más con las transparencias e integrar más elementos: imágenes impresas, dibujo...”⁵⁸. Además gracias a la rigidez del papel le resulta más fácil trabajar, lo que no quita que en ocasiones emplee la tela como soporte, cuando la ocasión lo requiera, como en las obras presentadas a las exposiciones Art al Vent, que se celebran anualmente en el municipio de Gata de Gorgos,

⁵⁸ Información dada por la artista.

Alicante.

Con una finalidad diferente, las **hermanas Hurtado** emplean el papel como soporte. Son unas obras que consisten en la interpretación de pinturas famosas o fotografías de personajes famosos. Son impresiones sobre papel en las que pegan y cosen encima.

Las artistas **Ane Miren Rodríguez, Laura Segura Gómez** son las que hacen el uso del bordado sobre papel que más se asemeja a la autora. Para Ane Miren Rodríguez en la serie *Corvus Corvax Canariensis* el hilo y las puntadas equivalen al grafito y los trazos, como Ane Miren, Laura Segura dice que para ella la aguja es como su lápiz o su pincel y los hilos son las líneas.

Sara González encuentra las mismas dificultades en el bordado sobre papel que la autora. Le cuesta atravesar con la aguja los papeles de grabado con mucho gramaje; mientras que los papeles muy finos, como los de seda se rompen y rasgan con mucha facilidad. Son “momentos de frustración pero finalmente el resultado merece la pena”⁵⁹, a pesar de la limitación del tiempo que conlleva la realización de una obra bordada. Mientras que para **Laura Riquelme** el trabajo sobre papel le resulta por lo general más fácil que sobre tela, ya que le permite trabajar una técnica mixta sin imprimaciones, controlando mejor el agua y las manchas.

Por último, **Susana Bañuelos, Carolina Mantiñán y Alejandra Hernández** en las obras de la exposición *Incisiones. Hilo + metal + papel* hacen interactúa el papel con el bordado y cosido. **Asunción Jódar Miñarro** lo emplea como soporte en la obra *Mujer guerrera* del año 1999.

⁵⁹ Información dada por la artista.

19. BORDANDO LA NATURALEZA

Como he indicado en la introducción, mi interés por el empleo del bordado sobre papel se fragua en el 2011, durante los estudios del máster Dibujo: Creación, Producción y Difusión en esta universidad. No obstante, la atracción por la costura y el bordado viene de antes: en el año 2009 ya había preparado bocetos de obras en las que incluir bordado sobre papel, que no llegaron a materializarse y en el año 2008 había fotografiado una serie de obras en las que se incluía la costura como una de las técnicas y se han rescatado para la presente tesis. Además de pequeña siempre estaba fascinada por los bordados que hacía mi abuela.

A pesar de que bordar es difícil, a pesar de que no es la técnica que a día de hoy domino mejor y a pesar de que cuando bordo, especialmente sobre papel, me duelen las muñecas, los dedos y los metacarpos; existen diferentes motivos por los que he elegido la técnica del bordado en mi creación personal de estos últimos años, motivos por los que he decidido investigar este campo de las artes plásticas:

Siempre he bordado porque bordar me relaja, los movimientos mecánicos hacen que me abstraiga. Aunque a veces sigo preocupada, me concentro en el trabajo y me evado de la realidad. Soy muy arrebatada y me gusta hacer las cosas rápido. No obstante también soy perfeccionista y quiero que todo esté bien hecho. Con el bordado tengo que elegir entre rapidez y perfección. Como prefiero hacer bien las cosas, el bordado me obliga a tener otra percepción del paso del tiempo, si no quiero que quede tosco. Se puede hacer sentada en el sofá, sirviéndome de descanso tras el estudio. Y como no mancha, no tengo porqué hacerlo en un taller o con extremo cuidado de dónde lo hago para no manchar. Empleo el papel como soporte porque me gusta el efecto del hilo sobre el mismo, es un interés meramente estético. No es el mejor soporte, ni el más cómodo, ni el que mejor aguanta el paso del tiempo (el papel es uno de los soportes más frágiles sobre los que se puede hacer un dibujo), sin embargo, la textura del hilo sobre el papel, el efecto de los colores y los diferentes tipos de puntadas hacen que sienta fascinación por esta técnica.

Para la realización de los dibujos, he optado por seguir las líneas del bordado erudito, con diseños propios, no copias de diseños ya establecidos o interpretaciones de obras de artistas famosos. Ha primado la originalidad del motivo, con un dibujo propio. He seguido el concepto que seguía Trinidad

Morcillo en la mayoría de sus obras por encargo, es decir, diseños propios, y no lo que solía realizar cuando de bordado por placer se trataba: interpretación de pinturas famosas. Los dibujos se han realizado del natural, tal como se dice que hacía Trinidad Morcillo y como han deseado las mejores bordadoras. A diferencia de cómo hacían las bordadoras, el dibujo del natural no ha sido directamente bordado, sino que lo he dibujado del natural sobre papel y a partir de este boceto se ha hecho el dibujo sobre el soporte definitivo, siendo interpretaciones del motivo representado y no copias fidedignas. No me gusta trabajar a partir de fotografías que han realizado otros autores. Lo que más me gusta es trabajar del natural, o en todo caso, de fotografías que yo misma he hecho.

Muy importante en relación al bordado erudito, y diferenciándolo del dibujo mediante el bordado, es la elección de los materiales. Si en el bordado erudito es muy importante que los materiales sean de calidad y ricos, en este caso no se han seguido estas pautas. He empleado como soporte papel y como hilo el algodón principalmente. Son materiales que no tienen una estima tan alta en cuanto al lujo se refiere, como es la seda, material empleado en el *acu pictae*. No obstante, no por ser materiales más humildes tienen menos importancia, de hecho, como ya se ha mencionado, Trinidad Morcillo hizo varias obras cuyo soporte era el papel, aunque el soporte que ella solía emplear era la seda y el hilo que ella empleaba también era de seda. Las telas empleadas son, en su mayoría, telas de retales o telas reutilizadas que he ido pidiendo a mi familia. Las únicas que no son retales o reutilizadas son los fondos de las obras con dimensiones superiores a un metro de lado. El hecho de que sean telas reutilizadas o retales no implica que sean telas de mala calidad o que sean pobres, al contrario, las telas reutilizadas se caracterizan por ser telas de mejor calidad y de mayor riqueza que las que he comprado.

Si Trinidad Morcillo trabajaba el *acu pictae* o pintura a la aguja, yo me he decantado por hacer un dibujo a la aguja, en el que lo bordado se corresponde con las líneas que se pueden conseguir con una plumilla o un grafito. Ha primado el contorno frente a la mancha, que he trabajado con aguadas, manchas de acrílico o aplicaciones.

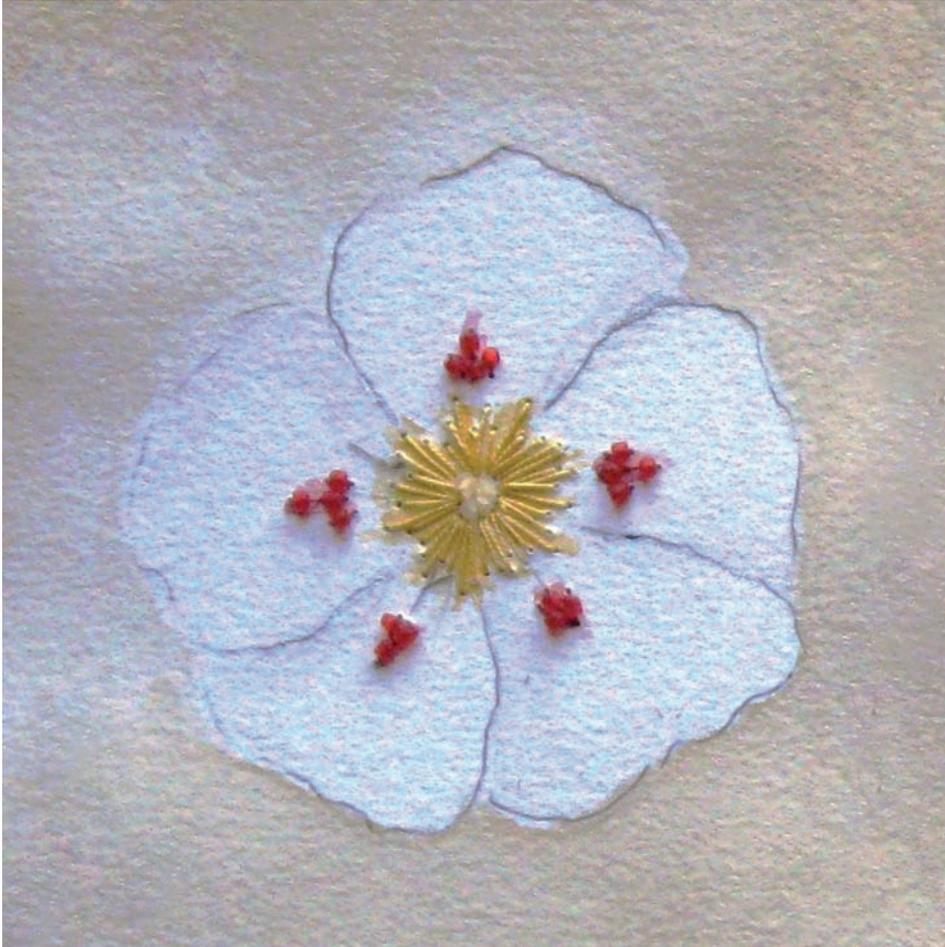


Ilustración 190.

Continuidad en los parques-
guarda, 2011

20 x 34 cada doble página

Papel de acuarela .

Acuarela, tinta, hilo de algodón
fino e hilo de poliéster, tela de
pana y abalorios

Aguadas, punto de abanico,
pespunte, cadeneta y
aplicaciones

Esta obra y las siguientes fueron realizadas para la asignatura *Procesos de creación y dibujo*, impartida por Francisco Lagares, del máster que realicé. Son unas ilustraciones del libro *Continuidad en los parques*, de Julio Cortázar. Están hechas mezclando acuarela, bordado y la aplicación de abalorios. El proceso de creación consistió en la elaboración de bocetos en clase, que posteriormente eran desarrollados en casa. Para esta segunda parte los dibujos aquí mostrados los hice a partir de plantas reales, no de fotografías, de los parques y del campo. Como esta jara, muy común en el bosque mediterráneo, que solía visitar en la provincia de Toledo.



Igual que en la primera ilustración, los robles están dibujados a partir de robles del bosque mediterráneo. En este caso no he empleado el bordado para resaltar la imagen o delinear el dibujo, sino para representar el aire que corre.

La rama fue dibujada a partir de una rama tirada en el suelo y que me pareció muy interesante estéticamente.

Ilustraciones 191 y 192.
 Continuidad en los parques,
 2011.
 20 x 34 cada doble página.
 Papel de acuarela.
 Acuarela, tinta, hilo de algodón
 fino e hilo de poliéster, tela de
 pana y abalorios.
 Aguadas, punto de abanico,
 pespunte, cadeneta y
 aplicaciones.

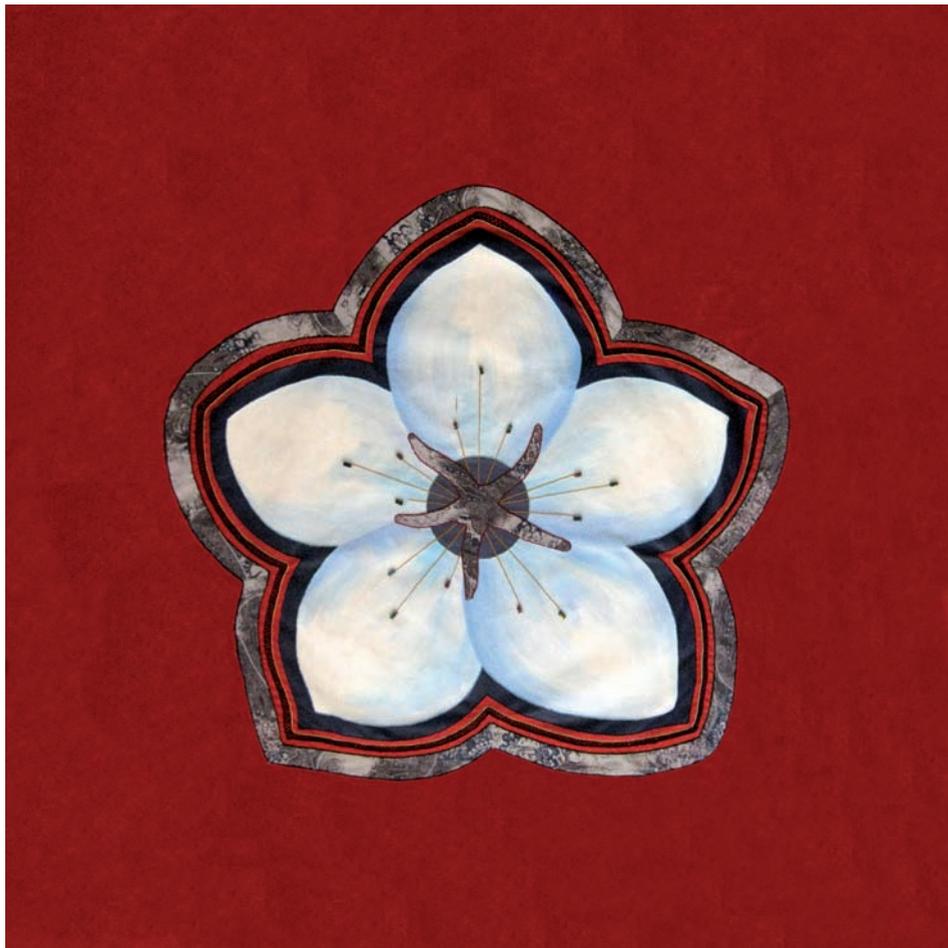


Ilustración 193. *Ajenuz Español*, 2011
146 x 146 cm.
Tela de algodón y poliéster.
Acrílico, hilo de algodón fino, grueso y medio, tela de pana y abalorios.
Acrílico, bordado: cadeneta, pespunte, punto de escapulario, cordoncillo y aplicaciones.

Esta obra y la siguiente forman parte de mi trabajo fin de máster. Ésta está realizada mediante la combinación de acrílico, bordado y aplicaciones de tela y abalorios. La planta es originaria de Siria, aunque se puede encontrar de forma silvestre en la península Ibérica.

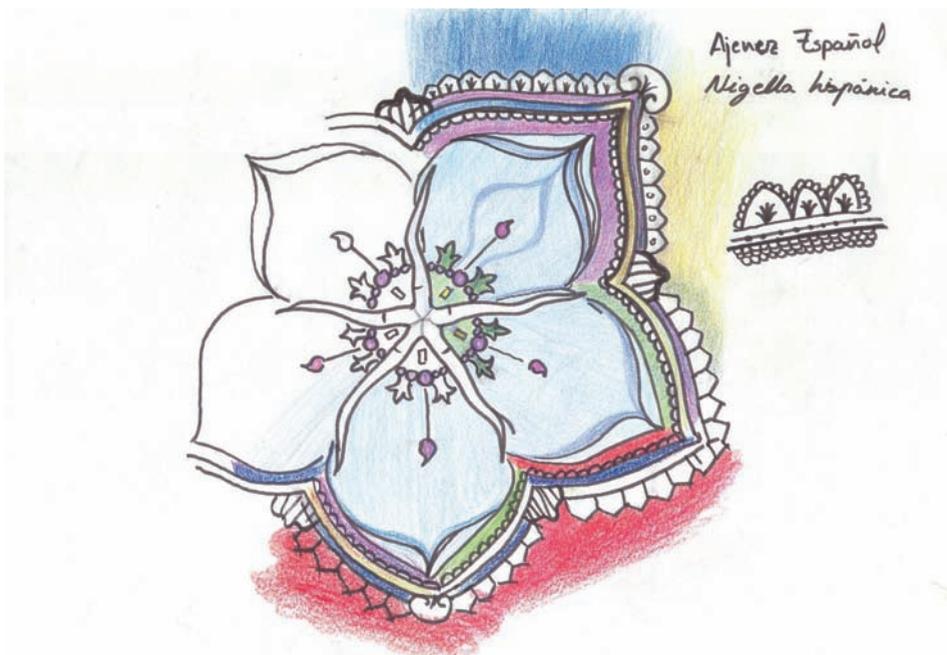
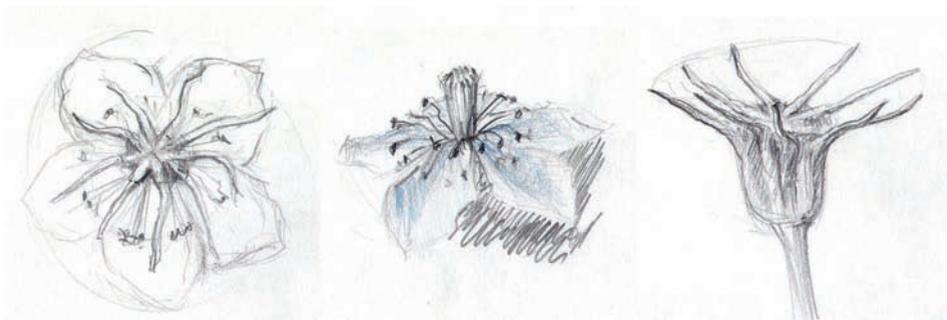




Ilustración 194. *Cadeneta*, 2011.

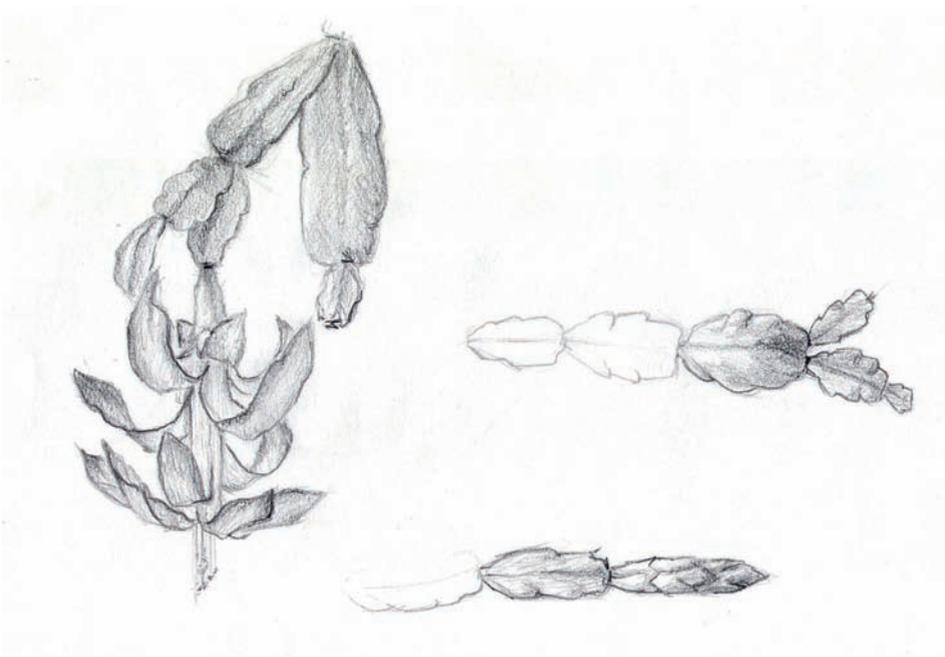
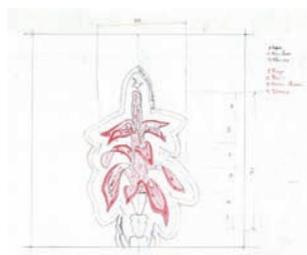
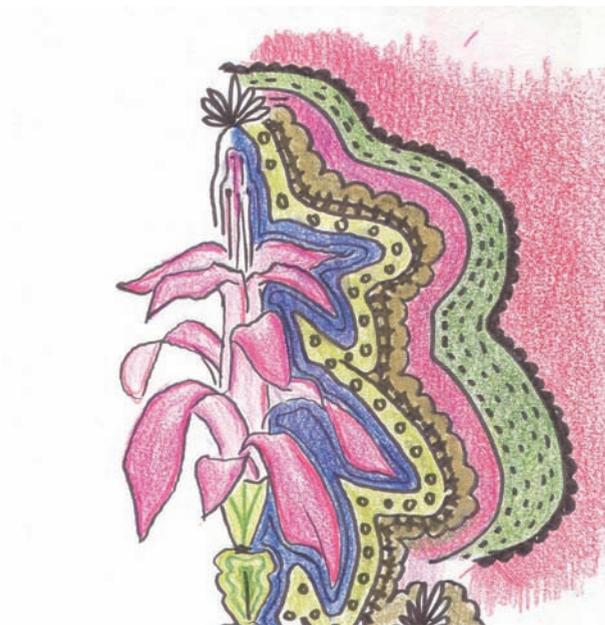
146 x 146 cm.

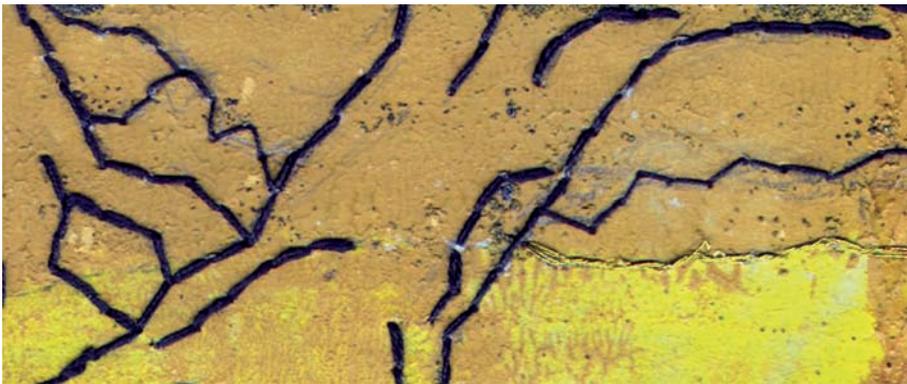
Tela de lino.

Hilo de algodón fino doble y sencillo y tela de piqué de algodón.

Bordado: cadeneta, festón, zigzag y aplicaciones.

Esta planta está realizada a partir del dibujo de las flores de una maceta que tiene mi madre. Está hecha con aplicaciones de tela y bordado, como si fuese un *patchwork*. Al trabajar con retales de tela, se ha hecho indispensable trabajar con tintas planas. Estos fragmentos de tela, no cortados con formas geométricas, sino siguiendo las formas del dibujo, son difíciles de manejar. En cuanto al dibujo, he optado por simplificarlo, eliminando todos los elementos anecdóticos del boceto y dejando un dibujo con cuatro tonos más el fondo.





La base de acrílico y arena en la que basaron estos dibujos y el siguiente fueron realizadas en la asignatura del máster, *Investigación en materiales alternativos y su aplicación al lenguaje del dibujo*. La asignatura consistía en investigar la calcomanía, con diferentes soportes y técnicas. La calcomanía consiste en aplicar pintura sobre una superficie, que se estampará sobre el papel, mediante una ligera presión, aunque sin tórculo. Antes de que se sequen hay que separar ambas superficies.

Como no me gustaban los resultados que se obtenía en esta asignatura, en el año 2012 opté por reutilizar como soporte y fondo de mis bordados esos dibujos a los que no les veía ningún interés. Así aproveché para hacer interpretaciones de olivos que hay en los alrededores de mi casa.



Ilustraciones 195 y 196.
Olivos, 2012.
20 x 29.7 cm c/u.
Papel de estraza.
Acrílico, arena, hilo de algodón
fino e hilo dorado.
Manchas de color y bordado:
pespunte.

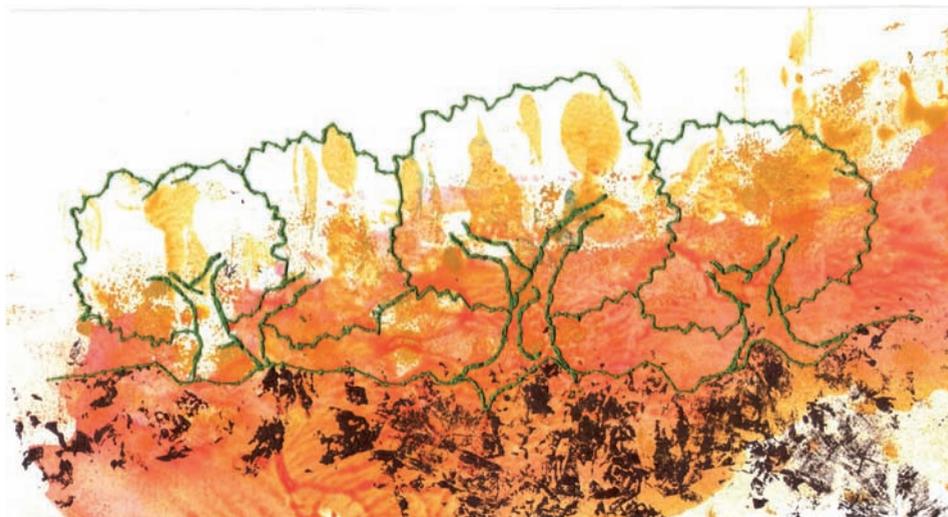


Ilustración 197. *Olivos*, 2012.

13 x 24 cm.

Papel de acuarela.

Acrílico e hilo de algodón.

Manchas de color y bordado: pespunte y punto plano.



Ilustración 198. *Olivos (boceto)*, 2012.

A6 .

Papel de acuarela y papel vegetal.

Hilo de algodón medio y lápices de color.

Lápices y bordado: pespunte.



Este dibujo y los cuatro siguientes siguen la línea de los anteriores de dibujar olivos. Vivo en un barrio nuevo de Jaén, estando muy cerca de los olivos que rodean la ciudad, por lo que me voy en muchas ocasiones a pasear y a dibujar por estas zonas.

Me he inspirado en el artista Brooks Salzwedel, que trabaja con grafito, carbón y resina. En estos casos el dibujo se compone de dos capas de papel: en una primera capa hay siluetas de olivos dibujadas con lápices de colores. La capa superior es de papel vegetal y está bordada la silueta del olivo en un solo tono, con dos grosores de hilos para jugar con las texturas. Al ser el papel vegetal translúcido, he conseguido jugar con las profundidades y niveles del dibujo: hay un primer nivel de mayor importancia y un fondo secundario.



Ilustración 199. Brooks Salzwedel, sin título 1, 2008. Grafito, cinta y resina, 81 x 63 cm. (Brook Shane Salzwedel, 2011).



Ilustraciones 200; 201; 202 y 203 (detalles en la página anterior).

Olivos, 2012

40 x 60 cm c/u.

Papel de acuarela y papel vegetal.

Hilo de algodón medio y lápices de color.

Lápices y bordado: pespunte.





Ilustraciones 204 y 205.
Olivos (díptico) 2013
 100 x 100 cm c/u.
 Tela de algodón y poliéster .
 Acrílico e hilo de algodón
 grueso y medio.
 Manchas de color y bordado:
 pespunte y festón.

Para estos dos dibujos he seguido la línea de los primeros olivos en los que el fondo se ha hecho con calcomanía, con las diferencias de que en vez de emplear el papel como soporte, he empleado tela de algodón y poliéster; en vez de un pequeño formato, lo he realizado de 1 metro de lado.

El proceso ha sido el mismo, sobre el soporte se ha aplicado acrílico mediante la calcomanía y se ha realizado una interpretación de un paisaje de olivos próximo a mi casa siguiendo las manchas de acrílico.





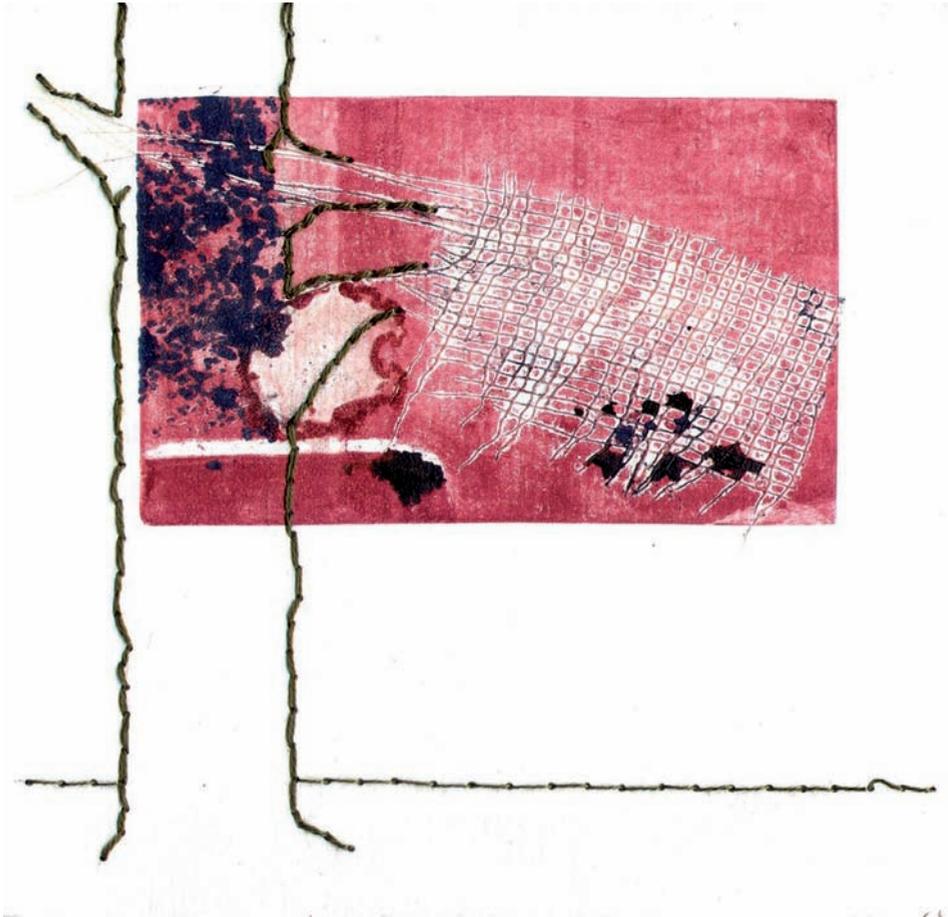
Ilustración 206. *Platanero de sombra*, 2012.

17.5 x 12.5 cm.

Papel de grabado.

Tintas, hilo de poliéster y papel de seda.

Grabado y bordado: pespunte.



Las obras realizadas sobre monotipos de grabado parten de que tampoco me gustaba el resultado final de los mismos por sí solos, por lo que procedí a bordarles dibujos encima: plataneros de sombra y peces. Son obras de pequeño formato que hice en el 2009 y que no me gustaban como quedaban, por lo que las terminé en el 2012, añadiéndoles un motivo bordado. Los plataneros de sombra son dibujados a partir de unos que se ven desde el balcón de casa de mi abuela.



Ilustración 207. *Árbol*, 2012.
11.5 x 11.5 cm.
Papel verjurado.
Tintas, hilo de poliéster y gasa.
Grabado y bordado: pespunte.

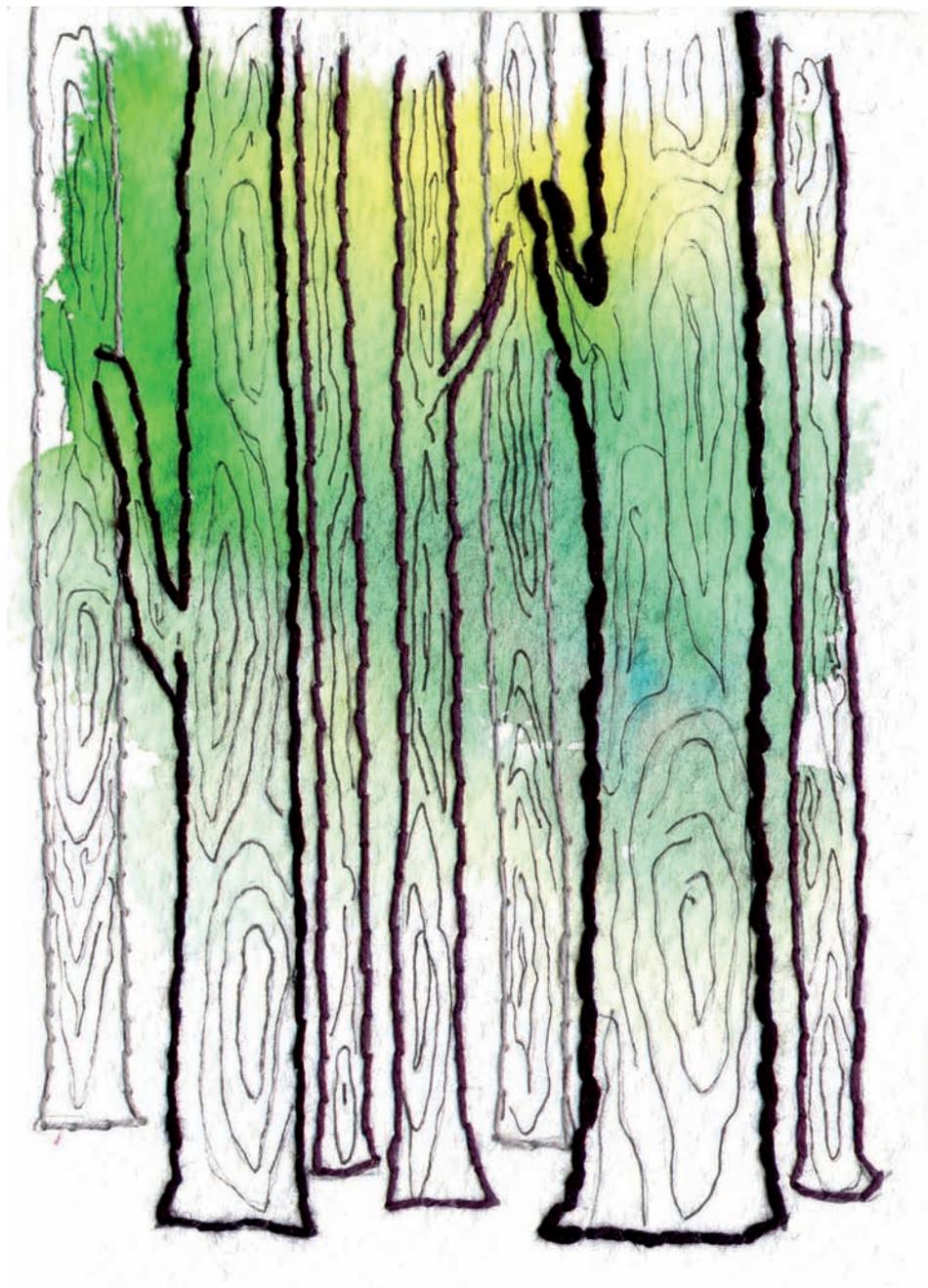


Ilustración 208. *Bosque de pino*, 2013.

A 6.

Papel de acuarela.

Acuarela e hilos de algodón medio y grueso.

Aguadas y bordado: pespunte.



Ilustración 209. *Roble*, 2012.

A4.

Papel de estraza.

Acrílico e hilo de algodón grueso y fino.

Manchas de color y bordado: pespunte.

El dibujo de la página anterior es un boceto para uno posterior que quiero hacer, está compuesto por manchas de acuarela y dibujos de troncos de pinos. Son siluetas de pinos bordadas con diferentes grosores y tonos de hilos según la profundidad. Está basado en las plantaciones de pinos que se hacen tras quemarse un área forestal (como las faldas del castillo de Jaén). No obstante, el interior de la silueta no representa la corteza del tronco, sino que son cortes de la madera con sus nudos y vetas. Para el dibujo definitivo quiero poner las vetas que se correspondan con el corte transversal real de la madera de pino.

El dibujo superior está hecho a partir de una calcomanía realizada en la asignatura mencionada anteriormente. Representa un paisaje seco con un roble. A diferencia de los dibujos anteriores, en este caso el dibujo del roble no está hecho exclusivamente con una silueta bordada, sino que se han integrado las manchas negras para formar el dibujo.



Este dibujo está realizado sobre un desecho de una calcomanía que no salió bien y la empleé para aligerar la superficie de pintura. Son tonos cálidos de acrílico con sombras de grafito y el pez está hecho con hilo imitando al hilo de plata.

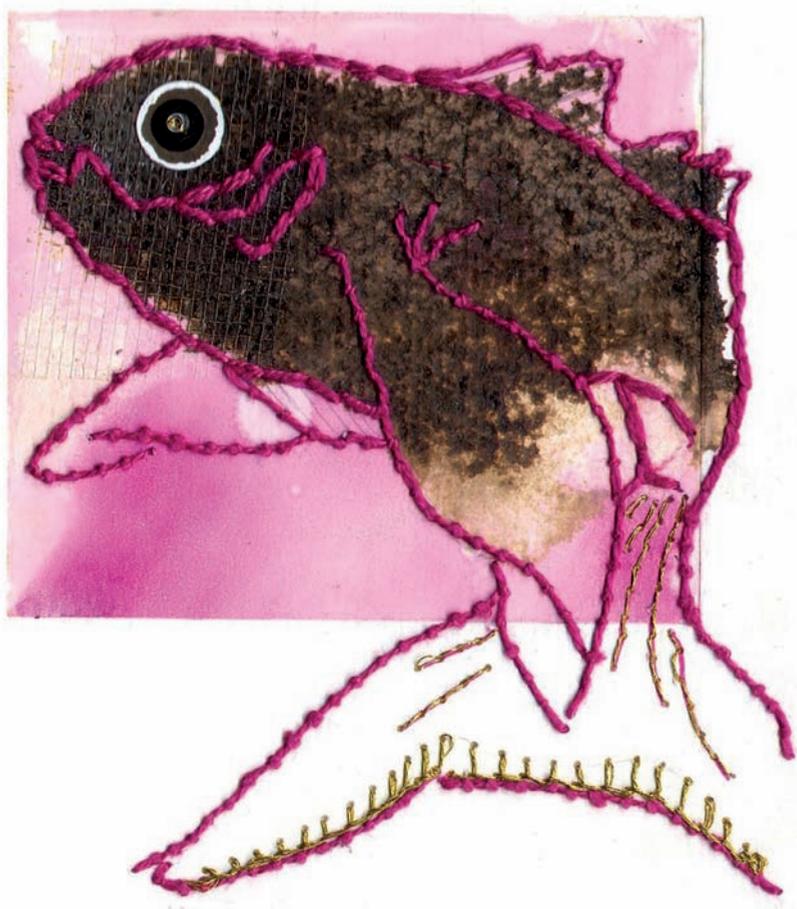
Ilustración 210. *Goldfish*, 2012

14 x 12 cm

Papel de acuarela

Acrílico, grafito, hilo plateado y abalorios

Manchas de color, bordado: pespunte, punto abanico y aplicaciones



En este dibujo he incluido cuatro tipos de puntadas, además de las aplicaciones, para representar las diferentes texturas que puede tener el *goldfish* o carpa dorada. Es una interpretación en la que se ha aprovechado la mancha oscura del monotipo para dibujar el cuerpo del pez.

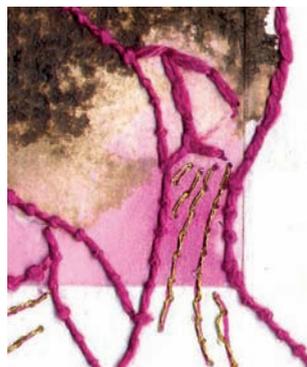
Ilustración 211. *Goldfish*, 2013.

12 x 11 cm.

Papel verjurado .

Tinta, hilo dorado, hilo de algodón medio, lentejuelas y gasa.

Grabado, bordado: pespunte, festón, punto plano, punto abanico y aplicaciones.



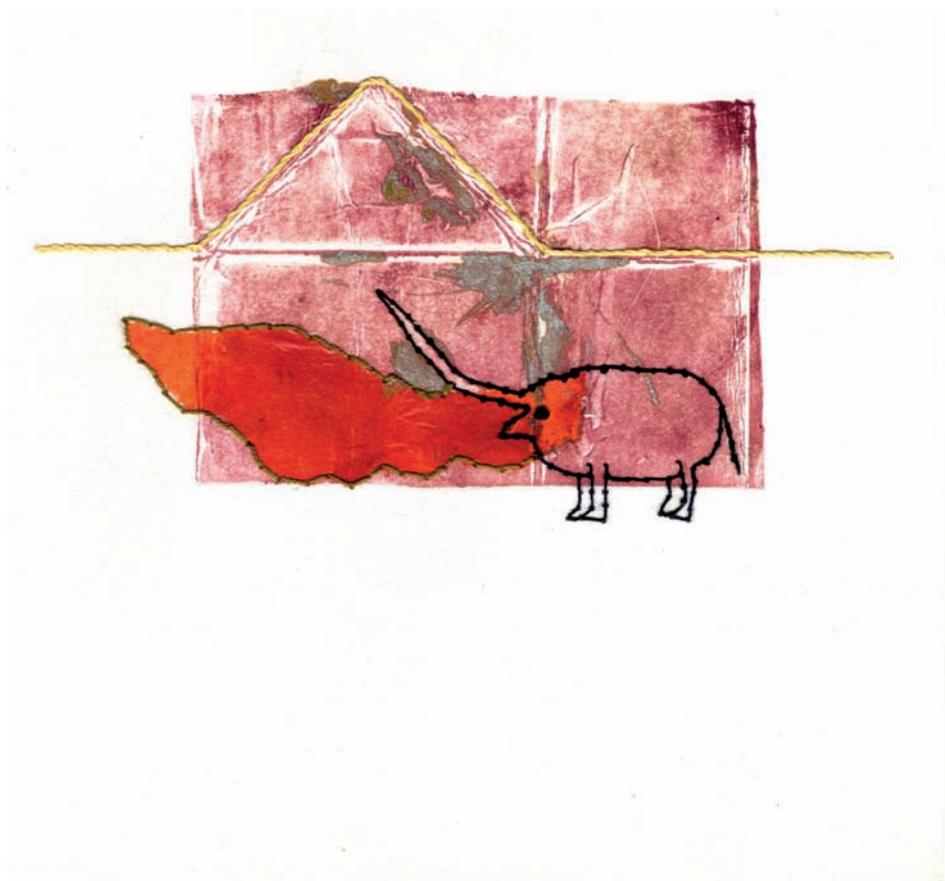
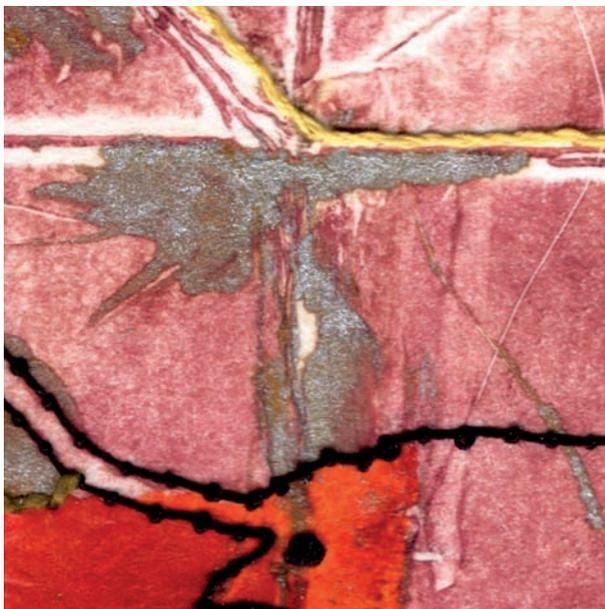
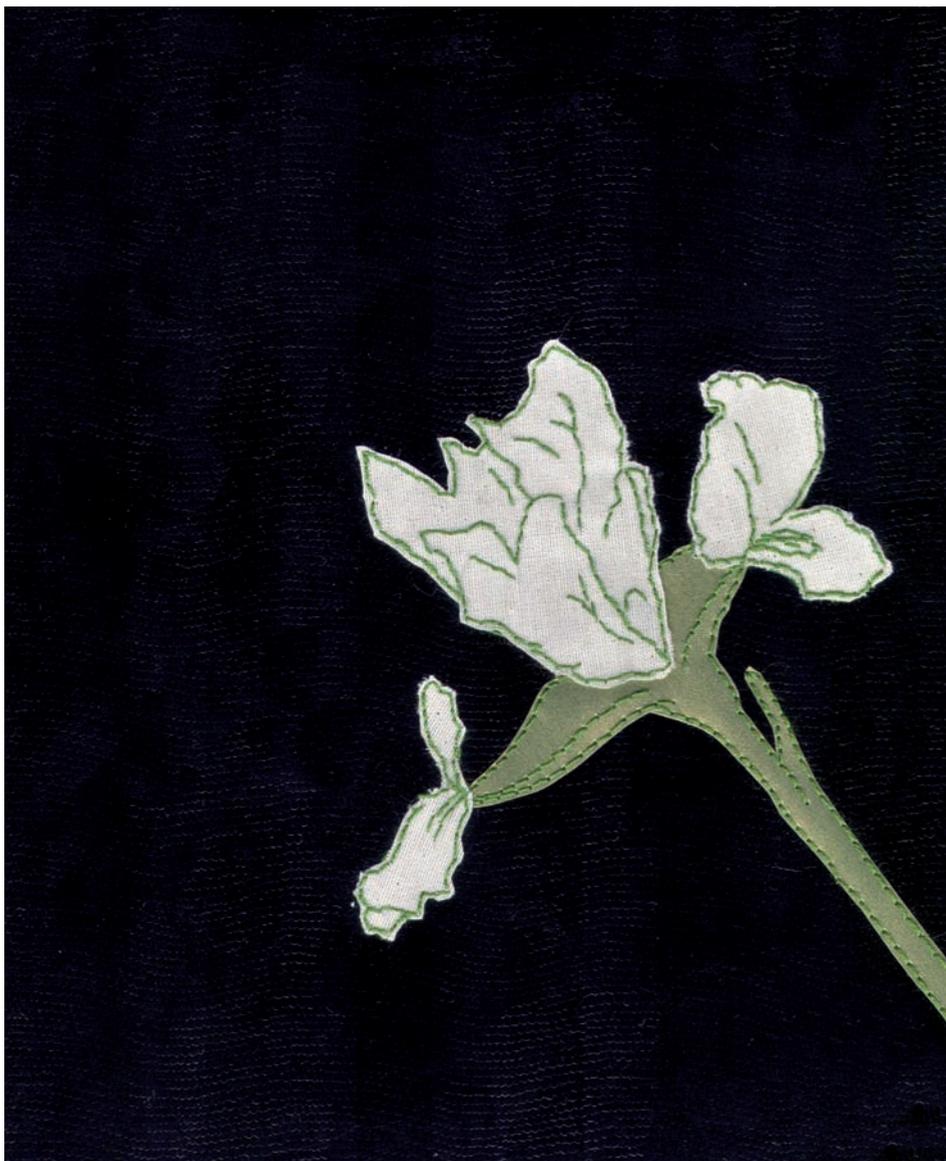


Ilustración 212.
Toro, 2012.
 15 x 16.5 cm.
 Papel de grabado.
 Tintas, papel de seda e hilo de poliéster.
 Grabado y bordado: pespunte, cordoncillo y punto plano.

Ilustración 213 (página siguiente).
Lirio, 2012.
 22 x 18 cm
 Cartulina..
 Tela de algodón, papel e hilo de algodón fino.
 Bordado: pespunte y aplicaciones.





Este lirio es una simplificación de un lirio silvestre de los que se pueden ver en el campo. Este dibujo está realizado con materiales reutilizados: está hecho sobre una cartulina negra con textura de serpiente que saqué de las tapas de un catálogo; el tallo, al igual que el soporte, está obtenido de un catálogo y la tela es un retal de una tela de algodón de las que utilizo como soporte. Son tres manchas de color, en las que el hilo tiene la función de unir y de delimitar, siendo su uso completamente anecdótico, ya que sólo con las manchas se puede entender la imagen.

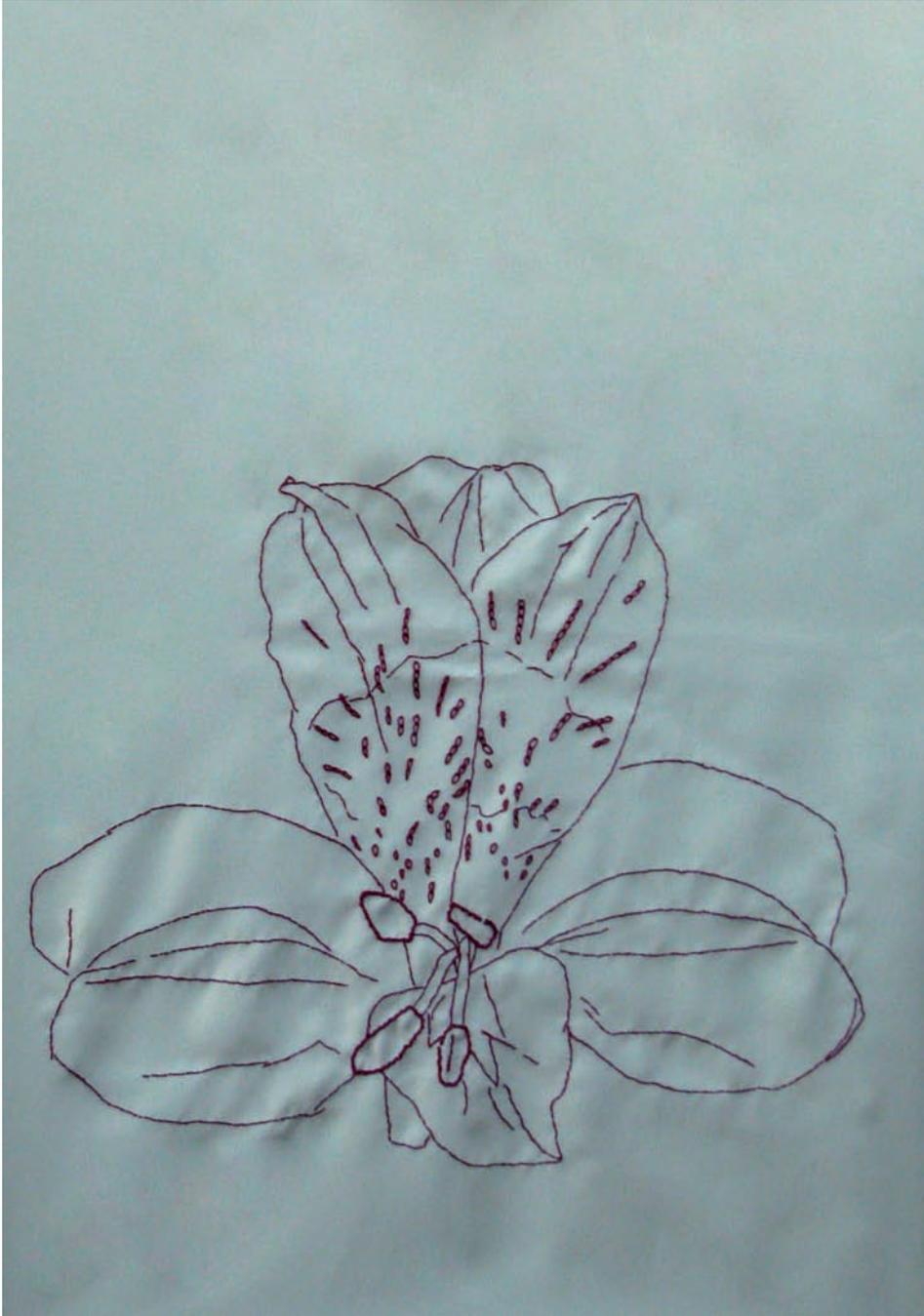
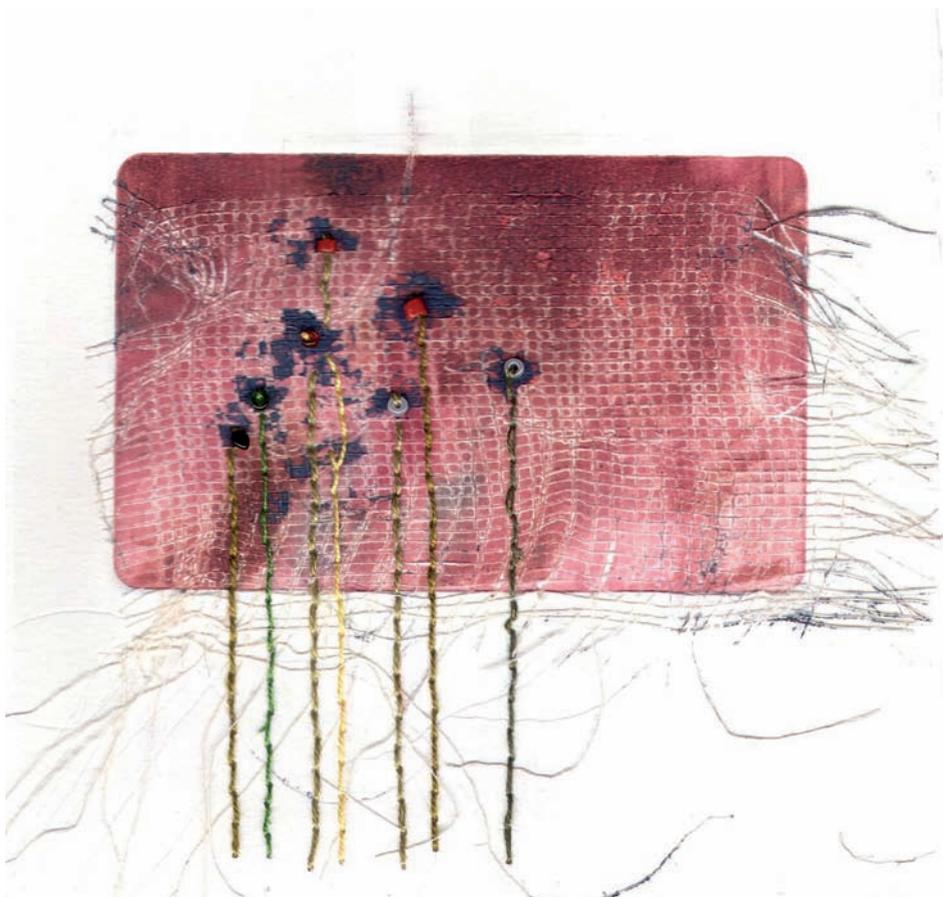


Ilustración 214. *Lirio*, 2013
 50 x 70 cm.
 Tela de poliéster.
 Hilo de algodón medio.
 Bordado: pespunte y cadeneta.

Ilustración 215 (página siguiente). *Florecillas*, 2013.
 11 x 11.5 cm
 Papel verjurado.
 Tintas, gasa, hilo de poliéster y abalorios.
 Grabado, bordado: pespunte y aplicaciones.



En este caso de la página anterior no he aplicado ningún tipo de material más que el hilo para poder comprobar las diferencias. La tela ha sido también aprovechada de un retal que había por mi casa.

El dibujo superior representa unas flores de las que salen entre el césped. Están hechas sobre un monotipo con gasa. La mayor dificultad ha radicado en evitar que la gasa se despegase y deshilachase, ya que es muy grande y por la parte que no hay pintura no está pegada. Por lo que la conservación y la realización de de los agujeros y el bordado las he tenido que hacer con extremo cuidado.



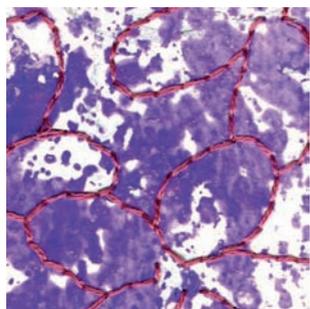
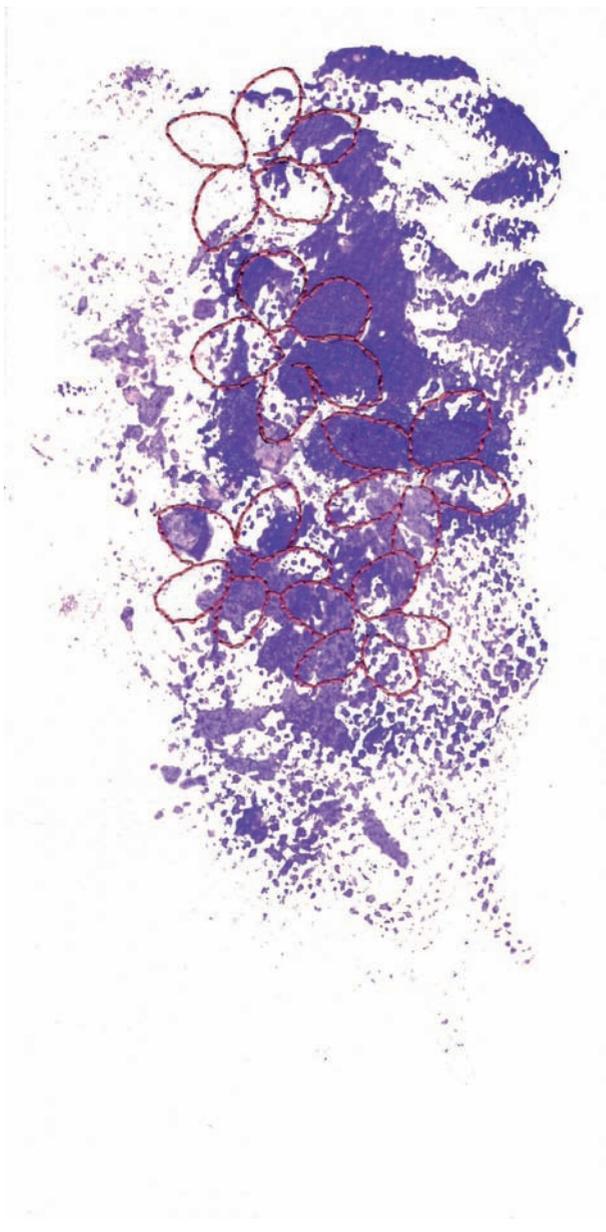


Ilustración 216. *Violetas*, 2012.
29.7 x 15 cm.
Papel de acuarela.
Acrílico e hilo de algodón fino.
Manchas de color y bordado:
pespunte.

Para el dibujo de estas violetas ya sí que realicé la calcomanía del fondo a propósito. No es una calcomanía reutilizada.



Este dibujo representa una rama muerta de árbol. En este caso, está hecha sobre pergamino, con las consecuentes dificultades ya explicadas para el bordado, y las propias del pergamino a la hora de aplicar la acuarela.

Ilustración 217.
Rama, 2014.
18,5 x 14,5 cm.
Pergamino.
Acuarela e hilo de algodón.
Aguadas y bordado: pespunte



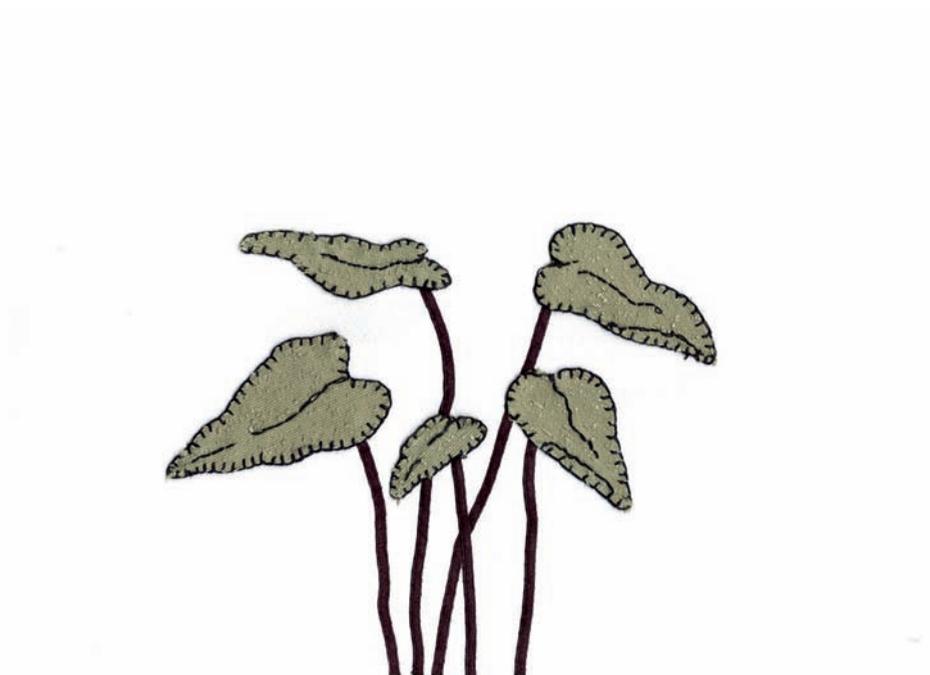
Ilustración 218.
Planta III, 2013.
 50 x 65 cm.
 Papel de acuarela.
 Acuarela e hilo de algodón.
 Aguadas y bordado: pespunte
 y punto de escapulario.

Ilustración 219 (página
 siguiente).
Planta I, 2012.
 23 x 32 cm.
 Papel de acuarela.
 Acuarela e hilo de poliéster.
 Aguadas y bordado: pespunte
 y cadeneta.

Ilustración 220 (página
 siguiente).
Planta II, 2012.
 23 x 32 cm.
 Papel de acuarela.
 Acuarela, hilo de poliéster,
 tela de poliéster y lazo.
 Bordado: pespunte y festón y
 aplicaciones.



Estos tres dibujos representan unas plantas de casa de mi abuela. Son tres dibujos, dos en pequeño formato y uno en formato mediano. Dos están hechos con acuarela e hilo negro para delinear y otro con aplicaciones de tela y delineando y uniendo con hilo negro.



CAPÍTULO VI. PAPER AS EMBROIDERY BASE

20. EMBROIDERY ON PAPER

Materials and techniques are chosen by artists not at random; in fact, they are chosen intentionally according to which fits best with their interests. (David Revere McFadden y Jennifer Scanlan, 2007, p. 9).

As exposed in the foreword, the main reason to elect the topic of this research is a personal interest in researching the Fiber-art in general, especially embroidery applied to the plastic arts. For this reason it has been essential the deep study of artists who use fiber-art in their works, embroidery in particular. This research provides a historic and cultural context to the author's work and creates a relationship between the creation itself and the contemporary art.

For the research, the thesis author has made her work on paper as embroidery base. Even though it is easier to embroider on fabric than on paper; fabric should not be considered as the "natural" base for embroidery, because leather, leafs and paper have been used as embroidery base throughout History (Antonio C. Floriano Cumbreño, 1942, p. 19).

In this research, it is going to be displayed the way embroidery and sewing techniques and materials are used on paper. The main interest of this thesis relies on the research of the use of embroidery on an alternative support: the paper. Furthermore, embroidery on paper is compared to itself on others bases as fabric. In order to investigate more thoroughly this comparison, some works on other supports have been made.

In the following pages, it is displayed an analysis of the main characteristics of different materials and their use; the use of paper as embroidery base by some artists and the researcher's works.

20.1. EMBROIDERY ON PAPER CHARACTERISTICS

After the researcher and some other artist experiences on how to embroider on paper, it is possible to affirm that this technique on paper has a particular development: holes must be made in the paper so that the needle can pass

through easily and with precision. Firstly, it should be made the drawing with pencil. In the second place, it should be made the hole, followed by the erasure of the previous drawing on pencil.

Embroidery on **paper main characteristics** is: the pace of the whole process is very slow; it also leads to finger and wrist injuries; paper can be easily wrinkled and soiled; it is particularly difficult to work with a high scale paper; but this very demanding technique provides extremely interesting textures. Nevertheless, according to the quality and density of the paper, the working's methodology, the result and the difficulty are dramatically different. The same thing can happen, depending on the thread that has been used:

Thin paper is easy to perforate; however paper can be easily wrinkled or torn; mistakes cannot be removed. Because the holes are not easily reversible, they have to be accurately planned.

Chinese paper, as all thin papers, is easy to perforate. The fact that stitches can be made without watching the back of the paper, because it can be viewed from the front is the main advantage of this kind of paper. Nevertheless, it has the same inconveniences that others thin papers; plus the most significant and difficult to avoid one: it is easily soiled with hands' grease.

Thick watercolour paper is difficult to be wrinkled and stitches can be done without watching the back of the paper, because weak scratches are not viewed from the front, although they are shown in the back. Another advantage consists in the capacity of mistakes being reversible because holes can be hidden due to paper's density. Nevertheless, as it happens with the previous paper, this paper can be ripped with a wrong and brusque movement.

The use of **watercolour paper and acrylic** as base has the thick watercolour paper characteristics. In addition, it has the advantage of transparency and opacity combination and the advantage of textures handle when threads are covered with paint. Nevertheless thread tends to get dirty if the drawing is painted before embroidered; when the acrylic layer is thick it can crack and making the holes is more arduous. The use of paper plus watercolours has the same characteristics that the use of paper without anything else.

It is easier to work with **thin thread** than with thick thread. While using a thin thread, the drawing can be embroidered with a sewing machine; however with a **thick thread** the needle is always breaking. Working with a thick thread the work is less labour-intensive, nevertheless, the holes have to be bigger in order the needle can pass. The **metal thread** is an acrylic thread recovered with metal plastic thread, which easily fries.

The use of interlining makes easier **fabric applications**, when the fabrics are high-scale, because the fabric does not fray. When the fabric is small-scale the best option to make the process easier is applying glue to the fabric. It is highly recommended not to use fabrics that fray quite easily and/or are very thick, in order to make effortless the work, especially when the piece of fabric is small.

When **crystal beads** are used on paper, the conservation of the drawing is a bit difficult in order not to spoil the work or damage other drawings. If this kind of drawing is kept in a folder without care, the beads can leave scratches on the next paper.

When the paper used as embroidery base is compared to other supports, evidences shows that the easier one to work with is **fabric**. It is attributed to the fact that it can be folded, wrinkled and its transport is easier. The working process with a **primed and/or printed fabric** is a midway process between the embroidery on fabric and the embroidery on paper. With a primed or printed fabric the process is more laborious than using only fabric, because two reasons: it is harder to work with and in order not to crack the fabric it is essential to be extremely cautious. Nevertheless, unless the pictorial layer is very thick or the needle has a big diameter, mistakes are reversible, because the scratch is not permanent.

The process of embroider on **parchment** is quite similar to embroidery on paper. The effortless way of working with parchment is to work with a dry parchment. Holes have to be made a bit early of passing the needle, in order to avoid holes tendency to close. Consequently, one of the main advantages consists on mistakes are easily hidden. However, it is extremely hard and difficult to pass the needle through the parchment. It is even harder than passing it through a really thick paper or a primed fabric. Working while the parchment is wet is

more uncomplicated; it means that it is necessary to be continuously wetting the parchment and, consequently, the thread and the parchment are damaged.

20.2. ARTISTS WHO USE PAPER AS EMBROIDERY BASE

The French Revolution major contribution to plastic art consists on art change from something elitist to a part of quotidian life. Since the French Revolution, the artist and his life are a part of the art process. This situation is highly seen in contemporary art, especially after Marcel Duchamp made his ready-made and he said that every object could be art if the artist told that.

As a consequence of these facts, it is not necessary the aiming perfection any more. It is not necessary that the work is made with a specific material or following a particular canon. Since this moment art rejects the pain and looks for quicker and easier techniques to work with, as acrylic. This scenario lets embroidery drawings on paper stand out, as they are just the opposite: embroidery, especially on paper, is a slow and demanding technique that makes artist's fingers and wrists suffer.

A question raises after the previous reflexion: if there are other techniques, why artists use embroidery on paper, which produces pain and is slow, demanding and underestimated in a society that consider embroidery only a craft.

There are many examples of different artists, who use paper as support of their embroidery and needlework. These artists have found different motivations to use the combination of embroidery and paper; being the most important the union of these materials; the texture procedure and the experimentation with new techniques.

First of all, it must be remembered that **Trinidad Morcillo Raya**, in her last years, made some drawings on paper on what she sewed fabrics. This works were hobby, which interest is the experimentation with materials.

The artist **Mar Mendoza** says in her thesis about her work with embroidery on paper: "They are paper dresses, a perishable material as a metaphor of life, it is a live material that suffers a progress and degeneracy, like it happens with the own body. Patterns printed on paper, the print made in red to remember the meat, the skin, the remembrance of who fill in that space with its memories"

(María del Mar Mendoza Urgal, 2010, p. 314). Mar Mendoza usually seams on her etchings, which she works not as a series, but as unique work. She makes different each etching by using diverse methods, like making on the paper some stitches or by sewing tissue paper.

Carmen Baena experiments in her work with the use of materials. She uses thick hand-made paper as support, due to she prefers the results on paper than on fabric. She embroiders the paper by using an old Alfa sewing machine, as it can be viewed in her blog's images, specifically in the part "Cosido en la memoria: Exposición". Carmen Baena thinks that the difficulty of using sewing machine with paper resides in the paper size: when the paper is very big, it cannot be pass by the sewing machine arc.

For the artist **María José Pérez Vicente** the use of paper as a support is a standard in her work. It should be pointed out the series *Taller de costura*, in which she uses the paper as embroidery and needlework's base. She likes paper as support because "in spite of being a fragile material; depending on the paper type, you can swim it in water; I used to cover it with polyester; you can stamp it, you can sew it... and at the same time it can transmit a fragility that seems to be characteristic of it. I love paper for working". María José the use of threads is a new expression way in her work, used as if it was a pencil.

The artist **Juan Manuel Mendiguchía** began embroidering on paper, but nowadays he works on felt, because he prefers its texture and consistency.

Sonia Navarro used the paper as base for medium size works that she made in 2012 and thanks to that, she gained the grant Real Academia de España en Roma.

Due to her importance in the international artistic scene, it is imperative to talk about **Elena del Rivero**, who uses the paper as support in a great amount of works in a such innovative and radical way. She makes high-scale works in which paper is extremely important and in which embroidery is used in the same way that graphite could be used. The paper she prefers is a hand-made paper by Dieu Donné.

Eduardo Chillida used needlework on paper for a particular reason in his works called *Gravitaciones*. He used needlework because with it he could achieve more volume than using glue and this fact was the most important thing for him. He thought that seam was not important as an aesthetic element, but as a join

element. **Paula Tejedor** uses embroidery in a very similar way than the previous artist. For example, in a work where some circles are lightly separated; this work can be seen in her blog.

Susana García Ungo had the same intention than Chillida: to join materials, in which paper is the most important element. Even though, embroidery is more important in her recent work; it is not only a join element, but a basic element in the composition. Susana García thinks that paper as embroidery's support and material is more interesting than fabric. The reason is that with it you can "play more with transparencies and join more elements: printed images, drawings...". She considers that thanks to the material rigidity, paper is easier to work than others. When it is necessary she does use fabric as support; as in *Art al Vent* exhibitions, that take part every year in the town Gata de Gorgos (Alicante).

Hurtado sisters use the paper as support for a different reason. Her works are famous painting or famous people photography interpretations. These works are printed on paper on which they join and seam different things.

The artists **Ane Miren Rodríguez** and **Laura Segura Gómez** use embroidery on paper in a more similar way to the researcher. For Ane Miren Rodríguez, in the series *Corvus Corvax Canariensis*, the thread and stitches are similar to graphite and traces. Ane Miren and Laura Segura consider that the needle is their pencil or their brush and threads are their lines.

Sara González finds the same difficulties about embroidering on paper as the research author. She finds difficult to pass the needle through the thick etching papers; while very thin papers, like tissue papers, break and tear very easily. They are "frustration moments, but finally the final result is worth it", in spite of the time limitation that means the process of making an embroidery work. Nevertheless, **Laura Riquelme** considers that the work made on paper is generally easier than on fabric, because a mixed technique work can be made without priming, controlling water better.

Finally, **Susana Bañuelos**, **Carolina Mantiján** and **Alejandra Hernández** mix paper, embroidery and seam in the works made for the exhibition *Hilo + metal + papel*, they. **Asunción Jódar Miñarro** uses paper as support in the work *Mujer guerrera*.

21. EMBROIDERING NATURE

As I have told in the introduction, my interest in embroidery on paper was really important in 2011, while studying the master Dibujo: Creación, Producción y Difusión in this University. Nevertheless, my attraction to needlework began before: In 2008 I photographed some needlework pieces (these works are used in this thesis), and in 2009 I sketched several works for embroidery that were never actually completed. Finally, when I was young I always liked my grandmother's embroideries.

In spite of being difficult, in spite of not being the technique I practice better and in spite of my wrists and fingers suffer when I am embroidering, specially on paper; there are some different reasons for choosing the embroidery technique in my personal work in the last few years. Reasons for what I have decided to research this art area:

I have always embroidered because embroidering relaxes me; the mechanical movements make me to relax. In spite of still been worried, I concentrate on the work and I do not think about what worries me.

I like make things quickly; however, I also am perfectionist and I want all to be perfectly made. With embroidery I have to choose between quick and perfection. As I prefer doing things properly, embroidery makes me to perceive time in another way if I do not want my work to be crude.

It can be done sit on the sofa, as a relaxing time. It does not get dirty, so I do not need a workshop to work and I do not need to be very cautious in order not to get dirty the surrounding furniture.

I use paper as embroidery's base because I like the effect of the thread on the paper. It is just an aesthetic interest. It is not the best support; it is not the effortless one; it is not the better for its conservation (paper is one of the most fragile supports in which a drawing can be made). Nevertheless, the texture of thread on paper, the colours effect and the different kinds of stitches make me feel fascinated for this technique.

I have followed erudite embroidering lines for making my work. That means that I have made my own designs, not copies of patrons or famous works interpretations. The most important thing to consider has been the originality of the design; the drawing is my own original creation. I have followed Trinidad

Morcillo concept in the works she made when she was asked to make a piece; I have not followed the concept she had in her personal work: I have made my own designs, not interpretations of famous paintings.

I have made the drawings from nature, as Trinidad Morcillo made and as the best embroiderers want. However, I have not done what embroiderers usually do; I have not embroidered directly from nature. I have made graphite drawings directly from nature; after this, I have used these drawings as sketches and finally, from these sketches I have made the final drawings on the final supports. These final drawings are interpretations of the model, not trustworthy copies. Furthermore, I do not like working using photographs made by other people. I like working from natural or working from photographs I have made.

The materials election is a very important issue in relation to the erudite embroidery and in drawings made with embroidery. It is really important the quality of materials in erudite embroidery; however, in this case I have not followed this standard. I have principally used paper as base and cotton threads. These materials are not as very well considerate in the luxury world, as silk is, that is used in *acu pictae*. Nevertheless, not for being humbler materials they are less important, in fact, as it has been told before, Trinidad Morcillo made some works using paper as support (although the materials she used to work with were silk fabric and silk thread). The fabrics I have principally used are remnant or reused fabrics that some members of my family have given me. The only ones that are new fabrics are the ones used for bigger drawings backgrounds. The use of reuse fabrics or remnants does not mean that these fabrics are bad quality or poor fabrics; it is just the opposite, the reused fabrics are the best and richest ones.

If Trinidad Morcillo worked the *acu pictae* technique or needlepainting I have chosen making a “needledrawing”, in which lines are made with embroidery. These lines could have been made with a fountain pen or with graphite. The shape has been the most important part versus the stains, which I have worked with wash, acrylic spots or applications.

Illustration 190. *Continuidad en los parques*, 2011.

20 x 34 each page

Watercolour paper.

Watercolour, ink, cotton thread and polyester thread, fabric and beads.

This drawing and the next were made for the subject *Procesos de creación y dibujo*, taught by Francisco Lagares, in the master I studied. They are some illustrations from the book *Continuidad en los parques*, by Julio Cortázar. The used technique is a mix of watercolours, embroidery and the application of beads. The creation process consisted on the drawing of some sketches in class, that later were well-made at home. In the second part of the process I used real plants as models. It is the case of this rockrose, a real common plant in Mediterranean forests.

Illustration 191. *Continuidad en los parques*, 2011.

20 x 34 each page.

Watercolour paper.

Watercolour, ink, cotton threads and polyester thread, fabric and beads.

The model of this branch was one found in the countryside which I thought that was interesting.

Illustration 192. *Continuidad en los parques*, 2011.

20 x 34 each page.

Watercolour paper.

The models of the oaks were found in the Mediterranean forest. In this case, embroidery represents the air.

Illustration 193. *Ajenuz español*, 2011.

146 x 146 cm.

Polyester and cotton fabric.

Acrylic, cotton threads, fabric and beads.

This work and the next one were made as a part of my master thesis. This one is made by mixing acrylic, embroidery and the application of fabric and beads. The represented plant originally comes from Syria, although it can be found in Spain.

Illustration 194. *Cadeneta*, 2011.

146 x 146 cm.

Linen fabric.

Cotton threads and cotton fabrics.

This plant's drawing is based on a sketch made from a plant that my mother has. The drawing is made by the application of fabric plus embroidery. It has been worked in the same way as a patchwork is made. As I have worked with fabric, I had to work by planes. Because it is the best way when I have to work with irregular forms pieces of fabric. The drawing has been simplified in four tones plus the background.

Illustration 195 and 196. *Olivos*, 2012.

20 x 29.7 each one.

Brown paper.

Acrylic, sand cotton threads and golden thread.

The acrylic and sand base on which I made these drawing and next were made for the master's subject *Investigación en materiales alternativos y su aplicación al lenguaje del dibujo*. This subject consisted in researching the transfer, with different materials. Transfer consists on applying paint on a surface and later stamps this surface on paper without using a press.

As I did not like the final results, in 2012 I decided to reuse these drawings as base for my embroideries. The drawings represent some olive trees I can see next to my home.

Illustration 197. *Olivos*, 2012.

13 X 24 cm.

Watercolour paper.

Acrylic and cotton thread.

Illustration 198. *Olivos* (sketch), 2012.

A6.

Watercolour paper and Chinese paper.

Coloured pencils and cotton thread.

This and the next four drawings have the same topic that the previous ones: olive trees. I live in a new neighborhood in Jaén, where the olive trees that surround the city are quite near; so I usually go there for a walk or for spending some time drawing.

For these drawings I have been inspired in the work of the artist Brooks Salzwedel,

who works with graphite, coal and resin. In my work I have use two labels of paper: in the first one, the olive trees silhouette is drawn with coloured pencils; in the second one, the silhouette is embroidered on Chinese paper, using one colour and two thread thickness. As the Chinese paper is translucent, there are two levels of profundity: a more important level versus a secondary one.

Illustration 199. Brooks Salzwedel.

Illustrations 200, 201; 202 and 203. *Olivos*, 2012.

40 x 60 cm each one.

Watercolour paper and Chinese paper.

Coloured pencils and cotton thread.

Illustrations 204 and 205 *Olivos*, 2013.

100 x 100 cm each one.

Polyester and cotton fabric.

Acrylic and cotton threads.

In order to make these drawings I have worked in the same way than the olive trees drawings made using the transfer. However, in this case I have use fabric instead of paper and instead of being a small drawing; its size is 100 x 100cm.

The work process has been the same: have made the background by using acrylic transfer and after it I have embroidered an interpretation of a landscape near my house.

Illustration 206. *Platanero de sombra*, 2012.

17.5 x 12.5 cm.

Etching paper.

Ink, polyester thread and tissue paper.

I have made some drawings on monotypes I made because I did not like them by themselves, so I decided to transform them by the embroidering. The topics are London plane trees and fishes and their size is small. I made them in 2009, but until 2012 I did not decided to transform them by embroidering. I made the London plane tree drawings using some of them that can be seen from my grandmother's house as models.

Illustration 207. *Árbol*, 2012.

11.5 x 11.5 cm.

Laid paper.

Ink, polyester thread and chiffon.

Illustration 208. *Roble*, 2012.

A4

Brown paper.

Acrylic paper and cotton threads.

This drawing is made on a transfer drawing made in 2010. The topic is a dried landscape with an oak tree. In this case, the drawing of the oak is not made exclusively with the embroidery silhouette; but I have used the black stains to make the drawing.

Illustration 209. *Bosque de pino*, 2013.

A6

Watercolour paper.

Watercolour and cotton threads.

This drawing is a sketch for one I want to make. It is made with watercolours and it represents the silhouettes of some pine's trunk. The drawing is made with different thickness threads. The topic is based in the reforestation of forest after a fire. The interior does not represent the real cortex; in fact, it represents the wood's cross-section. For the final drawing I want to represent the real cross-section of pine wood.

Illustration 210. *Goldfish*, 2012.

14 x 12 cm.

Watercolour paper.

Acrylic, graphite, plated thread and beads.

This drawing is made on paper that I used to improve a bad made transfer. The colours are hot and are made with acrylic and graphite and the fish silhouette is made with plated thread.

Illustration 211. *Goldfish*, 2013.

12 x 11 cm.

Laid paper.

Ink, golden thread, cotton thread, pailletes and chiffon.

In this drawing I have made four stitches types, plus the pailletes applications in order to represent the different textures that a goldfish can have. It is a interpretation of the fish where I have use the monotype dark stain for drawing the fish's body.

Illustration 212. *Toro*, 2012.

15 x 16.5 cm.

Etching paper.

Ink, tissue paper and polyester thread.

Illustration 213. *Lirio*, 2012.

22 x 18 cm.

Cardboard.

Cotton fabric, paper and cotton thread.

This lily is a simplification of a wild lily found in the countryside. This drawing is made with reused materials: the base is a black snake-textured cardboard from a fashion catalogue; the stem is made with paper from another catalogue and finally the fabric is a cotton remnant. The drawing is made with three colour stains and the thread has the only function of joining and delimiting. The thread use is incidental, because the image can be understood only with the colour stains.

Illustration 214. *Lirio*, 2013.

50 x 70 cm.

Polyester fabric.

Cotton thread.

In this work I have only used thread to make the drawing. The fabric I have used comes from a remnant that there was in my home.

Illustration 215. *Floreillas*, 2013.

11 x 11.5 cm.

Laid paper.

Ink, chiffon, polyester thread and beads.

This drawing represents some flowers that usually grow into the grass. The drawing is made on a monotype with chiffon. The major difficulty has been avoiding that the chiffon was removed or was frayed, because the piece of chiffon is quite big and it is not glued to the paper where there is not paint. According to this fact I have to be very cautious when making and conservating it.

Illustration 216. *Violetas*, 2012.

29.7 x 15 cm.

Watercolour paper.

Acrylic and cotton threads.

In this case I have made the transfer just for this drawing. It is not reused.

Ilustración 217. *Rama*, 2014.

19 x 15 cm aprox.

Pergamino.

Acuarela e hilo de algodón.

Aguadas y bordado: pespunte

Illustration 218. *Planta I*, 2012.

23 x 32 cm.

Watercolour paper.

Watercolour and polyester thread.

These three drawings represent some plants that my grandmother owns. They are three drawings; two are small and one is a bit bigger. Two are made with watercolours and black thread and the third one is made with fabric applications that are joined and drawn with black thread.

Illustration 219. *Planta II*, 2012.

23 x 32 cm.

Paper as embroidery base.

289

Watercolour paper

Watercolour, polyester thread, polyester fabric and lace.

Illustration 220. *Planta III*, 2012.

50 x 65 cm.

Watercolour paper.

Watercolour and polyester thread.

CAPÍTULO VII. EPÍLOGO

22. CONCLUSIONES

La estructura de esta investigación hace indispensable dividir la evaluación de las conclusiones según los objetivos fundamentales: estimar el bordado como una técnica artística y analizar la técnica y los materiales en el dibujo; profundizar en la obra de los artistas que emplean dicha técnica; investigar la obra de Trinidad Morcillo, como predecesora de artistas contemporáneos.

22.1. EL BORDADO COMO TÉCNICA ARTÍSTICA

Lo primero que se va a tener en cuenta, y ya estudiado profundamente por otros autores, es que la consideración del bordado como arte no es actual, sino que tiene varias décadas de historia. Antiguamente el bordado era un arte más, hasta que en el Renacimiento pasó a ser una artesanía, un arte de segunda. No obstante en la actualidad, y desde hace varias décadas, el bordado se está empezando a tratar como arte.

El bordado es una **técnica de dibujo**, hecho demostrado en que si el dibujar es definido como “delimitar mediante sucesión de puntos el contorno o las formas significativas de un cuerpo” (Gómez Molina, Cabezas Gelabert y Copón, 2005, p. 510) el bordar se puede considerar como una forma de dibujo. Otro hecho a tener en cuenta son sus elementos básicos: se trabaja a partir de puntos, que generan líneas, que a su vez generan planos.

Otros datos, que no demuestran que el bordado sea una técnica de dibujo, aunque que sí ayudan a entenderlo como tal, son la variedad de artistas que lo emplean, la cantidad de temáticas en que se usa y porque no se limita a un solo estilo. Lo emplean artistas de ambos sexos, artistas con diferentes intereses y artistas con diferentes intenciones. Se emplea en arte abstracto y figurativo. Se emplea mediante la mancha y mediante la línea. Se usa como técnica independiente y combinado en técnicas mixtas, con materiales como el acrílico, la acuarela, el grafito o la tina. Los soportes son muy diversos, de hecho se puede emplear sobre tela, lienzo, papel, cuero, pergamino. Con el bordado se amplía la cantidad de modos de expresión que tiene el arte, al ser una técnica más. El bordado suma atractivo sensorial a la obra de arte, ya que permite una sensación táctil mayor que técnicas como la acuarela.

La principal **desventaja** que tiene el bordado frente a otras técnicas es que es

muy lento y laborioso, necesitando incluso ser más minucioso que con técnicas como el óleo o la acuarela. Aunque mediante el empleo de aplicaciones de tela se pueden cubrir grandes superficies de color rápidamente. En cambio, las principales **ventajas**, y motivos por los que diversos artistas lo emplean, es que no es nada tóxico y si se hace sobre tela es fácilmente transportable, puesto que se puede doblar.

El empleo del bordado en el dibujo tiene una peculiar **característica** y es que da un aspecto más cálido que otras técnicas. Esto se debe a las connotaciones que tienen tanto los materiales, como la técnica en sí. Un hilo, una tela, una lana nos transmiten la calidez que podemos sentir al llevar prendas de estos materiales. Mientras que el bordado lo asociamos a nuestras madres y abuelas, a la mujer. Son connotaciones que nos remiten a la calidez.

El dibujo hecho mediante el bordado es un dibujo muy táctil. Al igual que la escultura, es muy apto para invidentes, porque mediante los relieves que deja el hilo sobre el soporte es fácil averiguar la forma y sentir el dibujo.

Para mayor concreción en el estudio del bordado y la costura como técnica de dibujo y pintura, a continuación se presentan las conclusiones hechas soporte por soporte:

Si se emplea como soporte **papel**, el dibujo preliminar puede hacer y borrar con más facilidad que sobre tela. En cambio, el papel se arruga y se engrasa y no se puede lavar. Una puntada en el sitio incorrecto supone un agujero en el papel, aunque hay ocasiones en las que estos agujeros no se notan, como con papeles con una textura media o marcada.

El proceso de bordado a mano sobre el papel tiene la característica de que hay que hacer primero los agujeros, para que la aguja pase bien y porque si no, cuando hay que dar la puntada de vuelta no se sabe por dónde se pasa la aguja. Hay que tener en cuenta de no hacer el agujero ni muy grande, ni muy pequeño porque además de que estéticamente no queda bonito, puede provocar que el papel se desgarre. Otro punto muy importante a tener en cuenta es que es muy fácil hacerse daño en los dedos y en la muñeca, debido a que si el papel es muy grande, muy pequeño o muy fino es difícil de manejar.

Cuando se emplea como soporte el **papel**, empleando una técnica mixta (en este caso bordado **más acrílico, tinta o acuarela**), se puede jugar con las características

de la técnica además de las del bordado. No obstante, hay que tener en cuenta que si se cose primero se mancha el hilo al aplicar el acrílico o la acuarela y que si se aplica primero la mancha, al coser se estropea la pintura.

Cuando el dibujo se hace sobre **papel** y bordado con **máquina de coser**, no hay que olvidar que no se pueden emplear papeles muy grandes y gruesos. Para trabajar con papeles grandes hay que enrollarlos para que pasen por el brazo y que si el papel es grueso la aguja se rompe continuamente.

En cambio, el empleo de la **tela** como soporte hace que sea más fácil bordar que sobre papel. También implica que sea más fácil de transportar, ya que no se craquela y si se arruga se plancha sin problemas.

Si el soporte es un lienzo imprimado o una tela con pintura, hay características muy similares con el uso del papel como soporte. Igualmente uno se hace daño en los dedos y en la muñeca al bordar. Una puntada en el sitio incorrecto puede suponer un agujero en la tela y la pintura. A pesar de que los agujeros tienden a cerrarse, hay superficies en las que el agujero se puede quedar, si la aguja tiene un diámetro grande. Por último, es más fácil de transportar que el papel, ya que si se arruga se puede planchar, y si está hecha con acrílico se puede lavar si se mancha. Aunque se corre el riesgo de que la tela y la pintura se craquelen si ésta es muy gruesa.

2.2.2. ARTISTAS QUE HAN EMPLEADO EL BORDADO COMO TÉCNICA ARTÍSTICA

Podemos clasificar los artistas que han empleado el bordado como técnica artística en cinco grupos generales según los **motivos** que les mueven:

1. Artistas feministas que emplean el bordado como un método de liberación y de crítica. Son artistas que se basan en el feminismo de liberación y/o en el feminismo radical.
2. Artistas mujeres que emplean el bordado por ser una técnica con la que se sienten identificadas, por su niñez o las connotaciones de la técnica, aunque sin pretensiones reivindicativas. Son artistas que se sienten identificadas con un modo de trabajo que han visto a sus abuelas, madres, hermanas... y que ellas mismas han trabajado.
3. Mujeres licenciadas en Bellas Artes o diseñadoras *freelance*, que tienen hijos

y emplean el bordado y las telas en vez de otras técnicas más tóxicas como el óleo. Son mujeres que en muchos casos compaginan trabajo y familia, además de su amor por el arte. Son seguidoras de la corriente DIY, *Do It Yourself*, hazlo tú mismo/a.

4. Artistas, hombres y mujeres, que emplean el bordado porque es la técnica que más se adecúa a sus necesidades o gustos. Buscan la calidez, las cualidades constructivas o determinadas características que no pueden conseguir por otros medios.

5. Hombres que quieren reivindicar los aspectos femeninos del arte. Son artistas que pretenden enlazar con su lado femenino y para ello emplean técnicas tradicionalmente asociadas a las mujeres.

Estos grupos están relacionados en que muchos artistas emplean el bordado y la costura, es decir, el arte textil, como medio de narración. Esto pone en relieve la relación que siempre ha existido entre las palabras textil y texto, que provienen de la misma raíz latina: el verbo **texere**.

Otra característica en común es que el bordado se usa como un medio para reforzar el **intimismo**. El bordado es un medio para expresar las propias experiencias y la propia intimidad, es la representación de la propia vida, como dijo Robert Morris en 2011 “Yo soy mis dibujos, en lo bueno y en lo malo”.

Es muy importante considerar quien es el **autor de los bordados, cosidos y textiles** que los diferentes artistas emplean en sus obras: en unas ocasiones los hacen ellos; en otras los compran ya fabricados en serie; en otras se los hace un taller o un bordador profesional y en otras ocasiones aprovechan materiales ya usados, debido a su valor sentimental, táctil y/o visual. En cuanto al método de inclusión de estos elementos en la obra de arte, predominan los que los hacen sobre el mismo soporte. No obstante también hay quienes los hacen en un soporte a parte y los pegan o los cosen.

Un dato muy relevante y característico de los artistas que emplean el bordado, la costura y los tejidos es que de los 65 artistas analizados, solo 10 son hombres. El uso que hacen los hombres estudiados del bordado y la costura, se caracteriza por el interés por el material en sí y sus características técnicas y táctiles. En unas ocasiones no buscan una reivindicación o crítica; ni sus connotaciones sociales, ni su significado personal. Y en otra son hombres que quieren reivindicar el aspecto femenino del arte.

22.3. TRINIDAD MORCILLO

Trinidad Morcillo Raya fue una gran **bordadora y artista**, aunque no una revolucionaria del bordado. Podría ser considerada una bordadora más de su época. Le gustaba era hacer bien su trabajo y disfrutar con él, no los reconocimientos que pudiesen venir después; éste es uno de los motivos por los que no ha destacado más allá de su ciudad y de su época y dentro del mundo cofrade, que es donde más fácil es encontrar obras de la artista. Otro motivo, y el más importante, es que era una persona muy inquieta, que bordó porque no le dejaron hacer otro tipo de actividad artística.

Trinidad Morcillo bordaba no porque le interesase, ya que ella quería ser escultora. De hecho, consideraba que el bordado era escultura y no pintura. Para ella el bordado era materia, lo que hace enlazar su obra con la de María Assumpció Raventòs, que experimentó con los volúmenes en los tapices y con el estudio de las texturas; con la de Aurelia Muñoz, que también estudió la tridimensionalidad; con la de Josep Grau, cuyos tapices se caracterizan por estar en contacto con la pintura matérica; o con la de Manuel Millares que empleó la costura como medio para conseguir relieve y sujeción en las telas. Y ya en el siglo XXI podemos enlazarla con la obra de Maribel Domènech y sus esculturas hechas tejiendo materiales como cables.

A continuación la conclusión se va a centrar en la **obra personal** de Trinidad Morcillo, la faceta en la que era más innovadora y se permitía seguir sus propios planteamientos artísticos y técnicos, más allá de los requisitos estilísticos que el arte cofrade exige.

Si se le considera una pintora, entendido en el sentido tradicional de la palabra, no innovó en la **temática**, como retratos o escenas campestres. No obstante, en su bordado personal sí que innovó en la temática; representando temas que van más allá de los bodegones o las flores y desmarcándose de la moda de la época en Granada, que era la temática orientalista. Su línea de trabajo está más en consonancia con las corrientes europeas, que con las locales: se inspiraba en su propia vida y manifestaba sus inquietudes en su día a día y en su obra. Trinidad Morcillo tuvo los ojos puestos en Europa, especialmente París, a la hora de hacer su obra. Esto hace que se vuelva a hablar del intimismo del que se ha hablado anteriormente, considerando a Trinidad Morcillo como un modelo en esta investigación.

No innovó en la técnica del bordado con cabello, ya que es una tradición, sino que la hizo resurgir. En cambio, sí que innovó en la temática. En el bordado lausín se representaban temáticas orientalistas y diseños ornamentales, mientras que Trinidad Morcillo desarrolló otros temas, especialmente retratos de personajes ilustres. En este aspecto fue una precursora del arte conceptual, por ejemplo con los retratos de los músicos favoritos de sus hijas, hechos con el pelo de sus hijas.

Igualmente, Trinidad Morcillo innovó en el uso de los **materiales**. Sin conocer el arte emergente feminista de los años 60 y 70 en Europa y Estados Unidos, y desde su casa, recurría a los mismos planteamientos técnicos que artistas coetáneas, aunque sin la intencionalidad de experimentación o innovación. Como en los dibujos hechos cosiendo papel y tela. Son obras sencillas y fáciles de hacer, realizadas en su vejez, aunque con una gran carga expresiva.

La gran calidad **técnica** en su obra merece una consideración y reconocimiento, no sólo como bordadora, sino como artista, que buscaba una obra duradera que perdurase en el tiempo y tuviese una factura exquisita. Tal era su nivel de control de la técnica que consiguió lo que muchos bordadores desean: **bordar del natural**. El bordado del natural fue muy importante en su obra personal, hasta tal punto que en la actualidad es recordada en Granada por esta actividad.

A pesar de que para Trinidad Morcillo la técnica debía ser perfecta, ella despreciaba la técnica por ser una actividad mecánica y no consideraba importante que el artista realizase el trabajo; para Trinidad Morcillo lo importante era el **diseño**. En sus obras por encargo era como un arquitecto: ella dirigía la obra y su taller la realizaba. Esto la acerca a artistas como Ángeles Agrela, que diseña los bordados y una bordadora se los cose, o a Elena del Rivero, que tiene un taller de varias mujeres que le ayudan a coser. En cambio, la aleja de todo el grupo de artistas que consideran el trabajo manual y la repetición como un catalizador. Trinidad Morcillo sólo bordaba cuando se le planteaba un gran reto técnico.

Por último, destacar su **libertad e independencia**, tanto a nivel profesional, como personal. Sus bordados los hizo para poder expresarse, tras no poder estudiar Bellas Artes. No se resignó a ser ama de casa o maestra. Sus planteamientos artísticos eran diferentes a los artistas granadinos de su época. Tenía inquietudes que iban más allá de lo estaba establecido para mujeres de su sociedad.

23. CONCLUSIONS

We provide each previously delineated research objective with a separate conclusion. Stated research objectives are:

1. To show that embroidery used for drawing is an artistic technique and to analyze embroidery techniques and materials in drawing.
2. To study the work of the artists who use embroidery.
3. To research Trinidad Morcillo's work as a precedent of contemporary artists.

23.1. EMBROIDERY AS AN ARTISTIC TECHNIQUE

The classification of embroidery as art or craft has been widely studied by other authors. Embroidery was considered an art until the Renaissance, when it began to be considered a craft. In the few last decades, however, embroidery is again being considered an art.

Drawing has been defined as a technique by which "to delimit by a series of points the contour of the main shape of a form" (Gómez Molina, Cabezas Gelabert y Copón, 2005, p. 510). By this definition, embroidery is a form of drawing; it is worked by points, these points produce lines, and these lines produce planes.

To support the understanding of embroidery as a drawing technique, it is worth pointing to the range of artists who use it, along with the range of themes and styles in which it is employed. Embroidery is used by artists of both genders who have very different interests, it is used in abstract and figurative art, it is used by plane and by line, it is used as an independent technique and in combination with other techniques (ex. acrylic, watercolours, graphite or ink), and it can be made on different kinds of materials, such as fabric, paper, leather or vellum. Embroidery allows a stronger tactile sensation than other techniques.

Compared to other techniques, the main **inconvenience** of embroidery is that it is very slow, labour-intensive work that requires a greater degree of meticulousness, although big areas of colour can be easily covered by the use of

fabrics. Embroidery's principle **advantages** are that the embroidery floss is not toxic and, as fabric can be folded, it is easy to transport.

The use of embroidery in drawing has the particular **characteristic** of being warmer than other techniques, owing to the subjective connotations evoked by its materials. Thread, fabric, and wool evoke the warm sensations experienced when wearing a piece of cloth. Moreover, embroidery brings up images of mothers, grandmothers, and other women, subjective connotations that transmit warmth.

Drawings made with embroidery thus produce a very strong tactile feeling. As with sculpture, the use of embroidery for drawing allows a person to feel the drawing and "see" its shape, making it is accessible to the blind and those of limited vision.

To advance the conceptualization of embroidery, stitchery, and seam as drawing techniques, the conclusions concerning each material will be discussed separately.

A drawing made on **paper** can be erased, but paper can be easily wrinkled and soiled. Moreover, paper cannot be washed. A misplaced stitch can also make a hole in paper, although oftentimes these holes are not easily noticed, especially when using an especially heavy weight of paper.

Several main characteristics for hand-made embroidery on paper are of importance. In the first place, holes must first be made in the paper so that the needle can pass through easily and correctly. For aesthetic reasons, as well as to avoid ripping the paper, it is important not to make the holes too big or too small. Also, if the paper is too large or small, it may be difficult to work with and lead to finger and wrist injuries.

When **paper** and **mixed technique** are used in combination (in this thesis, embroidery is used with acrylic, ink, or watercolour), it becomes important to experiment with the particular characteristics and requirements of embroidery and the other technique. For example, if the work is sewn first, the thread can get dirty, but if sewing takes place last, the paint can be spoiled.

When a **sewing machine** is used to make a drawing on **paper**, the use of big, thick paper is not recommended. Big papers must be rolled in order to pass under the

sewing machine arm and thick papers frequently cause needles to break.

The use of **fabric** as a base for embroidery is simpler than the use of paper. Fabric is easier to transport as it does not crack and it can be ironed without problems.

If a **fabric** has been **primed** or **painted**, its characteristics become quite similar to paper. Fingers and wrists suffer, a thick layer of paint can result in both the paint and the fabric breaking, and a badly made stitch can tear a hole in the fabric and the paint. Even though some holes close, those made by a needle with a large diameter do not. Still, fabric is easier to transport than paper, can be easily ironed, and is easier to clean if the paint is acrylic.

2.2. ARTISTS THAT HAVE USED EMBROIDERY AS ARTISTIC TECHNIQUE

Artists that have used embroidery as an artistic technique can be classified into five groups according to their **reasons** prompting this use:

1. Feminist women artists who use embroidery as a vehicle for creativity and to provide a cultural critique. Their arguments are based in radical feminism.
2. Female artists who use embroidery based on an identification with the technique from childhood or owing to the form's subjective connotations. They claim no further intention for this use.
3. Women who have a degree in Fine Art and/or who are freelance designers. These women love art and generally have both professional and family responsibilities. They choose to use embroidery and fabric rather than other more toxic techniques (such as oil painting). These women may follow the Do It Yourself (DIY) movement.
4. Male and female artists who use embroidery because it is the most suitable technique for their requirements and preferences. These artists look for particular qualities and characteristics achieved only via embroidery.
5. Men who want to embrace a traditionally feminine aesthetic and technique.

These five groups of artists are related by the fact that some of the members of each category use embroidery and sewing as a way of narration, underscoring the relationship between *textil* and *texto*, both derived from a common Latin root, the verb **texere** (to weave). The five groups also have in common the use of embroidery to strengthen intimacy. Embroidery offers a way to tell personal experiences and to invite intimacy. It is the representation of one's own life and, as Robert Morris said in 2011, "I am my drawing in both the good and the bad."

It is really important to consider **those who create the embroidery**. Sometimes artists produce the work themselves; others are bought as a component of fabric; others are made by a professional embroiderer. Finally, at times embroidery involves the re-use of materials having a visual or tactile interest and/or a deep sentimental feeling. The most important way that an artist situates these materials within the piece of work being produced occurs when the artist directly embroiders on it. Nevertheless, some artists embroider onto a different material which they later sew or attach to the first.

It is worth mentioning the fact that, of the 65 artists analyzed, only 10 are men. The embroidery and stitchery demonstrated by these male artists is characterized by an interest in the material itself and in its technical and tactile qualities. On the one hand, they do not seek out any claim of social connotations or its personal meaning. On the other, they are men who want to claim the feminine part of art.

23.3. TRINIDAD MORCILLO

Trinidad Morcillo Raya was a great **embroiderer and artist**; however, she was not a revolutionary in the embroidery field. She could be considered as just another embroiderer in the epoch. She did her work for its own sake rather than for awards and, in fact, was not allowed to practice any other artistic activity. This is one of the reasons why Morcillo never achieved success either outside Granada or during her era.

Trinidad Morcillo embroidered not because she found a pleasure on it. Trinidad Morcillo had, in fact, wanted to be a sculptor and considered embroidery a kind of sculpture rather than a kind of painting. She thought that embroidery was a material activity, and thought, one closely related to María Asumpció Raventós's work with volume and texture in tapestry, to Aurelia Muñoz's work on volume,

to Josep Grau's tapestries (which are closely related to material painting), and to Manuel Millares's work using stitchery as a way to obtain more volume and a way to join fabrics). Trinidad Morcillo's work is also related to the work of the 21st century artist, Maribel Domènech, whose sculptures are made by knitting such industrial materials as wires.

The next lines are talking about Trinidad Morcillo's **personal work**. Morcillo was an innovator in that she followed her own artistic and technical ways rather than those commonly used in religious art.

Consider Trinidad Morcillo as a painter: in that medium she did not achieve any innovation of theme, typically painting portraits or country views. However, in her personal embroidery she achieved great thematic innovations. Rather than following the typical themes of her day, such as the still life, floral scenes or the fashionable trends of mid 20th century Granada, with their oriental themes, Morcillo's work was inspired by her own life, the everyday context in which she lived, and her interests within this context, including her work. Further, Morcillo appears to have been inspired by movements that were occurring in Europe, especially in Paris, reintroducing intimacy and permitting Trinidad Morcillo to be considered as a referent in this research.

Although Morcillo's use of hair embroidery technique was traditional, rather than innovative, she revived it. Moreover, the expanded use of this technique in the themes she embroidered was in fact innovative. Hair embroidery usually was applied to represent oriental or ornamental themes, but Morcillo introduced a new approach: she applied it to the portraits of famous people. In this, she preceded conceptual art, as when she embroidered her daughters' favourite musicians with her daughters' hair.

Trinidad Morcillo was also innovative in the use of **materials**. With neither knowledge of feminist art from Europe and the United States of America in 60's and 70's nor the experimental interests of these artists, Morcillo used similar artistic and technical approaches. This is particularly evident in the case of her drawings made with sewing paper and fabric. These drawings are very expressive and, because the materials are relatively easy to manipulate, Morcillo was able to work with them even when she was old.

The great **technical quality** of Morcillo's works deserves to be recognised. She

was not only an embroiderer, but a artist whose work was made to last. She controlled the technique so well as to be able to embroider directly from nature. So important was embroidery from nature that today she is remembered in Granada for this activity.

Although Trinidad Morcillo wanted a perfect technical result, she did not belabour technique because it is a mechanical activity. Morcillo also considered the **design** of a piece of art to be of far more importance than its execution. When Trinidad Morcillo was asked to make a piece of work, she worked as an architect: she supervised the job while embroiderers worked. Nowadays, artists such as Ángeles Agrela or Elena del Rivero work in a similar way. Ángeles Agrela designs the embroidery for a professional embroiderer to make, and Elena del Rivero is helped by a group of women. Nevertheless, this way of thinking and working is completely different from the group of artists who think that manual work and repetition are a catalyst. Trinidad Morcillo only embroidered when the activity was so difficult she thought that it was a technical challenge.

Finally, it is important to mention **independence** and **freedom**, both in the context of Trinidad Morcillo's work and in her life. Morcillo embroidered to be able to express herself. She was not allowed to study Fine Arts and she did not accept the roles of housewife or teacher. Morcillo's way of thinking about art was different from her peers in Granada and her artistic expectations were unusual for a woman of her time.

24. BIBLIOGRAFÍA

- “El escudo en bronce de la capital será ofrecido al Rey Juan Carlos”, en *Ideal*, 6 de enero de 1980, p. 13.
- ACHIAGA, Paula. *Ángeles Agrela: Con el ordenador se pierde la frescura*, [en línea]. El Cultural [España]: fecha desconocida, [consulta: 1 de diciembre de 2012]. Disponible en Web: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/1220/Angeles_Agrela-_Con_el_ordenador_se_pierde_la_frescura
- AGRELA ESTEBAN, Valentín; FERNÁNDEZ, Juan Ramón y SANTOS SÁNCHEZ-GUZMÁN, Eva. *La función del arte. Necesidad*. Jaén: Universidad de Jaén, 2011.
- AGRELA, Ángeles. *Biografía 2006, 07 Biografía* [en línea]. Wordpress: Ángeles Agrela. [España]: 26 de mayo de 2011; 14:52, [consulta: 1 de diciembre de 2012]. Disponible en Web: <http://angelesagrela.wordpress.com/portafolio/biografia-2006/olympus-digital-camera-44/>
- AIRES, Carlos. *Soy el novio de la muerte - Carlos Aires y Pepo Ruiz Dorado* [en línea]. Javier Marín. Galería JM. [Málaga]: julio de 2006, [consulta: 12 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.galeriajm.com/verexpo.php?Expo=54>
- AIZPURU, Margarita. *Identidades múltiples*. Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, 2004.
- ALADRO MUÑIZ, Ana. *Visión de artista* [en línea]. El País. [Madrid]: 14 de enero de 2012; 00:04, [consulta: 12 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://smoda.elpais.com/articulos/vision-de-artista/754>
- ALARIO TRIGUEROS, María Teresa. *Arte y feminismo. Your body is a battleground*. San Sebastián: Nerea, 2008.
- ALARIO TRIGUEROS, Teresa. “Nos miran, nos miramos”. *Tabanque revista Pedagógica*. 2000, nº 15, pp. 59-78.
- ALBARRACÍN, Pilar. *Serie Pañuelos para llorar, 1997* [en línea]. Web de Pilar Albarracín: Obras. [España]: fecha desconocida, [consulta: 1 de diciembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.pilaralbarracin.com/dibujosybordados/dibujosybordados1.html>
- ALFORD, Marian M. *Needlework as Art*. London: Searle and Rivington, 1886.

- ALGAR MARTOS, Azahara. *Lo invisible. Detalles de la esencia* [en línea]. Blogspot: Azahara Algar Martos: Libros de artista. [España]: 2012, [consulta: 22 de agosto de 2013]. Disponible en Web: <http://azaharalgar.blogspot.com.es/p/libros-de-artisa.html>
- ÁLVAREZ MORO, M^a de las Nieves Concepción. *Catálogo de encajes y bordados legado Díaz Velázquez*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2008.
- ÁLVAREZ, Francisco y TELLO, Nuria. *La puntada subversiva* [en línea]. Cuarto Propio Juristas. [España]: 27 de julio de 2009; 09:58, [consulta: 4 de noviembre de 2012]. Disponible en: <http://cuartopropiojuristas.blogspot.com.es/2009/07/la-puntada-subversiva.html>
- ANDALOCIO: LA GUÍA CULTURAL DE CÓRDOBA. *Punto a punto: La Rambla* [en línea]. Andalocio: La guía cultural de Córdoba. [Córdoba]: fecha desconocida, [Consulta: 12 de enero de 2011]. Disponible en Web: <http://www.andalocio.es/cont/26489>
- ANDRÉS, Yolanda. *Cervatillo 01* [en línea]. Yolanda Andrés. Embroidery. Piezas excepcionales. [España]: 2013, [consulta: 20 de febrero de 2013]. Disponible en Web: http://www.yolandaandres.com/10_BN_01.html
- ÁNGEL GÓMEZ, Carmen *et al.* "Proyectos del IAPH. Recuperación de la obra textil Estandarte Real de la ciudad de Granada". *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Octubre 2005, año XIII, nº55, Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- ANTÓN, José Emilio. *Dibujando páginas. El dibujo en los libros de artistas* [en línea]. Columpio Dibujo Contemporáneo: Exposiciones. [Madrid]: mayo de 2010, [consulta: 7 de junio de 2011]. Disponible en Web: <http://columpiomadrid.com/dibujandopaginaslibrosdeartistaydibujo.html>
- ARAÑÓ GISBERT, Juan C. y MAÑERO, Alberto (Ed.). *Actas congreso INARS: La investigación en las artes plásticas y visuales*. Sevilla. Universidad de Sevilla, etc., 2003.
- ARREDONDO PIÉDROLA, María José. "Con vino español homenaje y brindis a Doña Trinidad Morcillo Raya". Publicación desconocida, 1972. p. 25.
- ARREGUI PRADAS, Rocío. *Obras: Almena* [en línea]. Web de Rocío Arregui.

[España]: fecha desconocida, [consulta: 1 de diciembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.rocioarregui.com/OBRASalmena.htm>

- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (Dir.). *Mujeres, espacio y poder*. Sevilla: Arcibel, 2006.
- ARTE EN LA RED. *Asunción Lozano: Vigías* [en línea]. Arte en la red: Archivo [España]: 19 de marzo de 2009; 18:00, [consulta: 4 de abril de 2011]. Disponible en Web: <http://arteenlared.com/espana/exposiciones/asuncion-lozano.-vigias.html>
- ASENSIO MARTOS, Sonia et al. *Colección Iniciarte*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2008.
- AYUNTAMIENTO DE GRANADA. *Turismo, Presidencia, y Fiestas Mayores* [en línea]. Ayuntamiento de Granada. [Granada]: enero de 2012, [consulta: 04 de enero de 2013]. Disponible en: <http://www.granada.org/v2010.nsf/xttod/protocolo>
- BACCONI, Barbara. *María José Pérez-Vicente* [en línea]. Barbara Bacconi: Dialogando con el artista. [desconocido]: 19 de junio de 2013; 06:51, [consulta: 22 de agosto de 2013]. Disponible en Web: <http://www.barbarabacconi.com/maria-jose-perez-vicente/>
- BAENA, Carmen. *Cosido en la memoria* [en línea]. Wordpress: Carmen Baena. [España]: 2011, [consulta: 20 de febrero de 2013]. Disponible en Web: <http://carmenbaena.wordpress.com/fotografia/cosido-en-la-memoria-2/>
- BAENA, Carmen. *Cosido en la memoria. Exposición* [en línea]. Wordpress: Carmen Baena. [España]: 2011, [consulta: 30 de julio de 2013]. Disponible en Web: <http://carmenbaena.wordpress.com/fotografia/cosido-en-la-memoria/>
- BAÑUELOS, Susana, *Fotos de Columpio Drawing Gallery* [en línea]. My Space: Susana Bañuelos Columpio Gallery. [Madrid]: fecha desconocida, [consulta: 18 de febrero de 2013]. Disponible en Web: www.myspace.com/columpiomadrid/
- BAÑUELOS, Susana. *Incisiones: Hilo+metal+papel: Carolina Mantiñan+Alejandra Hernández + Susana Bañuelos* [en línea]. Columpio Dibujo Contemporáneo: Exposiciones. [Madrid]: fecha desconocida, [consulta: 7 de junio de 2011]. Disponible en Web: <http://columpiomadrid.com/incisionesgrafitoymetal.html>
- BAÑUELOS, Susana. *Paula Tejedor* [en línea]. Columpio Dibujo Contemporáneo:

Exposiciones. [Madrid]: fecha desconocida, [consulta: 7 de junio de 2011]. Disponible en Web: <http://columpiomadrid.com/25.html>

- BIBLIOTECA MUNICIPAL DE VILA REAL DE SANTO ANTÓNIO, *De 1 a 30 de abril: Exposição de Bordados Lausín a cabelo ou seda* [en línea]. Biblioteca Municipal Vicente Campinas. [Vila Real de Santo António; Portugal]: 4 de abril de 2013; 11:19, [consulta: 30 de mayo de 2013]. Disponible en Web: <http://bmvrsa.blogspot.com.es/2013/04/de-1-30-de-abril-exposicao-de-bordados.html>
- BRENEMAN, Judy Anne. *America's Quilting History: The Evolution of Art Quilts and Quilting* [en línea]. Womenfolk. [Estados Unidos]: 2008, [consulta: 18 de febrero de 2013]. Disponible en Web: http://www.womenfolk.com/quilting_history/art_quilts.htm
- BUCKLE, Mary y FOREMAN DAY, Lewis. *Art in Needlework*. London: B. T. Batsford, 1900.
- BURGOS, Carmen de. *Moderno tratado de labores*. Barcelona: Antonio J. Bastinos, 1904.
- BURGUEÑO MUÑOZ, María Jesús. *Elena del Rivero en Nueva York* [en línea]. Revista de Arte Logopress. [Madrid]: 12 de septiembre de 2011, [consulta: 12 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.revistadearte.com/2011/09/12/elena-del-rivero-en-nueva-york/>
- C.R.I. ONLINE. *Bordado de pelo* [en línea]. China Radio International: Radio en Línea. [Beijing, China]: 27 de julio 2010; 23:10, [consulta: 4 de marzo de 2013]. Disponible en Web: <http://espanol.cri.cn/921/2010/07/27/1s201618.htm>
- CABAELLERO, Alberto (Coord.). *Artistas: Sonia Navarro* [en línea]. Grupo de estudio e investigación de los fenómenos contemporáneos. [España]: 2007, [consulta: 12 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: http://www.geifco.org/actionart/actionart03/nmF/_DELCUERPOALAMARCA/sonia/index.htm
- CABANILLAS CASA FRANCA, África, "Las mujeres y la crítica de arte en España (1875-1936)", en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII. Historia del Arte*, 2007-2008, vol. 20-21, Madrid: UNED.
- CABANILLAS CASA FRANCA, África. "Carmen de Burgos «Colombine», crítica feminista de arte". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII. Historia del Arte*. 2005-2006, vol. 18-19, Madrid: UNED.

- CANO MENDOZA, Nuria. *Cuaderno de viaje* [en línea]. Blogspot: Nuria Cano. [España]: 2012, [consulta: 10 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://nuriacanomendoza.blogspot.com.es/p/libros.html>
- CANO MENDOZA, Nuria. *Libro de artista* [en línea]. Arte 10. [España]: fecha desconocida, [consulta: 10 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: http://www.arte10.com/blogs/rss/arte_actual_%7C_Extremadura/2010/05/
- CASTAÑOS ALÉS, Enrique. *La forma abierta* [en línea]. Crítica de arte y arquitectura. [España]: fecha desconocida, [consulta: 10 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.telefonica.net/web2/enriquecastanos/barcoeduardo1.htm>
- CAULFEILD, Sophia y SAWARD, Blanche. *The Dictionary of Needlework: an Encyclopædia of Artistic, Plain, and Fancy Needlework, Church Embroidery, Lace, and Ornamental Needlework*. London: LU Gill, 1882.
- CENTENO, Carlos. “Doña Trinidad Morcillo “pinta” con agujas”. *Patria*, c.a. sábado 1 enero 1972 o domingo 2 de enero de 1972?, p. 16.
- CERATO. *Tipos de bordado* [en línea]. Cenefas de flores, punto de cruz, cocina y algo más. [desconocido]: 13 de enero de 2011, [consulta: 29 de agosto de 2013]. Disponible en Web: <http://cerato.wordpress.com/2011/01/13/tipos-de-bordados/>
- CERECEDA, Miguel. *Desesculturas*. Alicante: Fundación Eduardo Capa, 2002.
- CERES. COLECCIONES EN RED. *Red Digital de Colecciones de Museos de España: Mostrar estadística de resultados por museo* [en línea], Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría de Estado de Cultura. [España]: fecha desconocida [consulta: 4 de marzo de 2013]. Disponible en Web: [http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Cabello&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MNR|&MuseumsRolSearch=17&listaMuseos=\[Museo%20Nacional%20del%20Romanticismo\]](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Cabello&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MNR|&MuseumsRolSearch=17&listaMuseos=[Museo%20Nacional%20del%20Romanticismo])
- CÍSCAR BLÁZQUEZ, Teresa. *Collage & Co., ilustraciones y derivados* [en línea]. Wordpress: Teresa Císcar. [Madrid]: 2012, [consulta: 10 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://teresaciscar.com/>
- CONFEDERACIÓN DE EMPRESARIOS DE LA PROVINCIA DE CÁDIZ. *Certamen internacional de artes plásticas de la Confederación de Empresarios de la Provincia de Cádiz* (catálogo de exposición). Cádiz: s.l., c.a. 2009.

- CUELLAR, Manuel. *Yolanda Andrés borda el arte* [en línea]. El Asombrario & Co. [España]: 17 de diciembre de 2012, [consulta: 20 de febrero de 2013]. Disponible en Web: <http://elasombrario.com/2012/12/17/yolanda-andres-borda-el-arte/>
- CHALMERS, Jamie. *Push Stitchery: 30 Artists Explore the Boundaries of Stitched Art*. New York, Lark Crafts, 2011.
- CHARNEY, Noah. *Inside the Masterpiece: Elena del Rivero's "The Lovers (Elena & Rrose)"* [en línea]. Blouin Artinfo [New York]: 15 de marzo de 2011; 04:42, [consulta: 12 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://blogs.artinfo.com/secrethistoryofart/2011/03/15/inside-the-masterpiece-elena-del-riveros-the-lovers-elena-rrrose/>
- CHILLIDA BELZUNCE, Susana (Ed.). *Elogio del horizonte*. Barcelona: Destino, 2003.
- CHILLIDA, Eduardo y CARO, Anthony. *Diálogo de escultores*. New York: Art of this Century, 2000.
- DE MAR A VILLA. *Paula Sanz Caballero, capturando vivencias para la moda (Parte I)* [en línea]. Ritmongó. [España]: fecha desconocida, [consulta: 27 de julio de 2011]. Disponible en Web: <http://www.demaravilla.com/paula-sanz-caballero-artista-ilustradora/>
- DE MAR A VILLA. *Paula Sanz Caballero, capturando vivencias para la moda (Parte II)* [en línea]. Ritmongó. [España]: fecha desconocida, [consulta: 27 de julio de 2011]. Disponible en Web: <http://www.demaravilla.com/artista-ilustradora-paula-sanz-caballero/>
- DELAGE-CALVET, Agnès. *Tarjetas postales bordadas de Louis* [en línea]. Agnès Delage-Calvet. [Cahors; Francia]: fecha desconocida, [consulta: 27 de julio de 2011]. Disponible en Web: <http://www.agnesdelage-calvet.com/es/tarjetas-postales-bordadas-de-louis-xsl-262.html>
- DEPARTAMENT DE PREMSA I COMUNICACIÓ DE MONSERRAT. *Els tapissos de Maria Assumpció Raventós envaeixen Montserrat* [en línea]. Museu de Montserrat. [Montserrat, Barcelona]: 16 de julio de 2010, [consulta: 15 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: [http://www.abadiamontserrat.net/\(S\(305uzf55swktlo454u2jj245\)\)/App_Themes/White/Documents/Noticies/catala/raventos.pdf](http://www.abadiamontserrat.net/(S(305uzf55swktlo454u2jj245))/App_Themes/White/Documents/Noticies/catala/raventos.pdf)

- DEXTER, Emma. *Vitamin D. New perspectives in drawing*. London: Phaidon Press Limited, 2007.
- DÍAZ MONTERO, María. *Galería de mariadiazmontero* [en línea]. Flickr [Madrid, España]: fecha desconocida, [Consulta: 12 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.flickr.com/photos/22134157@N06/>
- DÍAZ MONTERO, María. *Artistas: María Díaz Montero* [en línea]. Arte informando. [Madrid]: 1 de marzo de 2010, [consulta: 10 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.arteinformado.com/Artistas/5875/maria-diaz-montero/>
- DÍAZ MONTERO, María. *El estrecho espacio que nos separa* [en línea]. Flickr: María Díaz Montero. [Madrid]: 16 de febrero de 2006, [consulta: 10 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.flickr.com/photos/22134157@N06/2180559036/>
- DÍAZ MONTERO, María. *Meduse* [en línea]. Flickr: María Díaz Montero. [Madrid]: fecha desconocida, [consulta: 12 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.flickr.com/photos/22134157@N06/sets/72157603533410717/>
- DÍAZ MONTERO, María. *Transmutaciones*, Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2008.
- DIEGO OTERO, Estrella de. *La mujer y la pintura del siglo XIX español: Cuatrocientas olvidadas y alguna más*. Madrid: Cátedra, 1987.
- DOMÈNECH IBÁÑEZ, Maribel. *Imágenes* [en línea]. Acción Cultural Española. [Madrid]: 16 de febrero de 2006, [consulta: 23 de febrero de 2013]. Disponible en Web: <http://194.179.50.45/es/arte-contemporaneo/artistas/maribel>
- DOMINGO, Miguel. *Sapphire Dessign Guide*. Madrid: Corpory Communications, 2004.
- ECO, Umberto. *Como se hace una tesis: Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Buenos Aires: Gedisa, 1982.
- EISMAN LASAGA, Carmen. "Algunos bordados granadinos de los siglos XIX y XX". *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. 1988, nº 19, p. 29-44.
- EISMAN LASAGA, Carmen. "El arte del bordado granadino durante los siglos XIX y XX". *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. 1985/86, nº 17, p. 77-85.

- EISMAN LASAGA, Carmen. *El arte del bordado en Granada: Siglos XVI al XVIII*. Granada: Universidad de Granada, 1989.
- EL ESPERANZO. *Vida de María Santísima. Según Trinidad Morcillo* [en línea]. Blogspot. El Esperanzo: Bitácora de todos los esperanzos. [Granada]: 17 de septiembre de 2008; 12:00, [consulta: 04 de enero de 2013]. Disponible en: <http://elesperanzo.blogspot.com.es/2008/09/la-vida-de-maria-stma-segun-trinidad.html>
- ENRÍQUEZ LORENTE, Ruth (Coord.). *Generación 2004: Premios y becas de arte Caja Madrid*. Madrid: Caja Madrid Obra Social, 2004.
- ESPAÑA, Orden de 26 de mayo de 1961. Boletín Oficial del Estado, de 24 de mayo de 1961, núm. 123, p. 7803.
- *Exposición de Pérez-Vicente* [en línea]. Metro Valencia. [Valencia]: 2012, [consulta: 22 de agosto de 2013]. Disponible en Web: http://www.metrovalencia.es/wordpress/?page_id=282
- *Fallece el artista Josep Grau Garriga a los 82 años en Angers* [en línea]. La Vanguardia: Cultura [España]: 29 de agosto de 2011; 17:23, [consulta: 14 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110829/54207239720/fallece-el-artista-josep-grau-garriga-a-los-82-anos-en-angers.html>
- FARÍAS, Levy y MONTERO, Maritza. “De la transcripción y otros aspectos artesanales de la investigación cualitativa”. *International Journal of Qualitative Methods*. Marzo 2005, vol. 4, núm. 1.
- FATÁS, Guillermo y BORRÁS, Gonzalo M. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Madrid: Alianza, 2000.
- FERNÁNDEZ CID, Miguel. *Elena del Rivero: Los años neoyorquinos* [en línea]. El Cultural. [Madrid]: 12 de septiembre de 2011, [consulta: 12 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/18673/Elena_del_Rivero-_Los_anos_neoyorquinos
- FERNÁNDEZ DE LA PAZ, Esther. *Los talleres del bordado de las cofradías*. Madrid: Editora nacional, 1982.
- FERNÁNDEZ LARA, Miriam. *S/T* [en línea]. Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. [España]: 2012, [consulta: 22 de agosto de 2013].

Disponible en Web: <http://pendientedemigracion.ucm.es/BUCM/foa/52678.php>

- FERNÁNDEZ RUIZ, Eugenio. *Conservación y restauración* [en línea]. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. [Sevilla]: fecha desconocida, [Consulta: 26 de enero de 2013]. Disponible en: http://www.iaph.es/web/canales/conservacion-y-restauracion/catalogo-de-obras-restauradas/contenido/Estandarte_Real_de_la_ciudad_de_Granada
- FERNÁNDEZ, Olga. *Cuatro dimensiones. Escultura en España, 1998-2003*. Valladolid: Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, 2003.
- FERNÁNDEZ-BRASO, Manuel (Coord.). *Generación 2002: Premios y becas de arte Caja Madrid*. Madrid: Caja Madrid Obra Social, 2002.
- FINCH, Elisabeth. *A mano. Trabajos sobre papel* (catálogo exposición). Valencia: IVAM y Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, 2007.
- FLORIANO CUMBREÑO, Antonio C. *El bordado*. Barcelona: Alberto Martín, 1942.
- FUENTES FEO, Javier y SANZ FUENTES, Nayra (Dir.). *Enter:Arte*, Febrero 2009, núm. 2.
- FUNDACIÓN CAJA RURAL DE GRANADA. *32 Lenguajes de Semana Santa* [en línea]. Fundación Caja Rural de Granada. [Granada]: 15 de marzo de 2010, [consulta: 04 de enero de 2013]. Disponible en: <http://www.fundacioncrg.com/esp/index.asp?secc=/eventos&ac=ampliar&id=1597&seccion=273&pag=>
- G. ANDRÉS, Juan. *Música callada y mística en Chillida-Leku, Hernani* [en línea]. Gobierno de Euskadi. [País Vasco]: 11 de junio de 2009, [consulta: 14 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: http://www.euskadi.net/r33-2288/es/contenidos/informacion/museos_prensa_2009/es_bib_pren/adjuntos/2009-06-11NoticiasGipuzkoa.pdf
- G. M., Pedro. *Panorámica de la sala Progreso 80* [en línea]. Arteprivado. [España]: 1 de abril de 2012, [consulta: 22 de agosto de 2013]. Disponible en Web: <http://progreso80.arteprivado.com/2012/04/panoramica-de-la-sala-progreso-80/>
- GALERÍA ALEPH. *Juan Manuel Mendiguchía* [en línea]. Galería Aleph. [Ciudad Real]: 5 de abril de 2008, [consulta: 12 de noviembre de 2012]. Disponible en

Web: <http://www.artealeph.es/alephn/jmen.html>

- GALINSOGA Y DE LA SERNA, Luis de. “Muñecos con espíritu. Las esculturas de trapo de Salvador Bartolozzi”, *Blanco y Negro*. 2-V-1926, nº 1824, p.31-34.
- GALIOT MARTÍN, Nieves. *Anatomías de la apariencia* [en línea]. Blogspot: Nieves Galiot. [España]: 6 de noviembre de 2008; 11:09, [consulta: 14 de marzo de 2011]. Disponible en Web: <http://nievesgaliot.blogspot.com/search?updated-min=2007-01-01T00%3A00%3A00-08%3A00&updated-max=2008-01-01T00%3A00%3A00-08%3A00&max-results=4>
- GALIOT MARTÍN, Nieves. *Objetos de tocador* [en línea]. Blogspot: Nieves Galiot. [España]: 7 de abril de 2007; 02:07, [consulta: 14 de marzo de 2011]. Disponible en Web: http://nievesgaliot.blogspot.com/2008/07/objetos-de-tocador_10.html
- GARCÍA UNGO, Susana. *Obras 2009-2010* [en línea]. Web de Susana García Ungo. [España]: fecha desconocida, [consulta: 26 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.susanagarciaungo.info/obras-2009-2010/#>
- GARRIDO RUIZ, Pilar *et al.* *A la mejor profesora D^a Trinidad Morcillo, de sus discípulas*. Granada: Carta no publicada, 1961.
- GENERACIONES. *Aurora Solano. Grabado: 2001, 2002: Dossier: obra para 4* [en línea]. Caja Madrid Obra Social. [España]: fecha desconocida, [consulta: 14 de marzo de 2011]. Disponible en Web: http://www.generacionescajamadrid.com/aurora_solano.html
- GENERACIONES. *Diccionario de artistas* [en línea]. Caja Madrid Obra Social. [España]: fecha desconocida, [consulta: 11 de marzo de 2011]. Disponible en Web: <http://www.generacionescajamadrid.com/index.php?tipo=ano&item=&vari=4&buscar=BUSCAR&letra=&ano=&disciplina=>
- GENERACIONES. Nieves Galiot. *Grabado: 2000, 2001, 2002* [en línea]. Caja Madrid Obra Social. [España]: fecha desconocida, [consulta: 14 de marzo de 2011]. Disponible en Web: http://www.generacionescajamadrid.com/nieves_galiot.html
- GIL CRAVIOTTO, Francisco J. “El artista y su obra”. se desconoce el diario, 1959. Granada, p. desconocida.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel. *Crisis del tapiz en la Bienal de Lausana* [en línea].

El País Archivo. [España]: 30 de agosto de 1979, [consulta: 13 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: http://elpais.com/diario/1979/08/30/cultura/304812003_850215.html

- GOLLONET, Carlos (coord.). *Fosforescencias y otros objetos cotidianos en la pintura de José Guerrero, 1968-1972*. Granada: Diputación de Granada, 2003.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José (Coord.). *Estrategias de dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 1999.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José; CABEZAS GELABERT, Lino y COPÓN, Miguel. *Los nombres del dibujo*. Madrid: Cátedra, 2005.
- GÓMEZ MONTERO, Rafael. "Bordados granadinos". *Ideal*, 15 de febrero de 1970, p.1.
- GÓMEZ MONTERO, Rafael. "La estrella de capitán general del Caudillo será impuesta en el manto de la Virgen de las Angustias". *Patria*, 7 de septiembre de 1976, p. 17.
- GÓMEZ RÍOS, Juan Francisco. "Conoce tus enseres. Simpecado". En *Cruz de Guía*, Granada: s.n. 2003, p. 4.
- GONZÁLEZ REYES, Ruth y SALAS REDONDO, Carlos (Coord.). *Rojo* (catálogo). Pontevedra: s.n., 2003.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Sara. *Microcosmos* [en línea]. Blogspot: Sara González Sánchez: Libros de artista. [España]: 2012, [consulta: 22 de agosto de 2013]. Disponible en Web: <http://saraglez.blogspot.com.es/p/libros-de-artista.html>
- GRANADA 2013. SEMANA SANTA. *Cofradías del Viernes Santo* [en línea]. Granada Digital. [Granada]: 31 de marzo de 2009, [consulta: 19 de enero de 2013]. Disponible en: <http://semanasanta.andalucianoticias.es/cofradias-del-viernes-santo-150>
- GRYGIER FARRÉS, Monika. *Inicio* [en línea]. Web de Monika Grygier [España]: fecha desconocida, [consulta: 10 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.monikagrygier.com/>
- GUADALUPE, José María. "Gente: Trinidad Morcillo Raya", *Ideal*, fecha desconocida, Granada, p. desconocida.
- GUIARTE. *Arte en seda* [en línea]. Guiarte Multimedia. [Madrid]: 2008,

[Consulta: 03 de julio de 2013]. Disponible en: <http://www.guiarte.com>

- HARRIS BLUESTONE, Natalie (ed.). *Double Vision: Perspectives on Gender and the Visual Arts*. London: Associate University Press, 1995.
- HERNÁNDEZ FOULQUIÉ, Carmen. “La mujer del prêt-à-porter”. En HERNÁNDEZ FOULQUIÉ, Carmen. *Asunción Jódar: Envoltorios de moda* (catálogo). Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 2006.
- HERNÁNDEZ, Virginia. *Miradas al fresco...con Chillida* [en línea]. El Mundo. Metrópoli. [Madrid]: 12 de noviembre de 2012; 14:24, [consulta: 14 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/10/17/ocio/1350472949.html>
- HERRADOR MARÍN, Pedro Mariano. *Nuestras Cofradías en el siglo XX. Tomo 2: 1939 -1960*. Úbeda: Asociación Cultural Ubetense Alfredo Cazabán Laguna, 2006.
- HITA MOLERO, Encarnita. *Las pinturas de mami: Esta soy yo “Encarnita Hita”* [en línea]. Blogspot: Encarnita Hita. [Granada]: 15 de julio de 2011; 23:05, [consulta: 30 de enero de 2013]. Disponible en: <http://encarnitahita.blogspot.com.es/>
- HURTADO CARRILLO, Teresa y HURTADO CARRILLO, Fernanda. *Autobiografía* [en línea]. Galería Schubert. [Milano, Italia]: fecha desconocida, [consulta: 2 de abril de 2013]. Disponible en Web: <http://www.schubert.it/hurtado/>
- IBÁÑEZ VILCHES, Juan Andrés (Pte.). *Paso Blanco. Muy Ilustre Cabildo de Ntra. Sra. La Virgen de la Amargura en la Real y Muy Ilustre Orden-Archicofradía de Ntra. Sra. Del Rosario* [en línea]. El Paso Blanco. [Lorca, Murcia]: fecha desconocida, [Consulta: 03 de julio de 2013]. Disponible en: <http://www.elpasoblanco.org>
- ILLÁN MARTÍN, Magdalena. “Feminismo e interculturalidad en el arte español contemporáneo. La obra de Pilar Albarracín”. En CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles y ORTIZ DE ZÁRATE, Amalia. *Feminismos e interculturalidad* (actas V Congreso Internacional AUDEM). Sevilla: Arcibel, 2008.
- IRAIZOZ, Alina (Dir.). *Metrópolis, nº 855: Pilar Albarracín*. [en línea]. Rteve A la Carta Televisión y Radio. [España]: 20 de marzo de 2006, [consulta: 13 de noviembre de 2012]. (ver minuto 14) Disponible en Web: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-pilar-albarracin/275486/>
- JAIMES, Sara M. *Berta, Julieta, Yolanda, María y María* [en línea]. Javier Lozano,

Galería Mad is Mad. [Madrid]: 20 de diciembre de 2012; 18:53, [consulta: 20 de febrero de 2013]. Disponible en Web: <http://www.madismad.com/?p=4140>

- JIMÉNEZ FONTÉS, Marga. *El mundo cambiante* [en línea]. La Opinión de Murcia. [Murcia]: 10 de febrero de 2012; 03:00, [consulta: 12 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://ocio.laopiniondemurcia.es/agenda/noticias/nws-54008-el-mundo-cambiante.html>
- JIMÉNEZ GOY, Amelia. *Personajes (cuadros)* [en línea]. Blogspot: Blog de Amelia Jiménez [España]: 24 de junio de 2012, [consulta: 1 de diciembre de 2012]. Disponible en Web: <http://elartedeamelia.blogspot.com.es/>
- JÓDAR MIÑARRO, Asunción et al. (coord.). *La más elegante del invernadero* (catálogo). Granada: Caja Granada, 2005.
- JÓDAR MIÑARRO, Asunción. *Genéticas homólogas: Sabidurías aseadas. Reflejos asediados* (catálogo). Adra: Ayuntamiento de Adra, 2005.
- JÓDAR MIÑARRO, Asunción. *La noche sobre espejos, el día bajo el viento* (catálogo). Granada: s.n., 1999.
- JONES, Amelia. *The Feminism and Visual Culture Reader*. London: Routledge, 2003.
- LANCETA ARAGONÉS, Teresa. *Bestiari, una exposición colectiva* [en línea]. Blogspot: Teresa Lanceta. [España]: 29 de septiembre de 2012; 22:06, [consulta: 10 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://blog.teresalanceta.com/>
- LANCETA ARAGONÉS, Teresa. *La alfombra roja. Tejidos sobre el Medio Atlas Marroquí*. Barcelona: Museu Tèxtil i d'Indumentaria, 1989.
- LANCETA ARAGONÉS, Teresa. *Pinturas cosidas* [en línea]. Web de Teresa Lanceta. [España]: fecha desconocida, [consulta: 10 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.teresalanceta.com/es/pinturas-cosidas.php>
- LAZCANO, Gema (Dir.). *Art Madrid 08: Salón de art moderno y contemporáneo* (catálogo). Madrid: Arte y Asociados Almirante, 2008.
- LIPOVETSKY, Gilles y ROUX, Elyette. *El lujo eterno: De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián. *Creación artística y mujeres: Recuperar la memoria*. Madrid: Narcea, 2000.

- LÓPEZ LÓPEZ, Juan. *Corte y confección: Sonia Navarro en Aptitudes 2010* [en línea]. Ars Operandi. [Córdoba]: 21 de octubre de 2010; 08:24, [consulta: 12 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.arsoperandi.com/2010/10/corte-y-confeccion-sonia-navarro-en.html>
- LÓPEZ, Pepe (Ed.). *Pasiones 6. 2012* (catálogo exposición). Sevilla: SIGMA, 2012.
- LORCAMURCIA. *Los bordados artísticos en seda y oro* [en línea]. Lorcamurcia. [Lorca, Murcia]: 2012, [Consulta: 03 de julio de 2013]. Disponible en: <http://www.lorcamurcia.es/bordados.html>
- LOREN ATIENZA, Lucía. *En la piel del paisaje* (catálogo exposición). Jaén: Universidad de Jaén, 2009.
- LOZANO SALMERÓN, Asunción. *Lugares comunes: Asunción Lozano. MECA Mediterráneo Centro Artístico. Almería. España* [en línea]. Amb l'Art.com: Revista de arte contemporáneo. [Baleares]: 2007, [consulta: 4 de abril de 2011]. Disponible en Web: <http://www.amblart.com/index.php/noticias-2/nacional/529-lugares-comunes-asuncion-lozano-meca-mediterraneo-centro-artistico-almeria-espana>
- LUMBRERAS, Tecla y RUIZ, Macarena. *ADM. Arte de mujeres 99*, Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer, 1999.
- LLAMAS BLANCO, Montserrat. *Jacarandá. Versión 2* [en línea]. Flickr: Montse Llamas. [España]: 8 de septiembre de 2012, [consulta: 25 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.flickr.com/photos/llamasblancas/7982822335/in/set-72157629451677050>
- LLAMAS BLANCO, Montserrat. *Portfolio* [en línea]. Wordpress: Montse Llamas. [España]: fecha desconocida, [consulta: 25 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://montsellamas.com/portfolio/>
- MADRID FREE. *CityZen & Tryptic House* [en línea]. Madrid Free. Actividades gratuitas en Madrid. [Madrid]: 23 de diciembre de 2010, [consulta: 8 de abril de 2013]. Disponible en Web: <http://madridfree.com/cityzen-tryptic-house/>
- MARÍ I MUÑOZ, Antoni. *El arte y las matemáticas* [en línea]. Divulga Mat. Centro de divulgación de las matemáticas. [España]: 26 de febrero de 2005, [consulta: 10 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://divulgamat2.com/>

ehu.es/divulgamat15/index.php?option=com_content&view=article&id=10617&directory=67&showall=1

- MARÍN VIADEL, Ricardo *et al.* *Investigación en educación artística*. Granada: Universidad de Granada y Universidad de Sevilla, 2005.
- MARÍN VIADEL, Ricardo y ROLDÁN RAMÍREZ, Joaquín. *Metodologías de investigación en educación*. Archidona (Málaga): Aljibe, 2012.
- MARÍN VIADEL, Ricardo; de LAIGLESIA GONÁLEZ DE PEREDO, Juan Fernando y TOLOSA MARÍN, José Luis. *La investigación en Bellas Artes: Tres aproximaciones a un debate*. Granada: Grupo Editorial Universitario, 1998.
- MARTÍ, Amparo y URBANO, Manuel (Comisarios). *Arte Naïf* (catálogo). Jaén: Diputación de Jaén etc., 1998.
- MARTÍNEZ AURED, Victoria. "La figura de la mujer en la producción escultórica aragonesa entre 1900 y 1939". *Artigrama*. 2006, núm. 21.
- MARTÍNEZ DÍAZ, Noemí y LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián. *Pintando el mundo. Artistas iberoamericanas y españolas*. Madrid: Horas y horas, 2000.
- MARTÍNEZ GUIRAO, Javier Eloy y TÉLLEZ INFANTES, Anastasia (presidentes). *I congreso internacional de cultura y género: la cultura en el cuerpo* (actas). Elche (Alicante): Seminario Interdisciplinar de Estudios de Género, 2009.
- MÁS DE ARTE. *Chillida 1980-2000*. [en línea]. Más de arte. [España]: fecha desconocida, [consulta: 14 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: http://www.masdearte.com/index.php?view=article&catid=37&id=4418&option=com_content&Itemid=26
- MATESANZ, Chelo. *Desde el suelo... mirando al cielo* (catálogo de exposición). Pontevedra: Galería Anexo, 2008.
- MATOS, Ana de. *En construcción* [en línea]. Web de Ana de Matos. [España]: fecha desconocida, [consulta: 10 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.anadematos.com/>
- MATOS, Ana de. *Vestidos mínimos* [en línea], Web de Ana de Matos. [España]: fecha desconocida, [Consulta: 30 de mayo de 2013]. Disponible en: <http://www.anadematos.com/index.php?/instalaciones/vestidos-minimos/>
- MAYAYO BOST, Patricia y ALIAGA, Juan Vicente. *Proyecto Genealogías feministas*

en el arte español: 1960-2010 [en línea]. Junta de Castilla y León; MUSAC; Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010. [Castilla y León]: 31 de mayo de 2012; 14:57, [consulta: 12 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://genealogiasfeministas.net/proyecto>

- MCFADDEN, David Revere y SCANLAN, Jennifer. *Radical Lace & Subversive Knitting*. New York: Museum of Arts & Design, 2007.
- MENDIGUCHÍA GARCÍA, Juan Manuel. *Hilos conductores* [en línea]. Blogspot: Juan Manuel Mendiguchía. Artista contemporáneo. [España]: 11 de julio de 2009; 09:38, [consulta: 12 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://juanmanuelmendiguchia.blogspot.com.es>
- MENDIGUCHÍA, Juan Manuel. *Obra* [en línea]. Moma-V. [Madrid]: fecha desconocida, [consulta: 30 de junio de 2011]. Disponible en Web: <http://www.moma-v.com/obrasArtista.php?n=60>
- MENDOZA URGAL, María del Mar. "El vestido femenino y su identidad: el vestido en el arte de finales del siglo XX y principios del siglo XXI". Director: Francisco Molinero Ayala. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Dibujo, 2010.
- MENDOZA URGAL, María del Mar. *Efímero*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006.
- MENDOZA URGAL, María del Mar. *Vestidos de la memoria*. Ávila: obra Social Caja de Ávila, 2005.
- MILLÁN ASTRAY, Pilar. *Cautivas. 32 meses en las prisiones rojas*. Madrid: Saturnino Calleja, 1939.
- MORCILLO ESTEBAN, María Isabel, y DELGADO CALVO-FLORES, Rafael. *Pintura granadina: Gabriel y sus discípulos*. Granada: Ayuntamiento de Granada, 2006.
- MOSQUERA, Ilda. *El sufrimiento bordado de Berta Salinas*. [en línea]. Madriz. El relato de una ciudad especial. [Madrid]: 4 de octubre de 2013, [consulta: 25 de octubre de 2013]. Disponible en Web: <http://www.madriz.com/el-sufrimiento-bordado-de-bertha-salinas/>
- MUÑOZ TORREGROSA, María. *Inicio* [en línea]. Web de María Muñoz. [España]: fecha desconocida, [consulta: 14 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.mariamunoz.es/index.html>

- MUÑOZ VENTURA, Aurelia, *Galería* [en línea]. Web de Aurelia Muñoz. [España]: fecha desconocida [consulta: 15 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.aureliamunoz.com/galeria.php?id=3&etapa=2>
- MURUA, Kepa. *Del interés del arte por otras cosas*. Castellón: Ellago, 2007.
- MUSEO DE ARTE POPULAR, ARTES Y TRADICIONES POPULARES EL SALVADOR-CENTRO AMÉRICA. *La grandeza de lo pequeño* [en línea]. La Colección. Bordados. [El Salvador]: fecha desconocida, [consulta: 15 de septiembre de 2013]. Disponible en: <http://www.artepopular.org/?cat=1008>
- NAVARRO PERALTA, Sonia. *Página principal* [en línea]. Blogspot: Sonia Navarro. [España]: fecha desconocida, [consulta: 12 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.sonianavarroartista.blogspot.com.es/>
- NUGRAHA, Adhi. *Discourses on Research: Where is the site of Artistic Researches?* [en línea]. Aalto University; School of Arts, Design and Architecture. [Esbo; Finland]: 2010, [consulta: 8 de febrero de 2011]. Disponible en Web: http://arted.uiah.fi/synnyt/2_2010/nugraha.pdf
- *Obra y biografía de Manolo Millares* [en línea]. Arte España. [España]: julio de 2007, [consulta: 14 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.artespana.com/manolomillares.htm>
- ORTIZ, Tito. "La artesanía, tradición y belleza". *Ideal*, 2 de abril de 1985, p.28.
- PAREJA LÓPEZ, Enrique y MÁRQUEZ CONTRERAS, Evaristo. *Carmen Jiménez*. Sevilla: Gever, 1994.
- PARKER, Rozsika y POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Ontario: Pandora, 1981.
- PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London: I.B. Taurus, 2010.
- PÉREZ DE VILLAR, Cristina. *El des-ayuno* [en línea], Blogspot: Cristina Pérez de Villar. [Sevilla]: 20 de marzo de 2012; 05:51, [consulta: 1 de diciembre de 2012]. Disponible en web: <http://cristinaperezdevillar.blogspot.com.es/2012/03/el-des-ayuno.html>
- PÉREZ VICENTE, María José. *Visiones paralelas* [en línea]. Blogspot: María José Pérez-Vicente. [Valencia]: 22 de junio de 2008; 19:00, [consulta: 22 de agosto de 2013]. Disponible en Web: <http://perez-vicente.blogspot.com.es/>

- POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*. London: Routledge, 1988.
- PORQUERES GIMÉNEZ, Beatriz. *Reconstruir una tradición: Las artistas en el mundo occidental*. Madrid: Horas y horas, 1994.
- RAMÍREZ PARREÑO, María. *About María Ramírez* [en línea]. Cargo Collective. [Los Ángeles, California]: fecha desconocida, [consulta: 20 de febrero de 2013]. Disponible en Web: <http://cargocollective.com/mariaramirez>
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Como escribir sobre arte y arquitectura: Libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte*. Barcelona: Serbal, 1996.
- *Rastre de naufragi* [en línea]. Web de Josep Grau Garriga: Tapís. [España]: fecha desconocida, [consulta: 23 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://graugarriga.com/section.php?sectionId=8&workId=61>
- RAVENTÓS TORRAS, Maria Assumpció. *Raventós, M^a Assumpció* [en línea]. Canals Galería D'Art. [San Cugat del Vallès, Barcelona]: fecha desconocida, [consulta: 27 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.canals-art.com/compra-autor-cas-frame-main-obres.asp?Autor=45>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española, Ed. XXII* [en línea]. Real Academia Española. [España]: fecha desconocida, [consulta: 19 de febrero de 2013]. Disponible en Web: <http://www.rae.es/rae.html>
- REVISTA MU. *María Díaz Montero. Transmutaciones* [en línea]. Islamorada ediciones. [España]: fecha desconocida, [consulta: 10 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.revistamu.com/index.php?s=152&a=239>
- RIQUELME MANSILLA, Laura. *Artelauricas* [en línea]. Blogspot: Laura Riquelme Mansilla. [España]: 2013, [consulta: 22 de agosto de 2013]. Disponible en Web: <http://artelauricias.blogspot.com.es/>
- RIVERO, Elena del. *The Paraclete* [en línea]. Web de Elena del Rivero. [New York]: fecha desconocida, [consulta: 12 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.the-paraclete.com/>
- ROBLES, Pepa. *Arte de mujeres: 8ª edición*. Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, 2010.

- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Ane Miren. “Del cuerpo habitado al espacio vivido, vistiendo en rojo”. Directora: Teresa Cháfer Bixquert. Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Escultura, 2008.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Ane Miren. *Actualidad* [en línea]. Blogspot: Ane Miren Rodríguez [España]: fecha desconocida, [consulta: 20 de diciembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.annemiren.blogspot.com.es/>
- RODRÍGUEZ TITOS, Juan. *11 mujeres en la historia del arte de Granada*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1998.
- RODRÍGUEZ, Hugo Ismael. *Los del 11 de noviembre 2012* [en línea]. Blogspot: Bordamos por la paz. [Guadalajara, México]: 16 de febrero de 2013, 07:56, [consulta: 14 de septiembre de 2013]. Disponible en Web: <http://bordamosporlapaz.blogspot.com.es/search?updated-max=2013-02-16T08:13:00-08:00&max-results=7&start=25&by-date=false>
- RODRÍGUEZ, María Victoria (Ed.). *Grandes museos: Victoria y Alberto, Londres* [en línea]. Diario del Viajero. [Madrid]: 7 de marzo de 2013; 13:45, [consulta: 2 de agosto de 2013] Disponible en Web: <http://www.diariodelviajero.com/europa/grandes-museos-victoria-y-alberto-londres>
- ROMERO GÓMEZ, Yolanda; VALLEJO ULECIA, Inés y BUENA DÍAZ, Francisco. *José Guerrero. Catálogo razonado. Volumen 1. 1931-1969*. Granada: Centro José Guerrero y Telefónica, 2007.
- ROSENBERG, Karen. *Needling More Than the Feminist Consciousness* [en línea]. The New York Times. [New York]: 28 de diciembre de 2007, [consulta: 4 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.nytimes.com/2007/12/28/arts/design/28embr.html>
- RUBIALES, V. “El tiempo se teje con cera y papel”. *Ideal*, 29 de julio de 2012, p.77.
- RUBIO NOMBLOT, Javier. “Dibujos bordados de Ana de Matos”. *El punto de las artes*. Del 5 al 11 de abril de 2002, año VII, nº 650, p. 11.
- RUBIO PÉREZ, Isabel. *Mujeres que rompieron el estereotipo: las pintoras*. Murcia: Consejería de la Presidencia de la Región de Murcia, 2001.
- RUIZ, Rafael. *Patrimonio: Enseres* [en línea]. Muy Ilustre Hermandad Sacramental de la Santísima Trinidad y Nombre de Jesús y Real e Ilustre Cofradía

de Penitencia de Nuestra Señora de las Angustias Coronada de Santa María de la Alhambra. [Granada]: 2011, [consulta: 13 de septiembre de 2013]. Disponible en: <http://www.cofradiaalhambra.es/enseres.html>

- RUPÉREZ ALONSO, Gema. *Obra* [en línea]. Blogspot: Gema Rupérez. [España]: fecha desconocida, [consulta: 7 de junio de 2011]. Disponible en Web: <http://ruperezgema.blogspot.com/>
- RUPÉREZ ALONSO, Gema. *Obra/Art work* [en línea]. Web de Gema Rupérez. [España]: fecha desconocida, [consulta: 12 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.gemaruperez.com/obra.html>
- SÁEZ MARTÍNEZ, Mar. *Chelete Monereo invita a una reflexión sobre la ciencia y la creación en el Almudí* [en línea]. La Razón. Murcia [Murcia]: 12 de febrero de 2012; 04:00, [consulta: 12 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.larazon.es/noticia/9700-chelete-monereo-invita-a-una-reflexion-sobre-la-ciencia-y-la-creacion-en-el-almudi>
- SÁEZ RUIZ, Juan Pedro. *Teresa y Fernanda Hurtado* [en línea]. Galería Barmart [España]: fecha desconocida, [consulta: 2 de abril de 2013]. Disponible en Web: <http://galeriabarmart.com/sala-teresa-y-fernanda-hurtado/>
- SALINAS, Berta. *Berta Salinas. Bordar y reparar. Serie Caníbal* [en línea]. Tumblr de Berta Salinas. [Madrid]: 2 de febrero de 2013; 6:41, [consulta: 25 de octubre de 2013]. Disponible en Web: <http://bertasalinas.tumblr.com/post/42093899765/serie-canibal>
- SALZWEDEL, Brooks Shane. *Selected Works. Untitled #1* [en línea]. Web de Brook Salzwedel [EE.UU.]: 2011, [consulta: 30 de septiembre de 2013] Disponible en Web: <http://brookssalzwedel.com/index.php?/selectedworks/untitled-1/>
- SÁNCHEZ-PACHECO CARPINTERO, Sagrario. *Arte contemporáneo* (catálogo). Ciudad Real: Galería Aleph, 2008.
- SANTA BÁRBARA, Eugenio. *Spes Nostra* [en línea]. Tablero: Semana Santa. [Úbeda]: 2012, [Consulta: 01 de febrero de 2013]. Disponible en: <http://pinterest.com/pin/287174913710923285/>
- SANZ CABALLERO, Paula. *Art: Flowers Central Art Gallery* [en línea]. Paula Sanz Caballero: Artist & Illustrator. [España]: fecha desconocida, [consulta: 27 de diciembre de 2010]. Disponible en Web: <http://www.paulasanzcaballero.com/art-flowerscentralartgallery>

- SANZ CABALLERO, Paula. *Personal Laboratory: Book of her Master* [en línea]. Paula Sanz Caballero: Artist & Illustrator. [España]: fecha desconocida, [consulta: 27 de julio de 2011]. Disponible en Web: <http://www.paulasanzcaballero.com/personallaboratory-bookofhermaster>
- SCHWENDENER, Martha. *Flair and Flash, Not Frumpiness* [en línea]. The New York Times. [New York]: 27 de enero de 2007, [consulta: 4 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: http://www.nytimes.com/2007/01/27/arts/design/27lace.html?_r=0&adxnnl=1&adxnnlx=1352030448-GsAeluRkAu48qrJYhFkOJg
- SE ALQUILA PROYECTO. *María Díaz Montero* [en línea]. Se alquila. Proyecto cultural, muestra efímera de creación contemporánea: Creadores. [Madrid]: 2012, [consulta: 27 de julio de 2013]. Disponible en Web: <http://www.sealquilaproyecto.es/p/sealquila-cuerpo.html>
- SEGURA GÓMEZ, Laura. *Laura Segura Gómez* [en línea]. Blogspot: Laura Segura Gómez. [Granada]: 2013, [consulta: 22 de agosto de 2013]. Disponible en Web: <http://myblogdafne.blogspot.com.es/>
- SEGURA LACOMBA, Maravillas. *Labores: Su metodología*. Madrid: Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S., 1962.
- *Semana Santa, 1977*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1977, p. desconocida.
- SER COFRADE. *Paco Castro no se presentará a la reelección* [en línea]. Cadena Ser Radio Granada. [Granada]: 6 de marzo de 2012, [consulta: 31 de enero de 2013]. Disponible en: <http://www.radiogranada.es/2012/03/ser-cofrade-desde-la-casa-de-hermandad-de-el-rosario/>
- SILES, Laura. *Folklore nómada* [en línea]. Blogspot: Laura Siles. [España]: fecha desconocida, [consulta: 12 de noviembre de 2012]. Disponible en web: <http://folklorenomada.blogspot.com/>
- SILES, Laura. *Folklore nómada* [en línea]. Web de Laura Siles. [España]: fecha desconocida, [consulta: 12 de noviembre de 2012]. Disponible en web: <http://folklorenomada.com/home.html>
- SINUÉS DE MARCO, María del Pilar. *Un libro para las damas: Estudio acerca de la educación de la mujer*. Madrid: A de Carlos e hijo, 1875.
- SIO2. *Miriam Fernández Lara* [en línea]. Siodos. Jóvenes artistas burgaleses.

[España]: fecha desconocida, [consulta: 22 de agosto de 2013]. Disponible en Web: <http://siodosartistas.wordpress.com/miriam-fernandez-lara/>

- SIOLI, Ángeles. *Galería: Linos* [en línea], Web de Ángeles Sioli. [España]: fecha desconocida, [consulta: 1 de diciembre de 2012]. Disponible en Web: <http://angelessioli.es/linos>
- STANILAND, Kay. *Artesanos medievales: Bordadores*. Madrid: Akal, 1999.
- STONE, Elisabeth. *Art of Needlework, from the Earliest Ages*. London: Henry Colburn, 1841.
- SULLIVAN, Graeme. *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. Thousand Oaks (California. EE.UU.): Sage Publications, 2005.
- TEJEDOR LÓPEZ, Paula. *Estampa 2010* [en línea]. Blogspot: Paulatelo. Madrid 1975. [España]: 2010, [Consulta: 7 de junio de 2011]. Disponible en Web: <http://www.pulatelo.blogspot.com/>
- TOBON, Pilar; et al. *Fibras 09: Arte textil contemporáneo*. Madrid: Obra social Caja Madrid, 2008.
- TORRA LEÓN, Cristina (Coord.). *Espacio uno II* (catálogo exposición). Madrid: MNARS, 1998.
- TORRE, Alfonso de la. *Manuel Rivera. De Granada a Nueva York, 1946-196* [en línea]. Centro José Guerrero. [España]: fecha desconocida, [consulta: 9 de abril de 2013] Disponible en Web: <http://www.centroguerrero.org/index.php/Historico/628/0/>
- TORREGROSA CALVO, Miguel Angel et al. *Sesión con Chelete Monereo* [en línea]. Blogspot. Blog de Expresión Plástica y Artística. Educación Primaria, UCAM. [España]: 26 de mayo de 2012, [consulta: 12 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://ucam-plastica11-12p-3dt1.blogspot.com.es/2012/05/s-e-s-i-o-n-c-o-n-c-h-e-l-e-t-e-m-o-n-e.html>
- ÚBEDA, Enrique. *Jueves Santo* [en línea]. Blogspot: Enrique Úbeda. Cofradía de Nuestro Señor de la Oración en el Huerto y Nuestra Señora de la Esperanza. [Úbeda]: fecha desconocida, [Consulta: 01 de febrero de 2013]. Disponible en: <http://huertoenriqueubeda.blogspot.com.es/>
- VALVERDE, Fernando. *Manuel Rivera vuelve a la casa de Guerrero* [en línea]. El País Andalucía. [Sevilla; España]: fecha desconocida, [consulta: 9 de

abril de 2013]. Disponible en Web: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/03/04/andalucia/1330882528_574594.html

- VALLINA GONZÁLEZ, Consuelo. *Portfolio* [en línea]. Web de Consuelo Vallina. [España]: fecha desconocida, [consulta: 12 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: http://www.consuelovallina.com/portfolio-spanish#!__portfolio-spanish
- VELA, David. *La esculturas de trapo de Salvador Bartolozzi* [en línea]. Blogspot: David Vela Ilustraciones & Humor. [España]: 5 de agosto de 2009; 13.46, [consulta: 13 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://davidblogcartoon.blogspot.com.es/2009/08/la-esculturas-de-trapo-de-salvador.html>
- VICTORIA & ALBERT MUSEUM. *Search the Collections* [en línea], Victoria and Albert Museum. [Reino Unido]: 2 de septiembre de 2013 [consulta: 15 de septiembre de 2013]. Disponible en Web: <http://collections.vam.ac.uk/item/O77407/napoleon-bonaparte-needlework-linwood-mary/>
- VV.AA. *Biografía de José Guerrero* [en línea]. Centro José Guerrero. [España]: fecha desconocida, [consulta: 13 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.centroguerrero.org/index.php/Biografia/17/0/?&L=0>
- VV.AA. *Exposición: Ángeles Agrela presenta "Lección Magistral de Anatomía"* [en línea]. En femenino. [España]: fecha desconocida, [consulta: 1 de diciembre de 2012]. Disponible en Web: <http://www.enfemenino.com/espectaculos/exposicion-galeria-adhoc-leccion-magistral-de-anatomia-n50902.html>
- VV.AA. *G. Morcillo*. Granada: Anel, 1975.
- VV.AA. *Manuel Rivera* [en línea]. Manuel Rivera web oficial. [España]: fecha desconocida, [consulta: 9 de abril de 2013] Disponible en Web: <http://manuelrivera.net/>
- VV.AA. *Manuel Rivera*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 2003.
- VV.AA. *Premio de pintura 2010 Focus-Abengoa* (catálogo de exposición). Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 2011.
- VV.AA. *X Muestra Nacional de Arte Joven* (catálogo de exposición). Madrid: Instituto de la Juventud, 1994.
- W3ART. *Temporadas anteriores. Ausentes: Sonia Navarro* [en línea]. W3Art. La comunidad artística online: Temporadas Anteriores. [España]: 3 de julio de

2007, [consulta: 12 de enero de 2011]. Disponible en Web: <http://w3art.es/06-07/2007/07/ausentes.php>

- WATERHOUSE, Jo. *Indie Craft*. London: Laurence King Publishing, 2010.
- WORLD TEXTILE ART. *Inicio* [en línea]. World Textile Art. [Miami; Florida]: fecha desconocida, [consulta: 19 de febrero de 2013]. Disponible en Web: <http://www.wta-online.org/>
- YING, Dong. *Dong Ying in Conversation with Hu Xiaoyuan -On a Keepsake I Cannot Give Away* [en línea]. Hu Xiaoyuan: Text. [China]: 2011, [consulta: 4 de marzo de 2013] Disponible en Web: <http://www.huxiaoyuan.com/entextdetails.aspx?id=15>
- ZAKRESKI, Patricia. *Representing Female Artistic Labour, 1848-1890: Refining Work for the Middle-Class Woman*. Hampshire: Ashgate, 2006.

25. ANEXOS

25.1. TRANSCRIPCIONES DE ENTREVISTAS

Ángeles Agrela Romero

He decidido poner en la investigación la obra tuya *Biografía (servilleta)*, nº 7. Respecto a esta obra me gustaría que me dijese información o si existe algo que quieras aportar. Además si prefieres que ponga otra obra con la que te sientes más identificado no me importa cambiarla. También me gustaría pedirte permiso para publicar la foto de la obra.

Me parece bien la elección de la pieza.

Dime dónde quieres publicar la imagen, porque pertenezco al Vegap y pueden pedirte que les pagues los derechos de autor.

Biografía (servilleta), nº 7

Mi trabajo siempre ha seguido una línea argumental a lo largo de los años y esto hace que un grupo de obras vaya dando paso a otro de una manera lógica, como si fueran partes de una misma historia, ya sean vídeos, pinturas, dibujos o fotografías. Esto queda patente en esta obra en concreto, donde el vídeo *Entrevista* es el germen de la serie. En este vídeo aparezco yo en una falsa entrevista de aspecto biográfico, como un documental televisivo. En dicho documental voy haciendo consideraciones sobre el arte y sobre mi misma como artista, y hablo de los motivos, verdaderos o falsos, que impulsan al arte y a los artistas. De los hechos biográficos que cuento una gran parte son mentira, pero también hay algunas verdades mezcladas. Se trata de una especie de *alter ego* con una historia personal más interesante y una obra que encaja con esa experiencia. En un momento de la entrevista cuento:

...Lo que tengo es una enfermedad muy rara que se llama "situs inversus". Es una alteración física muy extraña que hace que mis órganos estén cambiados de sitio. Me lo descubrieron cuando tenía 7 años porque me ingresaron en el hospital a causa de una neumonía y se dieron cuenta.

Mi corazón esta a la derecha, mi hígado a la izquierda y el estómago al revés... un lío. Hice aquel mantel con bordados de vísceras y carne todas desordenadas haciendo juegos formales, y fue divertido y a la vez autobiográfico....

El texto del vídeo, la biografía inventada, ha dado paso en los últimos años a las posibles obras a las que esa artista está dando forma; series de dibujos de contorsionistas, murales de músculos, mantelerías con bordados de vísceras, obras sobre papel de la serie *Anatomía*: dibujos a gran escala de un libro de atlas de anatomía que ella (yo) va interviniendo haciendo un trabajo de collage que produce imágenes sorprendentes. En todas ellas hay una mezcla de automatismo y de relación de cosas a un nivel subconsciente, y también ganas de cambiar el significado de la propia imagen en un nivel consciente. Aunque algunos de estos dibujos de estas series pueden parecer más automáticos, la mayoría están impregnados de ironía, y no están hechos al azar. El tema de la *vánitas* está presente, pero eso es inevitable ya que la materia a repintar o bordar son disecciones de cuerpos humanos, órganos o vísceras. Hay una doble manera de ver estos dibujos; una parte lúdica, el dibujo automático, la asociación libre de ideas que se producen, y otra más trascendente ya que se trata de imágenes que nos remiten obligatoriamente a la carne percedera de la que estamos hechos.

¿Cómo surgió tu interés por el bordado? ¿Cómo aprendiste? ¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar el bordado en el dibujo?

Mi interés por las labores de la costura ha estado presente en mi obra y en mi vida desde siempre. Ya en 1999 en mi serie de camuflaje cada uno de los trajes los diseñaba y confeccionaba yo personalmente. En este caso utilicé diversos materiales (aunque no el bordado) en función del espacio en el que iba a interactuar y el grado en el que la textura y el color de los mismos consiguieran imitar lo más fielmente posible al entorno. Se trataba de lograr que el vestido se visualizara, y en algunos casos se integrara, de tal forma que produjera el grado de camuflaje deseado en las fotografías. El hecho de confeccionarlos yo personalmente era porque iba solucionando los detalles sobre la marcha y casi los elaboraba como si de una pieza escultórica se tratase. Siempre me ha gustado mucho la costura, los tejidos, los bordados, la moda...etc. A mi abuela le encantaba coser y yo aprendí mucho de ella, y creo que he heredado ese placer por comprar telas bonitas y acumular puntillas y encajes sin un fin determinado. Cuando empecé con la serie de los camuflajes nunca mostraba los vestidos en las exposiciones, siempre los consideré como parte del atrezzo para la fotografía. Pero posteriormente fueron todos encontrando su lugar como parte de la obra. También es evidente que en esa serie el aspecto artesanal era importante para apoyar el propio concepto. También puedo comentarte que es en el proceso de elaboración manual de cada uno de los proyectos que hago cuando realmente

disfruto del trabajo al que me dedico. Para mí hacer yo misma los vestidos era algo simplemente natural. Así que cuando decidí que quería hacer unos bordados en un mantel y unas servilletas no me encontré perdida, sabía lo que quería y cual quería que fuese el resultado final, y como no dominaba completamente el tema, no lo hice yo personalmente, sino que realicé los diseños y me lo hizo una bordadora profesional que se implicó mucho con el proyecto.

¿Te inspiraste en alguien?

Responder a esto nunca es fácil, y no porque no se quieran desvelar estas fuentes, sino porque una misma nunca tiene demasiado claro qué es lo verdaderamente influyente en el propio trabajo e incluso el citar unos nombres y no otros puede ser un poco arbitrario y depende del momento. Sin embargo yo particularmente sí tengo claro cuales son los campos, en sentido general, que me interesan más que otros. Incluso creo que se ve claramente en las cosas que hago. Me interesa mucho todo lo relacionado con las narraciones del cuerpo con su exaltación como experiencia y de su manipulación como medio de reivindicación y trabajo siempre con referencias al propio arte, o al hecho de ser artista, o qué tipo de artista.

Me interesa mucho la gente que trabaja con elementos propios del mundo de la moda; la contaminación del arte por aquello que tiene que ver con el vestido y la moda en general. Y no sólo los vestidos sino el aire de la publicidad de la moda, cómo se muestra. La fotografía de moda me sugiere mucho. Hay fotógrafos increíbles dentro de ese campo. Me interesa también mucho la gente que trabaja con su cuerpo o con el cuerpo y el movimiento en general.

Creo que lo que más me inspira es esta unión de la indumentaria y la moda, la expresión corporal y el Arte, que parece que tiene licencia para sacar todo de contexto y crear algo nuevo. Me ha alegrado ver que con el tiempo he podido aunar en mi trabajo las cosas que más me interesan, y esto es seguramente lo único que empuja mi trabajo hacia delante.

¿Qué tipo de materiales empleas?

Siempre he mezclado técnicas y medios en mi trabajo como me ha convenido. Uso el medio que creo que es más apropiado, o que añade el contenido que me interesa.

¿Qué dificultades encuentras? ¿Qué satisfacciones obtienes?

Dificultades siempre encuentro muchas cuando me enfrento a una serie nueva en la que no domino la técnica o no soy lo suficientemente buena, pero en esa parte del proceso ya estoy tan entusiasmada con la idea y el resto ya no me supone un trabajo, sino un placer y una satisfacción. Las dificultades las encuentro sobre todo cuando estoy dándole vueltas a series nuevas, cuando estoy definiendo el concepto y el camino a seguir...

¿Tiene el bordado alguna iconología en tu obra? He leído en una entrevista que te hizo el cultural, que la aplicación de la costura en tu obra no tiene un carácter de género ¿es correcto? que para ti es una técnica más que no hay que reivindicar, sino emplearla si es la apropiada. En cambio, en otros casos sí que tiene una reivindicación feminista.

Está claro que no hay muchos hombres artistas (fuera del mundo de la moda) que usen el medio textil o la confección en su trabajo. Así que supongo que para muchas mujeres artistas la confección ha sido algo natural porque lo han tenido cerca, o bien porque han pretendido hacer un discurso específicamente femenino por este medio.

Sobre la posible intención feminista de mis series más textiles; quiero decirte que este trabajo tiene mucho que ver con una experiencia propia e íntima. Así que me pareció muy natural utilizar este medio que dominaba y tanto me gustaba. Y bueno, sí, soy mujer. Pero el ser mujer no debe cerrar el campo de significación a un ámbito de lo feminista. Por tanto te podría decir que más que una intención feminista, dirigida específicamente a una cierta visión de la mujer, mi objetivo con estas obras es más general, asexuado.

Esto es algo que arrastra el arte hecho por mujeres. Si un hombre artista utiliza la escultura en piedra pesada o su propio cuerpo para sus obras no se desprende de ello necesariamente que esté hablando de su masculinidad, ni se juzga la obra dependiendo del medio que haya utilizado como más o menos masculina (al menos si es heterosexual, pero eso es otro tema). Pero en el caso de las mujeres hay una visión sesgada del uso del material y del propio cuerpo. Es más fácil crear una especie de sub-género llamado "arte de mujeres" y suponer que "ellas hablan de sí mismas", que hacer un esfuerzo por extrapolar la experiencia de la artista a un ámbito más general.

Rocío Arregui Pradas

1. ¿Cómo surgió tu interés por la costura?
2. ¿Cómo aprendiste?
3. ¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar la costura en tu obra?
4. ¿Lo empleas como artesanía renovada, como arte, como técnica artística?
5. ¿Tiene la costura alguna iconología en tu obra? ¿Quizás tiene sentido feminista?
6. ¿Te inspiraste en alguien?
7. ¿Cuál es tu metodología de trabajo y qué tipo de materiales empleas?
9. ¿Qué dificultades encuentras?
10. ¿Qué satisfacciones obtienes?

1 y 2. Desde pequeña en mi casa las mujeres aprendían a coser. Eran los años 70 y aún era tradición aprender a hacer ganchillo, punto de cruz, algunos otros tipos de bordados y costura, tanto en verano como en el tiempo libre. No me gustaba el punto, nunca aprendí, pero sí inventar ropa. Fuí a un taller de costura algún verano entre los 14 o los 16 años. Además de mi madre, recuerdo a mis primas, mis tías y abuela cosiendo juntas en el patio de la casa de ésta.

3. La costura es solo una herramienta más en mi obra, aparece de un modo natural, sin una intención premeditada. Surge más como consecuencia del uso de diferentes tejidos que por sí sola, aunque con el tiempo en algunas obras se vuelve protagonista.

4. La costura es una técnica más y, como cada procedimiento artístico, tiene una serie de connotaciones y expresa mejor unas cosas que otras. En la serie *Almena*, por ejemplo, al indagar sobre una forma simbólica, recuerdo un tipo de bordado que hacía de niña con esa misma forma y lo utilizo como utilizo el dibujo, el collage, la instalación o la pintura. Es una disciplina más.

5. No decido el bordado como reivindicación feminista sino como símbolo de una manera de hacer, de construir. Pero entiendo que esto es entendido como feminista, y no me importa, al intentar dar un valor a un modo de hacer tradicionalmente femenino semejante al de otros procedimientos de mayor tradición en las Bellas Artes. La iconología más importante para mí es la del tiempo: el bordado exige un modo de hacer lento y elaborado, algo que se

construye poco a poco. De hecho, como yo en mi modo de ser soy opuesta a lo lento y laborioso, cuando he querido introducir bordados más difíciles, los he encargado, por ejemplo los azules de la serie Fulgor.

6. ahora conozco más artista que utilizan la costura a las que admiro, Tracy Emin, Louise Bourgeois, y creo que era habitual verlo en mis colegas cuando yo empecé a exponer, pero no recuerdo una referencia concreta.

7. Parto siempre de intuiciones hacia lo cotidiano, de una mirada a los balcones de las calles, a los patios, al modo de vestir, a una costumbre o una forma que se hace muy presente y después indago sobre ello, su simbología y sus orígenes. Generalmente parto del dibujo y a partir de ahí, realizo instalaciones o pinturas. Los materiales son muy importantes, especialmente los tejidos, por su capacidad de evocar a las personas y a las situaciones en que se utilizan. El tejido entonces puede llevar al bordado o a la costura o a la pintura. A veces es la fotografía el origen y puede llevar a una obra de net.art.

Normalmente un proyecto se cierra con una exposición de todo el proceso y, unas veces comienzo de nuevo con otro tema distinto, u otras, miro al mismo lugar desde otro punto de vista.

9. Las dificultades últimamente son de tiempo y económicas. He desarrollado proyectos largos con subvenciones pero ahora todo hay que hacerlo con lo ganado en otros trabajos, lo que quita tiempo. Pero a la hora de trabajar, por suerte, tengo el espacio y más o menos, los medios. Y trabajando, la inspiración acude.

10. No podría vivir sin crear, con lo que conozco y con lo nuevo que aprendo, pero siempre contando lo que me inquieta, lo que me apasiona o lo que creo que somos.

Carmen Baena

He leído que aprendiste en tu casa ¿correcto? ¿Quién te enseñó, tu madre tu abuela...?

Hay una tendencia actual a relacionar las obras de arte en las que se emplea el bordado con arte feminista. Por lo que he leído en la entrevista de La Verdad, en tu caso parece que no hay ninguna reivindicación de género, no sé si me equivoco.

En relación a esto me surgen las preguntas: ¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar el bordado en el dibujo? ¿Fue con los paisajes blancos? ¿En qué año fue? ¿Cómo surgió tu interés por el bordado aplicado al arte?

¿Te inspiras en alguien?

He visto que empleas la fotografía, el hilo y la parafina. Pero ¿empleas otros tipos de materiales? ¿Cuál es tu metodología de trabajo? ¿Empleas la máquina de coser o coses a mano?

¿Qué dificultades encuentras?

¿Qué satisfacciones obtienes?

En mi casa había una máquina de coser en la que aprendimos a coser mis tres hermanas y yo .Soy la pequeña así es que tuve varias maestras,más tarde para bordar fui a la casa de una bordadora .

Empecé a utilizar el bordado en mi obra como una técnica más que yo conocía y con la que hacía tiempo quería experimentar.Lo primero que hice fue dibujar ,con hilo sobre papel ,algunos de los paisajes que estaba trabajando en mármol. También hice fotos de paisajes que se pueden ver desde Belerda y los trasladé al papel simplificándolos al máximo,esto fue a finales del 2009.En el 2010 realicé la serie “cosido en la memoria”.Al mismo tiempo que trabajaba haciendo los dibujos cosidos,experimentaba con la parafina.Fue así como empecé a introducir ramas y fotos en la parafina antes de solidificarla,y después sujeté al papel cosiéndola y bordándola.

La idea de utilizar el bordado como técnica en mi obra es algo que venía pensando desde hacía varios años.La verdad es que el último impulso que me hizo empezar un día con esta técnica no lo recuerdo muy bien. Uno de los motivos pudo ser la lectura del libro “Nueva crítica feminista de arte” de Katy Deepwell.

Para mi trabajo he utilizado materiales muy diversos.En los últimos años para mi trabajo escultórico he utilizado mármol y resina de poliéster.

Para los dibujos con hilo he utilizado la máquina de coser,la dificultad más grande que he encontrado ha sido mover los papeles grandes sin que se arruguen,para que esto no pasara enrollaba el papel cuando tenía que pasarlo por debajo del arco de la máquina.

Haciendo los trabajos cosidos y bordados obtuve muchas satisfacciones.Después

de por fin haberme atrevido ha utilizar estas técnicas,(mi miedo era que el resultado fuera muy artesanal o decorativo),disfruté mucho a medida que iba viendo los resultados y pensando en nuevas posibilidades.

Os vuelvo a molestar por el asunto del bordado, así que perdonad. En este caso me gustaría conocer vuestra experiencia y opiniones respecto al bordado sobre papel: si os parece más difícil o más fácil que sobre tela, peculiaridades, cómo lo hacéis.

La dificultad de bordar sobre papel depende del tamaño del papel,si el papel es grande es difícil moverlo porque el arco la cabeza de la máquina tiene un espacio limitado y para no doblar el papel yo enrolló el papel y lo voy pasando por el hueco de la cabeza con cuidado.Me gustaría trabajar con papeles más grandes pero no es posible.Yo utilizo un papel grueso hecho a mano y me gusta más el resultado que sobre la tela.

Eduardo Barco Rojas

He encontrado la obra con la que te dieron la mención de honor en Generaciones 2002 de Caja Madrid. Parece hecha con costura industrial ¿correcto? Respecto a esta obra me gustaría que me dijese información o si existe algo que quieras aportar. Además si prefieres que ponga otra obra con la que te sientes más identificado no me importa cambiarla. Como comentas, en otras obras las costuras las has hecho tú mismo, ¿me puedes mandar un ejemplo de una de esas?

El cuadro de generaciones 02 está hecho con costuras industriales que incorporaba a la pintura.

Te mando imágenes de obra con costuras, ahora contesto a tus preguntas;

También tengo unas preguntas más generales:

¿Cómo surgió tu interés por el bordado?

En mi caso no tengo interés específico por el bordado. Elegí materiales industriales sobre los que trabajar. Unos venían cosidos uniendo amplias franjas de tela y otros yo mismo los fabriqué uniendo sacos de cereal, de lino, de transporte, etc. También incorporé las reparaciones que ya traían las lonas de algodón industriales (telas de lonas de camiones de los años 60) y en otros casos las

realizaba yo con hilo de bramante. Mi interés es epidérmico, trabajar sobre una superficie cosida, reparada.

Los elegí para pintar por dos motivos; el material tenía una vida previa, a la que yo añadía una nueva función (soporte artístico) y por otro lado por una calidez debido a su uso, su desgaste, que añadía un grado de temperatura al tipo de pintura “fría” que en ese momento quería hacer.

¿Cómo aprendiste?

Autodidacta. Observando y desmontando tejidos para estudiar la mejor manera de unirlos.

¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar el bordado en el dibujo?

1997, la serie de cuadros sobre yute. Observé cortinas hechas con sacos en una casa de campo en Ciudad Real y descubrí que llevaba tiempo buscando un soporte parecido.

¿Te inspiraste en alguien?

No. Luego he visto trabajos de Fontana, de Burri, de Millares, de Federle. La utilización de soportes cosidos vino con mi idea de la fragmentación, de un uso previo, de una calidez intrínseca al material y de pensar que cada uno de nosotros somos piezas del amplio telar que es la sociedad.

¿Cuál es tu metodología de trabajo?

las costuras marcan líneas en la superficie. A partir de ellas he condicionado composiciones. Fundamental la elección de lo que va a ser pintado al estudiar la superficie.

¿Qué tipo de materiales empleas?

Materiales diversos; linos, rafias, yutes, algodón,....

¿Qué dificultades encuentras?

Cada material tiene sus propiedades, no agujereas igual una pieza de yute que un tupido retal de algodón impermeable. Ninguna dificultad si conoces las características de lo que tienes entre manos.

¿Qué satisfacciones obtienes?

Muchas.

El proceso de cosido es lento y delicado, y también monótono y repetitivo. Vas familiarizándote con la superficie, con cada cm². Permite una concentración exclusiva que ayuda a la hora de encarar la superficie completa.

Por otro lado te sientes un artesano, un pescador, un bordador. Unes piezas textiles y les das una nueva vida. Recuperas un proceso manual casi extinguido en este momento.

Sientes el peso, el tamaño. Sientes un objeto concreto entre tus manos.

Nuria Cano Mendoza

¿Cómo surgió tu interés hacia la costura?

Todo comenzó con una serie de fotografías encontradas, donde uno nunca sabe qué ocurrió en aquel momento, ni siquiera para la persona que tomó esa imagen, como un instante congelado en una imagen estática, está fuera de significado, la información puede ser transformada, de ahí surge el interés por la utilización de materiales textiles, como una forma de modificación de la imagen.

¿Cómo aprendiste?

La técnica utilizada aparece de la misma forma que la fotografía, a través de objetos encontrados donde les busco un nuevo papel, esta vez a través del collage.

¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar la costura en tu obra?

Comencé a aplicarla en la pieza “Cuaderno de Viaje” donde todo material encontrado era digno de exponerse en un libro, el cual toma vida en tiempo real a través de audiovisuales, es decir, como una mezcla entre collage (textil y fotográfico), libro de artista, interactivo, instalación y audiovisual. Una mezcla de las nuevas tecnologías con las artes plásticas y audiovisuales.

¿Tiene alguna simbología el uso de la costura en tu obra?

Los materiales textiles se eligieron con el fin de vestir esas fotografías, como si de muñecas recortables tratasen.

¿Te inspiras en alguien?

Cuando comencé a investigar en la tesina, hice una lista de referentes que

siempre me han llamado la atención como es el caso de Janet Cardiff y Sophie Calle.

¿Cuál es tu metodología de trabajo?

Investigación, búsqueda y recopilación de materiales y desarrollo de la propuesta.

¿Qué tipo de materiales empleas?

Todo tipo de material encontrado que pueda ser ensamblado, ya sea textil, como papeles, plásticos, fotografías...

¿Qué dificultades encuentras?

Al mezclar lo plástico con las nueva tecnologías en algunas de las piezas, es necesario de un equipo especializado, como es el caso del interactivo, cada persona tiene su profesionalidad y es importante contar con ello.

¿Qué satisfacciones obtienes?

Cada pieza es como un reto que me propongo como aprendizaje, donde nunca sé cómo concluirá y cuánto tiempo podré tardar en finalizarla. Este reto es lo que hace que ponga más auge en esas piezas.

Por último, ¿tienes alguna preferencia en cuanto a la obra que vaya a poner? Me gustaría publicar la tesis por lo que ¿me das autorización para publicar tu obra?

Cuando estaba contestando a tus preguntas, la pieza que me ha venido más a la cabeza es Cuaderno de Viaje, creo que es la obra que más reúne todo lo que hago y por supuesto te doy autorización para publicarla.

Teresa Císcar Blázquez

¿Cuál es tu principal interés para aplicar costura en tus obras y cómo surgió?

Mi trabajo, que yo denomino Recyclo-collage, gira en torno al re-uso de materiales a través del collage, dando especial prioridad a la riqueza de texturas. La costura la añado a mis piezas como una forma más de ensamblaje o en la búsqueda de la textura plural!

¿Cómo aprendiste, eres autodidacta o te enseñó alguien?

Podría decir que mi madre me enseñó a coser un botón, porque poco más sé de costura. Como todo lo demás cuando creo, me dejo llevar y utilizo la aguja y el hilo, o lana o botones como un componente más de información a mi trabajo. Todo lo relativo a la costura en mi trabajo lo considero más un medio que un fin.

¿Empleas otras técnicas relacionadas con la costura, como el bordado o el ganchillo?

No sé bordar ni hacer ganchillo, pero me encantaría aprender!

¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar la costura en el dibujo?

Como decía antes, empiezo a utilizar la costura (de manera rudimentaria) buscando otro método de ensamblaje.

¿Te inspiraste en alguien?

No en lo relativo a costura en concreto. En mi trabajo en general me inspiran artistas como Robert Rauschenberg o Joseph Cornell.

¿Puedes definir tu obra?

Recyclo-collage: intento de re-usar materiales a través del collage y el ensamblaje, para darles una segunda vida u oportunidad, dajándoles que me cuenten sobre mí.

¿Cuál es tu metodología de trabajo? ¿Puedes describir el proceso?

Normalmente no empiezo a trabajar con una idea prefijada. Mi taller está lleno de imágenes y objetos que voy recopilando. Me siento en mi mesa y empiezo a mirar imágenes, hasta que alguna me dice algo y empiezo a buscar otras, para que hablen entre ellas y también conmigo.

A veces estoy haciendo cualquier otra cosa y me imagino una estructura. Tomo notas de la idea y a veces la llevo a cabo. Últimamente estoy trabajando bastante con el ordenador, pero más por necesidad. El disfrute real es el contacto con las texturas.

¿Qué tipo de materiales empleas?

Todo material susceptible de ser pegado, grapado, cosido, agujereado... lo que se traduce en todo tipo de papel, cartón, maderas, cuerdas, tornillos, grapas,

Epílogo.

telas, botones, pequeños objetos, cristal, espejos, etc... y por supuesto, acrílicos, colas, pastas, tintas, pasteles, acuarelas, lápices, ...

¿Qué dificultades encuentras?

¿Qué satisfacciones obtienes?

Las dos últimas preguntas, quería aclarar contigo si se referían a la costura o a la creación en general.

Te mando imágenes de algunas de las obras que incluyen costura

Ortiga de (a)mar

Toda una vida

Liebe ist

Moods

María Díaz Montero⁶⁰

¿Cómo surgió tu interés por la costura? ¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar la costura?

Siempre he hecho trabajos con la costura, ya que me ayuda a ver las cosas claras y organizadas. Me gusta mucho el hecho de que es muy femenino, aunque no me interesa exactamente ese matiz lo que más. También me interesa que cosiendo se aleja la realidad.

¿Quién te enseñó a coser?

¡Pues me enseñó mi madre! aunque es algo que hago de forma bastante intuitiva. Luego, en 2008 hice un curso de técnico de vestuario, y aprendí más y a coser a máquina... pero ya había empezado a tener obra cosida...

¿Te inspiras en alguien?

⁶⁰ Entrevista personal.

Mi trabajo está muy ligado a la naturaleza y al hombre. Me gusta mucho la obra de Egon Schiele, cuya obra parece como si estuviese cosida y la obra de Louise Bourgeois, que influye mucho en mi obra desde que vi una retrospectiva suya en Málaga.

¿Qué tipo de materiales empleas?

Tengo una obra que es un árbol de latón y cosido con alambre. En esta obra coser es una manera violenta de unir, en la que se enseña lo de dentro y que es como arañar la materia.

La obra *El estrecho espacio que nos separa*, está realizada con plástico de colchonetas que ha sido cosido con hilo de oro. En ella reflexiono sobre los inmigrantes que cruzan en patera el estrecho de Gibraltar.

El hilo de oro es muy importante en mi obra porque simboliza las relaciones escondidas. El hilo rojo lo empleo mucho por sus significados de vida, muerte, energía... Le da vida a la obra.

En el caso de la obra *Meduse*, no hay ninguna simbología. Empleo la costura para resolver un problema técnico: las bolsas no se pegaban con pegamento.

Ya que me estás hablando de simbología de los materiales ¿empleas la costura con algún sentido feminista?

Mi obra tiene relación con lo femenino, la mujer y con lo manual. Pero no es la relación principal. El mundo de la costura está relacionado con lo femenino, pero es esa la intención que yo tengo, sino que es un recurso que viene bien.

Más bien lo empleo con el sentido de anclar, unir y crear tensiones. Busco algo más allá de lo puramente mimético. Mi obra no es muy realista, pero sí bastante figurativa y no quiero que sea una mera recreación. Por ejemplo tengo una obra escultórica que es un árbol hecho de latón y unido con alambre. Es una pieza muy violenta de unir, en la que se ve la estructura interna y en la que parece que se araña la materia.

Mi objetivo principal no es hablar de la feminidad, aunque reflexionándolo bien, me recuerda a las mujeres cosiendo, a mi abuela y a mi madre. Hace que mi obra crezca, pero con un sentido para mí. No es una cosa que suela explicar, aunque esté ahí, aunque me haga sentir más mujer, ya que no es este el objetivo.

¿Cuál es tu metodología de trabajo?

Empleo la costura de forma no meditada. Con una técnica muy individual e instintiva. Busco una forma de expresión diferente, que en este caso no se enseña normalmente. Es un medio de expresión que desarrollo a partir de una habilidad.

No tengo una técnica fija, porque lo que más me gusta son las instalaciones, en las que lo más importante es el mensaje, que se puede contar de muchas maneras. Por ejemplo las medusas de plástico hablan del petróleo de de los plásticos que ensucian. Aunque se podría contar de otra manera, como con vídeo o con fotografía. Lo que hago es buscar una idea y emplear la técnica que mejor se adecúa para contar el mensaje.

Por último, ¿qué dificultades y satisfacciones encuentras?

Las dificultades que encuentro son de tipo técnico, al enfrentarme a crear de una manera que no he aprendido antes.

En cambio, me encuentro muy cómoda haciéndolo e identificándome con la feminidad, y con el empleo de materiales reciclados de mi abuela, mi madre y mi tía abuela, que tienen una vinculación para mí y me enorgullece usarlos. Se produce una relación muy directa y profunda con las piezas.

Por último me parece muy interesante el remendado para reparar y reutilizar lo viejo que no puede servir. Es darle otra vida al material, conseguir una relación entre naturaleza y hombre mediante la obra. Es como hacer pequeños frankenstein con una relación más personal.

Maribel Domènech Ibáñez

¿Cómo surgió tu interés por la costura y el tejer?

Siempre he trabajado desde una conciencia feminista de ser mujer y vindicar desde un discurso y lenguaje femenino procesos vinculados a mi género. Al principio no fue de manera consciente, sino que surgió la necesidad. En mi trabajo no lo incorporé como proceso hasta 1992, tras distintas obras en las que comencé a coser formas de PVC flexible transparentes que finalmente dieron lugar a mis primeros vestidos y arquitecturas cosidas. Eran uniones que se alejaban de procesos anteriores más “escultóricos” con materiales rígidos como el aluminio y tejidos de distintas cualidades que sujetaba con remaches

y/o tornillos. Mi madre modista y mi padre escultor. Escultura y vestidos se presentaron ante mí con una nueva lectura a mediados de los 90.

¿Cómo aprendiste?

Mi madre era modista, cosía vestidos, abrigos, faldas, etc., en un taller de costura. Desde muy pequeña le ayudaba a coser en casa y también cuando iba con ella al taller de la modista. Me enseñó a confeccionar patrones, diseñar modelos, calcular y proporcionar las prendas, cortar y coser, comprobar mediante las diferentes pruebas a las clientes que todo iba encajando bien. Me gustaba mucho todo ese trabajo previo, también constructivo y de ensamblaje de diferentes partes para formar un todo. Aprendí haciendo según las necesidades que se planteaban en los contenidos de los siguientes trabajos que realicé. Me di cuenta que tenía una lógica y habilidades naturales que me permitían ir avanzando en soluciones distintas hasta que llegué a tejer como proceso.

¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar esta técnica en tu obra?

El primer trabajo fue “resumen de una vida” (1994), una obra *work in progress* que hago crecer cada año y que mantengo en mi estudio, exponiéndola en ese proceso abierto en que la mantengo. La mujer es guardiana del recuerdo y tejer es un proceso femenino que necesita crecer día a día pues la acción de tejer representa fundamentalmente la creación y la vida. Me parece importante sacar a la esfera pública una labor invisible que realiza la mujer en el espacio privado, entre los muros de la casa, sacarlo de la marginalidad e insignificancia oficial y situarlo en el espacio de la visibilidad y de la fruición pública por medio del arte.

¿Lo empleas como artesanía renovada, como arte, como técnica artística?

Tradicionalmente es en los tejidos textiles donde han salido a la superficie las expresiones de la represión. Tejer es la invención y la actividad del término inferior de la pareja masculino o femenino. Los orígenes del hecho de tejer, en nuestra cultura, se remontan a la cultura griega, en la cual, las mujeres no poseían la ciudadanía ni podían participar activamente en ella, con el fin de explicar la anomalía de una contribución a la cultura hecha por la mujer. Tejer es en este caso un sustituto silencioso del poder de la palabra.

Hace un tiempo leí, no recuerdo donde, que tu obra es considerada de un feminismo poco agresivo. Pero lo que más he leído es que tú comentas que tus obras son refugios de supervivencia en los que proteger el espacio privado. Que

lo que buscas es proteger las emociones con el vestido. ¿Es correcto? ¿Empleas el tejer como una metáfora feminista? ¿o quizás tiene otra simbología o no tiene ninguna?

Sí, mi trabajo tiene un discurso y forma de expresión más contenida, no evidencia un mensaje directo de vindicación feminista, es más un discurso poético que reflexiona sobre las mismas cuestiones de otra manera. Empecé en el año 1993 con trabajos como “la energía de una segunda piel” o “funda prisión” que sí eran obras que reflexionaban sobre el cuerpo, su vulnerabilidad y la necesidad de construir estructuras o vestidos que hacían referencia a la casa, Me interesaba tejer el devenir móvil del hilo permaneciendo inmóvil, como una casa, anclada a un lugar determinado, observando el mundo manteniéndome en contacto con él... a una cierta distancia, toda esa trama del tejido va materializando vivencias internas expuestas al exterior. Recogiendo las palabras de Linda Nochlin “lo personal es político”, mis primeros trabajos eran mas introspectivos, pero desde hace años estoy trabajando incidiendo más en lo político y social, me interesa reflexionar sobre acontecimientos que nos afectan a nosotras como la violencia de género o la resistencia realizada por las mujeres ante distintos conflictos o injusticias sociales. Una resistencia que ha permitido que las sociedades avancen y sean cada vez mas justas e igualitarias. Esa resistencia materializa la propia experiencia femenina, que hace hincapié en un trabajo de «toma de conciencia» de unas experiencias personales diferentes.

¿Te inspiras en alguien?

Siempre he estado acompañada de unos referentes reales, artísticos y literarios distintos e importantes en cada momento, 30 años trabajando en arte te hace recorrer un camino en continua evolución y aprender a mirar a tu alrededor, leer y hacer arte continuamente. No he dejado de aprender en todos estos años, En 1984 me interesaba construir sillas con plancha de hierro e hice mi investigación sobre “la silla y su representación en la escultura del siglo XX”, incorporé muebles mesas, armarios y cofres e hice la tesis doctoral sobre “la poética del espacio cotidiano, con una propuesta serial personal” así que todos estos trabajos me hicieron crecer conceptual y artísticamente con un montón de referente artísticos y filosóficos que me llevaron finalmente a descubrir la luz eléctrica y su poética, los materiales eléctricos que nos acompañan en casa y finalmente tricotar con ellos..... no podría mencionar con precisión o destacar a ninguno, todos han sido importantes.

¿Cuál es tu metodología de trabajo?

Trabajo conceptualmente, disfruto planteando y haciendo crecer cada proyecto, cada obra. Unas surgen después de un proceso de búsqueda, pero otras surgen mientras estoy trabajando y las resuelvo de forma inmediata. Me gusta pautar los tiempos de trabajo y ser metódica y constante en mi estudio, pero no siempre lo consigo. Desde la idea a la producción puede pasar un tiempo, tengo que estar segura de lo que voy a hacer, tejer me obliga a proyectar, cada trabajo exige saber con cuantos puntos debes empezar, cuando menguar, cuando cerrar..... no existe el azar.

¿Qué tipo de materiales empleas?

He experimentado con innumerables materiales. Tejer siempre lo he hecho con materiales plásticos, cables eléctricos y sonoros. Sigo tejiendo con ellos y estoy trabajando con led's.

¿Qué dificultades encuentras?

La dificultad viene por la economía y la necesidad de que l@s artistas tengamos claros nuestros derechos y deberes. Siempre he ido por carreteras secundarias, he producido la mayor parte de mi trabajo y eso a veces me ha paralizado un tiempo hasta que he vuelto a recoger para invertir. Me han producido algunas instituciones los trabajos de gran formato que he realizado, pero no es lo habitual encontrar espacios con producción o galerías que cumplan con profesionalidad. A pesar de ello he seguido adelante gracias a mi trabajo en la Universidad, eso también me ha dado la independencia de seguir mi propia trayectoria.

¿Qué satisfacciones obtienes?

Muchas, la más importante es seguir activa, a mi ritmo. Toda dificultad te obliga a buscar soluciones. Lo maravilloso del arte es que siempre te lleva hacia delante y eso siempre te hace estar en nuevos territorios. Ahora me interesa trabajar con leds y materiales sensibles para crear espacios sensoriales interactivos..... pero eso todavía no lo he hecho, voy a empezar a probar y experimentar antes de introducirme por ese camino, si la experiencia me interesa y encuentro personas que colaboren, son trabajos que ya no puedo controlar sola.

Susana García Ungo

¿Cómo surgió tu interés por el bordado y la costura?

En parte de forma casual. Me he pasado mucho tiempo experimentando con todo tipo de materiales. Todavía lo hago. Empecé a usar el hilo trabajando con el collage , primero para unir, luego como un elemento más. En el fondo creo que las casualidades siempre van acompañadas de otros motivos que no son casuales. Y fue cuando murió mi tía, a la que me sentía muy unida, cuando me interesé más por el coser. Me quedé con su costurero, con sus agujas, que para mí se convirtieron en un tesoro. Utilizarlas, coser, me hacía sentirla más cerca. Al mismo tiempo me daba cuenta que el coser tenía para mí efectos calmantes . Era casi como una meditación ya que me permitía conectar con sentimientos profundos y de alguna manera estar serena.

¿Cómo aprendiste?

Voy sobre la marcha. Antes de usarlo en mi trabajo no bordé ni cosí nunca. Simplemente empecé , a ver que pasaba y ahí sigo. Ahora se ha convertido en un mundo muy interesante para mí y empiezo a aprender punto, ganchillo, a aprender la técnica.

¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar el bordado en el dibujo?

De la manera que te he contado. Hace unos cinco años preparando una exposición empecé a utilizar las transparencias , el papel vegetal, el barniz y el hilo para unir. Sentía que armonizaba con lo que yo quería transmitir, con lo cálido, con el concepto de fragmento y con la idea de reparar.

¿Lo empleas como artesanía renovada, como arte, como técnica artística?

Para mí una técnica en sí es arte si se emplea con este fin (siempre difícil de definir , al final creo que es lo que un@ siente que hace , lo que define algo como arte).

¿Tiene el bordado alguna iconología en tu obra? ¿quizás tiene sentido feminista, que es el que más se le atribuye a las obras en las que participa la costura?

El motor de mi trabajo es el mundo interno, lograr claridad en el, ordenarlo y ampliarlo. Las emociones, el inconsciente consiguen salir a la superficie gracias al símbolo. La cultura forma parte de la identidad, de las emociones . Yo soy feminista por “naturaleza” porque entiendo que la cultura de desigualdad de

género, la sociedad patriarcal y sexista en la que vivimos no es lo natural. Mi trabajo saca lo que hay dentro y por tanto también mi sentir feminista. Y además de este sentido para mí tiene también sentido humanista por su conexión con valores como el cuidado, la paciencia o la ternura.

¿Te inspiraste en alguien?

Seguro que en muchas personas, en la naturaleza, a la que considero la principal fuente de inspiración, en trabajos de la llamada artesanía, en el textil etc.. Entre las artistas más conocidas destacaría a Louise Bourgeois, por la implicación que tiene en su trabajo su mundo emocional y Elena del Rivero

¿Cuál es tu metodología de trabajo?

No te puedo hablar de una metodología determinada. Mi proceder o el orden de este va cambiando. Diría que la experimentación junto con la observación para que en cada momento lo interno y lo externo estén en contacto y puedan dialogar es lo más importante. Empecé dibujando con barniz sobre papel vegetal y bordando partes del dibujo y en ocasiones los huecos que dejaba por azar el barniz. Después trabajé con la fotografía buscando utilizar el hilo como si fuera pintura, como manchas de color. Acabo de realizar una pieza con silicona e hilo. La silicona dibuja y el hilo rellena algunas formas aleatorias, se convierte como en un núcleo luminoso dentro de cada forma.

¿Qué tipo de materiales empleas?

He trabajado el hilo con papel vegetal, impresiones digitales, transferencias, grafito, barniz, silicona. Quizás las telas sean el campo menos explorado.

¿Qué dificultades encuentras?

Integrar el hilo en el dibujo, lograr un equilibrio entre todos los elementos, no es fácil, a veces las puntadas se hacen demasiado fuertes, cobran demasiado peso. Por otro lado el trabajar con papel vegetal, por su delicadeza, es complicado en su conservación

¿Qué satisfacciones obtienes?

Para mí es una satisfacción hacer algo que requiera tiempo, recogimiento y calma en un mundo en el que todo va demasiado deprisa y. Habitualmente trabajo con hilos que venden en Marruecos de colores brillantes, preciosos, que en sí mismos son un alimento para los sentidos. También es un mundo tan grande,

donde hay tanto que aprender ,que no se agota nunca.

Me ha gustado mucho la serie “no es verdad que te pese el alma” porque se ve muy bien la técnica, en especial la número 9. Respecto a esta obra me gustaría que me dijese información o si existe algo que quieras aportar. Además si prefieres que ponga otra obra con la que te sientes más identificado no me importa cambiarla. Y también pedirte permiso para publicar la imagen en la tesis y en un artículo que estoy escribiendo para una revista científica (si quieres que te ponga en el artículo).

Respecto a la obra que mencionas, no tengo ningún inconveniente en que sea esta la que pongas , añadir que en la técnica empleo el tela pintada , papel vegetal, en varias capas , barniz e hilo. La serie “ no es verdad que te pese el alma” esta inspirada en el poema de José Hierro: Canción de cuna para dormir a un preso, impresionante poema que cuando lo leí me generó unas emociones que fueron la idea directriz de la serie.

Os vuelvo a molestar por el asunto del bordado, así que perdonad. En este caso me gustaría conocer vuestra experiencia y opiniones respecto al bordado sobre papel: si os parece más difícil o más fácil que sobre tela, peculiaridades, cómo lo hacéis.

Sobre en bordado en papel a mí en principio me parece más interesante que en tela porque me permite jugar más con las transparencias e integrar más elementos: imágenes impresas , dibujo...También la mayor rigidez del papel me resulta más cómodo. En algunos trabajos prefiero la tela ,por ejemplo si quiero transferir imágenes o si el trabajo va a estar al aire libre como en el caso de las balconadas.

Sara González Sánchez

¿Cómo surgió tu interés por el bordado?

Mi interés por el bordado surgió como una forma de investigación plástica.

¿Cómo aprendiste?

Los conocimientos que poseo sobre costura son los que me han transmitido las mujeres que he tenido cerca, especialmente mi madre. Empleo el hilo tratando de crear con la línea las formas que busco por lo que voy cosiendo de forma

intuitiva empleando mis conocimientos básicos.

¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar el bordado en el dibujo?

Desde que me interesé por realizar obras en formato Libro de artista, empecé a aplicar el hilo en mis obras. Al principio como una solución para encuadernar y después como forma de unir unos papeles con otros o con diferentes soportes y empleando también el hilo como método de dibujo

¿Lo empleas como artesanía renovada, como arte, como técnica artística?

El bordado lo empleo como un medio más, al igual que puedo emplear el collage, el dibujo a grafito o la obra gráfica, para conseguir un resultado. Si es cierto que el propio proceso de costura lo entiendo también como un tiempo de reflexión y de conexión con la obra que remite al pasado donde las cosas no eran tan inmediatas, el acto de coser tiene unos tiempos diferentes a los que tienen otros procesos y eso lo hace más interesante.

¿Tiene el bordado alguna iconología en tu obra? ¿Tiene sentido feminista?

En mi caso no introduzco la costura como una reivindicación feminista pero si es cierto que las alusiones a la costura son tradicionalmente femeninas, y los conocimientos que tengo de costura me los han transmitido mujeres, por lo que hay un halo femenino en toda la obra.

¿Te inspiraste en alguien?

Hay muchos artistas que optan por introducir la costura en sus obras, Helena Losada o Mar Mendoza son algunos referentes.

¿Cuál es tu metodología de trabajo?

En mi proceso de trabajo parto de un tema que me resulte de interés, como es el caso de la imagen mental en mis trabajos más recientes. La investigación que realizo me va llevando a desarrollar de forma plástica un dispositivo visual. En mi obra el elemento más importante de expresión o de materialización de las ideas es el dibujo y el soporte suele ser papel aunque no siempre, por lo que la costura en mi caso siempre conlleva el hecho de coser papel, no únicamente tela.

¿Qué tipo de materiales empleas?

Para coser empleo hilos de diferentes tipos, en mi obra suelo emplear papeles e

hilos con diferentes calidades, me interesa que sean interesantes por su textura, material, etc. pero para coser empleo materiales comunes de costura, nada especializado, en estos tiempos el arte también busca ser resolutivo e imaginativo con los medios disponibles al alcance de la mano.

¿Qué dificultades encuentras?

Más que una dificultad es una limitación y es el tiempo que lleva realizar una obra bordada.

En muchas ocasiones al realizar el bordado sobre el papel encuentro dificultades ya que los papeles que empleo son muy variados pero suelo emplear desde los de grabado que tienen mucho gramaje y es difícil atravesarlos con la aguja, hasta otros finísimos de seda que se rompen y rasgan con facilidad por lo que en el acto de bordado hay muchos momentos de frustración pero finalmente el resultado merece la pena.

¿Qué satisfacciones obtienes?

La mayor satisfacción es el resultado, es una obra irrepetible y única, que lleva implícito el encanto de lo manual y lo artesanal.

Monika Grygier Farrés⁶¹

¿Cómo surgió tu interés por el ganchillo? ¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar el ganchillo en tus pinturas?

Me gusta el estudio de los materiales. Con la serie *Franquicia de recursos limitados*, empecé a investigar los plásticos, para ello reciclaba bolsas de plástico que les pedía a las vecinas. Esta idea no es nueva, sino que se basa en las mujeres africanas que

⁶¹ Entrevista personal.

tienen su medio de vida en la creación de objetos con productos reciclados.

Ahora estoy preparando una performance en mi pueblo. Consiste en sentarse con las señoras del pueblo a hacer piezas de ganchillo y después hacer una composición con todo, al estilo de la obra de Ghada Amer.

¿Cómo aprendiste?

De mi abuela, que murió el año pasado, que me enseñó a hacer manualidades. Por lo que esta serie es un homenaje a ella. Parece que ahora no se necesita hacer esto, por lo que ya no se enseña. Pero el saber no ocupa lugar.

¿Te inspiras en alguien?

Como he dicho, me inspiro en mi abuela y en las mujeres africanas que venden cosas que hacen con objetos que reciclan. Algo que me maravilla.

¿Cómo definirías tu obra?

Son obras difíciles de descifrar, algunas piezas son manchas, otras son tridimensionales, esculturas. No hay problema en que digan que es escultura o pintura.

Dicen que mi trabajo es muy masculino, algo por lo que soy muy criticada. Estoy en contra de la discriminación de la mujer por su forma de trabajar. Parece que cuando se dice que un trabajo es femenino, es una acusación, que es algo inferior, no un hecho. No se puede evitar ser mujer.

Arriesgo con los tejidos, sacándolos de contexto. Me gusta arriesgarme y defender lo que pienso. Investigo la técnica pero sin olvidar el contenido. Por el mero hecho de emplear una técnica nueva, no todo es lícito. Es necesario justificar el material. No quiero que sea una técnica que parezca otra. No quiero que sea plástico, pero parezca un acrílico, para eso se pinta. No hay que engañar al espectador.

¿Cuál es tu metodología de trabajo? ¿Qué tipo de materiales empleas?

Voy recogiendo plásticos, que les pido a las vecinas, a las mujeres del pueblo, a las señoras de la limpieza. Esto me permite socializar, ya que me cuentan la historia de la bolsa como si fuese un acontecimiento y se preocupan por que le hago a la bolsa.

El plástico lo empleo para hacer formas que envuelven o lo hago tiras para hacer ganchillo. También empleo los dibujos, letras y texturas de las bolsas para hacer collages.

Después fundo o derrito la forma con una decapadora de aire caliente, para lo que hay que tener mucho cuidado para que no se queme el plástico y se ponga negro y para no quemarse uno mismo. Otro aspecto a tener en cuenta es que el plástico encoge al fundirlo. Por último, hay que saber y valorar que cada plástico funde a una temperatura diferente y de una forma diferente.

¿Cómo ha evolucionado tu obra?

En general, ha evolucionado de una obra muy negra, definida por los críticos como muy masculina, al descubrimiento y uso del color.

En cuanto a la obra con ganchillo, aún no ha visto mucha evolución. Quiere aprender a manejar el telar y hacer obras muy grandes, ya que solo tiene una de 140 x 140 centímetros, investigar y buscar empresas grandes de le den materiales.

¿Qué dificultades encuentras?

Que es difícil presentar lo nuevo. Lo que no se está haciendo de forma general en el mundo del arte suele ser poco aceptado.

Es muy lento y debido a mi inquietud no soy capaz de hacer las cosas poco a poco, por lo que busco soluciones para aligerar.

¿Qué satisfacciones obtienes?

“Es un bombazo, lo disfruto todo. No me importa que nadie lo vea”. El arte es la libertad de hacer lo que uno quiera. Otro éxito es que el público vea la obra y le guste. Mi galerista ha arriesgado con este tipo de obra y la gente me ha respaldado.

Con el plástico he descubierto el color. Es un tejido con color, pero que parece que ha sido pintado posteriormente.

Teresa Lanceta Aragonés⁶²

He visto que tienes dos vertientes en tus obras, el tapiz y una más orientada al bordado.

Lo veo como una sola vertiente: el tejido, lo textil, que se manifiesta de dos formas.

¿Cómo surgió tu interés por el tapiz? ¿Cómo surgió tu interés por la aplicación de la costura y el bordado? ¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar el bordado?

Empecé a bordar porque quería un medio textil más directo y más rápido que el manejo del telar. El bordado se parece más al dibujo que el tapiz.

Pasar del tapiz al bordado ha sido pasar a algo más rápido, directo y espontáneo, porque para el tapiz se necesita mucho tiempo. Aunque más que el bordado, me gustan los zurcidos.

El bordado me ha gustado mucho, porque el trabajo con el telar es muy repetitivo físicamente, muy estricto y muy lento. El bordado ha sido una liberación. Y me doy cuenta de que rompo, rompo para después coser.

Frente a las ventajas que me has comentado, ¿qué dificultades encuentras?

No hay ningún aspecto negativo en el cambio del tapiz al bordado, solo satisfacciones: puedo hacerlo donde quiera, en cualquier momento porque no hay que trasladar el telar. No pesa, no ocupa.

¿Qué materiales empleas? ¿Cuál es tu metodología de trabajo?

Ahora estoy haciendo vídeos textiles, que se pueden ver en internet, en Youtube. He subido lo último, sobre tejidos marroquíes, de las exposiciones del

⁶² Entrevista telefónica.

Museo Textil de Barcelona y del museo Reina Sofía en Madrid.

También estoy preparando la tercera exposición sobre tejidos marroquíes. En septiembre voy a participar en una exposición colectiva animales, se llama *Bestiar*⁶³ En ella incluyo unos bordados de principios de los noventa: *Los estragos del alcohol*.

Me gusta mucho el tejido usado, por lo que empleo tejidos usados, o preparo los tejidos, la ropa para que lo parezcan. *Sobre el dique* está pintado sobre papel lavado, raspado y cosido.

Para la exposición del museo Reina Sofía apenas destruí, solo transformé el tejido, con el uso pierde el color, se hace más fino...

La costura ha sido más intermitente, aunque hace unos cuatro años que no tejo, que solo uso los telares para hacer vídeos.

Empieza a hablar del feminismo y del arte textil, por lo que le digo que esta es una de las preguntas. Qué si está de acuerdo con la atribución de arte textil es igual a arte feminista.

Me gusta el hecho de que el tejido se haya separado de las feministas. Mi obra no es una crítica feminista, sino una aportación. Aunque esté de acuerdo con el feminismo por lo que ha supuesto para las mujeres, no estoy completamente de acuerdo en que los tejidos se usen como crítica. Solo critico el tapiz como explotación. Como en otros trabajos, lo que sucede con mujeres, hombres y niños.

Por otro lado, siempre he preferido coser a jugar con la pelota o al deporte, porque lo primero te deja pensar y lo segundo no.

La cuestión del feminismo no me gusta plantearla a través de la negación y del rechazo, sino en la

⁶³ En la galería A34 de Barcelona.

defensa de las aportaciones que las mujeres han hecho a la sociedad y a la cultura, como con los tejidos. Muchas mujeres han hecho obras muy buenas con las que se ganan la vida.

Para mí el trabajo textil no es un trabajo feminista, sino de mujeres. Un matiz muy importante en la exposición del Museo Reina Sofía es que no hay que reivindicar que el tejido pertenezca a las mujeres, porque ya les pertenece. Es una interpretación de los tejidos marroquíes que hacen las mujeres, generalmente en el hogar. Ya que los tejidos que hacen allí los hombres suelen ser en los talleres y más en serie y repetitivos.

El tejido ha entrado en el arte desde una posición más activa que la que le han otorgado los críticos: el arte no ha recuperado lo textil, sino que siempre ha sido arte.

¿Tiene su obra alguna simbología? Porque he leído que tu uso de la geometría obedece a una vinculación con culturas primitivas⁶⁴.

No soy consciente de eso. Hay varias series sobre Granada (blanca, verde...). Son con muchas rayas, como los tejidos granadinos. Utilizo figuras primarias, pero no uso la geometría con sentido primitivo de forma consciente, sino porque el tejido es así.

¿Te inspiras en alguien? Especialmente para la costura y el bordado, ya que he leído en tu web que para los tapices te influenció mucho el vivir en Marraquech y Granada.

Estoy pensando en el arte contemporáneo, me fijo mucho en lo que hace la genta ahora. Éste es el reto, estar en la contemporaneidad. Me gusta el momento en el que vivo, aunque también me gusta lo antiguo, como a todos.

⁶⁴ MARÍ I MUÑOZ, Antoni. El arte y las matemáticas [en línea]. Divulga Mat. Centro de divulgación de las matemáticas. [España]: 26 de febrero de 2005, [consulta: 10 de noviembre de 2012]. Disponible en Web: http://divulgamat2.ehu.es/divulgamat15/index.php?option=com_content&view=article&id=10617&directory=67&showall=1

Por cierto, me recuerda mucho tu obra *Sobre el dique* a la obra *Sewing Minimalism* de Elena del Rivero de 1994.

Sí que hacemos una obra parecida. Fui de las primeras en España en hacer tejidos, en 1972 fue mi primera exposición. Casi todos los artistas posteriores se basan en mí, por mayor. Por lo que mucha de la obra de otros autores se parece mucho a las mías.

Lucía Loren Atienza

He visto que has aplicado costura en “En la piel del paisaje” y en el apartado otros. ¿Empleas la costura con asiduidad en tu obra o has sido en casos concretos y de forma esporádica?

Me interesa mucho el proceso de coser, tejer, anudar, enlazar aprendiendo de las técnicas tradicionales, pero reinventando sus formas y re-contextualizando su significado en cada caso. Me inspiro en muchas ocasiones en los procesos naturales, me gusta mucho observar los modos de construcción, entramado de animales como los pájaros con sus nidos o el tejido de las telas de arañas de los arácnidos. Me parece fascinante conectar con estas formas de primigenias de creación de habitáculos en el paisaje, utilizando material vegetal, animal, barro.

¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar la costura en tu obra?

Ya en la Facultad, dentro de los talleres de escultura, utilizaba técnicas de costura adaptadas a la dureza y resistencia de los propios materiales: hierro, alambres, mallas metálicas. Tuve bastantes problemas con algunos profesores que consideraban estas actividades como “femeninas” e inapropiadas para un taller de escultura tan tradicional. Por suerte, pude finalizar mis estudios en Argentina e Italia y dar continuidad a mi investigación sobre el tejido y el entramado en las intervenciones escultóricas en el paisaje.

¿Cómo surgió tu interés por la costura? ¿Cómo aprendiste?

Aprendí, como me imagino que en mi época aprendimos muchas de nosotras, en el colegio, dentro de una clase de costura que nos servía para conversar y hablar de modo tranquilo...con mi abuela en el pueblo,...pero realmente nunca me interesó “coser” como se pretendía que cosiera un chica, me interesaba hacer calceta con cuerda gruesa de pita, tejer y coser tripas de cerdo u objetos con telas recicladas con mucho uso...

¿Te inspiras en alguien?

Siempre me han llamado mucho la atención los Restos de tejidos y materiales artesanales de diversos Museos Etnográficos, los ricos y diversos procesos artesanales de todo el mundo, artistas contemporáneas que han utilizado el tejido en sus obras (Elena de Rivero, Louise Bourgeois, Abakanowicz...)o artistas que incluyen técnicas de reorganización material en el paisaje(Andy Goldsworthy, Chris Drury, Giuliano Mauri...)

¿Cuál es tu metodología de trabajo?

Me interesa el paisaje, los lugares, como se han generado, su memoria cultural, me interesa observar cuales han sido los procesos artesanales que utilizan materiales del propio paisaje e investigar generando proyectos a partir de todos estos elementos.

¿Cómo definirías tu obra?

Mis intervenciones en el paisaje tratan de generar un proceso de reconstrucción afectiva sobre el propio lugar. Para mi, es fundamental aprender del lugar y de su comunidad biótica (animales, plantas...) para comprender la esencia del espacio y encontrar mi lugar a la hora de intervenir sobre él.

¿Qué tipo de materiales empleas?

Trato de utilizar los propios materiales que me ofrece el paisaje, como los cientos de artesanos y campesinos que han generado una cultura material en equilibrio con el entorno que les rodea. Pero para poder transmitir estas narraciones al ámbito urbano, utilizo herramientas tecnológicas contemporáneas, como el vídeo y la fotografía, que me ayudan a concretar las intervenciones artísticas en piezas que puedan verse en ámbitos expositivos urbanos.

¿Qué dificultades encuentras?

Las propias de cualquier artista contemporáneo: encontrar modo de financiar proyectos o presupuesto para registro audiovisual de ellos, poder exponer estos proyectos en lugares dignos, con unas condiciones de respeto hacia la propia profesión artística...más alguna que otra dificultad que deriva del hecho de estar alejada del centro neurálgico del planeta arte (en mi caso Madrid).

¿Qué satisfacciones obtienes?

Estar conectada con un entorno y un modo de vida en el que creo, en un pequeño

pueblo de la sierra norte, que me permite llevar a cabo mis proyectos de intervención en el paisaje y vivir acorde con una ideología que incluye satisfacer mis necesidades vitales de contacto con la naturaleza.

Por último, ¿tienes alguna preferencia en cuanto a la obra que vaya a poner? Me gustaría publicar la tesis por lo que ¿me das autorización para publicar tu obra?

Por supuesto, si necesitas imágenes de calidad me dices

COSER LA CIMA

AL HILO DEL PAISAJE

EL BOSQUE HUECO

ARTESANÍA DE UN SURCO

También me gustaría preguntarte si consideras tu obra como femenina y/o feminista. Si tienes alguna intención de género

Por supuesto que como mujer si me considero feminista, en mi obra no pretendo realizar una reflexión de género de modo específico, aunque obviamente este sentir femenino es muy potente en mi cotidiano y se muestra en todo mi desarrollo artístico de una manera natural y orgánica.

Mi obra tiene un fuerte componente femenino, integrado en esta idea de restauración y cuidado con la que muchas feministas no estarían de acuerdo...y otras si, es un tema muy complejo este...

Montserrat Llamas Blanco

La primera es más por curiosidad. Eres licenciada en Bellas Artes y eres profesora de Dibujo ¿correcto?

Efectivamente. Me licencié en BBAA en Salamanca, en 1994. Y soy profesora de Dibujo desde 1995. Desde hace un par de años estoy dando clases en el Bachillerato de Artes Plásticas, lo cual está suponiendo un interesante reto profesional para mí.

¿Cómo surgió tu interés por la costura en general y el patchwork en particular?

Mi interés por la costura nació cuando era niña. Me gustaba coleccionar retalitos

que encontraba en el taller de una familiar modista, y hacerles vestidos a las muñecas.

El patchwork lo conocí hace pocos años. Creo que de los primeros recuerdos que tengo de esa disciplina es haber visto alguna película norteamericana en la que las mujeres cosían colchas en comunidad. Para mí esa idea fue intrigante...

¿Cómo aprendiste?

Mi madre me enseñó a coser a mano, a bordar y todas esas labores, como ganchillar y calcetar, que conocían casi todas las mujeres de su época. A coser a máquina aprendí en clases de corte y confección en academias, cuando era adolescente.

El trabajo de patchwork que realizo ahora (o como se le quiera llamar) lo aprendí de libros que he ido adquiriendo, también con tutoriales que he encontrado en algunas webs y realizando cursos online.

¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar el patchwork en tu obra?

En el 2006. Llevaba varios años sin trabajar casi nada en proyectos artísticos, hasta que descubrí unos trabajos hechos en tela que me devolvieron la motivación y revolucionaron mi creatividad completamente. Eran las obras de Jude Hill. A partir de ahí, empecé a investigar el mundo de la creación con telas, poner en práctica distintas técnicas y a buscar mi propio lenguaje

¿Te inspiras en alguien?

Como he dicho, considero a Jude Hill como una maestra, el origen de lo que hago. Ahora mismo, mis mayores fuentes de inspiración son Judy Martin, Karen Barbé, Edrica Huws, Louise Bourgeois, los quilts (colchas) del grupo Gee's Bend, así como a los más clásicos de los clásicos.

¿Cuál es tu metodología de trabajo?

Pues no sé si tengo una metodología definida. A veces empiezo con bocetos. A veces tengo la obra clarísima en la cabeza desde el principio y busco la técnica, las telas y la gama de colores para representar lo que quiero. A veces "dejo hablar" a una tela e improviso según ella "me lo vaya pidiendo".

Para mí, las puntadas son pinceladas, las telas son texturas y colores, y las agujas y tijeras son mis herramientas de trabajo. No considero que use una metodología demasiado diferente que cuando pintaba cuadros. Aunque no voy a negar que la

técnica condiciona el trabajo.

¿Qué tipo de materiales empleas?

Telas de distintos tipos y orígenes. He empezado reutilizando telas que obtenía deshaciendo prendas de ropa. Me gusta mucho hacer esto, porque ese aprovechamiento está en el origen de la creación con retazos de telas y porque ella textura de “lo usado” es única. También compro telas que me interesan, preferentemente de algodón, lino o seda, que son las materias que más me gustan. Y he experimentado con telas teñidas a mano por artesanos con tintes naturales de distintas plantas, que es un mundo muy atrayente.

¿Qué dificultades encuentras?

A veces hay dificultades técnicas que me lleva tiempo resolver, pero no me importa, porque disfruto mucho del proceso. Quizás lo que más difícil me resulta es no siempre poder predecir cómo van a resultar ciertas puntadas o combinaciones de telas, ni siquiera por más bocetos que se hagan. Así que muchas veces hago y deshago, y el trabajo avanza muy lentamente...

¿Qué satisfacciones obtienes?

Todas. Todas las que puede obtener un creador al hacer algo que le apasiona. Como dije antes, disfruto tanto o más del proceso como de la propia obra acabada.

He decidido poner en la investigación una de las siguientes obras tuyas: Lavender o Edelweiss on bed de 2011 o anémona de 2012. Respecto a estas obra me gustaría que me dijese información o si existe algo que quieras aportar. Además si prefieres que ponga otra obra con la que te sientes más identificada no me importa cambiarla.

*Sobre las obras, **Edelweiss**, de 2011, me parece una buena elección. Es mi mayor obra en tamaño y en tiempo dedicado. Me gusta mucho. Es lo que se llama una “wedding quilt” o colcha de boda, que se regalaban en Estados Unidos a los novios, cosidas durante largo tiempo por grupos de mujeres, a veces la propia novia entre ellas, como ajuar. En mi caso tiene también ese sentido sentimental, ya que fue un regalo de boda para mi hermano. Todas las telas son blancas y reutilizadas de prendas de algodón de distintas épocas de mi vida. Tiene bordadas textos referentes al amor de Jaime Gil de Biedma y Teresa de Ávila. Mide 205x154. Ganó el 3º premio en el Certamen de la Asociación Galega de Patchwork (Centón) de 2011.*

Anémona, de 2012, está realizada con sedas teñidas a mano por Claire Wellesley-Smith con distintos tintes naturales, sobre fondo de algodón reutilizado. Mide 60x70.

Me gustaría que incluyeses, en lugar de Lavender, una de las últimas que he hecho: **Jacarandá**, de 2012. Mide 40x62 y está realizada con telas de algodón, nuevas y reutilizadas. No está en el portfolio todavía, pero la tengo en el blog, aquí, <http://montsellamas.blogspot.com.es/search/label/jacarand%C3%A1>

Montserrat, me surge una duda sobre tu obra, y es si tiene alguna simbología tu uso del tejido, si tiene alguna relación con el feminismo.

Por otro lado, he vuelto a ver la obra de la artista outsider Judith Scott y me he acordado de ti. Me imagino que ya la conoces, pero por si no la conoces te recomiendo ver el documental sobre ella de Julio Medem, Iñaki Peñafiel y Lola Barrera.

Sí que conozco el documental. De hecho lo veo 3 ó 4 veces cada año, fíjate, porque se lo pongo a mis alumnos de Volumen. Judith Scott me tiene absolutamente enamorada!

Sobre lo que me preguntas, aunque no era algo que calculase a priori, pero efectivamente considero mis obras como una puesta en valor de actividades tradicionalmente llevadas a cabo por la mujer. Y encuentro también mucho interés en las creaciones de artistas "outsider", como los del documental. Tienen en común que son obras poco valoradas socialmente, porque se asocian con labores más manuales que conceptuales.

María Magán Lampón

¿Cómo surgió tu interés por el bordado?

Sinceramente empecé a interesarme en el bordado como procedimiento para el arte una vez empecé a realizar el trabajo de investigación para alcanzar la suficiencia investigadora. Era algo que hacía, pero hasta el momento de decidir el tema sobre el que investigar, no fui consciente de ello. Supongo que estaba interiorizado en mi manera de trabajar. Una vez me inmiscuí en el tema, me encontré con posibilidades expresivas y un territorio enriquecedor que quise seguir experimentando y en ese momento sí que fui consciente de ello.

¿Cómo aprendiste?

En realidad no sé mucho de bordado, no conozco las técnicas y los puntos y no sé nada del procedimiento del arte textil o de la tapicería, sólo la teoría y muy pocos puntos. Mis primeras obras con costura eran a base de puntadas al azar, hilvanes... simplemente una unión muy esquemática de materiales. Luego empecé a interesarme por el ajuar doméstico, por lo que hice una pequeña serie de piezas en la que me interesaba un tipo de bordado limpio. Como yo no tenía la maña para realizarlas, yo me encargaba de los diseños y mi abuela, que en su época fue costurera, realizaba la tarea del bordado. Ahora recurro a ella para que me enseñe a resolver alguna duda sobre cómo se hace este punto u otras dudas que me puedan surgir, pero intento hacer yo el trabajo. Así que puedo decir que aprendí de mi abuela, primero viendo cómo hacía la labor y luego explicándome las dudas.

¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar el bordado en el dibujo?

Empecé en el 2004-2005. En aquellos años me interesaba el tema del cuerpo, la ortopedia, las prótesis y la tactilidad. Mi trabajo giraba en torno a esos conceptos. En escultura hacía una especie de prótesis y corsés ortopédicos que revestía y adornaba con tejidos y terciopelos. En el territorio de la pintura empecé a trabajar en una serie a la que llamé tactilidades y fue por un hecho práctico. Yo estaba trabajando con manchas de látex y lo que me interesaba era unir esos tejidos de látex a la superficie del lienzo que era de terciopelo. Como no podía emplear el pegamento, simplemente lo cosí, y me gustó la línea que producía, así que seguí empleándolo en otras obras. La forma de hacer la costura en este caso era como si se tratase de una cicatriz, era una unión de materiales y lo había realizado de esa forma porque la costura estaba también relacionada con el tema que estaba tratando en el lienzo, la tactilidad.

¿Lo empleas como artesanía renovada, como arte, como técnica artística?

No sé muy bien a que te refieres, yo uso la costura como un procedimiento más al igual que la fotografía o el grafito. Si necesito coser, coso, pero no lo hago porque quiera retomar una técnica artesanal. Si tengo que decir una de las tres opciones, supongo que como técnica artística. El bordado tiene unas connotaciones de ritmo, de historia, de tiempo, que pueden aportar algo al trabajo, pero si para decir lo que quiero decir, el bordado no es el procedimiento que me interesa, entonces no lo empleo.

¿Tiene el bordado alguna iconología en tu obra? ¿Tiene sentido feminista?

No es mi intención, pero supongo que sí:

“Estar seguras de que cualquier crítica que se haga sobre la obra de una mujer será una crítica feminista” J. L. Marzo

“las mujeres bordaban porque eran femeninas por naturaleza y eran femeninas porque bordaban por naturaleza” Rozsika Parker

Afortunadamente, las cosas han ido cambiando, pero bajo estas dos citas se deduce que de algún modo, cualquier obra de arte realizada por una mujer en la que se emplee el procedimiento de la costura es feminista. Mike Kelley realizaba con sus peluches trabajos similares a otras artistas de la época y por el hecho de ser hombre, su trabajo no era considerado feminista.

En mi obra la costura ha surgido de una forma casual y no había ninguna búsqueda de reivindicación feminista. En la serie de cotidianidades, como espectadora del trabajo podría decir que sí existe una referencia al trabajo de la mujer en cuanto es una provocación del espacio doméstico. En mis últimos trabajos no he buscado un sentido feminista, o bien experimento con la plasticidad que me ofrece el procedimiento, o lo empleo por otras razones que están implícitas, como el tiempo de ejecución de la obra.

¿Te inspiras en alguien?

No me inspiro en nadie en concreto. Sigo muchas obras de distintos artistas. Son algunas piezas puntuales las que me llaman realmente la atención.

¿Cuál es tu metodología de trabajo?

Parto de una idea aproximada de lo que busco, pero la obra se concluye en el taller. No tengo una forma de trabajar determinada, a veces realizo una pieza para determinado proyecto expositivo, entonces trabajo en función al proyecto. Otras veces pienso en una pieza y la llevo a cabo... no se, en ese sentido soy un poco caótica

¿Qué tipo de materiales empleas?

Los que necesite en cada caso. Son materiales muy diversos, pero en los trabajos de costura empleo hilos de algodón e hilos de seda y diferentes telas y a veces también abalorios.

¿Qué dificultades encuentras?

Que mi trabajo sea más veces seleccionado (jajaja). Creo que es un procedimiento, que a pesar de ser empleado por muchísimos artistas, se ve poco en exposiciones.

Por lo menos en el entorno que conozco y que me muevo, los artistas más “exitosos” son masculinos y trabajan con conceptos abstractos. Es lo que mueve, lo que se ve y lo que se selecciona. La mayoría de compañeros artistas que conozco, a bote pronto, sólo sabrían citar a Tracey Emin y a Ghada Amer como artistas que emplean el procedimiento de la costura, y se sorprenden de muchos de los trabajos que les enseñé. A pesar de ser un medio que ahora mismo está muy extendido y asumido como técnica, no está muy presente en galerías.

¿Qué satisfacciones obtienes?

Si empleo la costura es porque ante todo me interesa su resultado plástico. Es un trabajo que siempre “queda bien”, ya hagas un bordado tosco y deshilachado o algo mucho más limpio y perfeccionista, el resultado final tiene grandes cualidades táctiles y expresivas.

Además es un trabajo que puedes estar haciendo mientras te relajas, escuchas música, miras la tele.... Lo que dice el refrán: “manos ocupadas, cabezas despejadas”.

Consuelo Matesanz Pérez

¿Cómo surgió tu interés por el bordado y la costura? ¿Cómo aprendiste? ¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar el bordado y la costura en tu obra? He leído en las web Nexo 5 y Vacarizu que la aplicación de la costura en tu obra tiene un carácter de género ¿es correcto? ¿Empleas la costura como una metáfora feminista? ¿O quizás tiene otra simbología o no tiene ninguna? ¿Te inspiras en alguien? ¿Cuál es tu metodología de trabajo? ¿Qué tipo de materiales empleas? ¿Qué dificultades encuentras? ¿Qué satisfacciones obtienes?

Hola Carmen. Me preguntas de todo. Te hago una recopilación de textos, en la que creo además vienen las fechas para que puedas ver el proceso.

Como quien dice, empecé a coser en la facultad (1987 aprox.) figúrate la “idas y venidas” que han ido pasando, el amor y el odio hacia el procedimiento se ha ido sucediendo simultáneamente. Como ya explico en algún texto, en un comienzo fue una cuestión de solucionar el “pegar” algo con bastante volumen sobre la superficie del lienzo, sin que se despegara... pero pronto se fue convirtiendo en un eje fundamental. Los temas desde el principio también eran bastante políticos, una posición irónica,... redundando en el lado kitsch que los trabajos femeninos tenían, ironizando sobre los estereotipos femeninos. Hice bordados de vírgenes

en altares, etc. En ellos la costura siempre se mezclaba con la pintura. En general podía ser una reivindicación del espacio femenino en el arte, encontrar un lugar a través del procedimiento, pero desde el orgullo y la ironía (“no nos echan... nos vamos nosotras”). Más adelante, fui consciente del potencial plástico del procedimiento, la sustitución de la línea de dibujo por el pespunteado (dibujos en pespunte negro sobre tela blanca, y en blanco sobre tela negra). Toda esta obra se presentó en la Muestra de Arte Joven (con el texto *La conveniencia de la costura*). Fue un paso bastante importante, en el que por ortodoxia conceptual, toda la pintura desapareció y decidí no usarla nunca mezclada con pintura. “O se pinta, o se cose”. Bajo esta premisa, comencé los experimentos en color, sustituyendo la materia pictórica por su equivalente en tela, de diferentes maneras y resultados...

Ana de Matos

¿Cómo surgió el interés por el bordado y la costura?

¿Cómo aprendiste?

¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar el bordado en el dibujo?

Mi formación es escultórica. Al terminar los estudios en la Universidad me encontré con que un trabajo de investigación que había propuesto era valorado desde el CSIC y, me daban la oportunidad de trabajar en él con una beca PFPI. Después de cuatro años escribí la tesis y me dediqué a hacer entrevistas a artistas y a escribir algunos textos. Luego pensé que lo mejor era volver a trabajar haciendo arte. Pero la escultura tiene un proceso de elaboración más lento que la pintura o el dibujo. Así que utilicé estos dos medios para ponerme al día. Me encerré un mes en el estudio e hice más de 100 pinturas sobre papel, en pequeño formato. Intentaba saber qué quería contar o que había debajo de aquel propósito de hacer arte. La obra no tenía el propósito de ser expuesta. No me importaba si lo que hacía estaba bien o mal, si era moderno o antiguo, si contaba algo o no, si era crucial o decorativo. Esa obra no iba a ser objeto de ningún tipo de juicio. Después de un mes, quizás algo más, llegó el momento de analizar el trabajo. Salieron diversos temas, todos con un rasgo transgresor y beligerante.

Recuerdo un gran cuadro de 200 x 200 cm. que estaba pintando. Era una cabeza indefinida, asexual, con el dibujo de un vestido debajo. Un hombre o una mujer

podrían haber llevado ese vestido. Entonces dejé de pintar. Me explico, señalé al frente del lienzo los puntos que formaban una letra a punto de cruz. Cogí hilo y una aguja grande. El cuadro lo dejé vertical accesible por los dos lados y comencé a pasar el hilo de un lado a otro, desplazándome del frente a la cara posterior, abordando la obra en volumen. En la cara anterior de la obra se formaba una palabra. En la cara posterior el hilo mostraba líneas rectas. Pintar no era más importante que bordar. A partir de ese momento encontré un equilibrio conceptual que me faltaba. De alguna manera abordaba ese conocimiento masculino que había aprendido en la Universidad y ese saber femenino que había aprendido de mi madre. La obra no podía existir sin la palabra, sin el bordado. Era la proyección de mi identidad y necesitaba esa identidad para crear.

Homo textus (del latín, el hombre que es tejido) fue un trabajo posterior que surgió en Viena. Cuando llegué me sorprendió la ciudad. Me pasé un mes recorriendo las salas del Kunsthistorisches Museum, dibujando todo lo que me gustaba y haciendo anotaciones. Viena es una ciudad difícil, en el centro geográfico de grandes potencias, origen de las dos Guerras mundiales. Y mi cultura atlántica me daba una visión distinta. Me desubicaba. Pertenece a una cultura más compleja de lo que creemos y más sencilla en el modo en que la podemos representar. Nos movemos y arrastramos lo que somos y tenemos que aprender a ser de nuevo si queremos vivir en ese otro mundo que se extiende delante. Primero hice lo que sabía hacer: pinté cuerpos. Después busqué en eso que había debajo de lo pintado. Deshice la pintura a jirones para reconstruirla de nuevo. Ahí fue la primera vez que cogí una máquina de coser. Mi propósito fue dibujar líneas que dejaran huellas. El hilo se podría romper. Pero no se borraría como una línea dibujada con carboncillo. En mi memoria aquella línea conservaba mi historia. Y la tejía de nuevo.

La relación más directa y de la que soy consciente, al margen de los artistas que los teóricos han relacionado con mi obra, es con el trabajo de Ana Mendieta. Me gusta su historia. Y es la historia de muchas mujeres artistas, al margen de que hayan sido muertas o silenciadas por sus maridos. Esa relación que ella tenía con el mar o con la santería se aproxima mucho al modo en cómo he enfocado mis obras. La relación más clara fue la utilización que hice del pelo. También en las palabras que utilicé: *Ella consiguió amor*. La obra está pintada y el pelo situado sobre la pintura dibujaba la frase. En obras posteriores el lienzo estaba desnudo y la línea era mi propio pelo, en otros utilicé plumas de ave.

El mundo del grabado también participó de esa transformación. Grababa una y

otra vez las mismas planchas con distintos colores y después las estampaba en tela. Después unía mediante el cosido los distintos trozos y terminaba haciendo de aquello unos patchwork gigantes. Otras veces eran un soporte para terminar la obra utilizando pintura y, en otros casos, el bordado. ‘Una habitación apropiada’ fue una obra con clara relación a la obra de Virginia Wolfe.

¿Te importa si te hago una última pregunta? ¿le has dado al bordado alguna iconología feminista en tu obra?

La obra no tiene ninguna iconología feminista en el propósito. Pero hay iconos universales que, sin voluntad de querer ser empleados con tal fin, sean usados por estar en el imaginario popular.

No se puede negar que mi trabajo tiene una crítica social y es un trabajo en lucha. Pero es también una obra para entender, para buscar el origen del problema, desde la parte más estética a la más sutil, que no obvia su crudeza.

Juan Manuel Mendiguchía García⁶⁵

¿Cómo surgió tu interés por el bordado? ¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar el bordado en el dibujo?

Empecé a emplear la costura y el bordado en el año 2008 y se basa en el interés por el fieltro, que descubrí con el grabado. Estaba haciendo un grabado cuando, por equivocación, puse la plancha al revés y el dibujo se estampó en el fieltro. A partir de ahí, me di cuenta de la gran relación que había entre el fieltro y el hilo. Aunque para mí la costura sea secundaria, lo importante es el fieltro al que le voy añadiendo elementos.

⁶⁵ Entrevista telefónica.

¿Te inspiras en alguien?

Cuando más se interesé por el empleo del fieltro y de los hilos fue tras ver una entrevista a la artista americana “outsider”, Judith Scott (1943-2005), con síndrome de Down, que acumulaba objetos y los envolvía en lanas, haciendo esculturas.

¿Cómo aprendiste?

Soy autodidacta, aprendí comprándome una máquina de coser y practicando con ella.

¿Cuál es tu metodología de trabajo? C.G. ¿Qué tipo de materiales empleas?

Para coser, empleo la máquina de coser.

Mi trabajo tiene dos líneas, una basada más en el hilo y otra en el fieltro. Mis primeras obras estaban realizadas sobre papel, lo que producía un gran contraste matérico. En la actualidad estoy haciendo obras de fieltro muy grueso para hacer obras escultóricas. Este tipo de experiencias ya las hice en Ciudad Real en el año 2009, en una exposición colectiva en una bodega de Almagro, donde la obra que presenté era un barril cubierto con hilo.

Mis obras se caracterizan por ser abstracciones en las que los planos se consiguen con fieltros y las líneas con hilos, creando un contraste entre la frialdad de la geometrización y la calidez de los textiles. Esta complicación en la técnica y el contraste de materias y colores hacen que mis obras sean muy asequibles al público.

¿Qué dificultades encuentras?

Encontré dificultades en los comienzos, tanto en el manejo de la técnica, ya que estaba aprendiendo a manejar la máquina de coser y la rompí al poco de empezar a usarla; como en los resultados obtenidos en la obra, porque al trabajar con papel el contraste es muy drástico.

¿Qué satisfacciones obtienes?

Lo que más me gusta de la técnica es reflejo en la cara del espectador. Son obras muy complicadas, pero por el material y el color enganchan a la gente, por ejemplo a una señora mayor. En definitiva, que lleguen al público.

María del Mar Mendoza Urgal⁶⁶

¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar el bordado en el dibujo?

Empecé cuando estudiaba tercero de Bellas Artes. Mi madre tuvo una enfermedad grave y también coincidió su jubilación. Por lo que fui consciente de lo que ocurriría, que mi madre se podía morir y yo no le había expresado lo que sentía. Así que la homenajeé desde este punto de vista. Hice un álbum familiar y bordé su nombre, así comenzó todo. Luego, nacieron mis sobrinos y mi madre seguía cosiendo, esta vez para ellos. La obra de Louise Bourgeois y de otros artistas que también trabajaban con temáticas relativas al textil me ayudaron a buscar una configuración propia en mi trabajo.

En cuarto de carrera, en la asignatura de proyectos ya sabía que era lo que quería hacer, el tema y como lo quería hacer: el mundo del patrón y del nacimiento, frente a la muerte.

¿Podrías definir tu obra? ¿En qué te inspiras? ¿Tienen el bordado y la costura alguna iconología en tu obra?

Empleo el grabado no como edición, sino como obra única en la que cada una de las estampas de la edición va intervenida de forma diferente, con la costura. No tengo dos grabados iguales. Se ve muy bien en la serie *Niños*, en la que se ve repetido el grabado los mismos niños, pero luego intervenidos o vestidos de diferentes formas.

Recurro mucho a los patrones, como en la serie *Vestidos*. Siempre he estado muy interesada por el patrón, me recuerdan a mi infancia y su imaginario, de revistas de patrones como el Burda.

⁶⁶Entrevista personal.

Trabajo con los recuerdos de mi infancia cuando mi madre cosía y mis hermanos y yo jugábamos en el patio de casa.

Concretamente, en la serie *Exteriores Interiores*, hay una dualidad en las fotografías de los vestidos. Las fotografías mías con el vestido puesto, en el patio de casa de mi madre, representan el mundo interior. En cambio, las fotografías de las maquetas que están hechas con mucho detalle, con luz muy cálida, invertida respecto a las anteriores, y en un interior, representan el mundo exterior. Porque cuando estás en el exterior te cohibes y cuando estás en tu casa, en un sitio seguro, sucede al contrario, que te muestras como eres.

En mis trabajos se pueden encontrar retratos de mis hermanos, de mis sobrinos, autorretratos y últimamente libros de artista. Estos los estoy trabajando sobre todo con técnicas digitales que después intervengo con cosidos y papeles tisú.

¿Cuál es tu metodología de trabajo? ¿Qué tipo de materiales empleas?

No tengo una metodología concreta. Suelo trabajar la imagen de forma directa, sin pasar por el boceto previo. Esto implica que el error suele estar muy presente a lo largo de todo el proceso, por lo que la paciencia y el mimo acaban siendo muy importantes.

En el taller hago la parte más sucia y que necesita más infraestructura, el grabado. Luego en mi casa hago el trabajo de costura. Me gusta coser en la mesa del comedor, mientras hablo o veo la televisión. Son mecanismos muy caseros, del ámbito de la familia. Es donde más me surgen las ideas, más que en el taller.

Cuando coso a mano, primero hago los agujeros para poder saber por donde ha de volver la aguja. En unas ocasiones mido las puntadas, para que sean todas iguales, muy perfectas. En otras ocasiones no me interesa esa perfección.

Empleo mucho el papel tisú. Su textura y tacto me trasladan a mi infancia y la complejidad de su estampación, cosido o incluso el intentar dibujar sobre el acaban siendo un reto continuo que me llena de satisfacción cuando llego a un resultado que me interesa.

En mi obra actual estoy dibujando unos tapetes de ganchillo y de encaje de bolillos, muy relacionados con el mundo del ajuar y de la ropa de casa. Son encajes de mi familia y de la familia de mi marido.

En otras ocasiones empleo materiales reciclados, como los encajes de la falda de mi vestido de novia, que los he reutilizado para hacer obra. Me daba cargo

de conciencia gastar tanto dinero en un vestido que solo me iba a poner un día. Me obsesioné con encontrar un vestido reutilizable y lo conseguí utilizando los encajes en algunas piezas.

¿Qué satisfacciones obtienes?

No solo el resultado final, que es más o menos bello según el espectador o la necesidad de contar algo y encontrar el medio de hacerlo. El proceso me gusta mucho, porque disfruto mientras construyo cada pieza. En la parte de grabado, por ejemplo, me gusta la magia de que hasta el final no sabes bien qué y cómo saldrá.

¿Qué dificultades encuentras?

Las dificultades vienen precisamente de los procesos mencionados anteriormente. La búsqueda y mecanismos para encontrar la manera o modo de plasmar lo que quieres. EL resolver una imagen mental.

El ser humano disfruta cuando es capaz de resolver dificultades, yo creo que con el camino fácil no se encuentra la satisfacción. La dificultad y la satisfacción son, en mi opinión, directamente proporcionales, a mayor dificultad, mayor satisfacción final se produce.

La creación artística, principalmente el dibujo, no es un proceso fácil, ni siquiera espontáneo como muchas veces se puede llegar a pensar. Yo creo que requiere de una concentración absoluta para poner en conexión el pensamiento con la destreza de la mano.

Chelete Monereo Veasco⁶⁷

Lo primero, ¿es correcto que empleas la costura en tu obra?

⁶⁷ Entrevista telefónica.

Puntualmente en esta colección sí es correcto, pero yo no coso nada, todo lo pego, lo incorporo, como material pictórico. Solo he empleado telas en dos series que trabajo como capítulos de un libro: en *Entretelas*, realizada entre 2006 y 2008 y en *Poema numérico*, expuesta actualmente en 2012.

¿Qué materiales empleas? ¿Cuál es tu metodología de trabajo?

En *Entretelas* empleo telas antiguas usadas, bordados antiguos o por ejemplo un reposacabezas de sofá de macramé con hilo dorado, o sábanas viejas zurcidas. Para mí el zurcido es de igual rango que un bordado, pueden tener la misma fuerza y expresividad. Esta serie supone el devenir de las mujeres de mi familia a lo largo de cinco generaciones a través de telas usadas y vividas. Hay por ejemplo un babero muy bordado sujeto con alfileres, uno patuco de niño pequeño que todas las mujeres de mi familia han hecho y que yo ya no sé hacer... Pero no lo empleo como los objetos que son, sino como manchas de colores y como elementos compositivos. Una blusa de seda bordada recortada si miramientos y abierta como las alas de un águila, representa algo que ya no tiene nada que ver con una blusa bordada

¿Qué dificultades y satisfacciones encuentras?

Como las colas para pegar las telas eran un ingrediente nuevo para mí, al principio me parecía un asunto muy farragoso que no controlaba bien. Los materiales te dan sorpresas, por ejemplo, los terciopelos al mojarlos cambian y se convierten en otra cosa más parecida a lo opuesto: una lija. Cuando pintas, en el encuentro de la idea con la materia, se producen sorpresas que hay que saber aprovechar, es una de las partes más interesante del proceso creativo... me pareció apasionante, especialmente cuando adquirí ya cierto dominio. Para mí las telas son colores, formas, texturas, veladuras... que forman parte de la pintura. Lo disfruté, ¡cómo no!

Hay un cuadro hecho con gasa de seda de mi traje de novia, deshecho y vuelto a colocar de manera completamente distinta, atravesado con unas franjas rojas sobre un fondo de pizarra, así adquiere una dimensión muy diferente a lo que era antes.

Otra obra está hecha con varios tapetes que se utilizaban en las bandejas, en los platillos del pan etc., que los agrupo en dos zonas enfrentadas como si fuesen dos familias: Montescos y Capuletos

Otra obra *Alma, cuerpo y biografía*. Consiste en la fotografía de una mujer

a tamaño real, desnuda tumbada boca abajo a la que he “velado” con telas bordadas que representan los tres aspectos del título.

Como soporte empleo un material de aluminio. Tiene como ventajas que es muy ligero, fino y no se alabea. También empleo tablero marino. Para pegar las telas empleo colas industriales. Es muy importante utilizar materiales de alta calidad, como lo haría un buen lutier, que resistan, que sean los adecuados, quiero que la obra dure lo más posible en las mejores condiciones.

¿Te inspiras en alguien? ¿Tiene el bordado alguna iconología en tu obra?

No me inspiro en nadie. Aunque veo mucho arte, viajo mucho... Pero a la hora de hacer me “interrogo en mi propio pozo”. No quiero seguir la estela de nadie. Pretendo que mi obra sea auténticamente mía. Esto tiene el inconveniente de que es un trabajo lento, que llega cuando llega, no lo puedo provocar. Hago una colección cada dos o tres años, en el mejor de los casos.

La serie *Entretelas* nació con la muerte de una mujer mayor muy especial de mi familia. Después la dejé macerar en el tiempo física y anímicamente. El artista tiene que aislarse, y dejarse invadir por la musa. El trabajo en la soledad del taller es primordial.

El cuadro que inicia *Entretelas* no tiene tela alguna y se llama *Alacena familiar*. Es a partir de este cuadro cuando se inicia la colección: Tiene un texto: “lo que mis abuelas creyeron- lo que mi madre me enseñó- lo que yo intuyo - lo que mi hija siente”. El cuadro que termina la colección es una ráfaga de óvulos que salen de la oscuridad hacia la luz, portando trozos de telas de las mujeres de su familia que las precedieron.

¿Tiene tu obra sentido feminista?

Entretelas no podría haberla hecho un hombre; en ese sentido es “femenina”, pero no es feminista en el sentido reivindicativo. Simplemente es una reflexión, desde el punto de vista de una mujer. No soy feminista porque cuando llegué, el trabajo del feminismo ya estaba hecho. Soy post-feminista: defendiendo la igualdad trabajando y valoro la diferencia comprendiendo su esencia.

María Muñoz Torregrosa

¿Cómo surgió tu interés por la costura?

Mi interés surgió en Londres, yo estudiaba Arte en una escuela *part time* porque tenía que trabajar para poder mantenerme. Conocí a una mujer extraordinaria llamada Julie Silk que cosía, estampaba sus prendas, hacía hasta sus propios botones, maravilloso trabajo. Una artista, aunque luego la vida no le favoreció porque tuvo un hijo autista y necesitaba mucho tiempo para cuidarle y nunca llegó a ser conocida, ¡una pena!

¿Cómo aprendiste? Por tu curriculum me imagino que aprenderías mucho en Londres, aunque quizás ya supieses de antes.

Aprendí con ella y luego cuando volví a España empecé a estudiar Patronaje Industrial y monté un taller con una socia, R+M, Rocío y María, nos fue muy bien hasta que nació mi hija en 1988 y lo dejé y empecé a trabajar con mi hermano.

¿Cuál es tu metodología de trabajo? ¿Qué tipo de materiales empleas? Por ejemplo en la obra *Y ahora, respira* (2009) pones que está hecha con pintura y terciopelo cosido sobre lienzo, aunque no se aprecia en la foto. ¿Sueles coser la tela en la obra o sueles pegarla?

Soy muy variable, a veces pinto la tela o bordo y coso, es solo una manera de expresarme. Últimamente he estado haciendo grabados fotopolímeros y no he cosido...

Me ha impactado tanto la introducción que tienes en la web, como la presentación del catálogo *Fibras*, sobre la soledad y los miedos. El título de la obra *Imposible es una opinión* me ha recordado mucho a la frase de Audrey Hepburn: *Nothing is impossible, the word itself says 'I'm possible'!* A partir de esta reflexión que haces me surgen las preguntas de ¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar la costura en el dibujo? ¿Es anterior el empleo de la costura a este cambio en tu vida, lo empleas a raíz del mismo o quizás no tenga nada que ver?

Yo trabajé en el mundo de la moda, era patronista industrial y le hice los patrones de todas sus figuras. Cuando mi hermano murió repentinamente en el 2001, decidí empezar a hacer mis propias obras. Para mí era un reto hacer mis propias cosas, no tenía seguridad en mi misma, siempre he roto y tirado mis piezas, no las consideraba válidas.

¿Lo empleas como artesanía renovada, como arte, como técnica artística? ¿Tiene la costura alguna iconología en tu obra? Se suele relacionar el empleo de la costura con la reivindicación feminista. ¿Es ese tu caso?

Estas preguntas son más difíciles de contestar.

Utilizo la costura porque vengo de un mundo de patrones y telas, siempre hay hilos a mi alrededor. Es una herramienta más de expresión.

Trabajé en el Museo del Traje por un tiempo y luego monté la exposición de *Fibras* con María Ortega, porque fui a una Bienal de Arte Textil en México y conocí gente maravillosa que trabajaban con textiles.

¿Te inspiraste en alguien?

Me imagino que me han influenciado muchísimos artistas, el primero mi hermano y Louise Bourgoise, Rothko, Giacometti, infinidad de personas no tan famosos...

¿Qué dificultades encuentras? ¿Qué satisfacciones obtienes?

Como todo en la vida en el Arte encuentras muchas satisfacciones y muchas frustraciones, siempre he intentado buscar una manera de expresarme, de ser yo misma.

Por último, ¿tienes alguna preferencia en cuanto a la obra que vaya a poner?

No tengo ninguna preferencia. Pero creo que la que más me emociona es *Imposible es una opinión*, porque yo pensé que era imposible expresarme por mi misma y más teniendo una figura tan solida e importante como mi hermano. *Imposible es una opinión* es la que más me gusta y la que marca el principio de una época en mi vida.

Sonia Navarro Peralta

¿Cómo surgió tu interés por la costura?

He cosido desde niña, mis abuelas me enseñaron a coser, mi madre, mis tías, todas las mujeres de mi familia lo hacían. Simplemente reproducía el modelo que había en casa

¿Cómo aprendiste?

Me enseñó mi abuela Moma, ella me decía como utilizar la maquina de coser, primero sin aguja, luego sin hilo y más tarde con aguja e hilo sobre papel como si fuese una caligrafía, así me enseñé a coser.

¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar la costura en tu obra?

La aplicación a mi obra fue mucho más tarde, en los últimos años de carrera, yo estudié en Granada y fué allí donde empecé a hacer mis primeros cuadros de telas, siempre me interesaron los artistas que trabajaban con lo relacionado a la costura

¿Te inspiraste en alguien?

Si en muchos artistas, desde Louise Bourgeois, Rosmarie Trockel, Ángeles Agrela, Elena del Ribero, Joseph Beuys, Erwin Wurm a Manolo Millares

¿Cuál es tu metodología de trabajo?

Todos los días voy al estudio, si estoy en Murcia el estudio y la casa están juntos, así que estoy todo el día. Si estoy en Madrid voy al estudio por la mañana y regreso por la noche. Por la mañana suelo trabajar con el ordenador, mails, gestiones y la tarde la dedico a la producción de obra. Hay veces que vienen mi madre y mis abuelas a ayudarme.

¿Cómo definirías tu obra?

Definiría mi obra como un trabajo relacionado con las labores del hogar femeninas, con la imposibilidad de movimiento de algunas mujeres en la sociedad, con lo femenino y con lo que no lo es. La moda y los patrones establecidos también están siempre presentes.

¿Qué tipo de materiales empleas?

Los materiales tienen que ver con lo que encontramos en una caja de agujas de cualquier casa, lo cotidiano de un taller de costura. Hilos, agujas, alfileres, telas.....

¿Qué dificultades encuentras?

Dificultades hay muchas pero muchas veces nos ponemos muchas más de las que tenemos.

¿Qué satisfacciones obtienes?

Las satisfacciones me las da ver a mis abuelas entusiasmadas con lo que hago.

María José Pérez Vicente

1. ¿Cómo surgió tu interés por el bordado y la costura?
2. ¿Cómo aprendiste?
3. ¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar el bordado en el dibujo?
4. ¿Lo empleas como artesanía renovada, como arte, como técnica artística?
5. ¿Tiene el bordado alguna iconología en tu obra? ¿Tiene sentido feminista?
6. ¿Te inspiraste en alguien?
7. ¿Cuál es tu metodología de trabajo?
8. ¿Qué tipo de materiales empleas?
9. ¿Qué dificultades encuentras?
10. ¿Qué satisfacciones obtienes?

Desde que alcanzan mis recuerdos soy una persona creativa. Cuando me piden que escriba sobre mi trabajo me obligan a mirar hacia y desde dentro. Y siento...

Siento que en mi vida el Arte ocupa un lugar con mayúsculas, un lugar con sorpresas, con alegrías y a veces tristezas; un lugar de complicidades, de secretos y como no, de silencios.

Atrás miro en el tiempo y veo escrita repetidamente la palabra “crear”. Hay quien dice que busca la verdad o quien se cuestiona cada línea, cada color, cada composición, cada gesto...Cuando en la intimidad del estudio te encuentras frente a un papel o a una tela en blanco y le preguntas, no contesta; te preguntas y obtienes tu respuesta. Yo quiero libertad en todo aquello que creo. Ni sigo modas, ni tendencias y ante todo busco un lenguaje personal en el que la fuente de inspiración sea el propio trabajo.

Cierro los ojos y veo a mi abuela cosiendo, a mi madre haciéndonos jerséis y a mi padre con sus pirograbados. Durante la adolescencia tuve mis primeras incursiones teniendo como referencia las revistas de patrones; cosí, tejí, dibujé y pinté casi de forma intuitiva. Me encerraba en mi habitación el viernes y el domingo por la tarde tenía acabado mi jersey para ponérmelo el lunes. No me gustaba que me dijeran cómo debía hacerlo y si no estaba tan bien, no pasaba

nada. Esa pulsión es la que realmente hace mover mi vida y son los momentos que me producen mayor satisfacción, mayor recompensa y que desaparecen si sigo pautas; no sigo esquemas preestablecidos y cuando llego al estudio nunca se lo que voy a hacer ni por donde voy a empezar.

Mi tarea de investigación comenzó nada más acabar en la facultad (Pintura en 1991 y grabado en 1994). Empecé a utilizar técnicas que no eran específicas de la pintura como fueron el poliéster, fibra de vidrio, tintas....así nació la serie **Balanzas** y durante unos años estuve trabajando en ella. A partir de ahí y dada la toxicidad de los productos que empleaba tuve que buscar una nueva línea de trabajo y surgió **Redes**, más convencional en cuanto a la parte técnica ya que utilizaba pintura acrílica y absolutamente inocua.

Paralelamente a la pintura fuí buscando también mi línea de trabajo en el grabado, no como tradicionalmente es considerado como forma de reproducción, sino como obra única. Mezclando diferentes técnicas y soportes, estampando papeles; utilizando el collage conseguí en mis obras esa personalidad que buscaba.

La serie **Taller de costura** tiene sus inicios en el 2006. Fruto de las investigaciones realizadas a partir de técnicas utilizadas habitualmente en el grabado como la incisión mediante punta seca sobre diferentes soportes o el uso de la tinta calcográfica y el collage como medio de expresión de mi lenguaje gráfico, surge la necesidad de hacer extensivos a la pintura todos estos logros.

Bajo este título nace un espacio abierto en el que las telas fragmentadas y recortadas van configurando la composición (a modo de puzle) de cada cuadro, bajo el común denominador del color. Rojo, negro y todo juego de blancos se van entretejiendo y superponiendo para acabar configurando esa composición cuya temática varía en cada obra. Son grandes collages de tela unidos entre sí mediante cosidos de igual forma que quedan sujetos los papeles en los grabados. Rompo o corto las telas para volver a unir las y utilizo el hilo tanto para juntarlas como para dibujar formas como si lo hiciera con un lápiz, como un nuevo medio de expresión en mi trabajo. Con este hecho no pretendo ni quiero que tenga ninguna connotación feminista ni de reivindicación, sino que transmita sensibilidad o fuerza y forme parte del lenguaje global de mi obra. Creo que es un trabajo en el que fácilmente se reconoce que detrás de él, hay una mujer.

En cuanto a la iconografía se reconocen formas relacionadas con patrones, perfiles de cabezas, manos, sombreros, bolsos...; inscripciones como *MADE IN* que se repiten como sello de identidad de la propia obra y le proporcionan el

hilo conductor; palabras o series numéricas se dibujan con lápiz o pintura acrílica; estampaciones con tinta o telas propiamente pintadas; elementos superpuestos como arandelas, cintas, bordados, hilos cosidos manualmente que proporcionan nuevas formas y texturas a los elementos que forman parte de la estructura cada obra.

En cada una busco un juego de equilibrios, de armonías y sobre todo pretendo que mi pintura sea coherente y respetuosa no sólo con el Arte sino conmigo misma.

Al ver que cosas sobre papel también me gustaría saber tu opinión sobre el mismo, si te resulta más fácil o más difícil que sobre tela, por qué lo empleas, tu método de trabajo o las características del medio.

En referencia al uso del papel, ha sido una constante en mi obra desde el principio (ya lo utilicé en Balanzas) y aunque parece un material frágil, dependiendo del tipo de papel puedes sumergirlo en agua, yo lo cubría con poliéster, puedes estamparlo, coserlo....y a la vez es capaz de transmitir esa fragilidad que parece característica en él. Me encanta el papel para trabajar.

Cristina Pérez de Villar Rodríguez

¿Cómo surgió tu interés por el bordado?

Desde que recuerdo, me ha maravillado el mundo de los hilos. Mi madre y mi abuela nos cosían las camisetas interiores, los vestidos, la ropa de cama, hacían croché y nos tejían chalecos de lana... ese mundo siempre estuvo muy presente en mi infancia y ha estado muy vinculado en mi vida a la sensación de amor, de familia, hogar, de mujeres que hilan con amor (madres, abuelas, bisabuelas, tatarabuelas...) y te cubren de calor y fantasía, de historias, de magia. Sin embargo, nunca me tomé el tiempo para aprender a coser, o bordar, o tejer. He disfrutado cosiendo muñecos de tela que luego rellenaba de arena, o vestidos para mis muñecas, y ya con más edad, los dobladillos de los vaqueros o los botones caídos, pero todo esto sin saber, por rebeldía adolescente supongo, a coger un dedal.

¿Cómo aprendiste?

Aún no he aprendido. Como te comentaba antes, seguramente por rebeldía

infantil y adolescente, no aproveché en su momento la oportunidad de tener tan cerca a dos mujeres que manejaban ese arte estupendamente y que tenían todas las ganas del mundo de enseñarme. Hace solo tres años que juego a bordar y disfruto de la experiencia, pero no podría decir que he aprendido. Las bordadoras hacen una labor de que estoy aún muy lejos. Mis obras bordadas son más bien experimentos con los que disfruto enormemente, sin más.

Comencé a bordar a raíz de una idea para una obra. Me parecía que esa obra solo podría hacerse bordada sobre tela, así que me empeñé en intentar hacerla en un par de meses (que era el tiempo de que disponía antes de presentarla para una exposición en Sevilla). Antes tenía que aprender al menos lo más básico, así que acudí a casa de una amiga que vive en Villamanrique de la Condesa, un municipio sevillano de tradición bordadora, ya que ella domina esta técnica maravillosamente y pasé una tarde viendo como bordaba y escuchando y grabando en vídeo sus explicaciones. Mi madre también me ayudó bastante en esa tarea. Al final conseguí terminarla a tiempo, ya que mi interés era usar esa técnica para poder transmitir una imagen y la carga simbólica asociada a ella, y no crear un bordado técnicamente perfecto.

¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar el bordado en tu obra?

En el verano de 2010, asistí como alumna a uno de los cursos-taller de creación que imparte Juan Fernández Lacomba en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla (Vigencia y actualidad del dibujo III). Al finalizar el curso, y durante un par de meses, ya cada uno en su estudio trabajó sobre una serie de propuestas relacionadas con lo que se había visto en clase y de las que surgió una exposición de arte que se inauguró en otoño. Una de las propuestas que Juan F. Lacomba nos hizo fue dibujar con hilos blancos sobre un lienzo negro o viceversa. No se tenía por qué tratarse de coser, ni de bordar: se podían pegar con cola los hilos a la tela, o cualquier cosa que se nos ocurriera mientras que el resultado fuese un dibujo blanco sobre negro o negro sobre blanco hecho con hilos. Entonces, recordé una idea que andaba por ahí por mi memoria y me pareció que esta era la ocasión adecuada y el momento de materializarla, y que sería una obra bordada con hilo crudo sobre un lienzo negro. Y así fue como me dirigí a Villamanrique a dejarme orientar por esta amiga bordadora de la que antes te hablaba. Los hilos fueron el regalo de una amiga muy querida y muy vinculada al mundo de la costura, hilos que ha ido recopilando en el tiempo, durante sus viajes y otros heredados de su familia.

Durante ese verano estuve bordando y deshaciendo lo bordado una y otra vez, y como la obra medía uno por dos metros, creía que no iba a poder terminarla así que dediqué todo el tiempo de cada día a ello, parando para comer y dormir, e inevitablemente comencé a pensar en Penélope, en las Hilanderas de Velázquez y las Parcas, y a entrar en un agradable trance que marcaba el ritmo repetitivo de la aguja atravesando el lienzo hacia arriba y hacia abajo, hacia arriba y hacia abajo... Tuve sensaciones muy bonitas absorta en los hilos y el dibujo, y a veces me parecía que cada vez que daba una puntada, todas las mujeres que habían bordado alguna vez, acompañaban el movimiento de mi mano. Y me enganché, así que apenas terminé ya estaba pensando en la siguiente obra que podría bordar.

Ritual de des-enredo (bordado sobre tela)

110x170 cms.

¿Lo empleas como artesanía renovada, como arte, como técnica artística?

Como técnica artística. Soy pintora y para mí el bordado es una técnica más que utilizo para crear mis obras. El bordado tiene un lenguaje propio, especial, que no le confiere la misma naturaleza a una obra que el óleo o el grafito, o la tinta, las ceras, etc. Estéticamente, tiene sus colores, texturas, huellas...y simbólicamente también. Y luego está el ritmo, ese ritmo que marcan las agujas al atravesar la tela.

¿Tiene la costura alguna iconología en tu obra? ¿quizás tiene sentido feminista?

Si, sin duda tiene una importancia iconológica, aunque no considero que tenga un sentido feminista sino femenino. El bordado está muy relacionado con el mundo de la mujer y tiene algo como de trance, de ritmo hipnótico, de mediodía... Existen muchas mujeres y personajes femeninos asociados al mundo de los hilos: Penélope, Ariadna, las Parcas, la Bella Durmiente, Maya (la diosa hindú), la Virgen María, Spiderwoman...y todo esto está muy presente en mí mientras trabajo con ellos.

Es también una reivindicación de la lentitud, de otro tiempo más humano, más cercano al corazón, en contra del ritmo vertiginoso al que la sociedad de consumo y el capitalismo nos avoca. Es una reivindicación del presente, de la presencia...

La simbología de los diferentes rituales relacionados con los procesos de creación artística en las diferentes épocas y culturas son temas que me interesan

profundamente.

También asocio los hilos a los cabellos y su simbología.

¿Te inspiraste en alguien?

Seguramente. Cuando creamos estamos influidos por todas las obras que hemos admirado, de una manera más o menos consciente, pero no recuerdo haberme inspirado en nadie. Como te dije, tenía una idea en mente con esa primera obra que me pareció adecuada realizar a través del bordado. Luego me enganché y ahí ando, preparando una individual dedicada al bordado que se inaugurará en septiembre de este año. Quizás me viene de antes porque ya hace años, en el 2001, hice una obra para una exposición en el Museo de Huelva donde realicé una especie de tapiz con hilos azules que convertían en trama-celeste los cabellos de un retrato al óleo sobre madera.

(Disculpa pero he tenido que escanear la página del catálogo que editó la Diputación de Huelva, y en la foto no se ve muy bien que es un bastidor de madera rectangular con una silueta de madera pintada al óleo que representa un busto femenino que queda “al aire” por todos sus lados, excepto por el margen inferior. Los demás están sujetos al bastidor por los hilos tejidos, de modo que entre ellos, lo que se ve es la pared).

S/T (óleo sobre madera y tapiz de hilos con estrellas de metal)

138x80 cms.

Expuesta en la muestra “Travesías y sedimentos. Mirando la Rábida”

Muelle de las Carabelas. Paraje de La Rábida. Palos de la Frontera. Huelva. Del 12 de octubre al 11 de noviembre de 2001.

Museo de Huelva. Sala Siglo XXI. Del 11 al 31 de enero de 2002.

También había bordado una especie de alas en un pequeño bastidor forrado de raso violeta con los cabellos canosos de un hombre que tenía que aprender a volar. Fui recogiendo sus cabellos e iba bordando con ellos las alas. Esta obra no ha estado expuesta y la quemé poco después de terminarla.

Airiae (Cabellos blancos cosidos sobre tela)

35x27 cms.

¿Cuál es tu metodología de trabajo y qué tipo de materiales empleas?

Me gusta partir de una idea germinal, en general, y esa idea va tomando diferentes formas. Mientras trabajo en una obra se me van ocurriendo las siguientes. Me gusta trabajar alrededor de un tema, hasta que paso a otro diferente. Normalmente relacionado con la curiosidad hacia la simbología y el misterio, las estructuras de la naturaleza...Te paso las palabras que D. Juan Fernández Lacomba, comisario de la exposición "Artistas del Aljarafe I: Emergentes y Nuevo Arte" escribió sobre mí en el catálogo de dicha muestra:

"Sabedora de las funciones liberadoras y la clarividencia que la práctica del arte puede proporcionar a quien lo ejerce, la obra de Cristina Pérez de Villar se mueve entre la pintura de taller y las intervenciones en la naturaleza. Hace años se ha venido interesando por la transcripción de manera emblemática y totémica de elementos de la naturaleza o de género, que por lo general se transmutan en realidades sublimes que quieren mostrar sus auras de símbolos inequívocos. Sus propuestas adquieren así un aire de irrealidad, al ser, de algún modo, trascendidos: de ahí que recurra a la pintura como invención mental a partir de referencias de la realidad, y, por ello el carácter mágico que adquiere el conjunto de sus representaciones. En ocasiones se trata de visiones que tienen que ver con iniciaciones tipo New Age y con el encuentro revelado de las energías de las estructuras del universo. Así pues, la autora se baraja entre la adoración, la sorpresa y la perplejidad, y se sirve del arte para transmitir elementos simétricos, conceptualmente singulares, brillantes o luminosos, telúricos o sexuales, sin que por ello pueda disponer a veces de algún elemento irónico o de complicidad confidencial con el espectador." Texto de Juan Fernández Lacomba

Tengo mi estudio en casa (o mi casa en el estudio, quien sabe). Me gusta trabajar donde vivo. Poder despertarme mientras miro el cuadro en el que estoy trabajando, a ver qué me cuenta, a ver si veo por donde tiene que ir...Suelo llevar dos o tres cuadros a la par. Así, cuando no veo más, puedo quitar el cuadro con el que estaba trabajando de en medio y ponerme con otro, para coger perspectiva. No suelo hacer bocetos. La técnica depende de las ideas, de lo que quiero contar. Tengo obras en óleo, dibujos, bordados...y obras con volumen, pequeñas instalaciones creadas con elementos de la naturaleza.

Lo que más disfruto es el proceso de creación de la obra, ese estado fuera del tiempo en el que me encuentro mientras pinto. Las ideas son excusas para ponerme a contar algo que me interese y poder entrar ahí. Mientras estoy

creando mi mente funciona de otra manera y eso me interesa, siento más lucidez, mayor conciencia del presente...

¿Qué dificultades encuentras?

Con el bordado (supongo que te refieres a esta técnica) la principal dificultad que encuentro es mi escaso conocimiento de la técnica, que limita las puntadas y el resultado estético, y que me hace tardar mucho ya que tengo que hacer y deshacer, y volver a hacer...pero es un aprendizaje muy rico a todos los niveles. Teniendo en cuenta lo que disfruto mientras estoy aprendiendo algo nuevo, permitiéndome la torpeza y la curiosidad, trabajándome la paciencia...no sé si diría que es una dificultad.

¿Qué satisfacciones obtienes?

Como he comentado anteriormente, ese estado como de trance que marca la aguja atravesando la tela de un lado al otro y el sonido de los hilos contra el lienzo, es mágico para mí. Es como una especie de meditación. Un estado diferente.

Aprender algo nuevo. La aventura de usar una técnica que no controlo se suma a la aventura que ya de por sí es crear. Estar en contacto con los hilos me recuerda a la infancia, a mi madre, mi abuela, a los cuentos de hadas...

María Ramírez Parreño

1. ¿Cómo surgió tu interés por el bordado?
2. ¿Cómo aprendiste?
3. ¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar el bordado en el dibujo?
4. ¿Lo empleas como artesanía renovada, como arte, como técnica artística?
5. ¿Tiene el bordado alguna iconología o simbología en tu obra? ¿Tiene sentido feminista?
6. ¿Te inspiras en alguien?
7. ¿Cuál es tu metodología de trabajo?
8. ¿Qué tipo de materiales empleas?

9. ¿Qué dificultades encuentras?

10. ¿Qué satisfacciones obtienes?

1- Mi interés por el bordado siempre ha estado muy presente en mi trabajo. Empecé a trabajar más a fondo esta técnica hace dos años. Pero siempre me llamó mucho la atención.

También ha estado muy ligado este interés al haber vivido con mi hermana, que es arquitecta de interiores y diseñadora de mobiliario. Gracias a ella he aprendido mucho de diseño de interior (sobretudo de diseño Nórdico) y me he fijado e inspirado de muchos diseñadores como Charles & Ray Eames, Stig Lindberg, Sven Markelius y sobretudo Josef Frank, los cuales han trabajado con el textil.

2- Siempre he sido muy autodidacta en todo mi trabajo. He aprendido a base de práctica y más práctica. Creo que es mejor que sea así pues siempre aprendes más de tus propios fallos y es mas bonito ver tu propio desarrollo.

3- Siempre que he trabajado el bordado lo he hecho a mano, esta técnica es un concepto que puedo trabajar en coherencia con la idea de repetición, con la que llevo trabajando desde hace unos años.

Empecé a trabajarlo en coherencia con mi trabajo aproximadamente hace año y medio.

4 - 5- El bordado es una técnica de artesanía que admiro y respeto, porque además de “decorar”, también tiene un aspecto muy íntimo con mi trabajo: La repetición de un patrón en una técnica como el bordado hace que sea un proceso de relajación y tranquilidad.

En cierto modo el bordado en mi trabajo siempre ha sido lo que ha sido: una técnica artesanal aplicada al diseño.

Nunca he tratado mi trabajo con un sentido feminista hasta que en Diciembre de 2012 recibí un mail de la galería Mad is Mad (Madrid) proponiéndome participar en su siguiente exposición la cual sería sólo de artistas femeninas trabajando técnicas como el bordado. En ese momento me paré a pensar en la relación tan íntima que tenía esta técnica con el sexo femenino. Y decidí realizar una obra íntegra para esta exposición.

Se titulaba 22 Días y consistía en bordar 22 textiles (que representan los días que

tuve desde el primer día que me propusieron participar en la exposición hasta el día de la inauguración) con 22 líneas y una de ellas en dorado, representando el papel de la mujer en la labor artesanal del bordado.

6- Aparte de grandes artistas como los que he mencionado más arriba, otros como Agnés Martín, Anni Albers, Vuokko Nurmesniemi & Maija Isola (Marimekko) o Tove Jansson; la gente que me rodea, los sucesos que me ocurren o la música que escucho (muy importante), motiva mi inspiración en todo momento.

7- Mi metodología de trabajo es muy sencilla: Antes de empezar a trabajar cojo mi taza preferida de los Moomins y vierto en ella café con un poco de leche. Pongo música tranquila y empiezo a realizar formas abstractas con acuarela. Cuando encuentro una forma que me atraiga estéticamente empiezo a repetir esa forma indefinidamente, nunca necesariamente igual que la otra. Casi siempre combino dos colores o más de dos colores.

8- Una de las técnicas que utilizo con mayor frecuencia es el grabado ya que la posibilidad de crear una obra múltiple esta en coherencia con el concepto de repetición con el que vengo trabajando desde hace un tiempo. La experimentación con diferentes soportes y materiales me motivan a hacer nuevos proyectos.

La acuarela, el acrílico y el bordado son algunas de las técnicas más frecuentes en mi trabajo.

9- Las dificultades nos las ponemos nosotros. La dificultad de una técnica esta en el comienzo de experimentación en ella, una vez trabajada esa técnica la dificultad va desapareciendo. Por eso es importante trabajar mucho y realizar mucha obra para que esa dificultad desaparezca.

10- La mayor satisfacción que encuentro en mi trabajo es la respuesta de la gente. Cuando realizas una obra, la expones, y ves un buen resultado coherente con toda ella, ya es el primer logro, pero cuando familiares, conocidos, buenos amigos y desconocidos te felicitan, es una gran satisfacción personal.

Esta satisfacción aumenta cuando la gente esta interesada en comprar tu obra y mostrarla. Cuando tu trabajo agrada a otro artista y te propone hacer una colaboración.

Son muchas las satisfacciones del artista cuando trabaja y se siente cómodo con lo que hace.

Laura Riquelme Mansillas

1. ¿Cómo surgió tu interés por el bordado?
2. ¿Cómo aprendiste?
3. ¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar el bordado en el dibujo?
4. ¿Lo empleas como artesanía renovada, como arte, como técnica artística?
5. ¿Tiene el bordado alguna iconología en tu obra? ¿Tiene sentido feminista?
6. ¿Te inspiraste en alguien?
7. ¿Cuál es tu metodología de trabajo?
8. ¿Qué tipo de materiales empleas?
9. ¿Qué dificultades encuentras?
10. ¿Qué satisfacciones obtienes?
11. Por último, ¿tienes alguna preferencia en cuanto a la obra que vaya a poner?
Me gustaría publicar la tesis por lo que ¿me das autorización para publicar tu obra?

1.- Mi interés por el bordado siempre ha sido algo que estaba dentro de mi cabeza, pero no fue hasta hace unos 3 años cuando comencé a incluirlo plásticamente en mis obras. Digamos que mi tercera opción de Arte (después de mi primera opción: las artes plásticas como el dibujo, la pintura o la escultura, y mi segunda opción: la música), siempre ha sido el mundo de la Moda. Y puedo confirmarte que, según voy avanzando mis trabajos, cada vez voy incluyendo en mayor medida el mundo textil en mis obras, lo cual es debido a que cada día que pasa estoy más interesada en él. -No descarto estudiar el Grado en Diseño de Moda cuando termine el Grado en Bellas Artes-. De modo que, refiriéndome al mundo de la Moda, en especial estoy maravillada con los infinitos tipos de telas, los tipos de bordado, en definitiva, todas las posibilidades que hay de crear algo bello con una mezcla sabia de los ingredientes textiles, por lo que cada día busco un hueco mayor para la belleza textil en mi obra. En especial, todo lo bordado (a mano), para mi tiene un carácter único y especial, que aporta una delicadeza muy difícil de conseguir de otro modo.

2.- Siéndote sincera, nadie me ha dado ninguna clase de bordado como tal

en mi vida jajaja Mi interés hacia el bordado ha ido creciendo a partir de mis investigaciones sobre artistas que trabajan con él, visitando exposiciones sobre moda, y descubriendo y practicando nuevas técnicas de bordar poco a poco por mi cuenta, mediante tutoriales, o mediante mi propio ensayo y error. Así que sí, se puede decir que en cuanto a este tema he aprendido de forma autodidacta.

3.- Durante mi primer año de la carrera de Bellas Artes, mi profesora de dibujo fue Mar Mendoza Urgal, y digamos que fue ella la primera artista que me influenció respecto a este tema y la primera persona que me ayudó a incorporar de una manera sabia el bordado en mi propia obra. Leí su tesis sobre el verdadero significado del vestido femenino (te la recomiendo), y durante ese primer año que me tutorizó ella, trabajé mi libro de artista inspirado en “El Principito”. Para mí, un libro de artista creado a partir de una historia tan maravillosa y delicada como “El Principito” no merecía mayor honor que ser la primera obra en la que incorporar esa característica única y especial que aporta el bordado. Por otro lado, te recomiendo echarle un vistazo a la obra de mi profesora, una obra de lo más brillante y delicada que he visto nunca. No pude haber tenido mejor influencia que aquella cuando empecé.

4.- Digamos que sí, sí y sí. Para mí introducir el bordado en la obra es aportarle una característica original, una forma renovada de trabajar y crear Arte. Y cómo no, después de cada nuevo trabajo que realizo, cada vez se va consolidando más en mi forma de trabajar esa técnica artística. Al mismo tiempo que añadir un pequeño trazo a un dibujo o una nueva pincelada a una pintura, el bordado es un recurso que para mí añade más carácter a la obra.

5.- Hum... muy buena pregunta. Pues yo creo que sí, quizá la iconología que yo busco con su empleo es lo que he mencionado antes, la simbología de algo delicado, cuidado, y por qué no decirlo, a veces incluso elegante. Respecto al feminismo, no creo que mis obras sugieran la igualdad entre hombre o mujer. Pero puede que tengan un carácter femenino, lo cual es a veces inevitable siendo yo misma una mujer, pero para mí ese no es el significado principal, me refiero, no pretendo que mis obras sean femeninas, simplemente, es un efecto secundario de ser mujer.

6.- Como ya te he contado, aunque previamente tuviera ya esa idea en la cabeza, la persona que me ayudó a explotarla fue la profesora Mar Mendoza durante mi primer año del Grado, y posteriormente, he ido inspirándome de más artistas

que trabajen con plumas, papel vegetal, hilo (por ejemplo Elena del Rivero), en fin, todo tipo de cosas que sugieran delicadeza y fragilidad.

7.- Mi metodología de trabajo varía según vaya a hacer un dibujo o una pintura. Pero para ambas cosas, primero hay que tener claro (mentalmente) lo que se quiere conseguir, es decir, una previa idea y visualización mental del resultado. Una vez tienes claro como quieres que quede finalmente la obra, yo me dedico a observar artistas que trabajen con la misma técnica que busco, planifico la obra con bocetos, y cuando finalmente tengo claro cómo hacerla, me dispongo a empezar el dibujo o la pintura. Me considero una persona bastante ordenada así que haciendo honor a esa facultad, siempre me preparo todos los materiales en la mesa para solo tener que levantarme para despejar la mente y a continuación seguir trabajando (eso si dibujo en horizontal). Cuando pinto o dibujo en vertical, me coloco al lado del caballete o la pared que use de soporte una mesa con todos los materiales que vaya a necesitar y voy trabajando la obra en distintas sesiones, tres o cuatro horas por ejemplo las que son más largas. Para las pinturas con acrílico o con óleo, primero me suelo hacer 2 bocetos, uno con lápiz de grafito con trama para pensar en la dirección de la pincelada, y otro a acuarela para ir unificando previamente los tonos y los planos de color. Según va avanzando la pintura o el dibujo, ésta me va pidiendo más pintura, más dibujo o bordado. Generalmente suelo incluir el bordado en las últimas sesiones de la obra para que este no sufra la corrosividad del óleo, por ejemplo, para que no se ensucie, y como forma de dar por terminada la obra, como un cosido a algo que aún está roto o incompleto, como la última guinda del pastel.

8.- Los materiales que más expongo sobre mi mesa para trabajar son: hilos y telas generalmente de tonos pastel (a excepción de algunos azules y rojos vivos): raso, lino, fieltro, encajes, telas transparentes, papel vegetal (sobre todo los materiales que me sugieren delicadeza), lápices de grafito de distintas durezas, lápices Conté (negro, sanguina, sepia y blanco), goma, carboncillo, trapos para difuminar, acuarelas Van Gogh, acrílicos, óleos y alguna que otra vez pasteles. En cuanto a soportes: papeles japoneses, papeles de encuadernación hechos a mano, papeles Canson, Fabriano o Arches, y lienzos de loneta, yute o lino o distintos tipos de telas como raso, fieltro, etc.

9.- Las mayores dificultades que encuentro a la hora de trabajar y crear son: Cómo empezar y Cómo terminar. Para mí sobre todo es mucho más difícil dar una obra por terminada, quizá por eso me ayuda incluir el bordado para asegurarme y convencerme. A la hora de empezar, puedes suplir las dificultades mirando

artistas, dibujando bocetos, en definitiva, moviéndote entre lo que te gusta para crear lo que tu quieres. Pero a la hora de terminar, estas sola, solas tú y la obra, y la obra habla por si sola, ya no puedes inspirarte en nada, necesitas darle lo que la obra te pida. Sólo depende de tí. Es una conversación de dos en las que quizá no siempre estéis de acuerdo. Quizá te gustara más la obra en la quinta sesión más que en la séptima. Terminar es lo más difícil.

10.- La mayor satisfacción de mi trabajo es trabajar haciendo algo que me gusta. Ponerte manos a la obra a hacer algo con ilusión, admiración y cariño para mí es lo más importante, y ese proceso siempre se ve reflejado en el resultado. Y cómo no, el resultado, el poder admirar algo que has hecho tu misma, que ha salido de tí, algo que has conseguido hacer tú sola. La mayor satisfacción es dar forma en el mundo real a algo que solo estaba dentro de tu cabeza, y esa es una de las grandes funciones de un artista. En definitiva, estar contenta y feliz con lo que haces es lo más enriquecedor que puede tener una persona. Como alguien dijo una vez (no recuerdo donde lo leí): Una persona feliz es rica para toda la vida. Y cito esto porque, un artista debe crear y dejar salir lo que está dentro de su mente, independientemente de que luego vaya a venderlo o no. Simplemente el hecho de crear, ya te está enriqueciendo.

Elena del Rivero

Ya me había leído el catálogo del IVAM, esta semana he estado leyendo otros artículos y libros que hablan de tu obra. Respecto a la obra [Swi:t] Home, 2001, he leído el proceso y me parece fascinante, sobre todo por el impacto que debió suponerte.

En cuanto a las preguntas que quiero hacerte, muchas vienen resueltas en dicho catálogo, pero creo que siempre es mejor acudir a la fuente original, y qué mejor que hablar con el artista que ha creado la obra. Pero como me parece que te voy a acribillar a preguntas, contesta las que consideres oportunas. Porque por ejemplo, en el catálogo habla mucho de que empleas el bordado, y por lo que me has contado, nada más lejos de la realidad.

Así que a raíz de esto me surge una pregunta: ¿empleas la costura con intención reivindicativa feminista o esto es una invención del crítico, como Cristina Fontaneda, que dice “su trabajo tiene como elemento vertebrador la reflexión en torno a la naturaleza íntima de lo femenino”⁶⁸? He leído muchos comentarios

de tu obra como reivindicativos de las labores del hogar, pero también que no pretendes reivindicar la costura y la artesanía, que sólo empleas el medio que más te interesa⁶⁹.

A principios de los noventa (si no me equivoco) empiezas a emplear la costura ¿de dónde surge la idea de aplicar la costura a tu obra? ¿Desde el principio te basas en el proceso medieval de restauración del papel? ¿Te inspiras en algún artista? ¿Por qué emplear la aguja y el hilo para reparar y no otros materiales como pegamento o grapas, por ejemplo?

¿Qué tipo de materiales empleas? He leído que en cuanto a soporte son papeles hechos a mano por Dieu Donné, a veces telas, pero ¿qué hilo empleas, algodón, sintético?... Me encanta el empleo de las perlas (yo también las empleo en mi obra) en las obras *Echo of an Unfinished Letter* y *La Perfecta Casada*. Le dan a las obras un aire más dulce, sobre todo a la dureza de ésta última.

¿Cómo definirías tu obra? He leído que minimalista, expresiva y autobiográfica ¿podrías concretar un poco más? En mi opinión tienen un cierto toque punk, especialmente *Sewing Minimalism* en cuanto a estética, pero todas en cuanto a contenidos.

Respecto a la metodología de trabajo ¿qué metodología empleas, trabajas siempre con un taller, cómo lo diriges? ¿Cómo ha evolucionado tu obra y su proceso de creación a lo largo de estos 20 años?

Por último ¿qué dificultades y que satisfacciones encuentras?

Yo no me alzo como feminista en mi trabajo, los demás me categorizan pero nunca negaría el

⁶⁸ VV.AA., *A mano. Trabajos sobre papel* (catálogo exposición), Valencia, IVAM y Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, 2006. p. 17.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 35.

feminismo puesto que soy mujer, como podría? es como para le Africanoamericano negar los movimientos de derechos civiles ambas muy cercanas. La gente joven reuye tanto del termino feminista y me pregunto porque cuando les estan impidiendo tantos derechos a las mujeres, como el aborto, o el poder tener guarderías publicas por ejemplo o infinidad de otras cosas que son un paso atras de todo lo conseguido. Te imaginas a las afroamericanas renegando de su negritud despues de tantos años de lucha? por que las mujeres hoy en dia reniegan de la luchas que les han permitido ser como son y ademas con todo lo que hay por hacer? Vete al premio Principe de Asturias en las artes y veras que de 31 premiados hay solo 5 mujeres aproximadamente en el siglo 21? es esto de recibo? casi provoca la risa pero es lo que es nuestro país.

No utilizo el bordado entendido como labor porque no se bordar. Pero la gente lo puede interpretar de muchas formas. Si utilizo la aguja y el hilo y esto tiene en lo simbolico un abanico de significados que me interesan. Es lo simbolico a lo que yo apunto en ese sentido tiene que ver con la reparacion, la sutura, la herida, y tambien el hogar donde se fraguan grande aventuras vitales.

En una obra Elle sort beaucoup si investigue en la Morgan library como las monjas del medioevo reparaban los pergaminos para que los monjes pudieran proceder a iluminarlos. Y copie la forma de repararlos en la pieza de la CAMA.....Aparecen en el libro del IVAM en el escrito de Mina Takahashi⁷⁰.

Sewing Minimalism: me encanta que la veas PUNK, si es un poco Gothic.... pero intentaba subvertir la idea del minimalismo con los materiales. Es el antiminimalismo

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 77, 180, 181 y 182.

Si que he utilizado el pegamento y muchos tipos de ellos y es fundamental en mi trabajo. Se ven en algunos close up del IVAM. Los trapos de cocina por ejemplo estan ensamblados con pegamento en partes y luego zurzidos con hilo.

La pieza del Moma por ejemplo, semeja el punto de cruz pero esta dibujado con tinta china.

He hecho piezas sujetadas por alfileres tambien pero no recuerdo las grapas pero si he utilizado esparadrapos.

Empleo todo los materiales que encuentro en mi camino pero he sido una forofa hasta ahora de los materiales que encontraban en el fashion district de Nueva York --por todas sus connotaciones- y te remito a "Un dibujo Caido del Cielo" basado en la constelacion de Andromeda (la que estaba atada a la roca) que presente en La Conservera de Murcia y agujeros celestes en Salamanca. Las perlas las he utilizado mucho en los 90 (la perla se utiliza en medicina, y tiene que ver con lo femenino en cuanto a estar formada por capas) te adjunto foto de "Un dibujo caido del Cielo" ha un catalogo de la Conservera donde se ve todo muy bien con tres textos muy buenos y uno de John Yau. Creo que lo tienen en Antonio Machado de Madrid. La otra foto es de IN LOVE una exposicion que hice invitando a Tere Recarens a participar.

He empleado sobre todo hilo de sea, aunque en algunas ocasiones ha sido de algodón pero pocas.

Yo no veo las perlas como algo dulce, sino como la esencia de algo

El medioevo esta presente siempre o ha estado presente desde que lei Eloisa de Maria Zambrano hace muchos años. Ha sido un referente en el pensamiento. He indagado en Eva Hesse, tambien en Hanna Darboven, me interesa la valentia de muchas artistas como Mir Schendel pero no puedo nunca apartarme de una Af Klint o de Agnes Martin

Me gusta trabajar en soledad. He utilizado asistentes siempre mujeres para obra que requieren ayuda como [Swi:t] Home y Chant sobre todo, me ayudan a ensamblar las piezas como en Flying letters y me ayudan a dorar como el pano de cocina de L'oeil d'ame (esta on line) y tambien un video y otro de Flying letters y de Chant. La instalacion de un dibujo caido de cielo la hice con mi asistente Alys Cassey

Creo que mi obra es expresionista. No pudo decirte mas. Lo de autobiografica lo

dicen los demás. la autobiografía en todo caso es una excusa para mí... aunque puede haber ciertas coincidencias con mi vida, siempre extrapolando. No lo voy a negar, pero que artista no los tiene?

Cuando trabajamos en el taller todo es muy democrático pero lo dirijo yo, solo que han aprendido tanto de mí que casi a veces no necesito decirles nada.

El trabajo ha evolucionado tanto que ahora me encuentras pintando, al óleo y vuelvo un poco a mirar al final de los 80 principio de los 90. Veo ahora la pintura como la mayor resistencia

Todo son dificultades..... pero a veces, surge la magia y el disfrute es muy grande la dificultad de buscar algo y ver como solo se encuentra cuando menos lo esperas y eso te hace seguir sabiendo que nunca encontraras lo que buscas.

Ane Miren Rodríguez Rodríguez

¿Cómo surgió tu interés por la costura?

Cuando me preguntan cuando surgió mi interés por la costura no puedo determinar una fecha exacta, supongo que es algo que siempre lo tuve cerca. Desde que era una niña, haciendo vestidos para mis muñecas y a su vez la ropa que tejían y cosían mis abuelas para mí.

¿Cómo aprendiste?

De niña junto a mis abuelas veía como lo hacían y también a mi madre. Pero más adelante lo retomé por mi cuenta. El aprendizaje ha sido autodidacta y a su vez he tomado los principios básicos de costura para posteriormente improvisar y crear mis propios "patrones" ya que he prescindido de ellos.

¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar la costura en tu obra? No sé si la obra de tu tesina es el comienzo o no de tu interés por la costura en el arte

Empecé a aplicar elementos de costura de una forma inconsciente en mi obra, fue en la universidad. En pintura por ejemplo añadía tejidos a los lienzos formando masas de color intentando salirse del cuadro, de las dos dimensiones, daban como resultado volúmenes abstractos, también añadía hilos de la lana pero duró poco tiempo necesitaba pasar a las tres dimensiones, a la escultura.

Después, continué con escultura y las técnicas gráficas. es donde estampaba sobre tela y no sobre papel con los pedazos de tela construía mis esculturas como si fuesen las piezas de un vestido. La tesina fue una continuación y consecución de las cuestiones que quería resolver.

¿Lo empleas como artesanía renovada, como arte, como técnica artística? ¿Tiene la costura alguna iconología en tu obra? Te lo pregunto para saber si el concepto de repetición solo lo aplicas a esta obra o a todas las que haces, también por lo que cuentas de narrar y recordar. Además parece que tiene un carácter feminista, reivindicativo de que las *labores del hogar* también son trabajo.

Empleo la costura como arte, como medio para crear mi obra. La costura es una estructura en si misma, una estructura que construyo, que a su vez soporta la obra y como resultado se conforma en su totalidad. En cuanto a la iconología, por una parte si analizo a personajes mitológicos como pueden ser Penélope o Aracné, pero no realizo un estudio sobre las imágenes que se han representado sobre estos personajes. Es decir, lo que extraigo que ello es el concepto de repetición ya que esto sucede a la hora de tejer o coser, y ellas son figuras representativas y detrás de este acto existe una narración de diferentes ideas y conceptos que se quieren transmitir a través de estos personajes. Si aplico el concepto a todas mis obras.

No tengo una pretensión feminista, ni clasifico mi obra dentro del arte feminista. Es evidente que existe un cúmulo de signos adquiridos a lo largo de los siglos que se identifican con la mujer, soy mujer y es inevitable que de forma inconsciente esto se vea reflejado, al igual que todo lo que yo he adquirido a lo largo de mi vida. No ha sido mi intención querer reflejar esto en mi trabajo, es muy posible que dentro de mi exista escondido esa intención reivindicativa que quiera salir, pero es como un elemento más del conjunto que quiero transmitir.

¿Te inspiraste en alguien?

No me he inspirado en nadie, de hecho en mi tesina de máster me resulto complicado encontrar artistas que trabajasen de forma similar como lo hago yo. Si es cierto que a pesar de que el trabajo de Louise Bourgeois es diferente al mio ha sido muy presente como referente en mi trabajo. Sobre todo en la manera en la que se transmite la narración, en la repetición y en la referencia a los recuerdos. El reflejo del cuerpo esta siempre presente.

¿Cuál es tu metodología de trabajo y qué tipo de materiales empleas?

Para cada proyecto que me planteo sigo unas pautas parecidas pero para mi son nuevos retos que afrontar. Es por ello que cuando acabo uno y empiezo otro me propongo nuevos retos. Por ejemplo en mi obra existe un antes y después cuando empiezo a tejer la lana para crear mis propios tejidos. Es decir no parto de una tela ya confeccionada, pongo yo los límites del formato. Hay una evolución en cuanto a trabajar con el concepto del vestido aproximando al cuerpo para expandirse progresivamente al espacio.

Para mi, los tejidos, la lana o el hilo por ejemplo, son los materiales con el que trabajo. La madera se puede tallar, yo coso las telas. Es mi metodología de trabajado, son mis materiales, no lo concibo como una artesanía renovada si es cierto que todos los elementos que utilizo han formado siempre parte de oficios relacionados con la artesanía. Al igual que un ebanista trabaja la madera dando como resultado un mueble con una función concreta, también un escultor trabaja la madera dando como resultado una obra de arte.

¿Qué dificultades encuentras?

I do, I undo, I redo. Los materiales que empleo me permiten hacer y deshacer. Este concepto formulado por Louise Bourgeois, descubrí que yo también lo aplicaba a mi forma de trabajar por tanto cuando estoy con un proyecto entre manos intento resolver las dificultades del tipo técnico, a la hora de construir; y conceptual, en este caso siempre quedan interrogantes o se abre un abanico de nuevas cuestiones. Que es lo que me lleva a seguir creando y formularme nuevas preguntas que intentaré resolver en futuros proyectos. Creo que las obras nunca quedan cerradas por tanto esas dificultades que me preguntas no las veo como algo negativo sino como necesarias.

¿Qué satisfacciones obtienes?

Las satisfacciones son las obras en sí mismas, el resultado de una serie de cuestiones. Las respuestas son mis obras, mis proyectos.

Pepo Ruíz Dorado⁷¹

¿Cómo surgió tu interés por el bordado? ¿Cómo aprendiste? ¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar el bordado en el dibujo?

Mi interés por el bordado surgió cuando era estudiante de Bellas Artes y me marché de Erasmus a Holanda. Allí, en la facultad, había un departamento textil. Fue cuando empecé a hacer obras en las que combinaba la serigrafía con textos realizados mediante bordado, que aprendí a realizar de forma autodidacta.

¿Te inspiras en alguien?

En mi obra me inspiro en artistas contemporáneos, sino que me baso en las artes tradicionales aplicadas a conceptos actuales y contemporáneos.

¿Cuál es tu metodología de trabajo?

Mi metodología de trabajo consiste en la búsqueda de una imagen y a partir de ahí elijo el tipo de bordado que mejor se adapta a la imagen. Empleo el bordado hecho a mano y con máquina, según la necesidad. Primero realizo el dibujo a lápiz y después lo paso a bordado, como en *Dummi III*.

¿Qué tipo de materiales empleas?

Para la exposición *El novio de la muerte* hay obras que realicé utilizando el bordado con una técnica mixta, concretamente telas serigrafiadas más bordado.

¿Qué dificultades y satisfacciones encuentras?

Ya que viajo mucho, unos de los aspectos que más valoro del bordado son su fácil adaptación y su fácil almacenaje y transporte, para lo que hago la obra dividida en piezas.

⁷¹Entrevista telefónica.

Gema Rupérez Alonso

¿Cómo surgió tu interés por el bordado?

Fue una necesidad al trabajar con los tejidos, pero no interés en la técnica del bordado, una herramienta más para dibujar.

¿Cómo aprendiste?

No se bordar, más bien es una intrusión en dicha técnica, q manipulo cuando la obra lo requiere.

¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar el bordado en el dibujo?

Creo q viene de mi estancia en Italia, cuando empiezo a estar interesada por la materia como materia y en este caso la composición con tejidos traslúcidos...

Nunca me he considerado dentro del arte textil, x así decirlo...

¿Te inspiraste en alguien?

Siempre hay referentes: Louis bourgeois, Elena del Rivero, Ghada Amer...

¿Cuál es tu metodología de trabajo?

Depende, como te dije y habrás visto en mi web ahora la utilización del hilo para dibujar prácticamente ha desaparecido en mi obra...

¿Qué tipo de materiales empleas?

Todos los necesarios para lo que requiera en ese momento el proyecto.

¿Qué dificultades encuentras?

Las mismas q cualquier otro creador, me voy adaptando.

¿Qué satisfacciones obtienes?

Poder comunicarme.

María Salan

¿Empleas este tipo de técnica a menudo, o es algo ocasional?

La empleo para proyectos determinados principalmente en la serie “ El cuerpo

como paisaje” y otras series como “cityzen”. No es para nada algo ocasional más bien circunstancial.

¿Cómo surgió tu interés por el bordado?

Mi abuela trabajo para un atelier de alta costura, al volver a España yo siempre le ordenaba los hilos de costura. Al morir ella mi madre me dio sus cosas.

¿Cómo aprendiste?

La verdad es que nadie me enseñó y odiaba la asignatura de pretecnología de la escuela que era costura: punto de cruz etc.. Todo empezó de manera intuitiva y autodidacta.

¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar el bordado en el dibujo?

Al terminar la carrera de Bellas Artes sufrí una gran depresión y abandone cualquier tipo de actividad artística. Al año retome mi vida poco a poco, entonces me inspiraba de lo que había y surgía cerca y alrededor de lo cotidiano de cada día de mi vida. Todo surgió cuando un día compre fieltro. Al empezar a trabajar con este soporte textil: una materia blanda, amoldable, envolvente como el afecto atávico que impera en los pequeños gestos de la intimidad doméstica. Supe que era lo que buscaba después de empezar a bordar.

¿Lo empleas como artesanía renovada, como arte, como técnica artística?

Es una técnica artista (manual y artesanal) que me sirve para elaborar un discurso personal pero dentro del contexto del arte contemporáneo.

¿Tiene el bordado alguna iconología en tu obra? ¿Tiene sentido feminista?

El Hecho de Bordar es una acción donde muchos artistas actuales despliegan sus inquietudes y propuestas artísticas. Un registro expresivo que parte de la recuperación de un ámbito del espacio -y las prácticas- de lo doméstico. Un recurso plástico y creativo que busca vías de diálogo entre el artista y el espectador.

Bordar tiene un valor importante, la manera de ejecutar el trabajo es equiparable a un ritual “sencillo”, pero transformado a razón de una necesidad íntima e intelectual. Quizá lo que se mantiene del oficio de bordar en su concepción original es el contacto íntimo con el material y su comportamiento, el silencio y la introspección llevada por la repetición de la técnica, el desvanecimiento

del mundo externo a fin de llevar ese ritual a diálogo entre sí y luego a una consecuente producción artística. Cada puntada es un trazo en el espacio y el tiempo, es intentar crear desde una situación de vacío y silencio interno. Las manos empiezan a trabajar con determinación, paciencia y resistencia. El resultado es una mezcla de carga conceptual y labor artesanal. La intención es encontrarle un sentido, un significado, que pueda expresar lo que buscas representar y comunicar.

Es curioso que te pregunten siempre sobre si tiene sentido feminista o no bordar en mi trabajo. La acción tiene una fuerte carga histórica ancestral que nace en el ámbito del mundo femenino. Pero me apropio de ella para contar una historia personal cuya finalidad es conocer y entender quien soy, el arte como vía de conocimiento.

¿Te inspiraste en alguien?

Me inspiró en la huella sensible que marcan en mi memoria: los viajes, los libros, como las personas que de algún modo me han marcado y las historias que me suceden. Mi trabajo es autobiográfico y muy personal. Joseph Beuys siempre ha sido un referente porque en su trabajo reconozco un nexo familiar con mi niñez y posteriormente a empezar a bordar, Louise Bourgeois. Me ayudo a comprender porque bordaba

¿Cuál es tu metodología de trabajo?

Todos los materiales que utilizo tienen una fuerte carga histórica que no puedo olvidar ni obviar. Todo parte de aquello que quiero representar, como lo voy a contar y que quiere transmitir. La narración escrita es el principio. Una vez que ya tengo claro lo que quiero, dibujo el mapa que voy a bordar, lo amplio a escala a continuación lo calco para posteriormente bordarlo en algunos trabajos con bastidor y en otros sin bastidor según el tamaño y las características del soporte.

¿Qué tipo de materiales empleas?

Para elaborar mi imaginario me sirvo de materiales naturales y de uso cotidiano, lo que tengo cerca y al alcance de mi vida diaria, mediante técnicas artesanales y manuales. Utilizó telas como organdí de algodón (tela muy frecuente en vestidos del ámbito de lo sagrado), fieltro (el primer soporte textil de fuerte simbología protectora y cálida) e hilos de torzal seda natural (en vías de extinción en las mercerías).

¿Qué dificultades encuentras?

La producción es complicada porque la técnica requiere mucha concentración y tiempo. Los materiales al ser de carácter natural y noble son muy caros. Y reproducir un soporte textil ya sea en pequeñas o grandes dimensiones fotográficamente es muy difícil porque se percibe de otro modo, no advirtiendo su calidad real.

¿Qué satisfacciones obtienes?

Que cuando terminas es como superar la cima de montaña, porque como había comentado anteriormente bordar, es una prueba de determinación, paciencia y resistencia.

Eva Santos Sánchez-Guzmán

¿Cómo surgió tu interés por la costura?

Siempre me ha interesado la costura, la primera formación que tuve en relación con mi obra fue asistir a clases de corte y confección, incluso antes de finalizar mis estudios preuniversitarios. Mi madre siempre ha cosido en casa, y mis hermanas y yo confeccionábamos trajecitos a las muñecas. Con 16 o 17 años me hacía mi propia ropa y tejía mis jerseys.

¿Cómo aprendiste?

En la academia de corte y confección aprendí bastante, pero los pequeños trucos y consejos son de mi madre

¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar la costura?

Después, de este primer interés comencé a asistir a la Escuela de Artes y Oficios Artísticos con la intención de aprender diseño de moda, pero allí tuve un profesor, Antonio Campillo (escultor murciano) que me inyectó el gusanillo de la escultura. De la Escuela mi fui a la Facultad, me formé en escultura y durante bastante tiempo trabajé con materiales rígidos como el hierro y otros materiales de construcción.

Una vez vine a Murcia y conocí al artista y profesor Jesús Martínez Oliva empecé a interesarme por la teoría feminista a la vez que me cuestionaba mi propio trabajo. Siempre he defendido que en el material y la técnica artística hay más

que forma física de la obra, en él se haya también el concepto. Así llegué a encontrar una técnica (que ya estaba en mí) que me ayudó a contar historias de mujeres (que también eran cercanas a mí)

¿Lo empleas como artesanía renovada, como arte, como técnica artística?

Para mí las tres cosas están en mi obra. La artesanía renovada porque toma esta técnica de las labores de costura que han ejercido las mujeres en la sombra, labores básicas para la economía, para la transmisión de la cultura y para la generación de símbolos. Por esto último a la artesanía la considero arte y técnica artística

¿Tiene el bordado/ costura alguna iconología en tu obra? ¿Tiene sentido feminista?

Te mando algunos documentos para que veas la iconología de mi obra. Por supuesto es una obra con gran sentido feminista, planteado fundamentalmente desde el feminismo de Kate Millet que defiende “lo personal es político”.

¿Te inspiraste en alguien?

Me inspiro en la vida de las mujeres que conozco, en la mía propia, pero también en el cuestionamiento de los roles femeninos de nuestra cultura.

¿Cuál es tu metodología de trabajo?

Suelo trabajar sobre ropa con un componente sentimental: ropita de mis hijos, de mis hermanas, de mi abuela... y mucha de personas que saben que trabajo con ella. No sé exactamente cuál es mi metodología, la ropa puede inspirarme con su estampado, su significado, su utilidad...

¿Qué tipo de materiales empleas?

¿Qué dificultades encuentras?

El tiempo, una madre que trabaja tiene poco tiempo para dedicarse al arte

¿Qué satisfacciones obtienes?

Muchísimas, pero especialmente el encuentro de la idea con el material, ese momento culmen de la creación que parece anónimo, que parece no haber surgido de ti. Y luego también las decisiones que va tomando la creación, unas veces por su cuenta, pero hay otras en las que te permite descubrir caminos y hacerte preguntas, casi en ese orden.

Laura Segura Gómez

¿Cómo surgió tu interés por el bordado?

Desde pequeña, siempre he tenido mucho interés por la costura en general. El hecho de coser, tejer, o simplemente unir dos trozos de tela, es algo mágico. El propio acto de coser, no es más que una creación textil de elementos simples, pero es precisamente esa sencillez de materiales y esa economía de medios, la que nos acerca a un tipo de “construcción natural”..., como una oruga que hace la crisálida, una araña teje su tela o un pájaro entrelaza cuidadosamente ramas y otros elementos hasta formar su nido.

¿Cómo aprendiste?

Mi madre y mi tía me enseñaron cuando era pequeña. Creo que en muchos de los hogares andaluces de mi generación, muchos de nosotros hemos visto a nuestras madres, abuelas, o bien a algún familiar o conocido realizando labores de costura o punto. De hecho pienso que debe haber pocas abuelas que no sepan nada de costura, ya que desgraciadamente, esa era una de las pocas cosas que les enseñaban, para ser “buenas madres y esposas”.

¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar el bordado en el dibujo?

Empecé hace algunos años, cuando comenzaba los estudios universitarios. Recuerdo que la primera vez fue un intento de plasmar una especie de envoltura en el papel, a modo de nido-casa.

¿Lo empleas como artesanía renovada, como arte, como técnica artística?

Las empleo como artesanía como técnica y como arte ya que, en ocasiones, estos términos son difíciles de distinguir, cuando hablamos de costura. Indudablemente, el hecho de coser, es artesanía, porque es una, ya que hay que haberlo aprendido de forma mecánica, para desarrollarlo. Pero sus aplicaciones en el arte actual, pueden ser múltiples, y en el caso de mi obra, el trabajo con el hilo resulta fundamental y casi ni se concebiría.

¿Tiene el bordado alguna iconología en tu obra?

Siempre he dicho que el arte de coser y tejer en mi obra, puede verse como un símbolo de unión. Mediante la propia acción de coser, realizamos un proceso de construcción, que nos lleva a un estado de plena consciencia.

¿Tiene sentido feminista?

Creo que es inevitable que no tenga sentido feminista, pues cada vez que estoy bordando pienso en las mujeres que bordaban y cosían todos los días. Siempre ha sido la mujer la que se ocupaba de la costura. De nuevo se hace inevitable el recuerdo de mi abuela o mi madre, que tantas sabanas y toallas bordaron. Sin embargo, no quiero que sea este el discurso o mensaje exclusivo y único, ya que veo que el tema tiene muchas posibilidades temáticas, y sería reduccionista y viciado relacionarlo sistemáticamente con la mujer.

¿Te inspiraste en alguien?

No.

¿Cuál es tu metodología de trabajo?

Muy simple, primero dibujo a lápiz el motivo, y sobre este mismo, voy cosiendo con puntadas simples. Si quiero añadir algún otro color, lo incorporo después del bordado.

¿Qué tipo de materiales empleas?

Materiales naturales. Me gustaría trabajar como la naturaleza, por ello saco de ella la materia prima con la que trabajo. Cera de abeja, papel de arroz, hilo, plumas, etc. Estos materiales, ya de por sí solos, están cargados de un gran simbolismo.

¿Qué dificultades encuentras?

Sin duda, la mayor dificultad en este tipo de trabajo es la fragilidad de muchos de los materiales que utilizo. Por ejemplo cuando estoy bordando en un papel muy fino, tengo que tener especial cuidado para no hacerlo trizas, ya que en este caso, el hilo actúa como una cuchilla.

¿Qué satisfacciones obtienes?

Obtengo una satisfacción, parecida a la de cualquier persona a la que le apasiona algo hasta límites insospechados. Este tipo de trabajos, resultan fundamentales en mi vida y en mi obra plástica en general, y creo que me reportan numerosos beneficios casi "físicos", por lo que, para mí, son una especie de terapia.

En cuanto al empleo del uso del papel como soporte me gustaría que me dieras tu opinión y experiencia: si te resulta más fácil o difícil que sobre tela, cuál es tu

metodología de trabajo...

Bueno, como he mencionado en una pregunta anterior, la dificultad reside en la fragilidad del papel. Por lo que el trabajo, ha de ser más delicado y exquisito.

Laura Siles

¿Cómo surgió tu interés por el bordado?

Más que interés por el bordado, me gustaba coser. Me críe con mi abuela Margarita que se pasaba las tardes haciendo colchas de “pachwork” para todos los miembros la familia. Tenía el armario lleno de cajas de zapatos que en su interior contenían recortes de cuadraditos perfectos seleccionados por colores.

¿Cómo aprendiste?

Recordando a mi abuela en mis primeros años de carrera, en clase de pintura.

¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar el bordado en el dibujo?

Más que bordado en el dibujo, lo que he empleado ha sido la técnica del pachwork, y la serigrafía.

¿Te inspiraste en alguien?

En mi abuela.

¿Cuál es tu metodología de trabajo?

Serigrafiar una imagen o textos, cortar la tela en tiras o fragmentos, teñir y pintar con acrílicos las tiras de tela. Y volver a coser.

¿Qué tipo de materiales empleas?

Tela de algodón y acrílicos.

¿Qué dificultades encuentras?

El transporte de las piezas una vez acabadas.

¿Qué satisfacciones obtienes?

Muchas! Sobre todo durante el proceso, la concentración en el trabajo... Es como meditar.

El resultado final y verlo colgado en algún lugar donde alguien disfruta al verlo.

Por otro lado, viendo las obras que me has mandado y las respuestas a las preguntas, me surge la duda de que generalmente los pachwork que haces los aplicas a instalaciones, más que como obra independiente ¿correcto?

Bueno funcionan como obras independientes muchos de los cuadros... Pero a la hora de presentarlos en conjunto parecen más a lo que entendemos por instalación. Por otro lado obras como "Cardumen" o Bahía de Pasaia, homenaje a Pakito" de dimensiones más grande si que funcionan como instalación.

Y por último, ¿tienes alguna preferencia en cuanto a la obra que ponga en la tesis?

No tengo ninguna preferencia pero obras como Cardumen o Bahía de Pasaia, homenaje a Pakito" o la serie Rayada de Islandia. Tienen un peso considerable en su producción y acabado que lo considero de interés para tu investigación.

Consuelo Vallina González

He leído en la web de Artpa, que te interesaste por el tapiz tras un viaje a Rumanía ¿correcto? si

Y que aprendiste en Baercelona y Florencia ¿Con quién y cómo aprendiste?

EN FLORENCIA EN UNA ACADEMIA Y EN BARCELONA CON ASUNCION RAVENTOS

¿Cómo y cuándo empezaste a aplicar lo textil en tu obra?

CUANDO EN DICHO VIAJE CONTEMPLÉ UNA GRAN TAPIZ CONTEMPORANEO, CREO DE MAGDALENA ABAKANOVIKZ

¿Te inspiraste en alguien?

CONOCI LO QUE SE HACIA EN EL MOMENTO, ASISTI A VARIAS BIENALES EN LAUSANNE, ME INTERESABA EL ESPACIO, PORQUE EL MATERIAL LO PERMITIA Y YO YA PINTABA Y SEGUIA PINTANDO, PERO EL TAPIZ REPITO ME PERMITIO LA TERCERA DIMENSION, TAMBIEN EN ESE TIEMPO ME INFLUENCIO EL TEXTIL AL TIPO DE PINTURA QUE HACIA, EMPECE A UTILIZAR LA FIBRA DE ALGODON TEÑIDA Y MOLIDA CON LA QUE COMPOÑIA MIS PINTURAS, Y SEGUI CON ESA

MATERIA UNOS CUANTOS AÑOS, ESTA ULTIMA EXPOSICION QUE ACABO DE FINALIZAR ES LA PRIMERA EN LA QUE ESA MATERIA YA NO ESTA PRESENTE.

¿Cuál es tu metodología de trabajo?

PRIMERO TEÑIA LOS MATERIALES, FUNDAMENTALMENTE LANAS, Y LUEGO HACIA GRANDES TIRAS QUE AL TERMINAR COLGABA EN UNOS LIGEROS SOPORTES DE HIERRO Y JUGABA A DAR FORMAS ESCULTORICAS. (hacía este tipo de trabajo, pues me permitía al final con el tejido hecho componer, pues para mi un inconveniente era el hacer una obra ya cerrada, pues si ya sabía como quedaría perdía el interés por la elaboracion mecánica del tejido)

¿Qué tipo de materiales empleas?

EMPLEABA, PUES LLEVO AÑOS QUE NO HAGO TAPIZ (la elaboración es muy laboriosa, el almacenamiento, etc.)

FUNDAMENTALMENTE LANA, PERO TAMBIEN, ALGODÓN, YUTE....

¿Qué dificultades encuentras?

PARA CREARLOS NO LAS ENCONTRE, COMPLEMENTABAN OTROS TRABAJOS COMO LA PINTURA, PERO DADA LA POBREZA DEL MERCADO DE ESTE TIPO DE OBRAS Y EL ARTE EN GENERAL EN UNA COMUNIDAD PERIFERICA, DEJÉ DE HACER ESE TRABAJO ME LLEVABA MUCHO TIEMPO SU ELABORACION, PENSABA SI HUBIERA MERCADO BUSCAR A ALGUIEN QUE ME HICIERA EL TEJIDO, PERO NO TUVE ESA POSIBILIDAD Y LA CREATIVIDAD LA SEGUI ENFOCANDO A LA PINTURA, Y MAS TARDE A LA OBRA GRAFICA, CERAMICA, LIBROS DE ARTISTA.....

¿Qué satisfacciones obtienes?

OBTUVE LA SATISFACCION DE HACER ALGO QUE CONOCI EN UN MOMENTO PUNTUAL Y AL FINAL CONSEGUIR LA IDEA QUE ME MOVÍA A REALIZARLOS

Creo que has sido de los pocos españoles vivos que han asistido a la bienal de Lodtz, ¿qué se siente?

EN AQUEL MOMENTO FUE MUY ESTIMULANTE, CONOCI OTRO PAIS, (NO HABÍA CAIDO EL MURO DE BERLIN) HICE AMIGOS, PARTICIPE POR PRIMERA VEZ EN UNA EXPOSICION INTERNACIONAL....

25.2. ÍNDICE ALFABÉTICO DE ARTISTAS

Agrela Romero, Ángeles. P. 148, 154, 298, 304, 336-339.

Albarracín, Pilar. P. 148, 155.

Algar Martos, Azahara. P. 148, 155-157.

Andrés Andrés, Yolanda. P. 148, 156, 157.

Arregui Pradas, Rocío. P. 148, 157, 339-341.

Baena, Carmen. P. 148, 158, 159, 239 279, 341-343.

Bañuelos Prieto, Susana. P. 148, 159, 160, 241, 280.

Barco Rojas, Eduardo. P. 148, 159-161, 343-345.

Bartolozzi Rubio, Salvador. P. 39, 148, 159, 161, 162.

Binimelis Pérez, Maribel. P. 148, 162, 163.

Cano Mendoza, Nuria. P. 148, 163, 164, 345, 346.

Cano Martínez, María Jesús. P. 148, 164.

Casa Garín. P. 74.

Chillida Juantegui, Eduardo. P. 149, 165-167, 240, 279.

Císcar Blázquez, Teresa. P. 149, 166, 167, 346-348.

Díaz Montero, María. P. 149, 167-169, 348-350.

Domènech Ibáñez, Maribel. P. 149, 169, 170, 350-353.

Domínguez Mariscal, Gregorio. P. 149, 169, 171.

Fernández Lara, Miriam. P. 149, 170, 171.

Galiot Martín, Nieves. P. 149, 170, 171.

García Ungo, Susana. P. 149, 171, 172, 240, 280, 353-356.

González Sánchez, Sara. P. 149, 172-173, 241, 280, 356-358.

Grau Garriga, Josep. P. 149, 174.

Grygier Farrés, Monika. P. 149, 174, 175, 358-360.

José Guerrero. P. 150, 175, 176.

Hurtado Carrillo, Teresa y Fernanda. P. 150, 177, 241, 280.

Jiménez Goy, Amelia. P. 150, 177.

Jódar Miñarro, Asunción. P. 150, 178, 179, 241, 280.

Lanceta Aragonés, Teresa. P. 40, 150, 180, 181, 360-363.

Loren Atienza, Lucía. P. 150, 181, 182, 363-366.

Lozano Salmerón, Asunción. P. 150, 183, 184.

Llamas Blanco, Montserrat. P. 150, 184, 185, 366-369.

Magán Lampón, María. P. 150, 185, 186, 369-372.

Matesanz Pérez, Consuelo. P. 150, 186-188, 372, 373.

- Matos, Ana de. P. 59, 61, 62, 151, 188, 189, 373-375.
- Mendiguchía García, Juan Manuel. P. 151, 190, 191, 239, 279, 375, 376
- Mendoza Urgal, María del Mar. P. 151, 191-193, 238, 278, 279, 376-379.
- Millares Sall, Manuel. P. 151, 194, 195.
- Monereo Velasco, Chelete. P. 151, 195, 196, 379-381.
- Morcillo Raya, Trinidad. P. III, 14-17, 42, 43, 55, 58-60, 68-147, 151, 238, 278, 297, 398, 302-304.
- Muñoz Barberán, Manuel. P. 81.
- Muñoz Torregrosa, María. P. 151, 196, 197, 381-383.
- Muñoz Ventura, Aurèlia. P. 151, 198, 199.
- Navarro Peralta, Sonia. P. 151, 199-201, 239, 279, 383, 384.
- Ortega, María. P. 151, 201, 202.
- Pérez Vicente, María José. P. 151, 202, 203, 239, 279, 384-387.
- Pérez de Villar Rodríguez, Cristina. P. 37, 59, 60, 152, 24, 205, 387-392.
- Ramírez Parreño, María. P. 152, 204, 205, 392-394.
- Raventòs Torras, Maria Assumpció. P. 152, 205, 206.
- Riquelme Mansillas, Laura. P. 152, 206, 207, 209, 241, 280, 394-397.
- Rivera Hernández, Manuel. P. 152, 208-212, 240, 279.
- del Rivero, Elena. P. 152, 210-212, 398-401.
- Rodríguez, Hugo Ismael. P. 39.
- Rodríguez Rodríguez, Ane Miren. P. 152, 212, 213, 241, 280, 401-404.
- Rojo, Emiliano. P. 81.
- Ruiz Dorado, Pepo. P. 152, 214, 215, 404, 405.
- Rupérez Alonso, Gema. P. 152, 215, 216-217, 405.
- Salan, María (Niñapajaro). P. 152, 215, 216, 218, 406-408.
- Salinas, Berta. P. 152, 218, 219.
- Santos Sánchez-Guzmán, Eva. P. 153, 220, 221, 408-410.
- Sanz Caballero, Paula. P. 153, 220, 221.
- Segura Gómez, Laura. P. 153, 221-223, 241, 280, 410-412.
- Siles, Laurita. P. 153, 223-225, 412, 413.
- Sioli, Ángeles. P. 153, 225, 226.
- Solano Pérez, Aurora. P. 153, 226
- Tejedor López, Paula. P. 153, 227, 240, 280.
- Torras, María Teresa. P. 153, 227.
- Vallina González, Consuelo. P. 153, 227-229, 413-415.
- Ventura Valido, Esther della. P. 153, 230, 231.

25.3. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Portada. C. Gila Malo
1. C. Eguren Moreno, dechado. P. 8.
2. C. Gila Malo. Abecedario bordado (detalle). P. 8.
- 3, 4, 5 , 6 y 7. C. Malo Eguren y C. Eguren Moreno. Dechados. P. 9.
8. C. Pérez de Villar, *Casti (gá) dá*. P. 37
9. Fragmentos del tapiz reivindicativo. P. 38.
10. Panorámica de la catedral de Jaén. P. 38.
11. H. Ismael Rodríguez, bordado por la paz. P. 39.
12. T. Lanceta, *La vida es un continuo motivo de alegría*. P. 40.
13. Anónimo. Pañuelo bordado de lausín. P. 56.
- 14, 15. T. Morcillo, *Chopin*. P. 58.
16. C. Pérez de Villar, *Airiae*. P. 59.
17. A. de Matos. *Vestidos mínimos XIII*. P. 61.
- 18; 19 y 20. Retratos de Trinidad Morcillo. P. 69.
21. T. Morcillo en la clase de Bordados Artísticos en la E.A. P. 71.
22. T. y G. Morcillo en la E.A. P. 73.
23. Casa Garín, manto de Ntra. Señora de la Esperanza de Granada. P. 74.
24. Anónimo, *San Lázaro* (detalle). P. 80.
- 25; 26 y 27. T. Morcillo, *Cristo con los niños*. P. 80-81
- 28 y 29. T. Morcillo, *Bufón tocando el laúd*. p. 83.
30. T. Morcillo, *Santiago Apóstol*. P. 84.
31. T. Morcillo, *San Jerónimo*. P. 85.
- 32 y 33. T. Morcillo, *Simón de Cirene*. P. 86.
- 34 y 35. T. Morcillo, *Pericanta*. P. 87.
- 36 y 37. Morcillo, paisaje. P. 88.
38. T. Morcillo, representación de una mujer bajo un arco. P. 89.
39. T. Morcillo, representación de una pareja. P. 90.
40. T. Morcillo, representación de una mujer. P. 91.
41. T. Morcillo, *Beethoven*. P. 93.
42. T. Morcillo, *Wolfgang Amadeus Mozart*. P. 94.
43. T. Morcillo, *Chorrojumo*. P. 95.
44. T. Morcillo con el retrato de Chorrojumo. P. 96.
45. T. Morcillo, *Cierva con el cervatillo*. P. 96.
- 46; 47 y 48. T. Morcillo, manto de María Santísima de la Misericordia (detalles de las estrellas). P. 97.

- 49 y 50. T. Morcillo, manto de María Santísima de la Misericordia (detalles de la fecha y firma). P. 98.
- 51 y 52. T. Morcillo, manto de María Santísima de la Misericordia (detalles). P. 99 y 100.
- 53-59. T. Morcillo, palio y bambalinas de Nuestra Señora de la Esperanza (detalles). P. 101-106.
60. T. Morcillo, sudario de N^ª Sra. de las Angustias de Sta. María de la Alhambra (detalle). P. 109.
61. T. Morcillo, boceto del sudario de N^ª Sra. de las Angustias de Sta. María de la Alhambra (detalle). P. 109.
62. T. Morcillo, simpecado de N^ª Sra. de las Angustias de Sta. María de la Alhambra. P. 110.
63. T. Morcillo, estrella de capitán general. P. 111.
64. Esquema del guión del rey Fernando el Católico. P. 112.
65. Esquema de la bandera de Infantería. P. 112.
66. Guión del rey Fernando el Católico. P. 113.
67. Bandera de Infantería de los Reyes Católicos. P. 113.
68. Estandarte real. P. 115.
69. Esquema del escudo del estandarte real. P. 115.
70. Atribuido a Isabel I de Castilla, Virgen de la Antigua. P. 115.
- 71 y 72. T. Morcillo, detalle de su mantilla de boda (detalles). P. 116.
73. T. Morcillo, boceto para el retrato de Da Vinci. P. 117.
74. Atribuido a T. Morcillo, manto de Ntra. Sra. de la Esperanza, Úbeda. P. 118.
75. Atribuido a T. Morcillo, Escudo de Granada. P. 119.
76. Atribuido a T. Morcillo, escudo de España. P. 120.
77. Atribuido a T. Morcillo, escudo de Andalucía. P. 120.
78. T. Morcillo, plantilla del escudo de España. P. 121.
79. T. Morcillo, diseño de Ntra. Sra. del Socorro (detalle). P. 122.
80. T. Morcillo, diseño de la corona de Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro. P. 122
81. T. Morcillo, detalles del boceto de un mantel. P. 123.
82. T. Morcillo, detalle de un boceto. P. 123.
- 83 y 84. T. Morcillo, diseños para manteles. P. 124 y 125.
- 85 y 86. T. Morcillo. Detalles de bocetos. P. 126.
87. T. Morcillo, escudo de los Morcillo. P. 127.
88. T. Morcillo, retrato. P. 128.
89. T. Morcillo, *Venus y faunos*. P. 129.

90. T. Morcillo, *Barco y tritones*. P. 129.
91. T. Morcillo, tapas de un cuaderno. P. 130.
92. T. Morcillo, retrato de un señor mayor. P. 130.
93. T. Morcillo, *Patio de los pinos*. P. 131.
94. T. Morcillo, *La decana*. P. 132.
95. T. Morcillo, retrato de Pilar Millán Astray, de varias reclusas y autorretrato. P. 133.
- 96-99. T. Morcillo, flores dibujadas cuando era anciana. P. 134-136.
100. T. Morcillo, retrato de su hija de niña. P. 137.
101. T. Morcillo, retrato de su hijo a los seis meses. P. 138.
102. T. Morcillo, retrato de su hijo con dos años. P. 139.
103. T. Morcillo, retrato de sus padres. P. 140.
104. T. Morcillo, *San Jerónimo y otros monjes*. P. 141.
105. T. Morcillo, *San Jerónimo*. P. 142.
106. T. Morcillo, *San Jerónimo*. P. 143.
107. T. Morcillo, monje. P. 144.
108. T. Morcillo, *Cabeza de San Juan Bautista*. P. 145.
109. T. Morcillo, retrato. P. 145.
110. T. Morcillo, retrato. P. 146.
111. T. Morcillo, retrato. P. 147.
112. A. Agrela, *Biografía (servilleta) nº 7*. P. 154.
113. P. Albarracín, *Para llorar en soledad (serie Pañuelos)*. P. 155.
114. A. Algar, *Lo invisible*. P. 156.
115. Y. Andrés, *Cervatillo 01 (detalle)*. P. 156.
116. R. Arregui, *Costura en almena*. P. 157.
117. C. Baena, obra de la serie *Cosido en la memoria*. P. 158.
118. S. Bañuelos, C. Mantiñán y A. Hernández, *Incisiones. Hilo + metal + papel*. P. 160.
119. E. Barco, *S/T*. P. 160.
120. E. Barco, *León*. P. 161.
121. M. Binimelis, *Mantelería fina*. P. 162.
- 122 y 123. N. Cano. *Cuaderno viaje*. P. 163.
124. M. J. Cano, *Vulnus*. P. 164.
- 125 y 126. E. Chillida, *S/T*. P. 165.
127. T. Císcar, *Ortiga de amar*. P. 166.
- 128 y 129. M. Díaz, *El estrecho espacio que nos separa*. P. 168.
130. M. Domènech, *Monólogo interior*. P. 170.
131. G. Domínguez, *Libélula*. P. 171.

132. M. Fernández, S/T. P. 171.
133. N. Galiot, *Lady shave*. P. 171.
134. S. García, obra 9 de la serie *No es verdad que te pese el alma*. P. 172.
135. S. González, *Microcosmos*. P. 173
136. J. Grau, *Rastre de naufragi*. P. 174
137. M. Grygier, elemento número 76, de la serie *Franquicia de recursos limitados*. P. 174.
138. J. Guerrero, S/T. P. 176.
139. T. Hurtado y F. Hurtado, interpretación de *Maja desnuda* de Goya. P. 177.
140. A. Jiménez, *Personaje de la Virgen*. P. 177.
141. A. Jódar. *Mujer guerrera*. P. 178.
142. A. Jódar, *La madre tierra*. P. 179.
143. T. Lanceta, *Los estragos del alcohol*. P. 180.
144. L. Loren, *Coser la cima*. P. 182.
145. A. Lozano, *Vigía 8170*. P. 183.
146. M. Llamas, *Edellweiss*. P. 184.
147. M. Magán, obra de la serie *Prisioneros*. P. 185.
148. C. Matesanz, *En el musgo de los troncos la cobra tendida canta*. P. 187.
149. A. de Matos, *Persecución*. P. 189.
150. J. M. Mendiguchía. Fotografía de una de sus últimas obras. P. 191.
- 151 y 152. M. Mendoza, obras de la serie *Niños*. P. 192 y 193.
153. M. Millares, *El Homúnculo*. P. 194
154. C. Monereo, *Relaciones familiares*. P. 195.
155. M. Muñoz, *Imposible es una opinión /Impossible is an opinion*. P. 197.
156. A. Muñoz, *Àngel cosmic*. P. 198.
157. S. Navarro, *Salir corriendo*, 2003. P. 200.
158. S. Navarro. *Cabos sueltos*. P. 201
159. M. Ortega, *Black Out*. P. 202.
- 160 y 161. M. J. José Pérez-Vicente, serie *Taller de costura*. P. 203.
162. C. Pérez de Villar, *El des-ayuno*. P. 204.
163. M. Ramírez, *Palms Embroidery*. P. 204.
164. A. Raventòs, *El mar*. P. 206.
165. L. Riquelme, *Dolor, emociones* (detalle de *Lo invisible*). P. 207.
166. Laura Riquelme Mansillas, *Ángeles* (detalle de *Lo invisible*). P. 207.
- 167 y 168. M. Rivera, *Composición sobre elementos ascendentes*. P. 208.
169. E. del Rivero. *Para Eloísa*. P. 210.
170. E. del Rivero. *[Swi:t] Home. Dishcloths (Paño de cocina)* (detalle). P. 211.

171. A. Miren Rodríguez, *Cuervo 1*. P. 213.
172. P. Ruíz, *Dummy III*. P. 214.
173. G. Rupérez, *Cría cuervos y te sacarán los ojos*. P. 216.
174. G. Rupérez. *Irene*. P. 217.
175. M. Salan, *CityZen*. P. 218.
176. B. Salinas, obra de la serie *Caníbal*. P. 219.
177. E. Santos, *Nudo*. P. 221.
178. P. Sanz. *El rosita*. P. 221.
- 179 y 180. L. Segura, *Siete días*. P. 222.
- 181 y 182. L. Siles, *Bahía de Pasaia, homenaje a Pakito* (detalles). P. 224.
183. A. Sioli, *Todo el tiempo*. P. 225.
184. A. Solano, *Cuatro angelitos que me la guardan*. P. 226.
185. P. Tejedor, *Zapato crisálida*. P. 227
186. C. Vallina, S/T. P. 228.
187. C. Vallina, S/T. P. 229.
188. E. della Ventura, S/T. P. 231.
189. C. Baena, imagen del proceso de realización de una obra. P. 239.
190. *Continuidad en los parques-guarda*. P. 244.
- 191 y 192. *Continuidad en los parques*. P. 245.
193. *Ajenuz Español*. P. 246 y 247.
194. *Cadeneta*. P. 248 y 249.
- 195 y 196. *Olivos*. P. 250 y 251.
197. *Olivos*. P. 252.
198. *Olivos* (boceto). P. 252.
199. Brooks Salzwedel, S/T. P. 253.
- 200-203. *Olivos*. P. 253-255.
- 204 y 205. *Olivos*. P. 256 y 257.
206. *Platanero de sombra*. P. 258.
207. *Árbol*. P. 259.
208. *Bosque de pino*. P. 260.
209. *Roble*. P. 261.
210. *Goldfish*. P. 262.
211. *Goldfish*. P. 263.
212. *Toro*. P. 264.
213. *Lirio*. P. 265.
214. *Lirio*. P. 266 y 267.
215. *Floreillas*. P. 267.
216. *Violetas*. P. 268.
217. *Rama*. P. 269.
218. *Planta I*. P. 270
219. *Planta II*. P. 271.
220. *Planta III*. P. 271.