



AL HILO DE FORTUNY

Vestido, identidad y
arte contemporáneo

AL HILO DE FORTUNY

Vestido, identidad y
arte contemporáneo

11 de mayo / 30 de junio

2022

Presentación

8

VÍCTOR MEDINA FLÓREZ

*Fortuny y las inflexiones
retóricas de una colección*

12

FRANCISCO JOSÉ
SÁNCHEZ MONTALBÁN

*Al hilo de Fortuny.
Vestido, identidad
y arte contemporáneo*

16

BELÉN MAZUECOS
MARÍA LUISA BELLIDO GANT

*Fortuny
vestido de arte*

28

CARLOS JAVIER
CASTRO BRUNETTO

Catálogo

40

Presentación

VÍCTOR MEDINA FLÓREZ

VICERRECTOR DE EXTENSIÓN
UNIVERSITARIA Y PATRIMONIO
UNIVERSIDAD DE GRANADA

La Universidad de Granada se suma al proyecto **Universo Fortuny** a través de una serie de exposiciones, ciclo de conferencias y un Seminario Internacional dedicado a la figura de este pintor, grabador, fotógrafo, diseñador, escenógrafo, emprendedor e inventor cosmopolita, nacido en Granada el 11 de mayo de 1871 y muerto en Venecia en 1949.

El proyecto global ha sido concebido por la *Asociación FortunyM Culture* con el objetivo, entre otros, de vincular las raíces creativas del artista Mariano Fortuny Madrazo y su espacio vital de nacimiento, la ciudad de Granada, con su amplia producción artística y con las ciudades donde desarrolló su trabajo, especialmente la ciudad de Venecia, donde vivió desde los dieciocho años y donde se encuentra su principal legado cultural.

Es también una oportunidad para reflexionar sobre el carácter interdisciplinar y atemporal de sus trabajos y su vigencia contemporánea, referente internacional para muchos artistas del diseño de moda, textil, industrial, escenográfico, musical o audiovisual reivindicando así mismo a uno de los mejores exponentes del arte sin fronteras.

La Asociación FortunyM Culture, con el apoyo del Ayuntamiento de Granada, Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Andalucía, Ministerio de Cultura y Deporte, Acción Cultural Española, Ministerio de Asuntos Exteriores y las Embajadas de Italia y Francia junto a otras instituciones públicas y privadas pretende celebrar en el año 2021 el 150 aniversario del nacimiento del artista con un amplio programa de actividades culturales buscando la máxima implicación institucional y como oportunidad de trabajar hacia el horizonte 2031 en el que Granada aspira a ser candidata a Ciudad Europea de la Cultura.

En este contexto, el Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Patrimonio ha participado con varias muestras en las salas del Palacio del Almirante a lo largo del curso académico 2021-2022. Junto con la exposición individual “*Carla Hayes Mayoral. La hebra que falta*” celebrada del 30 de septiembre al 26 de octubre de 2021 y la colectiva “*Aires de cambio*”, exposición de arte textil inspirada en la obra de Mariano Fortuny y celebrada del 8 de octubre al 15 de noviembre de

2021, hoy presentamos “*Al hilo de Fortuny. Vestido, identidad y arte contemporáneo*” que se suma a este reconocimiento a la obra y figura de Mariano Fortuny.

Quiero, por último, agradecer a todos los artistas su generosidad por participar en esta exposición, a los autores de los textos de este catálogo y a sus comisarias, Belén Mazuecos y M^a Luisa Bellido, por facilitar otro acercamiento más a la influencia de este artista polifacético -diseñador textil, iluminador, escenógrafo, cónsul español en Venecia y miembro de la Real Academia de San Fernando-, y universal que nunca olvidó Granada.

*Fortuny y las inflexiones
retóricas de una colección*

FRANCISCO JOSÉ SÁNCHEZ MONTALBÁN

RESPONSABLE DE LA COLECCIÓN
DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LA
UNIVERSIDAD DE GRANADA

Aquellas poéticas que tienen que ver con la percepción del material y las artesanías conceptuales de su instrumentalización son, en el arte contemporáneo, estímulos y posicionamientos culturales que transforman o afianzan un material valioso para la investigación y la indagación artística. Las alquimias del papel artesanal, la naturaleza de los tejidos y sus tratamientos, los hilos, los metales o los sentidos percibidos de cuerpos cargados de formas simbólicas, abren las obras artísticas a una perspectiva cultural e histórica extraordinaria.

En la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada estas inflexiones retóricas tienen una presencia significativa, como lenguajes de un patrimonio referencial necesario que ofrecen una validación del pensamiento y el conocimiento social.

Dentro de la propuesta y colaboración universitaria en las actividades organizadas por el Universo Fortuny hemos de incluir una selección de obras artísticas desde las que se comprenden los usos y modelos culturales que ponen en juego valores estéticos y afirman la existencia de un tipo de pensamiento y de comportamiento propio del patrimonio artístico y cultural actual, como el diseño y los proyectos de moda, la escultura, las nuevas tecnologías de la imagen, el arte de acción, la producción plástica con materiales directos, etc. Se trata de una apuesta universitaria, como un ejemplo de identidad cultural, de promoción y de creación del conocimiento que incluye la defensa y creación de un patrimonio que posibilite la investigación a partir de estas premisas.

En el año 2001 se celebró en el Palacio de Dar-al-horra una exposición que lideró la Universidad de Granada junto con otras instituciones, titulada *Por el Agua de Granada, Diálogos con Mariano Fortuny*, en la que intervinieron reconocidos diseñadores de moda de nuestro país. Entre las obras presentadas algunas de ellas forman ahora parte de la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada; las de Jesús del Pozo y Javier Larrainzar. Del Pozo elaboró una experiencia in situ interviniendo papel de estraza y dialogando con la textura de sus pliegues inspirados en la obra de Fortuny y referencias iconográficas venecianas. La obra de Larrainzar, un bellissimo y translúcido

vestido de novia, aportaba valores orientalistas en sus encajes y estructura.

Paralelamente también encontramos en la selección de esta exposición otras muestras y trabajos de artistas como Luís Casablanca quien, desde un sentido de proyecto investigador, creó una relación retórica entre arte y moda a través de juegos formales y estéticos de materiales perecederos como el papel, el cartón y los textiles tenían al ser usados como herramienta en sus proyectos.

En una línea similar Vicente Brito y María Ángeles Rodríguez Cutillas abordan un trabajo prolijo y minucioso donde las materias contienen en sí mismas el protagonismo de la narración artística a través del cromatismo, la textura o la huella. Estos tratamientos son, sin duda, una forma innovadora de diseño a partir de la retórica y la investigación de las características físicas de los elementos.

Miguel Ángel Melgares, artista de arte de acción y de la instalación, construye una performance sensorial con una bata de cola que se agita en un bosque de mimbres rojos produciendo un choque de materiales, sonidos y sensaciones. Algo que también busca la obra de Laura Segura en un vestido imposible donde los ritmos formales y cromáticos de la simulada tela referencian un cuerpo interior, orgánico, perecedero y sanguino, que va más allá de la presencia de los materiales y propone una experiencia sobre el diseño intelectual del vestido.

Así, también, tanto Joaquín Francisco Araujo Solar, con un conjunto de piezas de instalación escultórica donde la alusión a la moda y al esbozo de complementos plantea un discurso conceptual y relacionado, como el prototipo de Marta Konovalov, realizado a partir de la reutilización de materiales de reciclaje, concretan una línea de acción donde el diseño y el proyecto sobre la moda son la clave para relacionar la artesanía de los materiales con el pensamiento artístico. Sus obras son el producto de la elaboración intelectual de un arquetipo imposible pero cargado de sentido y efectos sensoriales.

Los trabajos fotográficos de Cristina Capilla, Adrià López, Guillermo Vadell, Diego Martín y Rafael Picó hablan del

tejido como estrategia y del vestido y del modelo humano como elementos estructurales y simbólicos. La pose, el gesto y el lenguaje del cuerpo son los soportes de un lienzo erudito, investigador y valiente. Como también lo hace la atrevida acción fotográfica que Mamen Lorenzo realiza sobre un conjunto de vestidos de muñeca lavados y tendidos al sol, como un suspiro de posmodernidad tenaz y cómplice de la más florida y lujosa modernidad de Mariano Fortuny y Madrazo.

Con esta selección de obras de artistas del siglo XXI pertenecientes a la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada queremos contribuir a la valoración relacionada, junto con otras propuestas artísticas, de un patrimonio cultural transformador y vivo, como forma de expresar conocimiento, desde el ámbito artístico universitario, a la sociedad contemporánea.

*Al hilo de Fortuny. Vestido,
identidad y arte contemporáneo*

BELÉN MAZUECOS

MARÍA LUISA BELLIDO GANT

COMISARIAS DE LA EXPOSICIÓN

Esta exposición se suma al proyecto *Universo Fortuny* concebido por la *Asociación FortunyM Culture* para conmemorar el 150 aniversario del nacimiento de este creador global, con el objetivo de poner en evidencia el interés que el polifacético artista sigue despertando como hilo conductor de la creación contemporánea.

La exposición **“Al hilo de Fortuny. Vestido, identidad y arte contemporáneo”**, en la que se integran 25 piezas de la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada con 22 obras de otros artistas invitados, propone un viaje en torno al vestido y la identidad interpretados desde el arte contemporáneo, tomando como punto de partida e inspiración la figura de Fortuny y su legado, de los que se nutren todavía hoy muchos artistas del panorama actual.

El recorrido expositivo parte de dos ambientes que evocan el taller de Fortuny en Venecia y los materiales constitutivos de la costura y se expande hacia otras dos salas en las que se establece una analogía entre el patronaje y la construcción socio-cultural del cuerpo y la identidad, así como la relación del yo con la alteridad, a través de la metáfora del vestido, como muda habitable e interfaz que nos separa y nos permite interactuar con el otro.

De este modo, las piezas se articulan en torno a cuatro hilos discursivos que conforman cuatro secciones temáticas diferenciadas, aunque permeables, marcando el itinerario que guiará al visitante –y le permitirá seguir el hilo de Fortuny– e instalándose en varias estancias diferenciadas del Palacio del Almirante, ubicado en pleno corazón del pintoresco barrio del Albaicín, en Granada, ciudad que en 1871 vio nacer al poliédrico personaje Mariano Fortuny y Madrazo: 1. La fábrica de tejidos. 2. El atelier de costura. 3. Patrones del cuerpo y la identidad y 4. Vestido y otredad.

Sección 1. La fábrica de tejidos.

La primera sección de la exposición recrea la ambientación del showroom de una fábrica de tejidos, evocando la Fábrica Fortuny en la isla veneciana de la Giudecca. Esta primera estancia, por tanto, representa el centro de producción de las singulares piezas textiles del artista y en ella se exponen los

materiales constructivos de la costura, sugiriendo el carácter experimental de la investigación de Fortuny, a través de algunas obras de artistas contemporáneos que representan tejidos con otros materiales, utilizando distintas técnicas y generando una suerte de trampantojos visuales.

Partiendo de una pieza textil original de Mariano Fortuny y Madrazo, “Algodón estampado azul índico”, cedida para esta muestra por Escuela de Arte de Granada, nos adentramos en un estimulante viaje por un muestrario de retales de tela, conectados por una clara inspiración en Fortuny.

La rotunda instalación de Paloma de la Cruz, “Gloria de las improntas”, despliega en el centro del pavimento una gran tela de brocado producida con cerámica esmaltada, contribuyendo a trazar una especie de girola que facilita la circulación de los visitantes en torno a una inmensa reliquia.

Javier Garcerá juega con lo visible y lo invisible en sus sutiles trabajos sobre seda, en los que habla del carácter efímero de la existencia y la precariedad de las cosas, construyendo su pintura sobre un fondo en el que reinterpreta el patrón de un diseño de Fortuny. Junto a su cambiante pintura de luz en la que la percepción se desvanece y nace a cada instante, como la propia realidad, propone una instalación con dos libros en seda sobre peana metálica que invitan a reflexionar sobre los conceptos de la belleza y la muerte.

Ángeles Cutillas, se inspira en la tradición granadina de producción de alfombras artesanales llevada a cabo por fábricas locales como La Alpujarreña, construyendo a partir de este estímulo una metodología propia de trabajo en la que los hijos de nylon sustituyen a la pintura en un concepto expandido de la disciplina. Sus piezas, realizadas en 2001 y pertenecientes a la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada, “La herradura” y “S/T”, reproducen la esencia de la trama y la urdimbre que configuran el tejido. Su cuadro rojo conecta visualmente con la pintura abstracta de Vicente Brito, “S/T”, de la misma colección, que también potencia la textura del propio soporte pictórico a través de su singular factura y modo de aplicación de la pintura, configurando un rico monocromo con múltiples matices.

Igualmente, Federico Miró, en sus obras “S/T” de la serie “La densidad de la urdimbre” traduce pictóricamente la textura de paños de brocado creando un elegante y convincente *trompe-l'oeil*.

Los pequeños formatos de José Piñar, por su parte, sugieren, en un caso, la idea de un conjunto de hilos multicolor colocados a lo largo del telar en paralelo esperando a recibir la trama para formar un tejido y, en otro, nos presentan una singular textura azul que recuerda la visión aumentada al microscopio de una pieza textil.

Mariana Piñar Castellano, teje un tapiz en el que aparece el texto bordado “Hit rock bottom / Empezar de cero”. El carácter autobiográfico que anima muchas de sus piezas habla de un punto de inflexión en su propia historia de vida.

La instalación de David Escalona titulada “Brooklyn Winter” presenta varias camisas de niño cubiertas de escarcha adquiridas por un dólar en dicha localidad, sugiriendo la idea de tiempo detenido, estancado, suspendido en la nada, congelado... Esta obra establece un interesante diálogo complementario con el díptico fotográfico de Rafael Picó, “Ambigüedad del género”, perteneciente a la Universidad de Granada, en el que la modelo retratada nos muestra su torso descamisado, vistiendo solo corbata y chaqueta.

Finalmente, la pieza de Fernando Romero “Untitled_011”, conecta nuevamente con los patrones y especial cromatismo de algunos de los textiles más emblemáticos de Fortuny, cerrando esta sección.

Sección 2. El atelier de costura.

La segunda sección evoca la atmósfera intimista del taller de Fortuny en el Palacio Fortuny de Venecia, hoy sede del museo homónimo. En este edificio histórico construido por la familia Pesaro en el siglo XV y anteriormente conocido como Palazzo Pesaro degli Orfei, Mariano Fortuny estableció su primer estudio veneciano y poco a poco fue ampliándolo hasta convertirlo en 1902 en su residencia habitual y en su propio taller de fotografía, escenografía, diseño textil y pintura.

Esta segunda parte de la exposición trata de representar el área de trabajo del artista dedicada al ámbito textil.

Al fondo de la habitación se abre un vano en el muro que nos transporta a la ciudad de Venecia a través del cuadro de Pedro Cuadra "Interior Veneciano". Su pintura plantea un trampantojo visual, una suerte de "strappo" de un fragmento de pared tapizada con tela de Damasco y parte de una cortina confeccionada con el mismo tejido que proyecta su sombra arrojada sobre el tabique de una estancia palaciega. La ventana queda fuera de campo, estimulando la imaginación del espectador y retrotrayéndonos a otro tiempo y a otro lugar... rememorando los viajes de ida y vuelta de Granada a Venecia de Fortuny y del propio Cuadra.

Junto a esta obra encontramos una serie de piezas procedentes de la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada. En primer lugar se erigen a contraluz las siluetas gráciles de tres trajes de papel y acrílico diseñados por Jesús del Pozo, inspirados en Fortuny. Estas piezas fueron donadas por el autor tras su paso por la exposición "Por el agua de Granada... Diálogos con Mariano Fortuny Madrazo", que tuvo lugar en el Palacio de Darl-al-Horra en 2001, organizada por la Universidad de Granada en colaboración con el Ayuntamiento de la ciudad y la Delegación de Granada de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. La muestra reunió a los diseñadores Elio Berhanyer, Adolfo Domínguez, Javier Larrainzar, Modesto Lomba, Antonio Miró, Antonio Pernas, Jesús del Pozo, Agatha Ruiz de la Prada, Ángel Schlesser, Roberto Torreta y Roberto Verino, que presentaron diferentes piezas en homenaje al artista en el marco del cincuentenario del Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

Para la ocasión, Jesús del Pozo ideó un interesante conjunto compuesto por tres maniqués vestidos con papel corrido pintado a mano en tonos dorados y que reproduce, a través de multitud de pliegues y dobleces, la textura de las telas del famoso vestido Delphos diseñado por Mariano Fortuny en 1909.

Las tres piezas parecen homenajear el proceso creativo de Fortuny en su búsqueda de la perfección de esta nueva indumentaria, analizando en el modelo central una vestimenta

de la Grecia helenística y en los laterales una interpretación de esta con nuevas texturas y colores que adaptaran el diseño de principios del siglo XX a los efectos de la escultura de la época que tanto impactó al artista en su viaje a Grecia.

A su lado, ocho collage de figurines del desaparecido Luís Casablanca, donados por su familia a la Universidad, enmarcan dos de sus diseños de vestuario en papel colocados sobre maniquíes. Estas obras formaron parte de la exposición “Luís Casablanca. De la línea a las esculturas habitables”, organizada por el Ayuntamiento de Granada, la Universidad y la asociación FortuyM Culture y celebrada en el Centro Cultural Gran Capitán en junio de 2018. La ligereza y el carácter efímero de los diseños de Casablanca contrasta con el trabajo de Marta Konovalov, “Inner-tube corset-dress”, un corsé sostenible realizado con la cámara de un neumático usado que, sin embargo, guarda cierta relación estilística con los dibujos de figurines de aquel.

Joaquín Francisco Araujo Solar sugiere la búsqueda del príncipe azul en su pieza de 2020 “Si el zapato encaja”, producida en porcelana de alta temperatura con esmalte brillante, mármol y seda.

Dos vestidos de novia establecen un íntimo diálogo privado. Por un lado, el diseñado por Javier Larrainzar, “S/T (Vestido de novia. Homenaje a Mariano Fortuny)”, que también formó parte de la exposición anteriormente reseñada, es una pieza de alta costura realizada en un terciopelo delicadísimo con transparencias, que rememora los diseño de Fortuny, y que deja entrever la morfología del cuerpo sobre la que se superponen sutiles brocados y, por otro, el propio vestido de novia de Belén Mazuecos, que la artista introduce en su instalación “Ojos que no ven...” customizándolo con exvotos de estaño repujado en los que refigura plumas que se transforman en ojos que van jalonando la cola de un pavo real albino (el mismo que aparece recortado sobre un fondo negro profundo en dos tondos pintados al óleo). La obra reflexiona sobre la vida marital, la gestión armoniosa de la convivencia y la adaptación al cambio. Los ocelos (cuya función biológica se asocia al mimetismo), remiten al mito clásico de Argos y los celos de Hera. Pero, por el contrario, el leucismo total del pavo

real blanco sugiere la pérdida de visión y, metafóricamente, la idea de confianza ciega entre los cónyuges.

...Y de Venecia regresamos a Granada...

En otra pared de la estancia pende el original para el cartel del Corpus 2017, “¡Ya viene la Tarasca!”, propiedad del Ayuntamiento de Granada, realizado por Joaquín Peña Toro y basado en el dibujo “Dama en el balcón” de Federico García Lorca, fechado en 1927.

Raúl Molino, ganador de la Pasarela Fortuny en su edición de 2016, da forma al estilismo lorquiano representado también en la pieza de Peña-Toro, diseñando un traje de tul rojo con el que vistió a la Pública en su tradicional desfile por las calles de Granada en el Corpus de 2017, una tradición muy popular en la ciudad que vio nacer a Fortuny.

Sección 3. Patrones del cuerpo y la identidad.

La tercera sección aborda el tema del vestido como representación del cuerpo, la anatomía y la construcción de la identidad.

Un patrón, en el ámbito del corte y confección, es una plantilla realizada en papel para ser copiada en el tejido y fabricar una prenda de vestir, cortando, armando y cosiendo las distintas piezas. Nuestra sociedad tiende a encorsetarnos y clasificarnos en base a distintos patrones, resultado de nuestras construcciones culturales. Esta parte de la exposición, reflexiona sobre esta realidad y propone la transgresión de estos límites impuestos por nosotros mismos y la superación de todos los tabúes y clichés a ellos asociados.

Un pequeño distribuidor actúa como transición entre las secciones tercera y cuarta. En ese angosto espacio la obra de Diego Martín Fernández da paso a la estancia donde se concentran el resto de piezas de la tercera sección. El tríptico fotográfico “The perfect suit” retrata a una modelo encorsetada en un minúsculo traje confeccionado con cinta métrica, afanándose por encajar en las medidas perfectas impuestas por la sociedad.

Ángeles Agrela en su obra “El regalo de Sara” de la serie titulada “El favor de las bellas”, representa a una joven bien parecida tumbada en un sofá, adoptando una incómoda posición que deja al descubierto su ropa interior estampada con motivos florales. Sus piernas están atadas con una gran lazada que sugiere la idea de regalo y, por ende, la cosificación del sujeto.

Mamen Lorenzo participa en la muestra con la fotografía, “Por los pelos”, en la que de una cuerda de tender penden diminutos vestidos de muñeca, pero también las propias muñecas, entre las que destaca la presencia de las barbies, asociadas con el estereotipo de belleza femenina y la idea de mujer blanca, rubia, exuberante y de cuerpo escultural. Las notas de color de los trajes se recortan sobre un fondo blanco de gotelé de un ojo de patio de una casa de vecinos cualquiera, estableciéndose un interesante contraste entre el mundo ideal y el real.

Uxía Paz Gómez en “Quien de verde se viste, bonita se cree”, explora los métodos y materiales sostenibles que nuestros antepasados utilizaban para crear las prendas de ropa, componiendo un minimalista formato abstracto a partir de un collage de telas que recrean patrones históricos, teñidas artesanalmente mediante elementos vegetales de ámbito doméstico como alcachofas, perejil, té matcha, frutos rojos, pimentón y cúrcuma para la obtención de las distintas tonalidades amarillas, marrones y verdosas que caracterizan su paleta.

Cristina Capilla propone el tríptico fotográfico “s/t” donde algunas prendas de ropa están tendidas secándose al sol y al aire sobre un fondo azul cielo. La imagen desenfocada y borrosa nos habla de una identidad inestable, cambiante y mutable.

Chanivet reproduce con rigor el escaparate de una tienda de moda en su dibujo con carbón sobre papel “Como piel de conejo”, introduciendo como elemento extraño tres animales muertos que penden de un perchero como si fueran trapos viejos. Los brillos y reflejos del cristal dejan entrever también las figuras de dos maniqués impersonales, que sugieren la idea de normalización impuesta y la cultura de usar y tirar.

El tríptico fotográfico de Adriá López López “Mitades” de reminiscencias orientales conecta con la búsqueda del exotismo de Fortuny y su mirada a la otredad. La sobriedad de las imágenes y el alto contraste reduce las imágenes a abstracciones bicolor donde el blanco y negro complementan una misma realidad.

El título de la obra de Hodei Herreros “Apartigo” significa “Separación” y “Segregación” en esperanto, el proyecto de un idioma universal que representa en sí mismo una utopía. “*Apartigo*” presenta dos estructuras de madera, tejido y metal, donde prendas asociadas como femeninas y masculinas se encuentran separadas entre sí y prensadas. El género binario constituye un sistema de segregación donde las relaciones de poder impiden la comunicación empática entre cuerpos, ejerciendo violencias y disciplinas. Como reivindica el propio artista “Donde haya género habrá siempre resistencia.”

Finalmente, Miguel Ángel Melgares en su performance documentada en video “Rojo, rama, laberinto”, perteneciente a la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada, desmonta literalmente todos los tabúes y prejuicios a través de una obra plagada de guiños y referencias al folclore, donde el travestismo se sitúa en el centro de la acción rompiendo con lo establecido.

Sección 4. Vestido y otredad.

La última sección de la exposición aborda el tema del vestido como muda habitable, como elemento protector, como interfaz que media en nuestra forma de interactuar y confrontarnos con la alteridad y que condiciona nuestros modos de relación con el entorno social y ambiental.

El tríptico fotográfico de Guillermo José Valdell López, S/T, da paso a una última estancia en la que dialogan aquellas obras que tienen como eje temático la relación con el otro y con nuestro entorno. La modelo representada en sus imágenes viste una camisa celeste sin abotonar que deja su pecho al descubierto. En una de las tres fotografías, la figura aparece de espaldas y podemos observar el tatuaje sutil de una percha diminuta sobre su nuca que sugiere diferentes

lecturas como la reducción del sujeto a objeto o la relación de sumisión con el otro.

María Ojeda cose un tapiz con lana y tejidos reutilizados que titula “Segunda Piel”, convirtiendo el objeto artístico en una escultura portante que la viste, define y abriga y que nos envía un mensaje relacionado con la transición necesaria desde la economía lineal hacia la circular para la conservación de nuestro mundo.

Laura Segura habla sobre el poder protector de la indumentaria en su pieza “Protecti”, una caperuza roja tejida con materiales cargados de simbolismo como la cera de abejas (el material que estos insectos usan para construir sus nidos) policromada en rojo. De esta forma, la artista sugiere la idea del vestido como casa, como hogar.

Miriam Martínez Guirao en su trabajo “Solastalgia Futura” (del Proyecto “Con-ciencia psicoterrática”), se aferra a la naturaleza mediante el recurso de una camisa de fuerza en la que ha bordado pacientemente unas hojas de hiedra.

Marta Rico plantea el tema de la enfermedad física desde una perspectiva autobiográfica. Su trabajo “Trans-formándonos” nos lleva a empatizar con las dificultades que experimentan en su día a día los individuos con diversidad funcional y su relación de dependencia del otro.

Sophia Elena Aitken interpreta y documenta videográficamente la performance de carácter ritual, “Pollen” (con la asistencia técnica de Sofi Georgieva Kalaydzhieva y Ana Marjalizo). En ella, vestida con un traje amarillo confeccionado por ella misma, nos recuerda la necesidad de preservar el equilibrio de nuestros ecosistemas, desarrollando hábitos de vida sostenibles que garanticen la simbiosis con la naturaleza, situando de nuevo a las abejas en el centro de esta necesaria relación simbiótica y de su propio discurso.

Finalmente, la escultura de Mariló Entrambasaguas, “Niké”, reproduce con acero e hilo sisal el vestido de novia de la propia autora. El corsé metálico y la tela de araña que conforman los hilos entrelazados, nos habla de un pasado tortuoso, pero las

alas anticipan el punto de tensión de rotura en su experiencia vital, señalando el camino hacia la propia emancipación... hacia la libertad que caracterizó al pensamiento y modo de vivir de Fortuny.

De esta forma, la exposición retoma el hilo de Fortuny atravesando las distintas fases en la confección de una prenda, desde su ideación y conceptualización, hasta su diseño, patronaje y materialización final, mostrando la utilización del vestido en la escena artística actual, como recurso para hablar de la propia identidad y de nuestra relación con el otro.

En este sentido, hemos seleccionado obras procedentes de la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada que dialogan con otras de colecciones de artistas y particulares, para crear unos hilos invisibles entre ellas, como la urdimbre de los propios tejidos de Fortuny, y poner de manifiesto la vigencia y pertinencia de este creador.

Fortuny
vestido de arte

CARLOS JAVIER CASTRO BRUNETTO

PROFESOR DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA
DEL ARTE Y FILOSOFÍA DE LA UNIVERSIDAD DE
LA LAGUNA

COORDINADOR DEL GRUPO DE INVESTIGACIÓN
ARTE, MODA E IDENTIDAD DE LA UNIVERSIDAD
DE LA LAGUNA

En 1830 el crítico literario y escritor Honoré de Balzac (1799-1850), en el *Tratado de la vida elegante*, afirmaba que “la indumentaria lo es todo, es a la vez una ciencia, un arte, un hábito y un sentido”. Esta afirmación se confirma décadas después cuando el pintor Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874), cuya formación fotográfica y pictórica transcurrió entre su Reus natal, y más tarde en Roma o París, recibe el encargo de la Diputación de Barcelona de crear una iconografía a partir de los enfrentamientos bélicos españoles en los territorios de Marruecos. En vez de imaginar los escenarios y costumbres que presenciaba bajo una mirada romántica, lo hará siendo descriptivo, realista, buscando, entre otras cosas, valorar las indumentarias marroquíes, confeccionadas con tejidos diferentes a los europeos; mezclas de sedas con lanas, algodones y unas estampaciones originales que por su versatilidad y elegancia superaban el principio romántico del *exotismo* elevándolo, ante sus ojos, al nivel de una obra de arte.

Para Fortuny y Marsal, se trataba de prendas concebidas con criterios artísticos, es decir, creativos, dotadas de originalidad y magníficamente elaboradas. El deslumbramiento del artista no era otra cosa que rendirse a la evidencia de que la moda es arte y no un recurso iconográfico propio del relato construido desde el Romanticismo en Francia, y alimentado en España, que relegaba la indumentaria a un elemento secundario y exótico, aunque necesario, de la composición, sin interés en sí mismo, pues solo podía ser protagonista el tema central.

El artista catalán, que coleccionó indumentos y complementos marroquíes y de otras partes de Oriente, además de otros objetos, casó con Cecilia de Madrazo en 1867, siendo ya un célebre pintor de éxito en Madrid, Barcelona, Roma y París, recibiendo elogios incluso del genio dandi Théophile Gautier. La elección de Granada como lugar de residencia temporal del matrimonio en 1870 obedece a un principio básico: en la ciudad se reunía lo mejor de la cultura hispana y la idiosincrasia andaluza con el recuerdo de la cultura andalusí, encarnada por la Alhambra, que incentivaba la pasión por Marruecos, su luz, su forma de vida y la rica indumentaria tradicional oriental. En ese contexto nació Mariano Fortuny y Madrazo en 1871, cuyos gateos por la casa granadina fueron acompañados de objetos exóticos, brillantes sedas y guarnicionerías de

hilo de oro. La memoria del orientalismo quedó viva en la mente del artista, a pesar de que tras la temprana muerte de su padre en octubre de 1874 y la marcha a París unos meses después, se perdió buena parte del acervo para el disfrute familiar. En abril de 1875 se subastó en esa ciudad una buena parte de la colección textil, que abarcaba piezas desde el siglo XIII hasta las adquisiciones marroquíes. No obstante, su madre guardó una cierta cantidad de indumentos textiles y pinturas que sirvieron para que el niño y luego adolescente Mariano, mantuviese el contacto con el modo de sentir de su padre, que estuvo presente en su memoria, ya se dedicase a ser escenógrafo, inventor, modista, pintor y los demás campos en los que ejerció su faceta creativa.

Los años que Mariano Fortuny y Madrazo vivió en París (1874-1888) fueron, como es de esperar en un joven, de aprendizaje, pero no solo en el campo de las artes (pintura al óleo, grabado, etc.) sino que sintió especial curiosidad por las innovaciones científicas en el campo de la iluminación aplicada a la escenografía y, en general, todo lo vinculado con las artes visuales destinadas a la escena. La amistad familiar con el pintor Giovanni Boldini, las visitas al Louvre para admirar retratos del siglo XVIII, donde las damas de François Boucher vestían *tenues à la française* con los pliegues *Watteau*, un ingenio de costura al servicio del arte, debieron influirle mucho, una percepción que se enriquecía cada día al convivir con los objetos y tejidos que conservaban en casa y recordaban los gustos de su padre.

Sin embargo, es difícil de saber hasta qué punto el espíritu de la moda que se vivía en la ciudad pudo afectar a la formación del joven Mariano. Por aquellos años, París había asumido el nuevo papel de la moda como representación social del prestigio de Francia auspiciado por la emperatriz de los franceses, y granadina, Eugenia de Montijo (emperatriz entre 1853 y 1870), quien encontró en el modista Charles Frederick Worth (1825-1895), al mediador que colocaría la creación de moda en un nivel tan alto que la sociedad dejaría de verla como un oficio artesano de segundo orden para elevarla a la categoría de creación artística. La mayor evidencia de este cambio lo representa el diseño arquitectónico de la Ópera de París, inaugurada en 1875 y concebida por el arquitecto Charles Garnier para disfrutar de la ópera y el ballet, sí, pero también para exhibir los diseños de

moda en el vestíbulo y el espectacular *foyer* como ostentación de la elegancia y el éxito social.

El encumbramiento de la moda adquirió un nuevo impulso gracias al modista Jacques Doucet (1853-1929), que entendía el vestido como la manifestación visual de un concepto estético elevado, asumible solo por personas inteligentes y capaces de comprender el impacto de la creatividad de la moda. Todos los vestidos de Doucet estarán confeccionados con tejidos de seda, tules, telas vaporosas y ligeras pero bordadas con hilos de oro y plata, aplicaciones diversas o, directamente, pintadas, que transformaban los tejidos en obras de arte, literalmente. El objetivo para Doucet era el lujo y la pintura sobre tela era entendida como un recurso necesario para la construcción visual de la elegancia. Él mismo, que abrió la *Maison Doucet* en 1879, apoyó a los pintores, primero a los postrománticos y realistas, más tarde a los vanguardistas, adquiriendo una magnífica colección en la que destaca *Les Demoiselles d'Avignon* por Pablo Picasso, en 1907.

Mariano Fortuny y Madrazo vivió ese tiempo, conoció esas costumbres, pero, sobre todo, captó en París que la moda no vestía cuerpos para cubrir necesidades con cierto gusto y novedad, sino que era un proceso intelectual, creativo, que sustituye los pinceles, los lienzos o las gubias y el mármol por los tejidos, las agujas, el trabajo artesanal de sastres y costureras y las máquinas de coser. Pero el producto final era una obra de arte, con el mismo estatus que una pintura de género o una escultura, ya que el fin era crear un objeto para la contemplación estética que aportaba la originalidad de cumplir, al mismo tiempo, una función práctica y social.

Los avances científicos presentados en la Exposición Universal de París de 1889 también llegarían al conocimiento del joven artista, a pesar de que en ese mismo año su madre toma la decisión de abandonar París para instalarse en la melancólica Venecia, creyendo que dicho cambio sería beneficioso para la salud de su hijo Mariano. Al instalarse en la ciudad, en el Gran Canal, concretamente en el palacio Martinengo, las referencias de Fortuny no dejaron de crecer, pues al concepto de moda traído de París se añadía el reencuentro con Venecia, la capital del exotismo en Europa desde el siglo XIII y conexión

entre Oriente y Occidente, donde los ricos textiles y la belleza del diseño empapaba la vida y el arte de los genios venecianos. A partir de entonces, Fortuny mantendría en Venecia su ciudad de referencia, aunque los viajes a otros lugares de Italia, Francia o España, serían constantes a lo largo de su vida.

La Historia del Arte se revelará como una necesidad para el pintor y modista. El estudio de la indumentaria en la pintura, los repertorios ornamentales renacentistas en la pintura de Carpaccio, Tiziano, o el relieve manierista italiano, unido a la sensualidad de las sedas de oriente y una reflexión profunda sobre la vigencia del arte clásico, especialmente del periodo arcaico y clásico griego como prefiguración de la cultura grecorromana y base de la civilización, formarán parte de la reflexión estética que irá a condensar en la primera década del siglo xx, vistiendo de arte a la moda.

Fue en Venecia donde conoció a la francesa Henriette Negrin (1877-1965), a quien se unió en 1902, primero en una relación de creación artística y luego emocional, casándose años después. La afinidad fue tan intensa que el propio Mariano Fortuny dejó claro que los inventos aplicados a la moda, así como el diseño textil que se le atribuía, era compartido con su compañera Henriette, hasta tal punto que a su muerte fue ella quien cuidó de la conservación del patrimonio familiar y artístico de su marido y quien cedió a la ciudad de Venecia el Palazzo Pesaro degli Orfei, hoy Palazzo Fortuny, para exhibir sus creaciones.

Los primeros años del siglo xx fueron dedicados a especular en torno a la moda. Asumida en París la idea de que la moda es una forma de arte, ahora, en Venecia, lo que buscaba era cómo crear un novedoso método de hacer moda y arte al mismo tiempo. En ese momento redescubre y queda deslumbrado por la escultura griega arcaica y clásica, un entusiasmo teórico que arranca en los textos de Johann Joachim Winckelmann en el siglo xviii a partir de la publicación de la *Historia del Arte de la Antigüedad* en 1764, que proponía, en el libro v sobre el “Arte de los Griegos” y relacionado con la indumentaria femenina:

“Voy a empezar con las telas y las diferentes partes y formas de la ropa de las mujeres, y finalmente del

adorno y la elegancia o incluso sus hábitos mismos, en el resto de sus ajustes. En relación con el punto primero, los vestidos de las mujeres en parte de tela u otras cosas que dan un cuerpo ligero, e incluso en épocas posteriores, en parte también de tela. Había asimismo ropa con tejidos de oro. En las obras de escultura, como en las de pintura, percibimos el lienzo y la transparencia con sus pequeños pliegues unidos”.

Los efectos del pliegue en la escultura, como trasunto de la belleza natural, serán rápidamente captados por Fortuny. No obstante, la reflexión sobre la indumentaria de los inicios de la gran cultura occidental que se fundamenta en Grecia, había sido materia de reflexión por los pintores neoclásicos, alcanzando la cumbre con el pintor de la Revolución Francesa y del imperio de Napoleón, Jacques-Louis David (1748-1825), quien reclamaba en la ligereza de las túnicas y mantos presentes en los héroes de la Antigüedad la idea iconográfica de asociar el vestido con los más altos ideales del presente político francés, el convulso tiempo que le tocó vivir. Así pues, la ligereza de los vestidos de las *korai* griegas arcaicas y clásicas alcanzan la fama en la era del amor a la arqueología, durante el siglo XIX, revelados a través del *Erekteion* del siglo V a. c. y el pórtico de las *Cariátides*, tan aclamado por Vitruvio en el libro I de *De Architectura*. Esas figuras portan el *peplos*, una vestidura amplia, suelta, sin mangas, que se desliza desde los hombros y está ceñida a la cintura por un fino cinto, dando lugar a la formación de numerosos pliegues. Este sencillo vestido ejemplifica el ideal de belleza clásico femenino, más allá del desnudo, porque la sencillez del indumento es equiparado, por los teóricos ilustrados, con la razón (*lógos*) y la rectitud y moral (*ethikós*). El *peplos*, así comprendido por la cultura, es la prenda femenina por excelencia para los amantes de la recuperación de la cultura clásica durante el Renacimiento en el siglo XVI, y por los neoclásicos, que entremezclan las formas artísticas con el progresivo triunfo del idealismo romántico pintado por David o Ingres y que está presente en toda la iconografía en defensa de la *ética* o la moralidad, sobre todo entre los pintores de historia a lo largo del siglo XIX.

Estos precedentes inclinaron a Mariano Fortuny y Madrazo hacia la creación de una moda razonable y ética basada en

la historia, donde el *peplos* era una constante fuente de inspiración. Pero una cosa es la teoría y otra la ejecución, es decir, el diseño, el patronaje y la confección del *peplos*. Cómo abordar la realización de los complejos plegados se convierte en el principal objetivo de Fortuny, un espacio donde podría manifestar la invención de un sistema que consiguiese un plegado perfecto en el que la mujer que vistiese esta prenda pudiese sentir las bondades y las virtudes intrínsecas, físicas y morales, de las antiguas *korai* y divinidades mitológicas, eso sí, bajo un concepto de elegancia y distinción muy contemporáneo. Así nació el vestido *Delphos*.

Más allá de la cuestión estética que rige ese lujoso y sofisticado traje, hemos de comprender que Fortuny y Negrin ideaban una prenda que fuese el resultado de un proceso que combinase las novedades que la tecnología aportaba desde la revolución industrial con el diseño artesanal, inherente a todo vestido de alta costura. Por ello, tras un viaje a Grecia acaecido en 1907, inventan una máquina plegadora que plancha la seda superpuesta a través de un sistema que incluía moldes cerámicos perforados que pasaban el calor al tejido, consiguiendo la rigidez del plegado. Este invento fue registrado por Fortuny en el Instituto de la Propiedad Industrial de Francia en junio de 1909 y en él deja constancia explícita de la participación de Henriette en el artilugio.

Cuando se presentó el vestido *Delphos*, que delineaba la silueta deseada en torno a sedas plisadas adheridas a la piel sin oprimirla, se creó una figura moderna de mujer que caminaba con el mismo confort que elegancia, asumiendo el tiempo ético y épico de la cuna de la civilización, pero adaptado al nuevo siglo y con las nuevas ideas imperantes.

Además, Fortuny creará otro vestido, el *Knossos*, un vestido túnica de seda ligeramente ajustado hasta los pies al que se sobrepone un lago velo-capa, dependiendo del patrón deseado, inspirado originariamente en los dibujos de la cerámica cretense, pero que luego incorporó estampaciones de influencia persa, hindú y en general, de todo Oriente, que aportaba una levedad y comodidad al atuendo femenino absolutamente revolucionario, que provenía del teatro y del ballet. De hecho, se ha planteado que el diseño de este

vestido, tan cómodo y espectacular, lo propondría para la compañía de ballet de Charles-Marie Widor en 1906, para quien realizó un invento escenográfico: el uso de la luz difusa indirecta creada por una cúpula en forma de cuarto de esfera formada por una estructura de hierro en piezas tubulares que permitía el plegado, forrada en algodón, con un mecanismo de iluminación indirecta que permitía la proyección de luces, juegos de espejos y otros mecanismos. Al unirse con la música y la danza, esos vestidos de rico cromatismo y movimiento daban vida al ballet y creaban una obra de arte total; de ahí hasta llegar al público más elegante e innovador para usar en los salones, fue solo un paso.

De todas formas, las amplias estolas rectangulares que cubrían un sencillo vestido túnica, anudado a la cintura, que, como hemos apuntado, están hechos a partir de ricas sedas con estampaciones geométricas, de arabescos o bordados, presentes en todos los vestidos *Knossos*, recordaban demasiado a los mantones de Andalucía, de exuberantes estampados rematados por flecos que aportan gracia y movimiento. Pero más allá de la memoria afectiva de Mariano Fortuny por Granada y España en su conjunto, no podemos olvidar que el uso de los mantones fue introducido por mediación de la emperatriz Eugenia de Montijo, quien los sugirió a Charles Frederick Worth como complemento y causaron sensación, al menos, en la década de 1860, en el apogeo del mito de lo *español* en la moda francesa.

Al mismo tiempo que Fortuny en Venecia, pero con gran proyección en París, diseña estos dos vestidos, otro modista francés, Paul Poiret (París, 1879-1944), formado con los hijos de Worth y, sobre todo, con Doucet, recupera el vestido *imperio* del tiempo napoleónico. En general, se trataba de un ligero vestido túnica, con escote y manga hasta el antebrazo, rematada por encaje, pero a diferencia del corte decimonónico, la cinta no se ciñe bajo el pecho, sino recorriendo un espacio más natural y sencillo: la cintura.

Además de coincidir en este aspecto liviano y confortable, Poiret también se interesó notablemente por el ballet. La construcción del ballet clásico forjada en el teatro Mariinski de San Petersburgo gracias, esencialmente, a los trabajos de

Alexandre Benois y Mijail Mijailovich Fokin, llegó a París en 1909 como los *Ballets Russes* organizados por Sergei Diaghilev, que coordinó el trabajo de compositores, músicos, bailarines, escenógrafos y figurinistas. En ese momento, un caudal de modelos de inspiración oriental rusa, que se sumaba al embrujo de lo persa o el norte de África, influyó en la concepción artística de Poiret, a la que se unía la experimentación visual de sus amigos pintores, entre ellos su amigo Raoul Dufy (1877-1953), ya en su etapa fauvista, que diseñó telas para él y André Derain (1880-1954), ambos comprometidos con el predominio del color, algo en lo que coinciden plenamente con Poiret. Por ello, los diseños del modista parisino salidos de su taller desde 1909 son confortables, imaginativos, con vocación orientalista, en los que combina vestidos cubiertos con amplias estolas, al igual que Fortuny. No obstante, introduce, sin demasiado éxito, la falda-pantalón, aunque sí contaron con mayor éxito las túnicas *tulipa*, rematada bajo la cadera por un aro suelto y ligero, o los pantalones bombachos turcos ceñidos en el tobillo que permite ver los zapatos, derivados de los ballets rusos, donde permitía jugar la alternancia de colores en gasa de seda con cuerpos bordados siguiendo los dibujos artesanales rusos, que acababan dotando a la mujer de una irresistible extravagancia.

Pero otra cuestión en la que coinciden plenamente Fortuny y Poiret es en la desaparición del corsé. Los vestidos *Delphos*, *Knossos* o las fantasías del francés, carecen de corsé porque son vestidos de tejidos vaporosos (ligeras sedas, tules de seda, encajes, etc., depende de cada vestido) que exigían absoluta libertad de movimiento, por lo que la opresión del cuerpo evoluciona en ropa interior hacia sujetadores y fajas más ligeras y puntuales, que ponen en marcha una nueva industria de la *corsetería* que, paradójicamente, irá elaborando cada vez menos corsés. A esa tendencia y en los mismos años se sumará la joven Coco Chanel.

Ambos modistas se reúnen en torno al concepto del lujo, que nace de la aparente sencillez conceptual del vestido para revelarse en la originalidad del diseño, en la calidad y sorpresa de los tejidos y en la técnica de ejecución (nada es más complejo que la técnica del plisado creada por Fortuny). El último paso sería definir con sus vestidos a la mujer

contemporánea, que, al estar cómodamente vestida, puede transformarse en una obra de arte móvil, como una escultura dotada de vida, que participa de la vida como un acto performativo. Pero a su vez, Fortuny y Poiret saben que no es cualquiera la mujer que puede vestir un *delphos*, porque su presencia será notoria en el ballet, la ópera, las fiestas, lo cual parece obvio, pero también en las reuniones privadas entre artistas, intelectuales, críticos y propietarios o redactores de los medios de comunicación que transmiten los mecanismos de la moda, como es el caso de Eugenia de Errázuriz, Elsie de Wolf o Marie-Louise Busquet, que ya a finales de la década de 1910 abrían sus casas de París para recibir a los modistas, junto a los demás intelectuales, pero lo que es mucho más importante, a las mujeres ricas e influyentes vestidas por Fortuny o Poiret, o que deseaban estarlo.

El modelo creativo de Fortuny y Poiret fue luego seguido por dos figuras claves de la moda que ya no se plantean una marcha atrás: Madeleine Vionnet (1876-1975) que en 1920 cosía sus vestidos en una pieza, siguiendo el *peplos* griego, cortados al bies en un triángulo, que caía sobre el cuerpo y lo formaba sin ajustarse, y Madame Grès (1903-1993), que concebía las telas como una escultura y “esculpía” los tejidos sobre el cuerpo con una riqueza de plisados y otros recursos que generaban, finalmente, una imagen artística que apelaba a la estatuaria clásica, siendo rigurosamente vanguardista. Y esta relación de arte y moda nos devuelve, una y otra vez, a la personalidad de Mariano Fortuny y Madrazo.

En general, puede decirse que los confortables vestidos túnica de Fortuny eran piezas de alta costura, más allá del sistema de pliegues sobre seda, que buscaban crear un efecto artístico, una traslación del arte escultórico a la indumentaria para acompañar un proyecto escenográfico, siendo éste una obra teatral a la que podría acceder una mujer vestida por él, o a un evento público cualquiera, convirtiéndose su figura en una obra de arte en movimiento. Así, la reunión de varias mujeres “Fortuny” sería como una suerte de *tableau vivant* que articula mecanismos visuales de gran plasticidad.

Quizás por ello, Fortuny nunca se consideró un modista, o, dicho de otro modo, la moda para él era una técnica más

porque el fin único era crear arte, fuese en moda, escenografía o pintura. Una mujer incómodamente vestida jamás podría ser natural, como natural es el arte. Una mujer insegura con su indumentaria, tampoco sería útil a este propósito. Por ello, las mujeres Fortuny tenían que saber muy bien lo que iban a vestir y para qué. Isadora Duncan, Liane de Pougy, Cléo de Mérode, como bailarinas, Sarah Bernhardt o Dolores del Río, actrices, y una numerosa legión de estrellas del flamante Hollywood, entre ellas Lilian Gish, serían *mujeres Fortuny*, siendo plenamente conscientes de que en sus vestidos se unían los caminos del diseño y el arte, es decir, que las prendas de Fortuny estaban vestidas de arte.

Varios autores literarios contemporáneos se sintieron atraídos por los vestidos de Fortuny como evocaciones de la elegancia y construyen algunos de sus personajes literarios según ese modelo de mujer; es el caso de ciertos personajes femeninos de *Forse che sì forse che no*, de Gabriele d'Annunzio (1863-1938), publicado en 1910, o de la duquesa de Guermantes en "La Prisonnière", el quinto volumen de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust (1871-1922), publicado en 1923. En todos los casos, serán mujeres fuertes y con un estilo indiscutible, lo que no nos extraña si consideramos al propio d'Annunzio como la imagen del dandi definitivo en la Italia de comienzos del siglo xx, algo parecido al caso de Proust y su búsqueda del preciosismo.

Pero la capacidad creativa de Fortuny se volcaba con predilección en la escenografía teatral, la forma más práctica de su sentir artístico. Creó la ambientación y escenario para la ópera en la Scala de Milán: *Tristán e Isolda* de Wagner (1900), *Parsifal* de Wagner (1920) y *La vida breve* de Falla (1933). Proyectó diseños de iluminación para la exposición de trajes regionales de Madrid en 1925, y otros muchos encargos que resolvió con gran brillantez. Participó en sociedades artísticas italianas, francesas y españolas, pintó al óleo, trabajó el grabado y, en definitiva, el refinamiento de todo su arte se fundamenta en una visión del mundo claramente humanista. Sin embargo, el diseño de moda es el legado más perceptible de toda su obra. Y la conclusión a la que podemos llegar es que no diseñaba o cosía por el amor al comercio, la industria o el simple deleite de inventar sobre telas. Lo hacía porque

sabía que la creación en moda conseguía transformar a una persona en una obra de arte; el movimiento de sus vestidos sugería la arquitectura o la escultura clásica entre nosotros, desfilando en los salones, la ópera, los restaurantes. Daba vida física al arte y lo convertía en algo tan material como espiritual pues en su imaginación, solo una mujer sofisticada, elegante y con excelente conversación, entregada a cualquiera de las artes, podría llevar sus vestidos que asumían una forma de comunicación del espíritu del arte. Por ello, Fortuny no creaba moda, creaba vestidos de arte.

AL HILO DE FORTUNY

LA FÁBRICA DE TEJIDOS

Mariano Fortuny y Madrazo

Textil original de Fortuny
circa 1930

Algodón estampado azul índico
83 x 83 cm.
Escuela de Arte José Val del Omar de Granada



Paloma de la Cruz

Gloria de las improntas

2017

Cerámica esmaltada

250 x 200 x 8 cm.

Colección Particular







Javier Garcerá

S/T de la serie "Y también pasará"

2021

Técnica mixta sobre seda

116 x 116 cm.

Colección del Artista

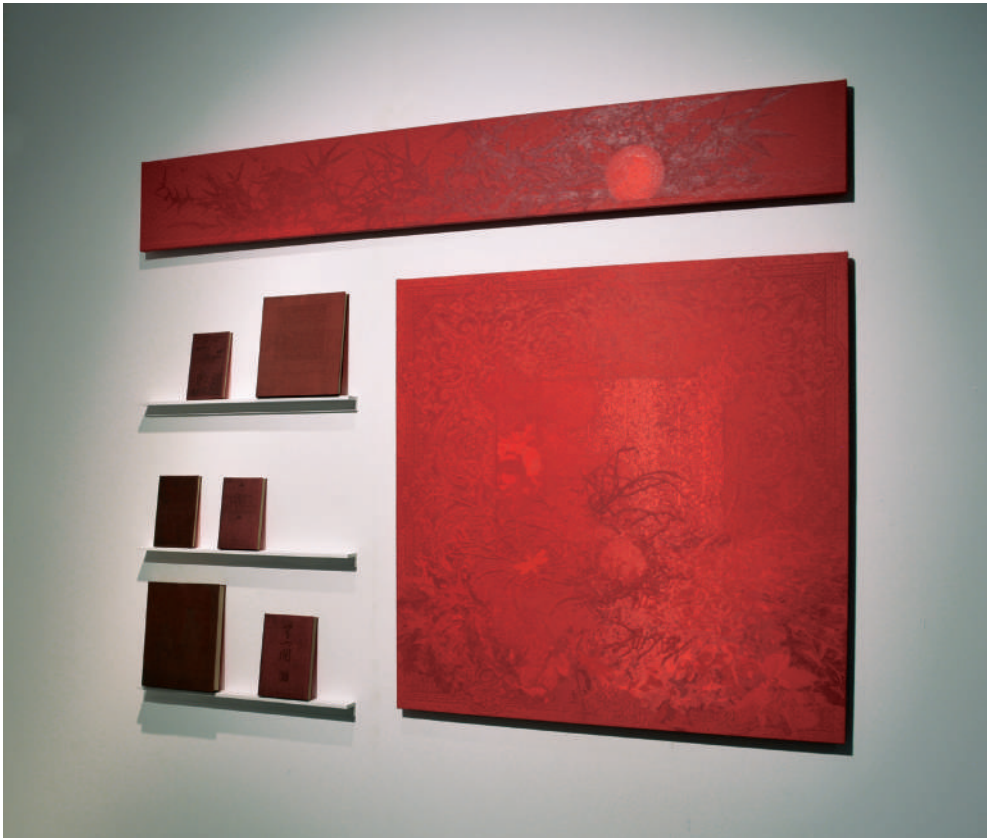
S/T de la serie "Biblioteca"

2021

Seda erosionada, madera, cristal y acero

85 x 30 x 40 cm.

Colección del Artista



María Ángeles Rodríguez Cutillas

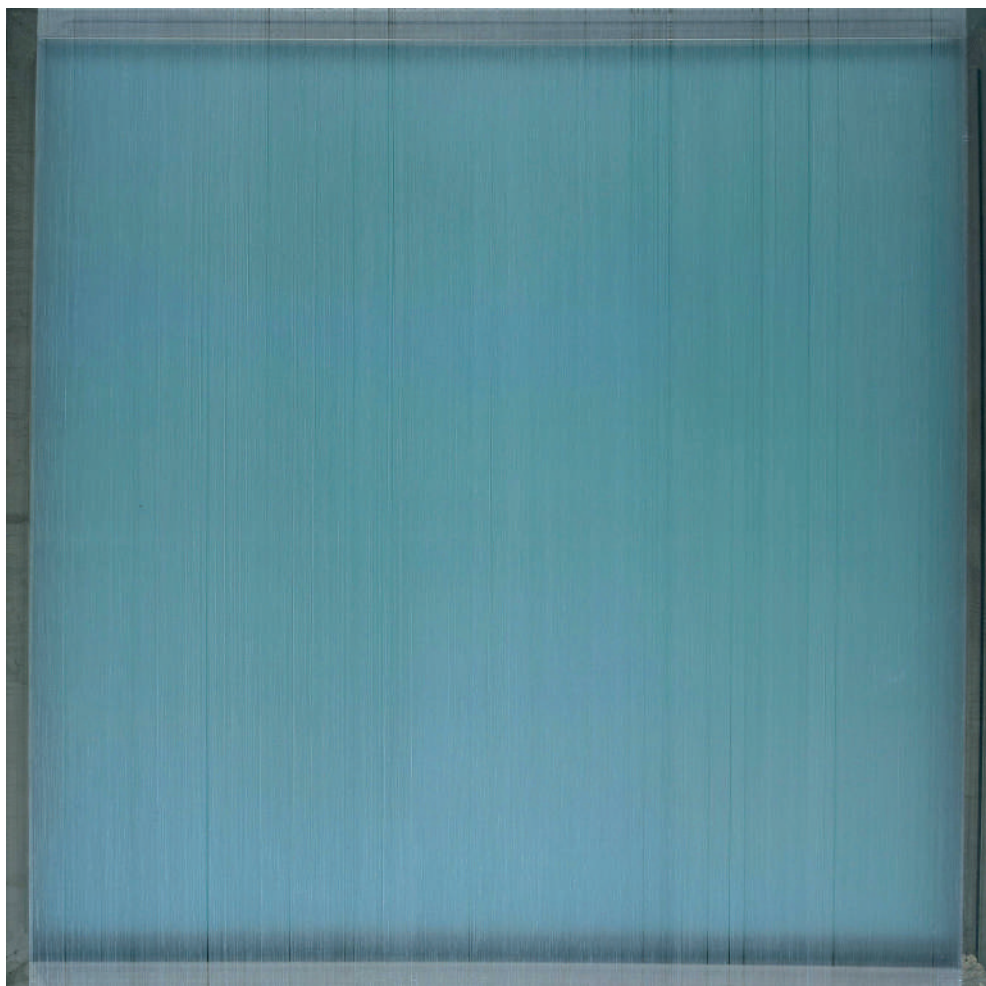
La herradura

2001

Hilo de nylon, hierro, PVC y pintura acrílica

100 x 100 cm.

Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada



María Ángeles Rodríguez Cutillas

Sin título

2001

Hilo de nylon, hierro, PVC y pintura acrílica

100 x 100 cm.

Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada



Vicente Brito

Sin título

1979

Óleo sobre tela

129 x 130 cm.

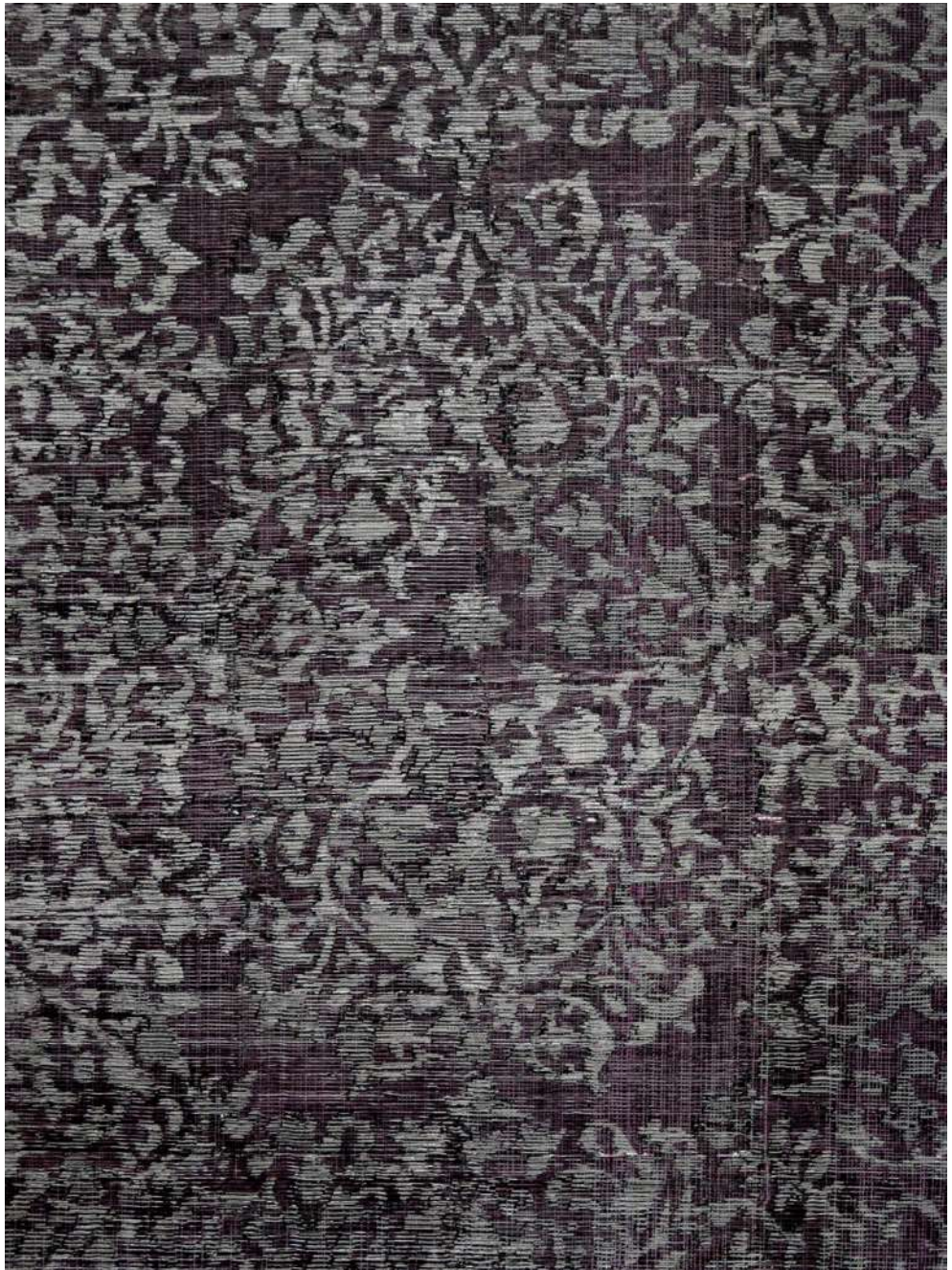
Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada



Federico Miró

S/T de la serie la densidad de la urdimbre
2018

Acrílico sobre lienzo
130 x 97 cm.
F2 Galería



Federico Miró

S/T de la serie la densidad de la urdimbre
2020

Acrílico sobre lienzo
131 x 97 cm.
F2 Galería

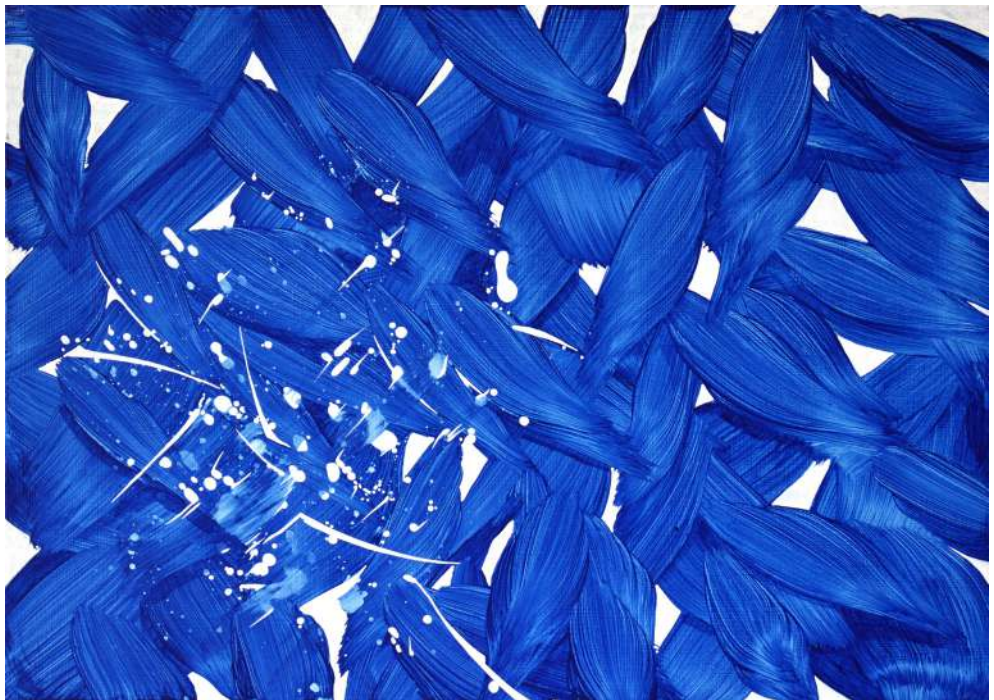


José Piñar

Sin título

2017

Acrílico sobre tabla
25 x 35 cm.
Colección del Artista



José Piñar

Sin título

2015

Acrílico sobre tabla
25 x 35 cm.
Colección del Artista



Mariana Piñar Castellano

Hit rock bottom / Empezar de cero

2017

Algodón tejido en telar de bajo lizo, teñido y bordado
105 x 80 cm.

Colección de la Artista



EMPEZAR
DE
CERO

Fernando M. Romero

Untitled_011

2013

Óleo sobre lienzo

100 x 120 cm.

Colección del Artista



David Escalona

Brooklyn Winter

2019

Técnica mixta materiales varios

(cristales de sal, resina y textil)

Serie de 5 camisas de 28 x 20 x 5 cm c/u



Rafael Picó

Ambigüedad del género

2002

Fotografía

30 x 24 cm. c/u

Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada





AL HILO DE FORTUNY

EL ATELIER DE COSTURA

Pedro Cuadra

Interior veneciano

2022

Óleo sobre lienzo

50 x 61 cm.

Colección del Artista



Jesús del Pozo

Sin título (Homenaje a Mariano Fortuny)

2001

Papel continuo pintado y modelado a
mano y cuerda sobre maniquí industrial
165 x 80 x 50 cm. c/u
Colección de Arte Contemporáneo de
la Universidad de Granada



Luis Casablanca

1. *Vestido 6 de la serie Esculturas habitables*
circa 2004

Cartón pintado, papel e hilo bramante
100 x 76 cm.
Colección de Arte Contemporáneo
de la Universidad de Granada

2. *Vestido 25 de la serie Esculturas habitables*
2004

Cartón pintado, papel e hilo bramante
116 x 75 cm.
Colección de Arte Contemporáneo
de la Universidad de Granada

3. *Diseño 1 de la serie Vestidos*
circa 2000

Collage: papel, cartulina y tejido
30 x 21 cm.
Colección de Arte Contemporáneo
de la Universidad de Granada

4. *Diseño 3 de la serie Vestidos*
circa 2000

Collage: papel, cartulina y tejido
30 x 21 cm.
Colección de Arte Contemporáneo
de la Universidad de Granada

5. *Diseño 6 de la serie Vestidos*
circa 2000

Collage: papel, cartulina y tejido
30 x 21 cm.
Colección de Arte Contemporáneo
de la Universidad de Granada

6. *Diseño 7 de la serie Vestidos*
circa 2000

Collage: papel, cartulina y tejido
30 x 21 cm.
Colección de Arte Contemporáneo
de la Universidad de Granada

7. *Diseño 8 de la serie Vestidos*
circa 2000

Collage: papel, cartulina y tejido
30 x 21 cm.
Colección de Arte Contemporáneo
de la Universidad de Granada

8. *Diseño 9 de la serie Vestidos*
circa 2000

Collage: papel, cartulina y tejido
30 x 21 cm.
Colección de Arte Contemporáneo
de la Universidad de Granada

9. *Diseño 11 de la serie Vestidos*
circa 2000

Collage: papel, cartulina y tejido
30 x 21 cm.
Colección de Arte Contemporáneo
de la Universidad de Granada

10. *Diseño 15 de la serie Vestidos*
circa 2000

Collage: papel, cartulina y tejido
30 x 21 cm.
Colección de Arte Contemporáneo de la
Universidad de Granada



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.

Joaquín Francisco Araujo Solar

Si el zapato encaja

2020

Porcelana de alta temperatura con esmalte brillante,
mármol, seda e impresión enmarcada

135 x 50 x 50 cm.

Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada



Javier Larrainzar

S/T (Vestido de novia. Homenaje a Mariano Fortuny)

2001

Terciopelo blanco

150 x 230 cm.

Colección de Arte Contemporáneo
de la Universidad de Granada



Belén Mazuecos

Ojos que no ven

2014

Instalación con vestido de novia y
exvotos de estaño y pinturas al óleo sobre lienzo
Dimensiones variables
Colección de la Artista







Joaquín Peña-Toro

¡Ya viene la Tarasca!

2017

70 x 50 cm.

Acrílico y lápiz sobre papel

Ayuntamiento de Granada



Raúl Molino

Traje de la Tarasca
2017

Tul
170 cm.
Ayuntamiento de Granada





Marta Konovalov

Inner-tube corset-dress

2010

Técnica mixta

Medidas variables

Colección de Arte Contemporáneo
de la Universidad de Granada



AL HILO DE FORTUNY

PATRONES DEL CUERPO Y LA IDENTIDAD

Diego Martín Fernández

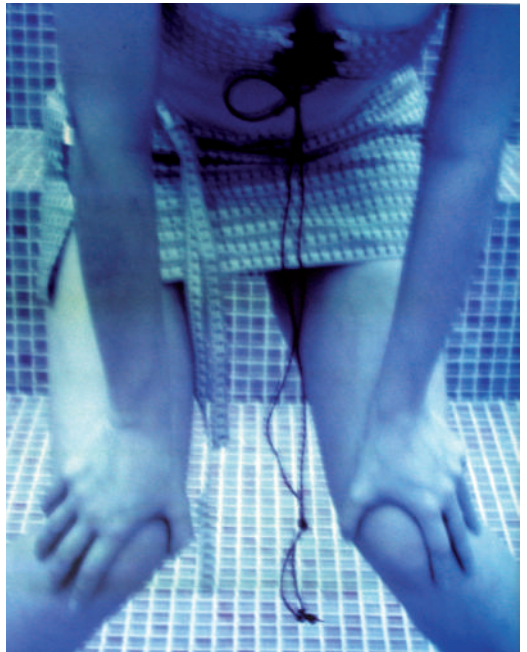
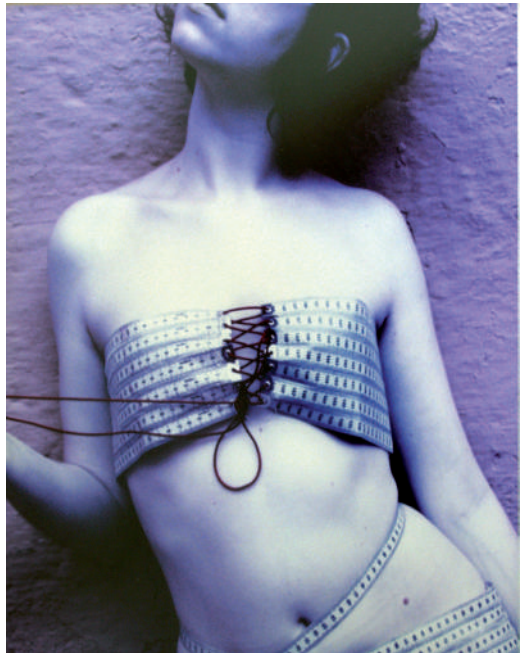
The perfect suit

2005

Fotografía

25 x 20 cm. c/u

Colección de Arte Contemporáneo
de la Universidad de Granada



Ángeles Agrela

El regalo de Sara

2018

Acrílico y Lápiz sobre papel

200 x 150 cm.

Colección de la Artista







Mamen Lorenzo

Por los pelos

2013

Fotografía

45 x 60 cm.

Colección de Arte Contemporáneo
de la Universidad de Granada



Uxía Paz Gómez

Quien de verde se viste, bonita se cree

2021

Collage: tela sobre tela

90 x 90 cm.

Colección de la Artista



Cristina Capilla

Sin título

2010

Fotografía

50 x 50 cm.

Colección de Arte Contemporáneo
de la Universidad de Granada



José Antonio Chanivet

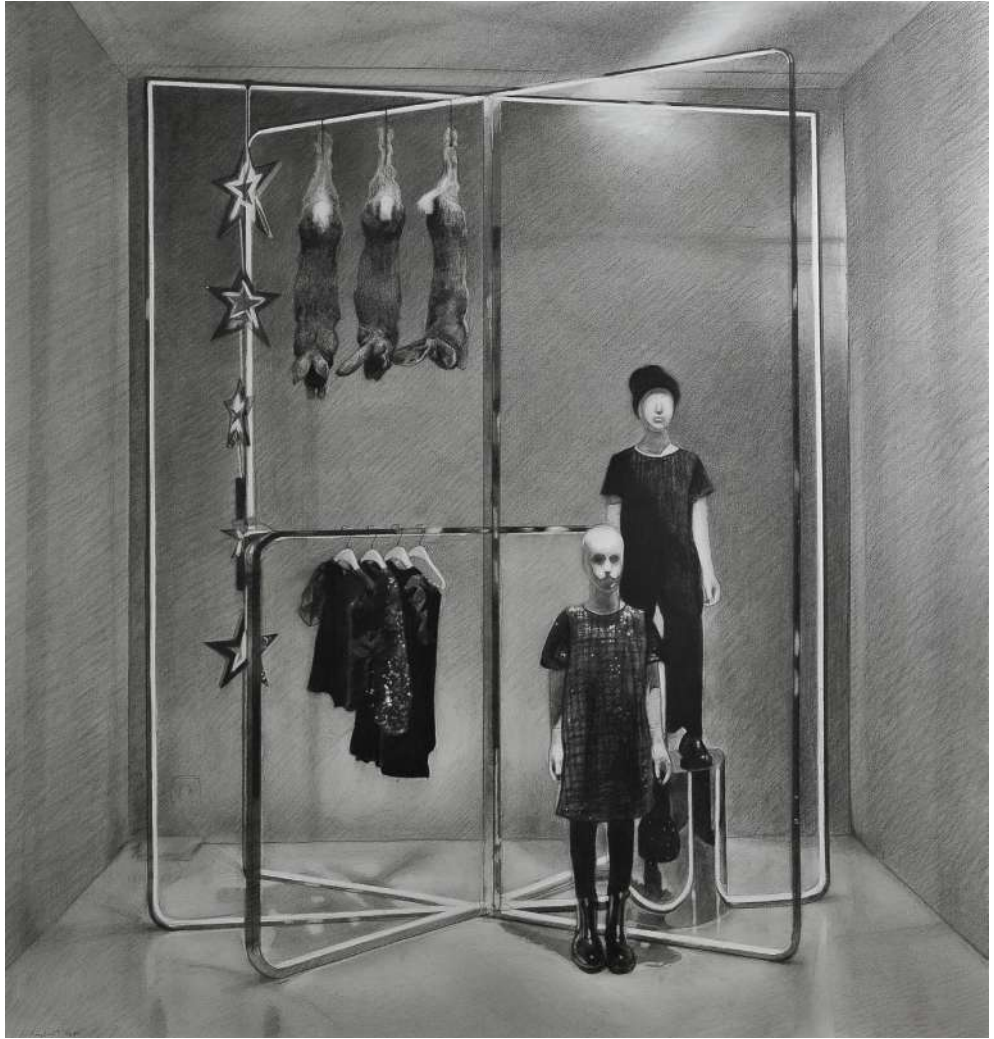
Como piel de conejo

2020

Carbón sobre papel Fabriano

100 x 100 cm

Colección del Artista



Adriá López López

Mitades

2013

Fotografía

50 x 50 cm. c/u

Colección de Arte Contemporáneo
de la Universidad de Granada



Hodei Herreros

Apartigo

2021

Técnica mixta. Madera de abeto, varillas de acero y prendas de ropa
100 x 80 x 100 cm.
Colección del Artista



Miguel Ángel Melgares

Rojo, rama, laberinto

2004

Video

Colección de Arte Contemporáneo
de la Universidad de Granada



AL HILO DE FORTUNY

VESTIDO Y OTREDAD

Guillermo José Valdell López

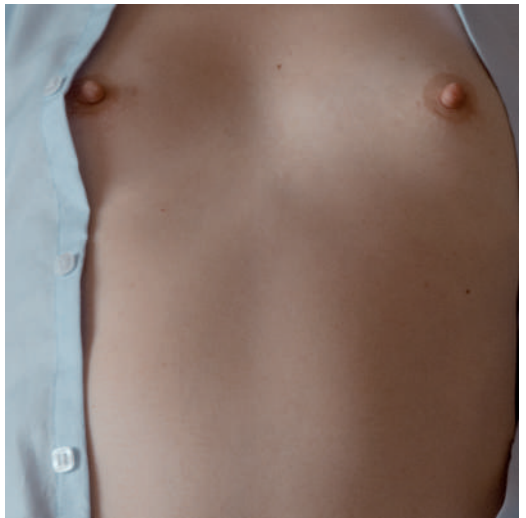
Sin título

2015

Fotografía

50 x 50 cm. c/u

Colección de Arte Contemporáneo
de la Universidad de Granada



María Ojeda Ruiz

Segunda Piel

2021

Tapiz producido con lana y tejidos reciclados + fotografía
Colección de la Artista



Laura Segura

Protecti

2017

Técnica Mixta. Hilo, cera y metal
Colección de Arte Contemporáneo
de la Universidad de Granada



Miriam Martínez Guirao

"Solastalgia Futura" (Proyecto "Con-ciencia psicoterrática")

2017

Video

Colección de la Artista



Marta Rico Cuesta

Trans-Formándonos

2014

Punto e hilo + Video

150 x 90 x 40 cm.

Colección de la Artista



Sophia Elena Aitken

Pollen

2021

Performance con miel, polen y traje registrada en video
Colección de la Artista

Video: Sofi Georgieva Kalaydzhieva;
Sonido: Ana Marjaliz



Mariló Entrambasaguas Garrido

Niké

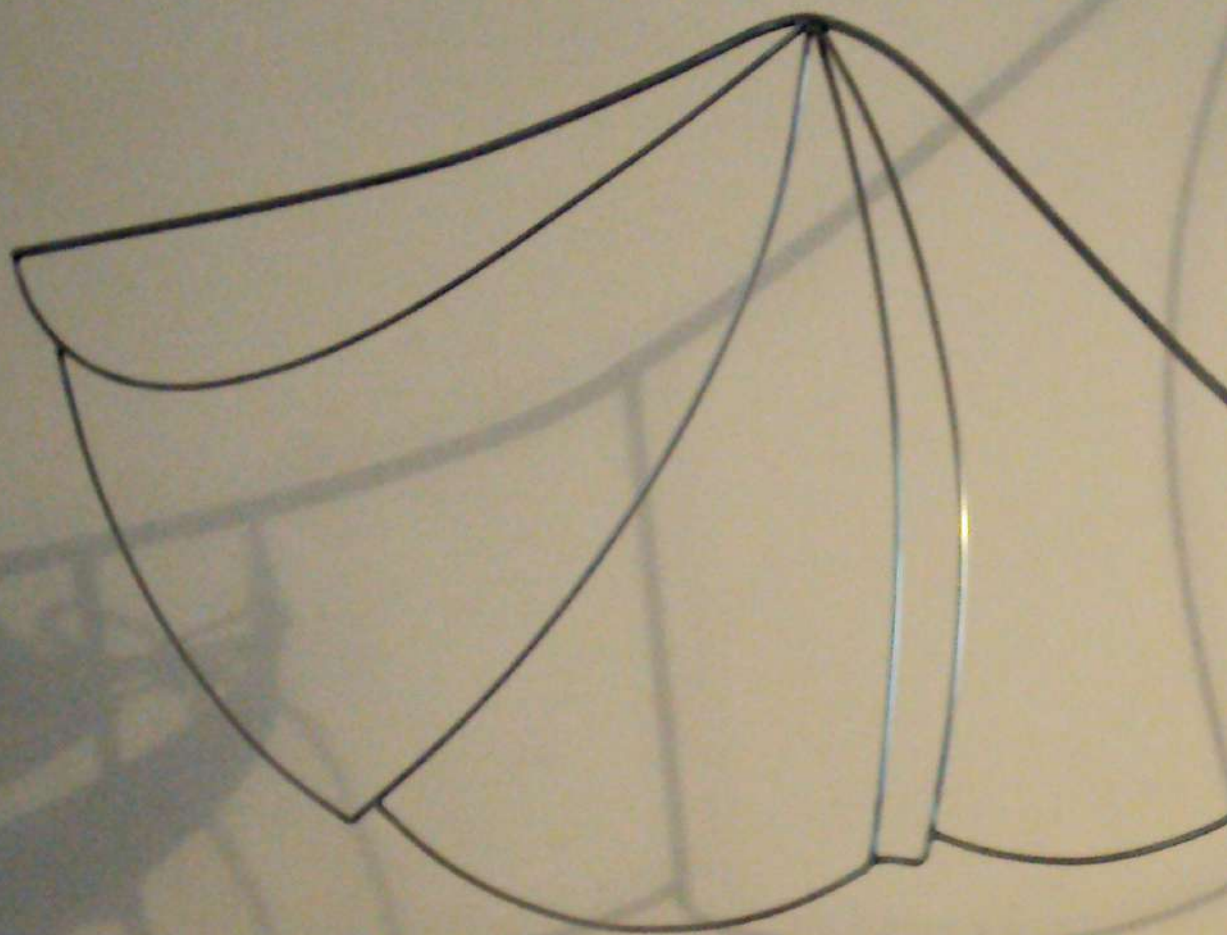
2015

Acero e hilo sisal

190 x 150 cm.

Colección de la Artista







Rectora
Pilar Aranda Ramírez

Vicerrector de Extensión
Universitaria y Patrimonio
Víctor Jesús Medina Flórez

Director de La Madraza.
Centro de Cultura Contemporánea
Ricardo Anguita Cantero

Director del Área de Promoción
Cultural y Artes Visuales
Antonio Collados Alcaide

Director Casa de Porras
David Martín López

Directora Secretariado Bienes Culturales
María Luisa Bellido Gant

EXPOSICIÓN

ORGANIZACIÓN Y PRODUCCIÓN
Área de Patrimonio y Casa de Porras. La Madraza.
Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad
de Granada

COMISARIAS
Belén Mazuecos
María Luisa Bellido Gant

MUSEOGRAFÍA Y COORDINACIÓN TÉCNICA
Manuel Rubio Hidalgo
Isabel Jiménez Otero

COORDINACIÓN GRÁFICA
Patricia Garzón Martínez

REGISTRO Y CONSERVACIÓN
Concha Mancebo Funes

RESTAURACIÓN
Amparo García Iglesias
Lucía Carmona Castro
Mercedes Jaldo Moreno
Ángela Jiménez Reyes
Esther Rodríguez Castilla
Inmaculada Rodríguez Gómez

MONTAJE
Equipo de mantenimiento Universidad de Granada

TRANSPORTES
Cañadas. Arte y Exposiciones
Mudanzas M. Rodríguez
SEGUROS
ONE UNDERWRITING, S.L.U
COMUNICACIÓN Y REDES
Oficina de Gestión de la Comunicación
de la Universidad de Granada
Isabel Rueda Castaño

AUDIOVISUALES
Raquel Botubol Rivera
Dana María López Astilleros Montoza
Ana Arguئلadas Nicolás

SEGURIDAD
Departamento de Seguridad de la
Universidad de Granada

CATÁLOGO

EDITA
Editorial de la Universidad de Granada

COORDINACIÓN CIENTÍFICA
Mª Luisa Bellido Gant
Belén Mazuecos

AUTORES
Mª Luisa Bellido Gant
Carlos Javier Castro Brunetto
Belén Mazuecos
Francisco José Sánchez Montalbán

FOTOGRAFÍA
Amparo García Iglesias
Jorge Luis Jiménez Brobeil
Concha Mancebo Funes
Cristina Rodríguez Ruiz
Francisco José Sánchez Montalbán

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Patricia Garzón Martínez
Juan Carlos Lara Bellón
Julia Naranjo Sánchez

IMPRIME
Imprenta Comercial Motril

ISBN: 978-84-338-6873-2
D.L.: Gr. 700 - 2022

© de la edición: Universidad de Granada
© de los textos: sus autores y Universidad de Granada
© de las imágenes: sus autores y propietarios legales

Colección Extensión Universitaria



Organiza



patrimonio | UGR |

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

casadeporras | UGR |

Colabora

