El contexto del arte textil contemporáneo

El arte textil contemporáneo tiene sus raíces en las propuestas formuladas por el movimiento británico Arts and Crafts para los oficios artesanales, con idea de combatir su decadencia tras la Revolución Industrial. Entre estas propuestas destaca su participación en las vanguardias artísticas, lo que posteriormente es ampliamente desarrollado por la escuela alemana de la Bauhaus. En el taller de tejido de esta escuela, artistas como Anni Albers o Gunta Stölz, entre otras, investigan con el color, la forma y los materiales textiles, lo que será fundamental para el desarrollo posterior de esta disciplina.

Por otro lado, tras la Segunda Guerra Mundial, el francés Jean Lurçat lidera la renovación del tapiz y participa, en 1962, en la creación de la Bienal Internacional del Tapiz de Lausana. A lo largo de sus distintas ediciones, la Bienal se convierte en un espacio de encuentro entre el tapiz contemporáneo y otras experiencias textiles de carácter más renovador. En ella conviven artistas vinculados a la tradición del tapiz y al uso del telar de alto lizo con otros, como Magdalena Abakanowicz, Jagoda Buić o Sheila Hicks, que exploran nuevas formas de expresión mediante la incorporación de técnicas y fibras artesanales, ampliando los límites del medio hacia lo escultórico e instalativo. También hay artistas que se moverán entre ambas corrientes, como Chonín Navarro. Este movimiento renovador del textil de los años 60 se conocerá como La Nouvelle Tapisserie.

En España, estas nuevas propuestas se introducen principalmente a través de Cataluña, donde en 1929 se crea la Escola Massana de Arte y Diseño, siguiendo el ejemplo de Arts and Crafts y de la Bauhaus. En ella inician sus estudios artistas como Aurèlia Muñoz. Posteriormente, la influencia de Lurçat lleva a Josep Grau-Garriga, que dirigía la Casa Aymat de alfombras y tapices, a participar en la renovación del textil y a crear a finales de los años 50 la Escola Catalana del Tapís. Allí se difunden estas nuevas prácticas y se colabora con importantes artistas como Miró, Tàpies o Guinovart para la creación de tapices. Vinculadas a esta escuela también estuvieron destacadas artistas textiles como Aurèlia Muñoz y María Teresa Codina. Tanto Grau-Garriga, como Muñoz y Codina, participan asiduamente en las Bienales de Lausana donde entran en contacto con las aportaciones de artistas de Europa del Este, como Abakanowicz y Buić. En poco tiempo, incorporan estas influencias a sus respectivas investigaciones, presentando nuevas propuestas textiles y consolidándose como figuras reconocidas de aquello que internacionalmente se conocerá como Fiber Art. Este movimiento tendría ya una importante presencia en la *Exposición internacional de experiencias artístico-textiles* en el MEAC de Madrid, en 1969.

Josep Grau-Garriga, Aurèlia Muñoz y María Teresa Codina constituyeron un referente para otros artistas textiles del resto de España, tanto por su constante investigación en torno al textil como por el ejemplo que supuso la labor docente y organizativa de la Escola Catalana del Tapís. Este fue el caso de Chonín Navarro, que coincidió con Grau-Garriga y Muñoz en exposiciones colectivas como *El tapiz actual español*, celebrada en 1979 en la Escuela de Artes Aplicadas de Sevilla, y la muestra del Premio Nacional Aranjuez de Tapiz de 1984. La relación se extendió asimismo al ámbito pedagógico, cuando en 1983, Navarro, los invitó a participar como docentes en las I Jornadas de artistas textiles de Andalucía, celebradas en Granada y Sevilla. A María Teresa Codina también la conoció en Sevilla, a finales de los años 70, ocasión en la que ambas compartieron una visita a Córdoba. De aquel encuentro, Navarro conservaría especialmente la huella de su gran sensibilidad artística.

The Context of Contemporary Textile Art

Contemporary textile art emerged from the reformist ideas of the British Arts and Crafts movement, which sought to counter the decline of traditional crafts brought about by the Industrial Revolution. One of its key contributions was the incorporation of craft into the artistic avant-garde, an approach later developed extensively at the German Bauhaus. At the Bauhaus weaving workshop, artists such as Anni Albers and Gunta Stölzl experimented with colour, form and textile materials, laying important foundations for the development of modern textile art.

After the Second World War, the French artist Jean Lurçat played a leading role in the renewal of tapestry. In 1962, he helped establish the International Tapestry Biennial in Lausanne. Over the following editions, the Biennial became a meeting point between contemporary tapestry and increasingly experimental textile practices. Artists rooted in the tradition of tapestry and the high-warp loom exhibited alongside figures such as Magdalena Abakanowicz, Jagoda Buić and Sheila Hicks, who explored new forms of expression through craft techniques and fibres. Their work expanded the medium beyond the traditional tapestry towards sculpture and installation. Other artists, including Chonín Navarro, moved between these different approaches. This renewal of textile art in the 1960s became known as *La Nouvelle Tapisserie*.

In Spain, these new approaches were introduced primarily through Catalonia. In 1929, the Massana School of Art and Design was founded in Barcelona, drawing on the principles of Arts and Crafts and the Bauhaus. Artists such as Aurèlia Muñoz began their studies there. Later, influenced by Lurçat, Josep Grau-Garriga, artistic director of the Casa Aymat carpet and tapestry workshop, became a leading figure in the renewal of Spanish textile art. In the late 1950s, he established the Escola Catalana del Tapís, where new textile practices were disseminated and collaborations with artists such as Miró, Tàpies and Guinovart led to the creation of tapestries. Textile artists including Aurèlia Muñoz and Maria Teresa Codina were also associated with the school.

Grau-Garriga, Muñoz and Codina regularly participated in the Lausanne Biennials, where they encountered the work of artists from Eastern Europe, including Abakanowicz and Buić. They soon incorporated these influences into their own practices, developing new approaches to textiles and becoming internationally recognised figures in what came to be known as Fiber Art. The movement was already prominently represented in the *International Exhibition of Artistic-Textile Experiences,* held at the MEAC in Madrid in 1969.

Grau-Garriga, Muñoz and Codina became important references for textile artists throughout Spain, both through their artistic research and through the teaching and organisational work of the Escola Catalana del Tapís. Chonín Navarro was among the artists influenced by this example. She exhibited alongside Grau-Garriga and Muñoz in group exhibitions including *El tapiz actual español*, held at the School of Applied Arts in Seville in 1979, and the 1984 Aranjuez National Tapestry Award exhibition.

Their relationship also extended to teaching. In 1983, Navarro invited Grau-Garriga and Muñoz to teach at the First Symposium of Andalusian Textile Artists, held in Granada and Seville. Navarro also met Maria Teresa Codina in Seville in the late 1970s, when the two travelled together to Córdoba. She would retain a lasting impression of Codina's exceptional artistic sensitivity.

Los inicios de Chonín Navarro

Los inicios de Chonín Navarro como artista textil están relacionados con la ciudad de San Sebastián, donde se traslada en 1967 tras ganar su marido, José Ruesga, la plaza de catedrático de dibujo en el principal instituto de la ciudad. Pronto toman contacto con las entidades culturales donostiarras, las cuales encargaban frecuentemente a Ruesga conferencias sobre temas de arte. Navarro le asistía mecanografiando sus textos y ocupándose de las proyecciones, lo que le permitió un contacto más directo con otros artistas, coleccionistas, galeristas e interesados en el mundo del arte.

Paralelamente, frecuenta la recién creada asociación PROFEM (apócope de Promoción Femenina) asistiendo a cursos, conferencias y viajes que le permiten ver su primera exposición de arte textil, en Biarritz, y aprender una técnica de tejido sin telar en Ámsterdam que le resultará muy cómoda de trabajar y que utilizará frecuentemente, sola o en conjunción con otras técnicas. También estudia con detalle la técnica de las mujeres que crean y reparan las artes de pesca y otras técnicas artesanales.

Las obras colgantes, como las que aquí se exponen, son sus primeras creaciones, a las que denominaba genéricamente como *Ensayos*. Pronto llegan también sus primeros tapices, basados principalmente en bocetos de Ruesga.

En 1974, Navarro participa en la creación del Club de Arte Catalina de Erauso, que se convierte en un punto de referencia para la sociedad donostiarra. Además de pertenecer a la directiva del club, se encarga de la impartición de talleres de creación de tapices. Compagina a partir de este momento la creación con la docencia, lo cual mantiene a lo largo de toda su carrera. Sus primeras exposiciones las realiza ese mismo año en la Galería 7 y en las salas del Ayuntamiento de San Sebastián.

Los años en Donostia suponen para Navarro un periodo fecundo y de gran felicidad. Desgraciadamente, el clima político y cultural se enrarece por la influencia de la banda terrorista ETA, lo que hace insostenible mantener libremente su actividad cultural y finalmente le obliga a retornar a Sevilla en 1979. Antes, en 1975, ya realiza su primera exposición en Sevilla, en la Galería Vida, con idea de preparar el terreno para su vuelta.

Para esta muestra crea su primera gran obra, *Almazara*, que acabará donando al antiguo Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, antecedente del CAAC. El montaje actual de esta obra pretende recuperar la presentación original de la pieza, en la que se observa el interés de Navarro por romper con la bidimensionalidad tradicional del tapiz y ocupar el espacio expositivo.

The Beginnings of Chonín Navarro

Chonín Navarro's beginnings as a textile artist are closely linked to San Sebastián, where she moved in 1967 after her husband, José Ruesga, was appointed Professor of Drawing at the city's leading secondary school. The couple soon became involved with San Sebastián's cultural institutions, which frequently invited Ruesga to lecture on art. Navarro assisted him by typing his texts and preparing his slide projections, bringing her into closer contact with artists, collectors, gallerists and others involved in the art world.

At the same time, she became involved with PROFEM, a recently established association dedicated to women's education and cultural activities. Through its courses, lectures and organised trips, she saw her first exhibition of textile art, in Biarritz, and learned a loomless weaving technique in Amsterdam. She found the technique particularly versatile and would use it frequently, both independently and in combination with other methods. She also closely studied the techniques used by women who made and repaired fishing nets, as well as other traditional crafts.

The hanging works presented here are among Navarro's earliest creations, which she collectively called *Ensayos* (Studies). Her first tapestries followed soon afterwards, based primarily on sketches by Ruesga.

In 1974, Navarro helped establish the Catalina de Erauso Art Club, which became an important cultural meeting place in San Sebastián. In addition to serving on its board, she taught tapestry-making workshops. From this point onwards, she combined artistic practice with teaching, a commitment she maintained throughout her career. That same year, she held her first exhibitions at Galería 7 and at San Sebastián City Hall.

Navarro's years in Donostia were a particularly fertile and fulfilling period. Over time, however, the political and cultural climate deteriorated amid the growing influence of the terrorist organisation ETA, making it increasingly difficult for her to pursue her cultural activities freely. In 1979, she returned to Seville. She had already held her first exhibition there in 1975, at Galería Vida, in preparation for her eventual return.

For that exhibition she created *Almazara*, her first large-scale work. She later donated it to the former Museum of Contemporary Art of Seville, the predecessor of the CAAC. The present installation seeks to recreate the work's original presentation, highlighting Navarro's interest in moving beyond the traditional two-dimensionality of tapestry and extending the work into the exhibition space.

Regreso a Sevilla

Antes de su regreso definitivo a Sevilla y el difícil abandono de San Sebastián, Chonín Navarro continúa su investigación textil, creando obras como *Tapiz blanco*, de 1975, en la que experimenta con materiales diversos y formas nuevas, como la ondulación de las tramas o el relieve de flecos de fibras sin tejer. En *Ensayo,* de 1977, continúa su trabajo con el yute y el sisal, esta última una fibra muy laboriosa de trabajar por ser muy recia.

En 1978 realiza otra exposición de acercamiento a Sevilla, esta vez en el Museo de Arte Contemporáneo. Para esta muestra crea la obra *Ciudad atada*, una especie de instalación compuesta por una estructura metálica de la que cuelgan diferentes elementos textiles que se entrelazan. Posiblemente su proyecto más conceptual, en el que parece denunciar la situación que vive en Donostia, donde su trabajo se ve constreñido por la falta de libertad para crear y exponer, lo que la obligará a buscar nuevos horizontes. Años más tarde, José Ruesga recordará esta instalación en el poema que le dedica en el catálogo de su exposición en la Fundación El Monte.

Ya asentada definitivamente en Sevilla y con su nuevo taller abierto, Navarro participa en la exposición de 1979 titulada *El tapiz actual español* en la Escuela de Artes Aplicadas, junto a otros 13 artistas textiles como Josep Grau-Garriga, Aurèlia Muñoz o Carles Delclaux.

Para esta ocasión crea el tapiz *Cuatro en uno*, en el que su interés por la monumentalidad le lleva a componer un textil de gran formato que tiene que resolver técnicamente mediante el cosido de cuatro tapices menores, para adaptarse a las limitaciones de su telar. En esta exposición, junto a sus obras, la artista muestra las producciones de sus antiguas alumnas del Club Catalina de Erauso de San Sebastián, lo que transmite su especial atención a la enseñanza.

En 1982, Navarro realiza el trabajo que alcanzaría mayor reconocimiento dentro de su trayectoria, *Tríptico*, que será premiada en la Exposición de Otoño de ese año de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla y en la VI Bienal Plástica de Pintura y Escultura de Vitoria de 1984, premio que incluía además su adquisición. Está compuesta por tres paños tejidos de lana y algodón sobre estructura autoportante de madera, destacando el relieve con macramé en la zona central.

Poco después, su obra *Celosía*, en la que reinterpreta la técnica usada en las redes de las artes de pesca, es seleccionada para el Premio Nacional Aranjuez de Tapiz, exponiéndose junto a los proyectos de otros creadores como Josep Royo, Teresa Lanceta, Aurèlia Muñoz, Luis Garrido o María Asunción Raventós, entre otros.

Return to Seville

Before her definitive return to Seville and the difficult decision to leave San Sebastián behind, Chonín Navarro continued to pursue her textile research, creating works such as *Tapiz blanco* (1975), in which she experimented with a range of materials and new forms, including undulating wefts and the raised texture of fringes made from unspun fibres. In *Ensayo* (1977), she continued to work with jute and sisal, the latter an exceptionally tough fibre that was particularly laborious to handle.

In 1978, she held another exhibition marking her approach towards Seville, this time at the Museum of Contemporary Art. For the exhibition, she created *Ciudad atada,* an installation-like work consisting of a metal structure from which various textile elements hang and intertwine. Possibly her most conceptual project, the work seems to evoke the situation she was experiencing in Donostia, where her practice was constrained by a lack of freedom to create and exhibit, ultimately forcing her to seek new horizons. Years later, José Ruesga would recall this installation in a poem dedicated to her in the catalogue of her exhibition at Fundación El Monte.

Once permanently settled in Seville and with her new studio established, Navarro took part in the 1979 exhibition *El tapiz actual español,* held at the School of Applied Arts, alongside thirteen other textile artists, including Josep Grau-Garriga, Aurèlia Muñoz and Carles Delclaux. For the occasion, she created *Cuatro en uno*, in which her interest in monumentality led her to conceive a large-scale textile work that had to be resolved technically by stitching together four smaller tapestries, adapting the work to the limitations of her loom. Alongside her own pieces, the artist also presented works by her former students from the Catalina de Erauso Club in San Sebastián, reflecting the importance she placed on teaching.

In 1982, Navarro produced the work that would receive the greatest recognition of her career, *Tríptico*. It was awarded prizes at the Autumn Exhibition organised that year by the Academy of Fine Arts of Seville and at the 6th Vitoria Biennial of Painting and Sculpture in 1984, where the award also included its acquisition. The work consists of three woven panels in wool and cotton mounted on a self-supporting wooden structure, with a prominent macramé relief occupying the central section.

Shortly afterwards, her work *Celosía*, in which she reinterpreted techniques traditionally used in fishing nets, was selected for the Aranjuez National Tapestry Prize. It was exhibited alongside works by artists including Josep Royo, Teresa Lanceta, Aurèlia Muñoz, Luis Garrido and María Asunción Raventós.

Años de consolidación artística

Los años 80 constituyen para Chonín Navarro un periodo de intensa actividad, tanto en el ámbito de la creación como en el de la enseñanza. Aprender y compartir el conocimiento se convierten, para la artista, en prácticas indisociables de su trayectoria. Así lo recoge una noticia publicada en *ABC* en 1982 en la que se destaca la labor desarrollada en su taller-escuela, único espacio de la ciudad dedicado específicamente a la formación en arte textil, que ese año contó con 150 alumnos matriculados. Su dimensión pedagógica no se limitaba a la transmisión de conocimientos, su propia práctica artística se articulaba con la de sus alumnos, organizando exposiciones colectivas en las que convivían sus obras con las de sus estudiantes, como la muestra presentada ese mismo año en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

En 1983, Navarro junto a otros artistas textiles de Sevilla, la mayoría antiguos alumnos, y de Granada, como Curra de Castro, organizan las I Jornadas de artistas textiles de Andalucía, celebradas primero en Granada y posteriormente en Sevilla. Las jornadas plantean la necesidad de una formación reglada para la creación textil, así como la búsqueda de diferentes vías para su comercialización, tomando como referencia el modelo de la Escola Catalana del Tapís. De hecho, Josep Grau-Garriga y Aurèlia Muñoz participan como docentes en las jornadas.

Paralelamente, durante estos años continúa profundizando en su investigación textil, desde una madurez técnica que se hace visible en sus trabajos. Su exploración incorpora nuevos materiales como la crin de caballo, presente en el tapiz *Cartujano,* o la estopa de fontanero, utilizada en *Blanco.* También se aproxima a fibras vinculadas a usos industriales, como el abacá, empleado tradicionalmente en la elaboración de maromas para barcos por su gran resistencia. Navarro recoge estas fibras en el puerto y las incorpora a su práctica, otorgándoles una nueva vida. Así ocurre en *Otoño*, una obra compuesta por piezas independientes que se articulan mediante costuras, de manera que la disposición de cada tejido y los puntos de unión le permiten generar volumen y movimiento.

La exposición retrospectiva que Paco Molina le dedicara en 1988 en la sala Villasís de la antigua Fundación El Monte supone el mayor reconocimiento a la trayectoria de Chonín Navarro. Consciente de la relevancia de este momento, la artista presenta, junto a una amplia selección de su producción anterior, su última gran creación, *Sirena varada*, quizás su obra más ambiciosa. La pieza destaca por su complejidad técnica, al estar tejida mediante una urdimbre móvil, procedimiento próximo al del encaje de bolillos pero desarrollado a gran escala. Este recurso le permite introducir un movimiento imposible de alcanzar mediante la rigidez propia del telar. Con este montaje en el altar de la iglesia se pretende reforzar la monumentalidad que la artista otorgó a la pieza, una dimensión que había perseguido prácticamente desde sus inicios.

Years of Artistic Consolidation

The 1980s were a period of intense activity for Chonín Navarro, both as an artist and as a teacher. For Navarro, learning and sharing knowledge became inseparable practices within her artistic trajectory. This is reflected in an article published in ABC in 1982, which highlighted the work carried out at her studio-school, the only space in the city devoted specifically to training in textile art. That year, the school had 150 enrolled students. Her pedagogical practice extended beyond the transmission of knowledge: her own artistic practice was closely intertwined with that of her students. She organised group exhibitions in which her work was presented alongside theirs, including an exhibition held that same year at the Faculty of Fine Arts in Seville.

In 1983, Navarro, together with other textile artists from Seville, most of them former students, and from Granada, including Curra de Castro, organised the First Conference of Andalusian Textile Artists, held first in Granada and subsequently in Seville. The conference addressed the need for formal education in textile art, as well as the search for different ways of bringing textile work to market, taking the Escola Catalana del Tapís as a model. Josep Grau-Garriga and Aurèlia Muñoz, in fact, took part in the conference as teachers.

At the same time, Navarro continued to deepen her textile research, drawing on a technical maturity that became increasingly evident in her work. Her experimentation incorporated new materials, such as horsehair, used in the tapestry *Cartujano*, and plumber's hemp, employed in *Blanco*. She also turned to fibres associated with industrial uses, such as abacá, traditionally used to make ships' ropes because of its exceptional strength. Navarro collected these fibres in the port and incorporated them into her practice, giving them a new life. This is particularly evident in *Otoño*, a work composed of separate pieces joined together by stitching, in which the arrangement of the individual fabrics and the points at which they are connected generate volume and movement.

The retrospective exhibition devoted to Navarro by Paco Molina in 1988 at the Villasís Gallery of the former Fundación El Monte represented the greatest recognition of her career. Aware of the significance of the occasion, the artist presented, alongside an extensive selection of her earlier work, her latest major creation, *Sirena varada*, perhaps her most ambitious work. The piece is notable for its technical complexity: it was woven using a movable warp, a process related to bobbin lace but developed on a much larger scale. This technique allowed Navarro to introduce a degree of movement that would have been impossible to achieve through the inherent rigidity of the loom. By installing the work on the church altar, the exhibition sought to emphasise the monumental quality the artist had given the piece an ambition she had pursued almost from the very beginning of her career.

El declive del textil

Tras la exposición en la Fundación El Monte, Chonín Navarro deja de impartir clases en su taller. Su marido, José Ruesga, se había jubilado y ella decide también reducir la intensidad de su trabajo. Este momento coincide, además, con un contexto de pérdida de interés por el arte textil dentro del ámbito del arte contemporáneo. No se trata de un fenómeno exclusivamente español, sino que a escala internacional fue perdiendo progresivamente su presencia en los circuitos artísticos habituales, permaneciendo exclusivamente en el ámbito de las artesanías. Incluso las Bienales Internacionales del Tapiz de Lausana fueron languideciendo hasta su última edición en 1995.

No deja de ser significativo que este proceso de marginación afectara a una disciplina artística en la que las mujeres constituían una amplia mayoría, lo que podría interpretarse como una manifestación más de las dinámicas propias de la tradición patriarcal orientada a mantener su hegemonía. Esta circunstancia ha llevado a artistas y colectivos feministas, como las Guerrilla Girls, a señalar las estructuras históricas de desigualdad que han condicionado la presencia y el reconocimiento de las mujeres en el sistema del arte. La propia Chonín Navarro, sin ser una artista que podamos identificar propiamente como feminista por su trabajo, aunque sí por su actitud ante la vida, parece sugerir las dificultades que sufren las mujeres en la obra *Sirena varada*, expuesta en el altar de la iglesia, que no deja de ser una mujer estancada cuya posibilidad de movimiento se encuentra limitada por el entorno que la rodea.

Esta crisis del textil no acaba por completo con el interés creativo de Navarro, pero la lleva a centrarse en la elaboración de tapices más clásicos, como los que se exponen en esta sala. Realizados exclusivamente en telar de alto lizo, estos trabajos parten con frecuencia de bocetos realizados por personas de su entorno familiar. Así ocurre con el tapiz blanco expuesto, cuyo dibujo, una forma que recuerda a una nave espacial, fue diseñado por José Ruesga.

Atrás quedaron sus proyectos más arriesgados, realizados habitualmente para contextos expositivos y concebidos a partir de sus propios diseños e ideas. Fueron precisamente estos proyectos donde Navarro profundizó, en mayor medida, en la exploración de nuevas técnicas y materiales, y donde más desarrolló lo escultórico y tridimensional.

The Decline of Textile Art

Following her exhibition at Fundación El Monte, Chonín Navarro stopped teaching at her studio. Her husband, José Ruesga, had retired, and she too chose to scale back the intensity of her practice. This period also coincided with a broader decline in the status of textile art within contemporary art. The shift was not limited to Spain: internationally, textile art gradually lost its presence within the established art world, increasingly confined to the realm of craft. Even the Lausanne International Biennials of Tapestry, once a major platform for the field, gradually lost momentum, culminating in their final edition in 1995.

It is significant that this process of marginalisation affected an artistic discipline in which women were overwhelmingly represented. This can be understood as another manifestation of the structures of a patriarchal tradition, and of the mechanisms through which its hegemony has been maintained. Feminist artists and collectives such as the Guerrilla Girls have drawn attention to precisely these historical structures of inequality, which have shaped women's visibility, participation and recognition within the art system. Although Navarro cannot strictly be identified as a feminist artist on the basis of her work, her attitude to life might nevertheless be described as feminist. In *Sirena varada* (Stranded Mermaid), exhibited on the church altar, she appears to evoke the constraints experienced by women: a woman is immobilised, her capacity for movement restricted by the environment that surrounds her.

The crisis of textile art did not bring Navarro's creative activity to an end, but it did lead her towards the production of more traditional tapestries, such as those presented in this room. Woven exclusively on a high-warp loom, these works often originated in sketches produced by members of her family. This is the case with the white tapestry on display, whose design, a form reminiscent of a spacecraft, was created by José Ruesga.

Her more experimental projects, by contrast, belonged to an earlier period. Conceived specifically for exhibition contexts and based on her own designs and ideas, these works provided the setting in which Navarro most fully explored new techniques and materials. They were also where she pushed furthest towards the sculptural and three-dimensional possibilities of textile practice.

El hilo que las une

«... en mi vida ha sido una constante estar entre trapos, telas finas, encajes de Alençon y Valenciennes. Más tarde cuerdas, sisal, yute, cáñamo, algodones y lanas. Y ahora, ya mayor, vuelvo a los hilos de seda natural, linos finísimos, que, cruzando, cruzando y sujetos con alfileres, van saliendo de mis manos encajes y tul bordado».

Chonín Navarro. *Poemas textiles*, 2004

La conexión de la mujer con el textil es ancestral y profundamente arraigada. Son ellas, además, las responsables de la vinculación que existe entre el acto de tejer y el de crear historias, compartiendo un mismo vocabulario: trama, nudo, hilo, urdir, desenlace..., incluso las palabras texto y textil tienen un mismo origen: el verbo latino *texere*.

Como nos recuerda Irene Vallejo en su ensayo *El infinito en un junco,* esta relación se remonta a los orígenes de los textiles en el Paleolítico Superior, cuando ambas prácticas, tejer y contar historias, habrían sido realizadas principalmente por mujeres y, muy posiblemente, llevadas a cabo de manera simultánea, al calor y al «amor» de la lumbre. Este acto comunitario reforzaría los vínculos de convivencia y de transmisión colectiva, lo que, desde una perspectiva contemporánea, podríamos reconocer como una forma temprana de activismo social.

Esta estrecha relación entre mujer y textil se ha mantenido a lo largo de la historia, atravesando tanto momentos de mayor sometimiento, cuando las mujeres han sido y siguen siendo en muchos lugares del mundo obligadas a permanecer en el ámbito doméstico y sus tareas (entre ellas tejer, coser, bordar o zurcir), como momentos de lucha por sus derechos. Un ejemplo significativo lo encontramos en la Segunda Ola del Feminismo de los años 60 y 70, cuando numerosas artistas, como Judy Chicago o Miriam Schapiro, recurrieron al tejido como medio de reivindicación. La propia Shapiro lo formulaba así: «Las artistas-costureras de nuestro pasado se han convertido en mentoras de mujeres que ahora no tienen miedo de ver la vida doméstica como un foco para el proceso de la creación del arte».

En esta sala se propone un homenaje a la figura y obra de Chonín Navarro, presentando sus últimas creaciones, a las que llamó *Poemas textiles,* junto a obras de la colección del CAAC de otras creadoras que también están relacionadas con lo textil, poniendo de relieve tres conceptos que están presentes en toda la exposición: MUJER, TEXTIL y ARTE.

The Thread That Connects Them

"... throughout my life, I have constantly been surrounded by rags, fine fabrics, Alençon and Valenciennes lace. Later came ropes, sisal, jute, hemp, cotton and wool. And now, in my later years, I have returned to natural silk threads and the finest linen, which, crossing and recrossing and held in place with pins, emerge from my hands as lace and embroidered tulle."

Chonín Navarro, *Poemas textiles*, 2004

Women's relationship with textiles is ancestral and deeply rooted. Women have also played a central role in the connection between weaving and storytelling, practices that share a common vocabulary: warp, weft, knot, thread, to weave, denouement... Even the words "text" and "textile" have the same etymological root: the Latin verb *texere*, meaning "to weave".

As Irene Vallejo reminds us in her essay *El infinito en un junco,* this relationship dates back to the origins of textiles in the Upper Palaeolithic, when both weaving and storytelling were probably carried out primarily by women and, very possibly, simultaneously, gathered around the warmth and "love" of the fire. This communal activity would have strengthened bonds of coexistence and collective transmission, which, from a contemporary perspective, might be understood as an early form of social activism.

This close relationship between women and textiles has endured throughout history, spanning periods of greater subjugation, when women have been, and in many parts of the world continue to be, confined to the domestic sphere and its associated tasks, including weaving, sewing, embroidery and mending, as well as periods of struggle for women's rights. A significant example can be found in the Second Wave of Feminism in the 1960s and 1970s, when numerous artists, including Judy Chicago and Miriam Schapiro, turned to textiles as a means of feminist expression and political engagement. Schapiro herself put it this way: "The woman artist-seamstresses of our past have become mentors to women who are no longer afraid to see domestic life as a focus for the process of art making."

This room pays tribute to the life and work of Chonín Navarro, presenting her final works, which she called *Poemas textiles*, alongside works from the CAAC collection by other women artists whose practices are also connected with textiles. Together, they highlight the three concepts that run throughout the exhibition: WOMEN, TEXTILES AND ART.

AURÈLIA MUÑOZ
Barcelona, 1926 – 2011

Macra vegetal, 1972

Macramé. Cáñamo, yute y sisal. 290 × 40 × 40 cm
Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

Figura imprescindible en el arte textil contemporáneo y reconocida a nivel internacional, destaca su desarrollo de lo escultórico a través de grandes instalaciones con la vocación de repensar, transformar e investigar las enormes posibilidades que el arte de trenzar hilos, anudar cuerdas y delimitar espacios permitía conseguir.

Esta obra corresponde a sus primeras esculturas textiles, que denomina de forma genérica como *Macras*, en referencia a la técnica del macramé o anudado con la que están elaboradas. Los primeros ejemplares de esta serie fueron presentados en 1969 en la IV Bienal de Lausana y en la *Exposición internacional de experiencias artístico-textiles* en el MEAC de Madrid.

AURÈLIA MUÑOZ
Barcelona, 1926 – 2011

Macra vegetal, 1972

Macramé. Hemp, jute and sisal. 290 × 40 × 40 cm
Collection of the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

An essential figure in contemporary textile art and internationally recognised for her work, Aurèlia Muñoz expanded textile practice into the sculptural and spatial realm. Through large-scale installations, she explored the possibilities of plaiting threads, knotting cords and defining space.

This work belongs to her first series of textile sculptures, which she collectively called Macras, a reference to the macramé or knotting technique used in their construction. The first works in the series were presented in 1969 at the 4th Lausanne Biennial and at the *International Exhibition of Artistic-Textile Experiences* at the MEAC in Madrid.

JOSEP GRAU-GARRIGA

San Cugat del Vallés, 1929 – Angers, 2011

Del meu poble, 1972

Técnica textil mixta. Acrílico, algodón, yute, poliuretano y rayón.
175 × 85 × 15 cm

Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

Tras un periodo dedicado fundamentalmente a la pintura y los murales, a partir de 1956, Grau-Garriga comenzó a trabajar como director artístico de la Casa Aymat de Sant Cugat, desde la que lideró la renovación del arte del tapiz español e introdujo los conocimientos técnicos y conceptuales adquiridos con Jean Lurçat en Francia. Destaca su labor didáctica en la Escola Catalana del Tapís que lo convirtió en un referente para otros artistas.

La producción de Grau-Garriga establece una dicotomía entre el ámbito de lo textil y el de la pintura. En su investigación sobre la materia y las texturas, las obras textiles le ofrecían mayor riqueza visual, táctil y cromática gracias a la estructura del propio tejido, el anudado y las diferentes tramas que le permiten explorar la tridimensionalidad, como se aprecia en esta obra.

JOSEP GRAU-GARRIGA

San Cugat del Vallés, 1929 – Angers, 2011

From my Village, 1972

Mixed textile technique. Acrylic, cotton, jute, polyurethane and rayon. 175 × 85 × 15 cm

Collection of the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

After a period devoted primarily to painting and mural work, Grau-Garriga became artistic director of Casa Aymat in Sant Cugat in 1956. From there, he played a central role in the renewal of Spanish tapestry, introducing the technical and conceptual approaches he had developed with Jean Lurçat in France. His teaching at the Escola Catalana del Tapís was particularly influential, making him an important reference for a new generation of artists.

Grau-Garriga's practice moves between painting and textile art. His investigation of materials and textures found particular possibilities in textiles, whose woven structures, knots and varied interlacings offered greater visual, tactile and chromatic richness. These elements also enabled him to explore three-dimensionality, as seen in this work.

MARÍA TERESA CODINA

Biarritz, 1926 - Barcelona, 2016

Sin título, 1977-1981

Cosido. Lona de algodón y saco de yute. 97,5 × 75,5 cm

Colección Ana Ruesga

Con formación en Bellas Artes y estudios antropológicos en el Museo del Hombre de París, María Teresa Codina exploró las cualidades escultóricas de los textiles, acercándose en algunos momentos al arte cinético. Posiblemente fue una de las artistas textiles más conceptuales, destacando por su investigación en las posibilidades semánticas de los diferentes materiales. Alexandre Cirici la reconocía como una de las mayores representantes de lo que denominaba la «tapicería de investigación».

Esta obra pertenece a una serie en la que Codina explora el contraste de texturas, colores y cualidades entre la lona de algodón y los sacos de yute, frecuentemente de la empresa mexicana Garbanzo Hermosillo. La serie fue presentada en 1981 en la Galería Joan Prats de Barcelona acompañada por poemas de Joan Brossa, como «Sextina teixida a la manera dels tapissos de Maria Teresa Codina».

MARÍA TERESA CODINA

Biarritz, 1926 - Barcelona, 2016

Untitled, 1977-1981

Stitched. Cotton canvas and jute sack. 97.5 × 75.5 cm

Ana Ruesga Collection

Trained in Fine Arts and with a background in anthropology at the Musée de l'Homme in Paris, Maria Teresa Codina explored the sculptural potential of textiles, at times approaching the field of kinetic art. Her practice was notably conceptual, focusing on the semantic possibilities of different materials. The art historian Alexandre Cirici regarded her as one of the leading representatives of what he called *tapicería de investigación* (research tapestry).

This work belongs to a series exploring the contrasts in texture, colour and material quality between cotton canvas and jute sacks, often made by the Mexican company Garbanzo Hermosillo. The series was presented in 1981 at the Joan Prats Gallery in Barcelona, accompanied by poems by Joan Brossa, including *Sextina teixida a la manera dels tapissos de Maria Teresa Codina.*

SOLEDAD SEVILLA
Valencia, 1944

Meninas IV, 1982
Acrílico sobre tela, 224 × 203,5 cm
Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

A principios de la década 1980, durante su estancia en Estados Unidos, Soledad Sevilla deja atrás las investigaciones desarrolladas en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, centradas fundamentalmente en el módulo y el ritmo, para orientar su práctica dentro de la abstracción geométrica hacia la retícula. A partir de entonces, la artista construye sus composiciones mediante finas líneas que, a modo de tramas y urdimbres, tejen planos de color superpuestos, próximos a las cualidades de los velos. Este procedimiento genera un sutil efecto óptico que insinúa en la superficie pictórica la vibración de la luz.

A esta etapa pertenece la serie *Las meninas,* desarrollada entre 1981 y 1983, en la que Sevilla aplica este mismo lenguaje para reinterpretar el espacio en el que se desarrolla la escena del célebre cuadro de Velázquez, dando gran protagonismo a la luz y al color. A partir de este momento, desarrolla un lenguaje propio que, partiendo de la abstracción geométrica, evoluciona hacia experiencias de carácter poético y orgánico, lo que caracterizará su trayectoria pictórica posterior.

El interés de Sevilla por las cualidades formales del textil se prolonga más allá de su investigación pictórica. En 1990 proyecta una instalación, ámbito artístico del que es una de las pioneras en el Estado español, específicamente concebida para la Torre de los Guzmanes de La Algaba (Sevilla). La intervención se articulaba mediante tramas de hilo de algodón que transformaban el espacio y establecían un diálogo directo con la arquitectura. Los hilos adquirían en el proyecto un carácter metafórico evocando las ráfagas de luz diurna y nocturna, articulando así dos espacios diferenciados a partir de la relación entre materia, luz y percepción.

SOLEDAD SEVILLA

Valencia, 1944

Meninas IV, 1982

Acrylic on canvas, 224 × 203.5 cm

Collection of the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

In the early 1980s, while living in the United States, Soledad Sevilla moved beyond the research she had undertaken at the Computing Centre of the University of Madrid, which had focused primarily on module and rhythm, and turned within geometric abstraction towards the grid. From then on, she constructed her compositions from fine lines that, like warp and weft, weave overlapping planes of colour reminiscent of veils. This process creates a subtle optical effect, suggesting the vibration of light across the pictorial surface.

The series *Las meninas,* developed between 1981 and 1983, belongs to this period. In it, Sevilla employs the same visual language to reinterpret the space in which the scene of Velázquez's celebrated painting unfolds, giving particular prominence to light and colour. From this point onwards, she developed a distinctive language that, emerging from geometric abstraction, evolved towards poetic and organic forms of experience that would characterise her subsequent pictorial practice.

Sevilla's interest in the formal qualities of textiles extends beyond her pictorial research. In 1990, she conceived an installation—an artistic practice of which she was one of the pioneers in Spain—specifically for the Torre de los Guzmanes in La Algaba (Seville). The intervention consisted of grids of cotton thread that transformed the space and established a direct dialogue with the architecture. In the project, the threads acquired a metaphorical dimension, evoking rays of daylight and moonlight and thereby articulating two distinct spaces through the relationship between material, light and perception.

PAZ PÉREZ RAMOS
Cazalla de la Sierra, Sevilla, 1946

La garganta, 1999
Tiras de lona cosidas sobre lona. 300 × 143 cm
Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

Paz Pérez Ramos y Soledad Sevilla, ambas hijas de padres militares, sufrieron durante su juventud una experiencia similar. A la primera no le fue permitido estudiar Bellas Artes, mientras que la segunda tuvo que hacerlo a escondidas. Años más tarde, el taller-escuela de Chonín Navarro proporcionaría a Pérez Ramos el espacio adecuado para iniciar su práctica artística, donde se formó durante tres años en distintas técnicas textiles. «Chonín Navarro fue fundamental para mí, no solo por sus enseñanzas, sino por el impulso que nos dio para crear», recordaba la propia artista.

En la década de 1990, un nuevo obstáculo la llevó a reorientar su práctica hacia otros materiales. «Cuando hacía textil quise entrar en las galerías de arte, pero me cerraban las puertas porque consideraban que lo que hacía y los tapices, eran más artesanía que arte. Así que di carpetazo al textil y me pasé al papel para comenzar mi carrera artística desde cero».

A lo largo de su trayectoria, Pérez Ramos ha desarrollado una investigación sostenida en torno al color y la luz. La naturaleza constituye el punto de partida de muchas de sus obras: la atmósfera de un paisaje, la incidencia del sol o la caída de una rama se transforman en materia para una abstracción construida a partir de elementos sencillos. Frecuentemente mediante la repetición de estos elementos explora y controla la incidencia de la luz y sus sombras, el color y sus reverberaciones, generando efectos de una sorprendente complejidad técnica.

Su obra *La garganta* ha sido recientemente adquirida por el CAAC, siguiendo las líneas de investigación dedicadas a visibilizar la importancia de las mujeres en la construcción del arte contemporáneo y a reivindicar el textil como práctica artística, y se expone por primera vez en el museo. Supone una pieza de transición desde el punto de vista formal, ya que se trata de una de sus últimas obras textiles, realizada a partir de tiras de lona cosidas, y constituye al mismo tiempo un anticipo de algunas de las preocupaciones que articularán su producción posterior. La seriación de los elementos, el tratamiento del material y, especialmente, el interés por la incidencia de la luz establecen un vínculo entre esta pieza y los trabajos que desarrollará posteriormente en papel y otros materiales.

PAZ PÉREZ RAMOS

Cazalla de la Sierra, Seville, 1946

The Gorge, 1999

Strips of canvas sewn onto canvas, 300 × 143 cm

Collection of the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

Paz Pérez Ramos and Soledad Sevilla, both daughters of military fathers, experienced similar circumstances in their youth. Pérez Ramos was not allowed to study Fine Arts, while Sevilla had to pursue her studies in secret. Years later, Chonín Navarro's workshop-school provided Pérez Ramos with a space in which to begin her artistic practice, where she spent three years training in different textile techniques. "Chonín Navarro was fundamental to me, not only because of what she taught us, but also because of the encouragement she gave us to create," the artist herself recalled.

In the 1990s, another obstacle led her to redirect her practice towards other materials. "When I was working with textiles, I wanted to enter art galleries, but they closed their doors to me because they considered what I did, and tapestries in general, to be more craft than art. So I abandoned textiles and turned to paper in order to begin my artistic career from scratch."

Throughout her career, Pérez Ramos has developed a sustained investigation into colour and light. Nature provides the starting point for many of her works: the atmosphere of a landscape, the way sunlight falls, or the descent of a branch are transformed into material for an abstraction constructed from simple elements. Often through the repetition of these elements, she explores and controls the incidence of light and its shadows, colour and its reverberations, generating effects of remarkable technical complexity.

Thje Gorge was recently acquired by the CAAC as part of its research into the role of women in the development of contemporary art and its commitment to recognising textiles as an artistic practice. It is being exhibited at the museum for the first time. Formally, the work represents a transitional moment: one of Pérez Ramos's final textile works, it is made from sewn strips of canvas while also anticipating some of the concerns that would shape her subsequent practice. The serial arrangement of the elements, the treatment of the material and, above all, the artist's interest in the effects of light establish a connection between this work and the pieces she would later produce on paper and other materials.

ÁNGELES AGRELA

Úbeda, Jaén, 1966

Tejidos, 1997

Acrílico sobre tela, 120,3 × 200 cm

Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

Artista multidisciplinar, Ángeles Agrela transita con naturalidad por distintos medios de expresión, entre ellos el vídeo, la fotografía, la pintura y el dibujo. Desde sus inicios, su práctica ha estado atravesada por un profundo interés por el cuerpo y su dimensión simbólica. La mujer en el ámbito doméstico y la reflexión en torno a los roles asociados a este espacio constituyen, asimismo, líneas recurrentes en su producción. En este contexto, la costura y el tricot aparecen en una serie de obras como herramientas desde las que, a partir de una mirada feminista y/o de género, reivindica y desplaza hacia el ámbito artístico aquellas labores domésticas tradicionalmente vinculadas a lo «femenino».

La obra expuesta pertenece a una de sus primeras series pictóricas, que la artista denomina genéricamente *Tejidos*. En ella tiene lugar su primer acercamiento al ámbito textil, aunque todavía articulado desde la pintura, uno de los medios más habituales en los comienzos de su trayectoria. La serie toma como referencia distintas prendas femeninas y, en este caso, parece representar unas medias de rejilla. Agrela selecciona un fragmento de la prenda y lo amplía mediante una mirada casi telescópica, desplazando la atención hacia la estructura y el entrelazamiento de los hilos y convirtiendo el detalle en motivo central de la representación.

Desde el punto de vista formal, la obra remite, por su estética y su tratamiento cromático, a la iconografía pop y al uso del detalle y del primer plano característico del lenguaje del cómic, un ámbito por el que Agrela ha mostrado especial interés.

ÁNGELES AGRELA

Úbeda, Jaén, 1966

Woven textiles, 1997

Acrylic on canvas, 120.3 × 200 cm

Collection of the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

A multidisciplinary artist, Ángeles Agrela moves freely between different media, including video, photography, painting and drawing. From the outset, her practice has been shaped by a profound interest in the body and its symbolic dimension. Women within the domestic sphere and the roles associated with this space are also recurring concerns in her work. In this context, sewing and knitting appear in a series of works as tools through which, from a feminist and/or gender perspective, she reclaims and brings into the artistic sphere domestic practices traditionally associated with the "feminine".

The work on display belongs to one of her earliest series of paintings, which the artist generically titled *Tejidos*. It marks her first engagement with textiles, although still through painting, one of the principal media of the early stages of her career. The series takes various items of women's clothing as its point of reference and, in this case, appears to depict fishnet stockings. Agrela selects a fragment of the garment and enlarges it through an almost telescopic gaze, shifting attention towards the structure and interlacing of the threads and turning the detail into the central subject of the work.

Formally, the work evokes Pop imagery through its aesthetic and use of colour, as well as the emphasis on detail and close-up characteristic of the visual language of comics, an area in which Agrela has shown particular interest.

Juguete textil, 1970-1974

Macramé. Yute, algodón y rayón. 148 × 90 × 10 cm
Colección Ana Ruesga

Textile Toy, 1970-1974

Macramé. Jute, cotton and rayon. 148 × 90 × 10 cm
Ana Ruesga Collection

Ensayo, 1970-1974

Tejido sin tela. Yute, algodón y estopa. 191 × 45 cm
Colección Ana Ruesga

Studies, 1970-1974

Loomless weaving. Jute, cotton and tow. 191 × 45 cm
Ana Ruesga Collection

Ensayo, 1970-1974

Macramé. Algodón. 157 × 16 × 16 cm
Colección Ana Ruesga

Studies, 1970-1974

Macramé. Cotton. 157 × 16 × 16 cm
Ana Ruesga Collection

Ensayo, 1970-1974

Macramé. Sisal y cáñamo. 177 × 38,5 cm
Colección Ana Ruesga

Studies, 1970-1974

Macramé. Sisal and hemp. 177 × 38.5 cm
Ana Ruesga Collection

Almazara, 1975

Macramé y tejido en alto lizo. Yute, sisal y cáñamo.
275 × 225 × 60 cm
Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

Almazara, 1975

Macramé and high-warp weaving. Jute, sisal and hemp,.
275 × 225 × 60 cm
Collection of the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.
Junta de Andalucía

Ensayo, 1977

Macramé y tejido sin telar. Sisal y yute. 218 × 35 × 35 cm
Colección Ana Ruesga

Studies, 1977

Macramé and loomless weaving. Sisal and jute.
218 × 35 × 35 cm
Ana Ruesga Collection

Tapiz blanco, 1975

Tejido en alto lizo. Rayón, algodón, lana, yute, sisal y cáñamo.
160 × 125 cm
Colección Margarita Contreras y Juan Ruesga

White Tapestry, 1975

High-warp weaving. Rayon, cotton, wool, jute, sisal and hemp.
160 × 125 cm
Margarita Contreras and Juan Ruesga Collection

Ensayo, 1975

Tejido en alto lizo. Rayón, algodón y lana. 180 × 34 cm
Colección Lucía Contreras

Studies, 1975

High-warp weaving. Rayon, cotton and wool. 180 × 34 cm
Lucía Contreras Collection

Poema eólico, 1986

Tejido en alto lizo. Algodón, lino e hilo de papel. 96 × 138 cm
Colección Chonín Ruesga

Aeolian Poem, 1986

High-warp weaving. Cotton, linen and paper yarn. 96 × 138 cm
Chonín Ruesga Collection

Tríptico, 1982

Tejido en alto lizo, macramé e hilo entorchado. Lana y algodón.
227 × 182 × 63 cm
Colección de obras de arte del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz

Triptych, 1982

High-warp weaving, macramé and wrapped thread. Wool and cotton. 227 × 182 × 63 cm
Vitoria-Gasteiz City Council Art Collection

Ciudad atada, 1978

Macramé y tejido en distintas técnicas. Yute, cáñamo, lana y algodón. 240 × 165 × 70 cm
Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

Bound City, 1978

Macramé and mixed weaving techniques. Jute, hemp,wool and cotton. 240 × 165 × 70 cm
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo Collection. Junta de Andalucía

Cuatro en uno, 1979

Tejido en distintas técnicas. Lana, lamé, yute y fibra de poliéster. 246 × 246 × 6 cm
Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

Four in One, 1979

Various weaving techniques. Wool, lamé, jute and polyester fibre. 246 × 246 × 6 cm
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo Collection. Junta de Andalucía

Madera, 1982

Tejido en alto lizo. Yute, lana, hilo de cobre y yute en rama. 97 × 147 cm
Colección Ana Ruesga

Wood, 1982

High-warp weaving. Jute, wool, copper wire and raw jute fibre. 97 × 147 cm
Ana Ruesga Collection

Celosía, 1984

Malla, tejido sin telar y croché. Yute, abacá, algodón, poliéster e hilo de cobre. 200 × 150 cm
Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

Lattice, 1984

Netting, loomless weaving and crochet. Jute, abaca, cotton, polyester and copper wire. 200 × 150 cm
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo Collection. Junta de Andalucía

Blanco, 1983

Tejido en alto lizo. Lino y esparto en rama. 130 × 190 cm
Colección Ana Ruesga

White, 1983

High-warp weaving. Linen and raw esparto fibre. 130 × 190 cm
Ana Ruesga Collection

Cartujano, 1984

Tejido en alto lizo. Algodón y crin. 104 × 132 cm
Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

Cartujano, 1984

High-warp weaving. Cotton and horsehair. 104 × 132c m
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo Collection. Junta de Andalucía

Otoño, 1984

Tejido en alto lizo. Abacá, 100 × 150 cm
Colección Chonín Ruesga

Autumn, 1984

High-warp weaving. Abaca. 100 × 150 cm
Chonín Ruesga Collection

Ritmo de olas, 1986

Tejido en alto lizo. Yute en rama. 185 × 150 cm
Colección Chonín Ruesga

Wave Rhythm, 1986

High-warp weaving. Raw jute fibre. 185 × 150 cm
Chonín Ruesga Collection

Sirena varada, 1986

Tejido con urdimbre móvil. Algodón y kapok con plumas (solo se conservan restos). 450 × 60 × 40 cm
Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

Stranded Mermaid, 1986

Weaving with a movable warp. Cotton and kapok with feathers (only traces remain). 450 × 60 × 40 cm
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo Collection. Junta de Andalucía

Sirena varada (maqueta), 1986

Tejido con urdimbre móvil. Algodón y kapok con plumas. 90 × 35 × 15 cm
Colección Chonín Ruesga

Stranded Mermaid (maquette), 1986

Weaving with a movable warp. Cotton and kapok with feathers. 90 × 35 × 15 cm
Chonín Ruesga Collection

Sin título, ca. 1990

Tejido en alto lizo. Sisal, algodón, yute y lana. 129 182 cm
Colección Chonín Ruesga

Untitled, ca. 1990

High-warp weaving. Sisal, cotton, jute and wool. 129 × 182 cm
Chonín Ruesga Collection

Sin título, ca. 1990

Tejido en alto lizo. Algodón y lino. 138 × 186 cm
Colección Chonín Ruesga

Untitled, ca. 1990

High-warp weaving. Cotton and linen. 138 × 186 cm
Chonín Ruesga Collection

Sin título, ca. 1990

Tejido en alto lizo. Algodón y lino. 138 × 186 cm
Colección Chonín Ruesga

Untitled, ca. 1990

High-warp weaving. Cotton and linen. 138 × 186 cm
Chonín Ruesga Collection

VITRINA 1

1. Cartel informativo del Club de Arte Catalina de Erauso de San Sebastián, curso 1974-75

   Information poster for the Catalina de Erauso Art Club of San Sebastián, 1974–75 academic year.

2. Fotografía de Chonín Navarro tejiendo en el telar de alto lizo en San Sebastián.

   Photograph of Chonín Navarro weaving on a high-warp loom in San Sebastián.

3. Folleto de la exposición de Chonín Navarro y José Ruesga en la Galería 7 de San Sebastián en 1974.

   Exhibition brochere for Chonín Navarro and José Ruesga at Galería 7, San Sebastián, 1974.

4. Cartel, dosier, fotografías y noticia en prensa de la exposición de Chonín Navarro y José Ruesga en la Galería Vida de Sevilla en 1975.

   Poster, dossier, photographs, and press coverage of the exhibition by Chonín Navarro and José Ruesga at Galería Vida, Seville, 1975.

VITRINA 2

1. Cartel y folleto de la exposición de Chonín Navarro y José Ruesga en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en 1978.

   Poster and brochure for the exhibition by Chonín Navarro and José Ruesga at the Museum of Contemporary Art of Seville, 1978.

2. Poema de José Ruesga sobre Chonín Navarro en el que cita la obra *Ciudad atada,* publicado en el catálogo de la exposición de Chonín Navarro en la Fundación El Monte en 1988.

   Poem by José Ruesga about Chonín Navarro, in which he refers to the work *Ciudad atada* (Bound City), published in the catalogue of Chonín Navarro's exhibition at Fundación El Monte in 1988.

3. Fotografía de Chonín Navarro delante de su obra *Ciudad atada* y fotografía de la propia obra en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en 1978.

   Photograph of Chonín Navarro in front of her work Ciudad atada (Bound City), and photograph of the work itself at the Museum of Contemporary Art of Seville, 1978.

4. Cartel, reverso del cartel con programación (copia actual) y fotografías de la exposición *El tapiz actual español* en la Escuela de Artes Aplicadas de Sevilla en 1979.

   Poster, reverse of the poster with the programme (current reproduction), and photographs of the exhibition El tapiz actual español (Contemporary Spanish Tapestry) at the School of Applied Arts of Seville, 1979.

5. Folleto y fotografías de la exposición de Chonín Navarro en las salas del Banco Occidental de Sevilla en 1982.

   Brochure and photographs of Chonín Navarro's exhibition in the exhibition rooms of Banco Occidental, Seville, 1982.

VITRINA 3

1. Folleto de la exposición de Chonín Navarro y sus alumnos en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla en 1982.

   Brocure for the exhibition by Chonín Navarro and her students at the Faculty of Fine Arts, Seville, 1982.

2. Noticia en ABC sobre el taller-escuela de Chonín Navarro, 1982.

   Article in *ABC* about Chonín Navarro's workshop-school, 1982.

3. Dosier elaborado por Chonín Navarro para sus alumnos con tipologías y características de las fibras y técnicas textiles

   Dossier prepared by Chonín Navarro for her students, presenting the typologies and characteristics of textile fibres and techniques.

4. Folleto de las I Jornadas de los artistas textiles de Andalucía en el Centro Cultural Manuel de Falla de Granada en 1983.

   Brochure for the 1st Conference of Textile Artists of Andalusia at the Manuel de Falla Cultural Centre, Granada, 1983.

5. Noticia en ABC sobre las I Jornadas de los artistas textiles de Andalucía en 1983.

   Article in *ABC* about the 1st Conference of Textile Artists of Andalusia, 1983.

6. Fotografía de las I Jornadas de los artistas textiles de Andalucía en Granada en la que aparecen de izquierda a derecha Aurèlia Muñoz, Luis Montes, Paz Pérez Ramos (de espaldas), mujer sin identificar y Chonín Navarro.

   Photograph of the 1st Conference of Textile Artists of Andalusia in Granada, showing, from left to right, Aurèlia Muñoz, Luis Montes, Paz Pérez Ramos (seen from behind), an unidentified woman, and Chonín Navarro.

7. Folleto de las I Jornadas de los artistas textiles de Andalucía en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en 1983.

   Leaflet for the 1st Conference of Textile Artists of Andalusia at the Museum of Contemporary Art of Seville, 1983.

8. Catálogo y fotografías de la exposición de Chonín Navarro en la Fundación El Monte en 1988.

   Catalogue and photographs of Chonín Navarro's exhibition at Fundación El Monte, 1988.

VITRINA 4

1. ***Nudo 2***, 2004
Tricotado. Cáñamo, caña y cascabeles. 14 × 13,8 × 4,5 cm
Colección Chonín Ruesga

2. ***Hoja,*** 2004
Tejido. Hilo de papel. 27 × 18,5 × 1,5 cm
Colección Chonín Ruesga

3. ***Homenaje a Millares 1***, 2004
Tejido. Hilo de papel. 22 × 18 × 10 cm
Colección Ana Ruesga

4. ***Flores 1,*** 2004
Encaje de bolillos. Cáñamo y bolillo. 19,5 × 13,5 × 1,3 cm
Colección Chonín Ruesga

5. ***Versos sueltos,*** 2004
Tejido, croché y encaje de bolillos. Cáñamo, hilo de papel y campanillas. 21 × 74 × 8 cm
Colección Chonín Ruesga

Esta obra no es una pieza como tal de Chonín Navarro, sino que fue compuesta por su hija Chonín Ruesga de ejemplares de la serie ***Poemas textiles*** que no llegaron a tener consideración de obra acabada.

6. ***Cono musical,*** 2003
Malla de hilo de pescador y anudado. Algodón y bolillos. 15 × 13,5 × 11 cm
Colección Chonín Ruesga

7. ***Pasamanería árabe 3***, 2004
Pasamanería árabe y tricotado. Cáñamo. 37 × 9 × 4 cm
Colección Chonín Ruesga

8. ***Columpio musical,*** 2003
Croché y anudado. Cáñamo y cañas. 22 × 16 × 16 cm
Colección Ana Ruesga

9. Catálogo de la exposición ***Poemas textiles*** de Chonín Navarro en el Centro Cultural La Almona de Dos Hermanas en 2004.

1. ***Nudo 2,*** 2004
Knitting. Hemp, reed, and jingle bells. 14 × 13.8 × 4.5 cm
Chonín Ruesga Collection

2. ***Hoja,*** 2004
Weaving. Paper yarn. 27 × 18.5 × 1.5 cm
Chonín Ruesga Collection

3. ***Homenaje a Millares 1,*** 2004
Weaving. Paper yarn. 22 × 18 × 10 cm
Ana Ruesga Collection

4. ***Flores 1,*** 2004
Bobbin lace. Hemp and bobbins. 19.5 × 13.5 × 1.3 cm
Chonín Ruesga Collection

5. ***Versos sueltos,*** 2004
Weaving, crochet, and bobbin lace. Hemp, paper yarn, and small bells. 21 × 74 × 8 cm
Chonín Ruesga Collection

This is not a work by Chonín Navarro in the strict sense, but was assembled by her daughter, Chonín Ruesga, using pieces from the ***Poemas textiles*** (Textile Poems) series that were never considered finished works.

6. ***Cono musical,*** 2003
Fisherman's-net yarn mesh and knotting. Cotton and bobbins. 15 × 13.5 × 11 cm
Chonín Ruesga Collection

7. ***Pasamanería árabe 3,*** 2004
Arabian passementerie and knitting. Hemp. 37 × 9 × 4 cm
Chonín Ruesga Collection

8. ***Columpio musical,*** 2003
Crochet and knotting. Hemp and reeds. 22 × 16 × 16 cm
Ana Ruesga Collection

9. Catalogue of the exhibition **Poemas textile**s (Textile Poems) by Chonín Navarro at the La Almona Cultural Centre, Dos Hermanas, 2004