

Espacios hápticos: El textil en la instalación artística contemporánea

Sara Coleman

Universidad de La Laguna

E-mail: smartinp@ull.edu.es

<https://orcid.org/0000-0002-5081-3195>

DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/aris.107967>

Recibido: 23 de febrero de 2026 / Aceptado: 13 de abril de 2026 / Publicación en línea: 13 de abril de 2026

Resumen: En la actualidad, el textil se ha consolidado como uno de los materiales más significativos dentro de la práctica artística contemporánea, especialmente en el ámbito de la instalación. Partiendo de esta constatación, el presente artículo analiza el potencial del textil como generador de espacios hápticos y sensoriales dentro del campo de la instalación textil, concibiéndolo como una interfaz que articula la relación entre cuerpo y espacio. Al mismo tiempo que explora la dimensión simbólica, política y performativa de la materialidad textil y en cómo esta reconfigura nuestra experiencia espacial y nuestros modos de ser afectados en el encuentro con la obra de arte. Un enfoque que, aunque se pone de manifiesto en la obra de numerosos artistas contemporáneos, en el caso de este artículo analizaremos a través de tres casos de estudio: Ann Hamilton, Kapwani Kiwanga y Rosa Tharrats, cuyas prácticas instalativas no solo señalan un cambio sustancial en la concepción contemporánea del espacio sino en nuestras formas de relacionarnos con el mundo que habitamos.

Palabras clave: arte textil; instalación; materialidad; espacios hápticos.

[Eng.] Haptic spaces: Textiles in contemporary installation art

Abstract: At present, textiles have established themselves as some of the most significant materials within contemporary artistic practice, particularly in the field of installation art. Building on this premise, this article examines the potential of textiles as generators of haptic and sensory spaces within the domain of textile installation, conceiving it as an interface that mediates the relationship between body and space. At the same time, it explores the symbolic, political and performative dimensions of textile materiality and how these dimensions reconfigure our spatial experience and the ways in which we are affected in our encounter with the artwork. This approach is evident in the work of numerous contemporary artists and is analyzed in this article via three case studies: Ann Hamilton, Kapwani Kiwanga and Rosa Tharrats, whose installation practices not only highlight a substantial shift in the contemporary understanding of space, but also in the ways that we relate with the world in which we inhabit.

Key words: textile art; installation; materiality; haptic spaces.

Sumario: 1. Introducción. 2. Textiles espaciales: antecedentes. 3. Materialidades hápticas 4. El textil como interfaz espacial en la práctica artística contemporánea: análisis de casos de estudio. 4.1. Ann Hamilton: el textil como espacio interrelacional. 4.2. Kapwani Kiwanga: el textil como memoria materializada. 4.3. Rosa Tharrats: el textil como atmósfera sensorial. 4.4. Resultados del análisis comparado: dimensiones hápticas de la materialidad textil. 5. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Coleman, S. (2026). Espacios hápticos: El textil en la instalación artística contemporánea. *Arte, Individuo y Sociedad*, publicación en línea, 1-17. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.107967>

1. Introducción

Desde comienzos del siglo XXI se ha producido una creciente atención hacia el textil como medio en la práctica artística contemporánea. Si bien la utilización de fibras, tejidos y prendas se introduce en el arte con “los movimientos artísticos de los años 60 y 70 del siglo pasado” (Olano, 2023, p.4), lo cierto es que, a partir del año 2000, el textil ha adquirido una presencia renovada, especialmente en el ámbito

de la escultura y la instalación. Esta tendencia ha propiciado su reconsideración como “una *fuerza* de significado por derecho propio”¹ (Danto, 2002, p.84), pudiendo comunicar en un sentido múltiple y simbólico, al tiempo que revela un cambio en la concepción de la materialidad y del espacio expositivo.

En este contexto, el textil se sitúa como un medio polisémico que encierra una gran complejidad transdisciplinar, la cual se deriva del hecho de que “los textiles se sitúan culturalmente en el umbral entre lo funcional y lo simbólico”² (Pajczkowska, 2005, p.246). Por lo que el textil, debido a su condición de híbrido que trasciende los límites de los géneros tradicionales (Weddigen, 2013, como se citó en Brüderlin, 2013, p.18), ha llegado a consolidarse como uno de los materiales artísticos más significativos y relevantes en la práctica artística contemporánea. Lo cual ha sido posible porque “el significado artístico se ha liberado de los criterios pictóricos que habían definido las artes visuales en Occidente hasta bien entrado el siglo XX (...)”³ (Danto, 2002, p.84).

Bajo esta perspectiva, el textil se presenta no solo como un medio sino como un agente simbólico y sensorial, al mismo tiempo que como un dispositivo espacial capaz de transformar la experiencia estética en una vivencia material y performativa. De tal forma que, si la instalación por sí misma ya se configura como una experiencia inmersiva en la que no existe una supremacía del sujeto sobre el objeto ni viceversa, sino “un acontecer *entre* sujeto y objeto” (Rebentisch 2018, p. 43), en el caso de la instalación textil esta condición se ve aún más acentuada debido a la materialidad y a la tactilidad de los materiales con los que trabaja. Del mismo modo que su proliferación en los últimos años señala un desplazamiento hacia lo sensorial, lo táctil y lo corporal. Un giro háptico que, siguiendo a McLuhan y Powers (1996), puede entenderse como “la captación de todos los sentidos al mismo tiempo, una especie de ‘tactilidad’” (p. 101) y que implicaría, a su vez, una reconfiguración de las relaciones entre cuerpo, materialidad y espacio. Pues como indica el arquitecto y pensador Juhani Pallasmaa: “El tacto es la modalidad sensorial que integra nuestra experiencia del mundo con la de nosotros mismos. Incluso las percepciones visuales se funden e integran en el continuum háptico del yo” (Pallasmaa, 2018, p.12). De ahí que nuestra conciencia sea una conciencia incorporada (Pallasmaa, 2016, p.76). Nos referimos así a una experiencia que emerge de un entramado sensorial que involucra piel, movimiento y afectividad. Una perspectiva que se vincula directamente con el textil, no solo por su dimensión táctil, característica propia de los textiles (Berger, 1930), sino también por las conexiones materiales y antropológicas que históricamente han articulado la relación entre textiles y arquitectura desde sus orígenes (Semper, 2014; Frampton, 1996; Albers, 1957) y que explicaría su función como una de las primeras interfaces desarrolladas por la humanidad. Así, tal y como explica Bazon Brock (2013):

El textil es el medio que comunica el cuerpo individual o el ser humano operativo con el mundo, que lo adapta mediante la ropa al mundo exterior y al contexto global. Los tejidos pueden convertirse en una segunda piel, porque en principio pueden adherirse al cuerpo humano en su totalidad. Como ningún otro material, como ninguna piel de animal raspada, como ninguna corteza de árbol que uno se ajusta al cuerpo para protegerlo de la intemperie, permite una completa adaptabilidad y maleabilidad. En particular, los rigurosos procedimientos de tejido y la estricta estructura ortogonal de los textiles producen la flexibilidad y plasticidad de los tejidos, permitiéndoles adaptarse completamente a las formas amorfas, a lo indefinible e indeterminable del mundo dado.⁴ (p.76)

De ahí que, teniendo en cuenta la naturaleza flexible e interrelacional de los textiles, además de su adaptabilidad y tactilidad en relación con el cuerpo humano, nuestro interés reside en examinar la instalación textil como una práctica de carácter material que relaciona cuerpo y espacio en un sentido

¹ (fabric) It is in its own right *source* of meaning, often of very powerful meanings (...)

² (...) textiles are culturally situated on the threshold between the functional and the symbolic (...)

³ This has become possible because artistic meaning has been liberated from the pictorial criteria that had defined the visual arts in the West until well into the twentieth century (...)

⁴ The textile is the medium that communicates the individual body or the operational human being to the world, that adapts it by means of clothing to the external world and the overall context. Fabrics can become a second skin, because they in principle can cling to the human body as a whole. Like no other material, like no scraped animal hide, like no tree bark that one fits over the body to protect it against the weather, it enables complete adaptability and malleability. Particularly the rigorous procedures involved in weaving and the strict orthogonal structure of textiles produces the flexibility and plasticity of fabrics, enabling them to completely adapt to amorphous shapes, to the indefinable and indeterminable in the given world.

háptico y sensorial. Del mismo modo que no podemos obviar la dimensión cultural y simbólica de los textiles, sobre todo en lo que respecta a la cuestión femenina. Pues, precisamente por haber sido históricamente relegados al ámbito de lo doméstico y de lo femenino, en la contemporaneidad han adquirido un valor subversivo que ha logrado crear significados propios en el mismo medio destinado a inculcar la autoanulación (Parker, 1984, p. 215). En este sentido, resulta importante destacar que la instalación textil no solo interpela al visitante desde una dimensión perceptiva háptica, sino que también cuestiona jerarquías y categorías tradicionales dentro del campo artístico, visibilizando la potencia crítica de lo material y lo intermedial.

El objetivo de este artículo es, por tanto, analizar el potencial del textil como generador de espacios hápticos en la instalación artística contemporánea, entendiendo lo háptico no solo como lo táctil, sino como un modo de relación corporal con el espacio que involucra múltiples registros, tan sensoriales y afectivos como críticos. Para ello, se adopta un enfoque teórico que dialoga con la fenomenología de la percepción y con diversas perspectivas neomaterialistas, incorporando asimismo aportaciones feministas en torno a la performatividad y la espacialidad. Un marco conceptual que nos ayudará a analizar los tres casos de estudio aquí propuestos: Ann Hamilton, Kapwani Kiwanga y Rosa Tharrats, cuya práctica artística resulta paradigmática en la configuración de espacios textiles inmersivos. Esta selección, que conjuga diversidad generacional, contextual y metodológica, contribuye a visibilizar la práctica artística femenina contemporánea, generando a la vez un mapeo de la práctica instalativa textil, de sus derivas y potencialidades actuales.

En definitiva, este artículo analiza cómo el textil, en su condición de interfaz material y simbólica, interviene en la reconfiguración de la experiencia espacial, propiciando una reflexión crítica sobre la relación cuerpo-espacio y sus dinámicas relacionales y performativas, al mismo tiempo que cuestiona las jerarquías visuales y desestabiliza las categorías establecidas.

2. Textiles espaciales: antecedentes

A lo largo de la historia del arte, el textil ha sido un material que ha trascendido su función de soporte para constituirse en un mediador entre cuerpo y espacio, actuando como vehículo de experiencias sensoriales y espaciales, además de cumplir funciones simbólicas y políticas. Así, desde los antiguos tapices, entendidos como arquitecturas flexibles o como separadores de espacios (van Tilburg, 2010, p. 138) hasta las intervenciones instalativas más recientes, pasando por el origen textil de la arquitectura (Semper, 2014), los tejidos han ofrecido modos de habitar el espacio en los que lo óptico y lo háptico se ponen en relación (Berger, 1930). Un aspecto al que podemos acceder a través de los tapices de Rafael, encargados por el Papa León X para la Capilla Sixtina, los cuales, lejos de funcionar como meros ornamentos, transformaban las arquitecturas sagradas en una experiencia inmersiva y multisensorial. Su materialidad y disposición suspendida activaban la superficie tejida como una imagen en movimiento, involucrando al espectador en una vivencia integral que, de manera protoinstalativa, anticipaba la noción contemporánea de instalación inmersiva.

De modo que, desde la época de los antiguos tapices, los textiles se revelan como agentes activos que configuran el espacio y determinan la manera en que los cuerpos lo habitan y lo perciben, transformando las condiciones perceptivas y afectivas del mismo. Una dimensión sensorial y liminal del textil que encuentra también su fundamento en la teoría arquitectónica de carácter materialista de Gottfried Semper, cuya tesis sitúa los orígenes de la arquitectura en los textiles, destacando su función delimitante: “la arquitectura surge de la necesidad de proteger y delimitar un espacio, inicialmente mediante tejidos suspendidos o enrollados, y de estos orígenes provienen los elementos fundamentales de la construcción arquitectónica: el soporte, la cubierta y el cerramiento” (Semper, 2014, p. 45). La aplicación de esta teoría al análisis de la instalación contemporánea, en relación con la arquitectura en la que intervienen, permite comprender cómo los tejidos –suspendidos, colgados o dispuestos estratégicamente en los espacios– actúan como estructuras que organizan el movimiento, delimitan espacios, crean recorridos y modulan la experiencia sensorial. Una cuestión que, en su momento, las tejedoras de la Bauhaus investigaron a través de sus *wall hangings*, situándose como uno de los precedentes más significativos del textil instalativo. Tal es el caso de los trabajos de Anni Albers, Otti Berger, Gunta Stöltz o Helene Schmidt-Nonné, quienes no sólo realizaron un trabajo de carácter

material sino que también investigaron en un sentido teórico, desarrollando lo que hoy en día podemos considerar como el primer *corpus* teórico específico sobre textiles (Smith, 2014).

Sin embargo, no será hasta la intervención *A Mile of String* (1942) de Marcel Duchamp, realizada en la exposición *First Papers of Surrealism*, cuando pueda identificarse el uso del hilo en un sentido propiamente instalativo y performático, en la medida en que esta intervención inaugura una nueva concepción espacial que, configurada como una red, nos invita a habitar el espacio que hay entre las cosas. Una concepción muy cercana a la propuesta por Michel de Certeau (2000), quien señala: “El espacio es un cruzamiento de movi­lidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan (...) En suma, el espacio es un lugar practicado” (p.129), así como a la planteada por el geógrafo Milton Santos (1996), quien se refiere al espacio como una “realidad relacional” (pp. 27-28). Por lo que, teniendo en cuenta estas concepciones, y el hecho de que, durante la inauguración de la exposición, Duchamp incorporó a un grupo de niños jugando en el centro de la sala (Horiuchi, 2026), *A Mile of String* no solo marca un punto decisivo en la exploración del hilo como elemento instalativo, sino que puede ser considerada como el antecedente más inmediato de la instalación y la performance. De ahí que, como señala Andreas Huyssen (1984) “el resurgimiento de Marcel Duchamp como padrino de la posmodernidad de los años 1960 no sea una casualidad histórica.”⁵ (p. 20).

Así, durante los años sesenta y setenta, asistiremos a la emergencia de nuevas prácticas procesuales, performáticas e instalativas que irán situando la relación cuerpo-espacio como el nuevo epicentro de trabajo, y sobre el que pivotará toda la producción artística posterior. En este contexto, corrientes postminimalistas como el movimiento *Anti Form* o la *Soft Sculpture*, marcarán una nueva orientación hacia desarrollos de carácter escultórico ‘blando’, propiciando que materiales flexibles y maleables, poco convencionales hasta entonces en el ámbito del arte –como la piel, los textiles o las cuerdas–, empiecen a ser considerados. Asistimos, por tanto, a un desplazamiento material y conceptual que explorará tanto la propia performatividad de los materiales como su materialidad y espacialidad, tal y como se pone de manifiesto a través del trabajo de diversos artistas de este periodo, como Robert Morris, Eva Hesse, Magdalena Abakanowicz, Lenore Tawney o Louise Bourgeois. Una producción artística que confirmará el potencial de los textiles y otros materiales ‘blandos’ como medios materiales y simbólicos en el arte de esta época.

Paralelamente, en el marco de la segunda ola del feminismo, los textiles comenzaron a incorporarse al arte como una práctica significativa de resistencia feminista. Un fenómeno que se produjo en un contexto de cuestionamiento de las jerarquías y categorizaciones tradicionales en el arte, así como la exclusión histórica de las mujeres de los espacios artísticos institucionalizados. En este sentido, Parker (1984) nos recuerda que durante la época en la que se produjo la división entre arte y artesanía, el arte realizado con hilos o fibras textiles fue relegado al ámbito de lo doméstico y lo femenino, considerado un arte menor frente a la pintura (p. 5). De manera que, técnicas y procesos tradicionalmente asociados a la esfera “doméstica femenina” serán resignificadas como herramientas de expresión, tanto a nivel estético como simbólico y político. En consecuencia, los textiles empezaron a ser percibidos como medios de resistencia y transformación, consolidándose como potentes herramientas políticas dentro del campo artístico. Una cuestión que llega hasta nuestros días, donde el uso del textil por parte de numerosos artistas contemporáneos no solo sigue desarticulando y desafiando las categorías y los géneros impuestos sino que, en su condición de híbrido intermedial, continúa activando ese desplazamiento llevado a cabo hacia lo topológico, lo háptico, lo fluido y lo múltiple. En definitiva, como una forma de socavar las estructuras estables, rígidas y racionales, que no hacen otra cosa que perpetuar las lógicas hegemónicas de dominación.

En la actualidad, el textil ha emergido con fuerza en la práctica escultórica e instalativa, articulando simultáneamente dimensiones sensoriales, performativas, políticas y afectivas, lo que evidencia la complejidad de los contextos contemporáneos. Contextos en los que las relaciones sociales, tecnológicas y culturales se configuran como redes interconectadas, tal y como sugieren los enfoques de la teoría del actor-red (Latour, 2005) y los estudios sobre sociedades tecnodigitales (Castells, 2005; Lévy, 2007). Lo que, siguiendo a Sloterdijk (2018), habría dado lugar a una transformación llevada a cabo desde un modelo basado en la unidad ontológica de los seres vivos individuados a una visión

⁵ (...) the revival of Marcel Duchamp as godfather of 1960s postmodernism is no historical accident.

poliperspectivista de la situación común, dando lugar a situaciones que se entienden como conglomerados de actores o redes que se configuran recíprocamente (p. 224). Una transformación que, desde el campo del arte, dará lugar a nuevas configuraciones e interconexiones híbridas, en las que lo rígido y lo blando, lo humano y lo animal, lo natural y lo artificial, lo individual y lo social, lo local y lo global se entremezclan y dialogan entre sí en un sentido múltiple y complejo.

Por lo que los textiles, a medio camino entre naturaleza y cultura, entre lo individual y lo social y entre lo político y lo económico, se sitúan como potentes dispositivos que mediatizan y materializan dichas interconexiones, ofreciendo herramientas críticas para reflexionar sobre cuestiones como la materialidad, la concepción espacial-temporal y los modos en que la sociedad se organiza y se articula. Bajo esta perspectiva, la práctica textil contemporánea no solo despliega un potencial estético y sensorial, sino que se sitúa como un dispositivo epistemológico y político que permite examinar cómo la materialidad, la interactividad y la interdependencia configuran la experiencia espacial, social y cultural en el mundo contemporáneo.

3. Materialidades hápticas

Habiendo examinado los fundamentos sobre los que se sustenta la relación entre textiles y espacio desde diversas perspectivas, así como sus antecedentes artísticos, en este apartado nos adentramos en una serie de cuestiones que la instalación textil contemporánea nos invita a reconsiderar, entre las que destacan la percepción corporal, la experiencia espacial y la performatividad. Se trata de problemáticas íntimamente relacionadas entre sí que abordaremos desde un enfoque neomaterialista a partir de diversos marcos teóricos, como la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty (1945), el giro material impulsado por Barad (2007), Bennett (2022) y Braidotti (2005), así como las reflexiones feministas de Butler (2002) y Grosz (1994) en torno a la performatividad y la espacialidad. Este entramado teórico nos servirá de base para el análisis posterior de los tres casos de estudio.

Así, desde la fenomenología, el cuerpo se concibe como el medio primario de nuestra relación con el mundo, según Merleau-Ponty (1975): “el cuerpo es el vehículo del ser-del-mundo” (p.100), “el propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema.” (p. 219-220.). Una perspectiva que resulta particularmente relevante en el caso específico de la instalación, pues como sabemos, su alcance no se limita a lo visual, sino que, siendo una experiencia espacial, involucra al visitante de manera integral a través de todo su cuerpo, resultando una experiencia inmersiva que genera espacios para ser vividos, recorridos y sentidos. Bajo esta perspectiva, la instalación se configura como un sistema interrelacional que se despliega mediante una relación material entre cuerpo y espacio. No obstante, en el caso específico de la instalación textil, esta experiencia enfatiza aún más la materialidad, la tactilidad y la organicidad, creando espacios que se relacionan con el cuerpo en un sentido háptico, sensorial e incluso sensual. De tal forma que el contacto físico con el material, la navegación por la instalación y la inmersión corporal constituyen un modo de conocimiento y de experiencia que pone de manifiesto la potencialidad del textil como mediador sensorial y afectivo, al mismo tiempo que como conector entre diferentes entidades, humanas y no humanas. Bajo esta perspectiva, podemos afirmar que el textil, en su condición de mediador entre cuerpo y espacio, articula una experiencia interrelacional basada en la materialidad.

Por otra parte, el giro material propuesto por pensadoras como Butler (2002), Barad (2007) y Bennett (2022) ha cuestionado la idea pasiva de la materia, considerándola como proceso y como factor de agencia en sí misma. En este sentido, Barad (2007) propone un “entendimiento de la materia como un entramado dinámico y cambiante de relaciones, más que como una propiedad de las cosas”⁶ (p. 35) y Bennett (2010), abogando por una vitalidad de la materia que nos obliga a repensar la política y la ética de la interacción con el mundo material, destaca la agencia material de las cosas no-humanas o no-del-todo-humanas. Unos enfoques que han contribuido a reconsiderar los materiales, no como simples soportes pasivos, sino como operadores activos que crean relaciones dinámicas entre agentes humanos y no humanos, al mismo tiempo que participan en la construcción de significado. A este

⁶ Understanding of matter as a dynamic and shifting entanglement of relations, rather than a property of things.

respecto, resulta interesante destacar que el textil, debido a su propia dinámica interna, sustentada en la interrelación, ya nos remite a esos procesos afectivos mediante los cuales se genera, esto es, a través de vínculos, lazos, cruces o trenzados que suceden en el espacio a través de la interconexión entre diferentes entidades. Se trata, por tanto, de “materiales que desarrollan un sentir unos para otros –es decir, una simpatía– por el interior” (Ingold, 2018, p. 207). Bajo esta perspectiva, el textil funciona como un agente complejo en sí mismo, cuya propia estructura interna –basada en el entrelazamiento y la interconexión– visibiliza la complejidad y la interrelación como procesos generativos, ofreciéndonos una poderosa metáfora de la vida y de nuestra existencia compartida. Del mismo modo que, siguiendo la afirmación de Barad (2007) de que “la materia y el significado se articulan mutuamente”⁷ (p. 152), resulta pertinente atender a las dimensiones históricas, culturales y políticas del textil, las cuales aportan un valor adicional a la obra de arte. La materialidad textil se revela así, como un potente vehículo para explorar no solo la percepción sensorial, sino también las relaciones sociales, culturales y simbólicas que se generan a través de ella, tal y como veremos en los casos de estudio.

No obstante, la instalación textil también puede ser pensada desde las nociones de performatividad. En este sentido, Butler (2002) señala que el cuerpo se constituye en la performance de sus actos. Mientras que Braidotti (2005) entiende el cuerpo como “una interacción compleja de fuerzas sociales y simbólicas sofisticadamente construidas: no es una esencia, y mucho menos una sustancia biológica, sino un juego de fuerzas, una superficie de intensidades” (p. 37). Por su parte, Barad (2007), preocupándose más por cómo se posiciona y sitúa el cuerpo en el mundo en un sentido ontológico, esto es, como “parte” del mundo y no como “ser en el mundo” (Barad, 2007, p.160) señala que “todos los cuerpos, no solo los <<humanos>>, llegan a ser materia a través de la intraactividad iterativa del mundo; su performatividad (...) Los cuerpos no son objetos con límites y propiedades inherentes; ellos son fenómenos materiales-discursivos”⁸ (Barad 2007, pp.152-153). Y Grosz (1994), en relación con la performatividad del cuerpo, afirma que “el cuerpo está fundamentalmente vinculado a las representaciones de la espacialidad y la temporalidad. Esta relación con el espacio y el tiempo es una condición previa para las relaciones del sujeto con los objetos”⁹ (p. 90). Al mismo tiempo que señala que captamos el espacio a través de nuestra situación corporal (p.90).

Estas perspectivas nos permiten comprender que la materialidad del espacio y del cuerpo son inseparables en la construcción de la experiencia, lo que a su vez nos permite acceder a un entendimiento de la instalación textil como un espacio performativo en el que el visitante, participando de esa inmersión corporal que es constitutiva de la experiencia estética instalativa, es parte integral de la obra y contribuye a generar significado. La instalación textil se entiende así, como un dispositivo relacional y performativo que genera recorridos y relaciones afectivas entre cuerpo, materia, espacio y tiempo; elaborando experiencias sensibles y críticas que redefinen la interacción entre el visitante y la obra. Del mismo modo que nos permite comprender cómo “el espacio, el tiempo y la materia se constituyen mutuamente mediante la dinámica de la intraactividad iterativa”¹⁰ (Barad, 2007, p.181).

4. El textil como interfaz espacial en la práctica artística contemporánea: análisis de casos de estudio

Teniendo en cuenta todo lo anterior, partimos de la premisa de que la instalación textil contemporánea se configura como un espacio de relación, donde la experiencia sensorial del visitante se sitúa como el eje central que articula las conexiones que allí se dan. Un enfoque que, aunque encuentra eco en numerosas obras de arte, en nuestro caso, proponemos examinarlo a través de la práctica instalativa textil de tres creadoras de distintas generaciones y contextos culturales, como son: Ann Hamilton, Kapwani Kiwanga y Rosa Tharrats. Esta selección pone de relieve cómo las prácticas instalativas contemporáneas activan experiencias hápticas y aportan lecturas críticas en la exploración de la materialidad textil, al mismo tiempo que visibilizan la perspectiva femenina en el arte contemporáneo. Por lo que la selección de los casos de estudio se fundamenta en criterios de relevancia háptica, estética,

⁷ matter and meaning are mutually articulated.

⁸ All bodies, not merely “human” bodies, come to matter through the world’s iterative intra-activity–its performativity. (...) Bodies are not objects with inherent boundaries and properties; they are material-discursive phenomena.

⁹ The body is fundamentally linked to representations of spatiality and temporality. This relation to space and time is a precondition of the subject’s relations with objects.

¹⁰ Space, time, and matter are mutually constituted through the dynamics of iterative intra-activity.

sensorial y material, así como en la consideración de dimensiones interrelacionales y performativas. Articulada desde un enfoque intergeneracional, esta propuesta ofrece una breve pero cuidada cartografía de las posibilidades del material textil en el arte contemporáneo desde un posicionamiento feminista.

4.1. Ann Hamilton: el textil como espacio interrelacional

Ann Hamilton (EE.UU., 1956) trabaja instalaciones multimedia en las que combina textil, sonido y performance para generar entornos inmersivos donde el visitante participa de manera activa en la obra. Así, su instalación *The Event of a Thread* (2012) (Fig.1), cuyo título podría entenderse como una especie de homenaje al pensamiento de Anni Albers¹¹ –poniendo de relieve cómo a través del recorrido de un hilo pueden darse múltiples conexiones–, Hamilton transforma el espacio del Park Avenue Armory de Nueva York en un espacio performático, donde la interacción del público es la que genera la obra.

La instalación se articula así mediante un entramado de columpios suspendidos del techo, conectados a un extenso tejido blanco que se despliega en el centro del espacio expositivo. Una disposición, a través de la cual, la artista invita al espectador a participar activamente: al balancearse, cada participante genera un movimiento que, de forma colectiva, activa el desplazamiento del cortinaje central. De esta forma el elemento textil se convierte en un mediador sensible de intercambio corporal y cinético entre los distintos cuerpos presentes, enfatizando la noción de interconexión y sincronía compartida.

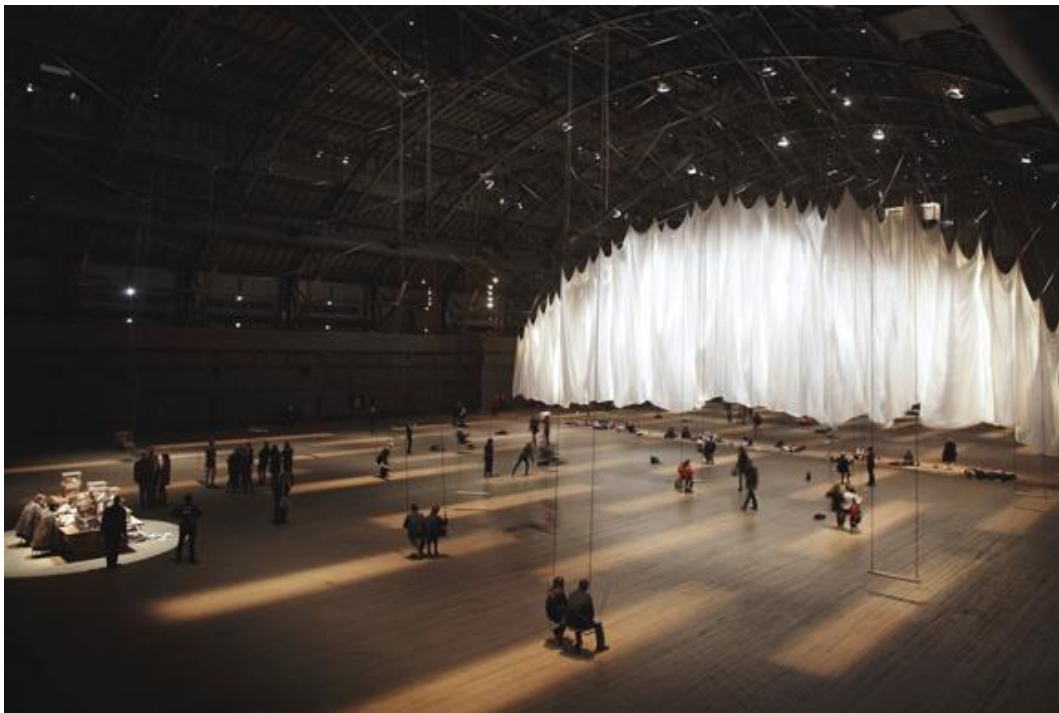


Figura 1. Ann Hamilton. *The Event of a Thread* (2012). Vista de la exposición celebrada en el Park Avenue Armory, Nueva York (5 diciembre, 2012 – 6 enero 2013). Cortesía de la artista.

Asimismo, en los límites del espacio, se ubican dos mesas con funciones simbólicas y performativas diferenciadas. Una de ellas opera como escritorio destinado a la escritura de impresiones individuales sobre el ambiente de la sala; lo que introduce un componente reflexivo. Mientras que la segunda mesa, configura un escenario de lectura ritualizada en la que dos individuos –con abrigos de aspecto primitivo– leen fragmentos de textos impresos en un rollo continuo, y cuyas voces serán amplificadas en el espacio mediante altavoces ocultos en bolsas de papel kraft. Una estrategia sonora

¹¹ Anni Albers comenzaba el prefacio de su libro *On Weaving* (1965) de esta forma:

(...) tal y como es posible ir de un lugar a otro, así también, partiendo de un campo definido y especializado, se puede llegar a la realización de relaciones cada vez más amplias. Entonces aparecen sujetos tangenciales. Sin embargo, creo que los pensamientos pueden remontarse al acontecimiento de un hilo.

(...) just as it is possible to go from any place to any other, so also, starting from a defined and specialized field, can one arrive at a realization of ever-extending relationships. Thus tangential subjects come into view. The thoughts, however, can, I believe, be traced back to the event of a thread.

en la que el habla y la escucha se atraviesan entre sí, convirtiéndose en diferentes estratos de una misma materia. Por lo que, a través de esta instalación, de gran materialidad performática, Hamilton presenta diferentes zonas de acción que actúan como capas de significado que se entrecruzan entre sí, desplegándose en múltiples niveles de acción y sensorialidad. Así, como la propia artista señala:

The event of a thread está hecho de muchos cruces entre lo cercano y lo lejano: es un cuerpo atravesando el espacio, es la mano de un escritor recorriendo una hoja de papel, es una voz cruzando una habitación dentro de una bolsa de papel, (...), es el escuchar cruzándose con el hablar, (...) es la ingravidez de la suspensión cruzándose con la llamado de la campana o del fuelle, es el tacto siendo tocado de vuelta. Es una bandada de pájaros y un campo de columpios en movimiento. Es un punto particular en el espacio en un instante del tiempo.¹² (Hamilton, 2013, p.7)

Bajo esta perspectiva, la obra se entiende como un sistema complejo que se activa a través de los diferentes cruces que en ella se dan, en donde los visitantes podrían ser entendidos como los hilos de un telar que, subiendo y bajando, van tramando un tejido múltiple y complejo, mediante un proceso que destaca la performatividad de la interrelación como cruce y transformación. Se trata, por tanto, de una obra coral en la que el textil no solo funciona como mediador háptico y sensorial, sino que evidencia la relación entre cuerpo y espacio como una trama viva y dinámica, a través de la cual, el sujeto y su entorno se constituyen mutuamente. El espacio se convierte así en una extensión sensible de nuestras acciones y percepciones, siendo a través de los vínculos que establecemos con los otros y con nuestro entorno que generamos las condiciones mismas de existencia, temporalidad y espacialidad.



Figura 2. Ann Hamilton, *The Event of a Thread* (2012). Vista de la exposición celebrada en el Park Avenue Armory, Nueva York (5 diciembre, 2012 – 6 enero 2013). Cortesía de la artista.

4.2. Kapwani Kiwanga: el textil como memoria materializada

La práctica de la artista francesa-canadiense Kapwani Kiwanga (1978) aborda la memoria histórica y las huellas del colonialismo a través de diferentes medios como la instalación, la performance, la escultura, el video o el sonido. No obstante, teniendo en cuenta el objeto de este artículo, en este caso

¹² *The event of a thread* is made of many crossings of the near at hand and the far away: it is a body crossing space, is a writer's hand crossing a sheet of paper, is a voice crossing a room in a paper bag, (...) is listening crossing with speaking, (...) is the weightlessness of suspension crossing the calling of bell or bellows, is touch being touched in return. It is a flock of birds and a field of swings in motion. It is a particular point in space at an instant of time.

nos centraremos en sus instalaciones textiles, las cuales muestran cómo la materia puede ser portadora de narrativas sociales y políticas, integrando la corporalidad del espectador en una experiencia tan háptica como crítica y reflexiva.



Figura 3. Kapwani Kiwanga, *Maya-Bantu*, 2019. Fibra de sisal, metal y cable metálico. Dimensiones: 460 x 695 x 468 cm. Fuente: https://goodman-gallery.com/store/shop?ref_id=44953

En instalaciones como *Maya-Bantu* (2019) (Fig.3) o *White Gold: Morogoro* (2016) (Fig.4), Kiwanga utiliza fibras de sisal que suspende de estructuras de acero para construir obras monumentales que remiten al comercio colonial y a la explotación de los recursos naturales, en las que el sisal funciona como un dispositivo de memoria, pues se trata de una fibra cuya producción estuvo históricamente vinculada a sistemas coloniales de explotación en África Oriental. La elección de este material por parte de la artista permite, por tanto, materializar tensiones históricas, políticas y económicas, al mismo tiempo que establece un vínculo tangible con los ecosistemas y comunidades afectadas por estas dinámicas. Por lo que, desde una perspectiva poscolonial, estas instalaciones operan como fórmulas críticas de resistencia y reconstrucción (Steingo, 2017; Zabunyan, 2021). La disposición de las fibras, sus texturas y estructuras espaciales implican al espectador en una experiencia sensorial que activa la memoria de prácticas olvidadas y cuestiona las narrativas hegemónicas sobre producción, propiedad y territorialidad. De esta forma, a través de la materialidad textil, la artista interviene sobre los relatos históricos, mostrando cómo los artefactos y los dispositivos coloniales pueden ser resignificados a través de la práctica artística contemporánea. Por lo que, tal y como apunta Zabunyan, el trabajo de esta artista se articula en el encuentro entre la estética y la política:

(...) Kapwani Kiwanga confirma la necesidad de producir una obra que sea el resultado de un proceso de investigación, y que constituya un lugar de encuentro entre la estética y la política a través de la forma. La estética es importante para el artista, ya que también garantiza una especie de permanencia. La forma artística es el vector de un «gesto estético» generado por un «gesto político muy subjetivo»¹³. (Zabunyan, 2021)

Un proceso de investigación y creación que Kiwanga formaliza a través de la instalación textil, donde cuerpo y espacio dialogan tanto a nivel sensorial como reflexivo e intelectual y que la propia artista explica de la siguiente manera:

Es un largo camino. Lo primero es leer, leer y leer más. Luego pienso en una forma que podría tener o, mejor dicho, en cómo se podría percibir. (...) Siempre pienso en cómo se traduce esto

¹³ (...) Kapwani Kiwanga confirms the need to produce a work that will be the result of a research process, that will be the place for the encounter between aesthetics and politics through form. Aesthetics is important for the artist as it also guarantees a kind of permanence. The artistic form is the vector of an 'aesthetic gesture' generated by a 'very subjective political gesture'.

para el espectador. Pienso en el cuerpo yendo a través del espacio, o en el cuerpo encontrándose con algo. Es intelectual y al mismo tiempo corporal.¹⁴ (Kiwanga, 2017, p.73)



Figura 4. Kapwani Kiwanga, *White Gold: Morogoro* (2016). Fibra de sisal, acero y cable metálico. Dimensiones: 600 x 500 x 400 cm. Vista de la instalación en Ferme de Buisson, 2017, Galeria Jérôme Poggi, Paris. Fotografía de Emile Ouroumov. Fuente: <https://www.navigart.fr/fnac/artwork/kapwani-kiwanga-white-gold-morogoro-140000001809236>

Asistimos así, al encuentro del cuerpo con la materialidad de la obra. Una cuestión que, una vez más, pone de relieve cómo los textiles funcionan a modo de interfaz material que articula la relación entre cuerpo y espacio. Al igual que forman parte de un discurso que va más allá de lo formal, tal y como la propia artista señala:

Mi relación con los materiales nunca se basa inicialmente en la estética. Con el tiempo, encuentro la estética en la forma. Me atrae mucho cómo operan los materiales en nuestras estructuras. ¿Cómo o por qué son importantes en términos políticos y económicos? ¿Qué papel desempeñan? Además, trabajo mucho con el archivo. Así que pienso (...) ¿podemos considerarlo un archivo que puede albergar significado, historia, o testimoniar? Además de eso, siempre existe el deseo de esculpir formas, la propuesta de crear un espacio de invitación, que invite a las personas a pensar, a sentir, a ser diferentes.¹⁵ (Best, 2023)

Por lo que el trabajo de Kiwanga no solo da cuenta de la importancia histórica y simbólica de los materiales, poniendo de relieve las relaciones de producción y de poder, sino de cómo estas afectan a los cuerpos, a las identidades, a los territorios y a la memoria. Entendiendo la memoria como un proceso dinámico de interrogación y reactivación que permite pensar en alternativas, permitiéndonos “imaginar cómo podríamos relacionarnos de otra manera entre nosotros y nuestro entorno”¹⁶ (Best, 2023). Así pues, la práctica artística de Kiwanga activa la consciencia de las redes de interdependencia

¹⁴ This is a long road. First it is reading, reading and more reading. Then I think about a form that it could look or rather feel like. (...) I always think about how this translates for the viewer. I think about the body going through the space, or the body encountering something. It is intellectual and at the same time corporal.

¹⁵ My relationship to materials is never about the aesthetic at first. I eventually find the aesthetic in the form. I'm really drawn to how materials operate in our structures. How or why is it important in terms of politics, in terms of economics? What role do they play? And, in addition, I work a lot with archive. So, I think (...) can we look at this as an archive that can hold meaning, can hold history, can witness. On top of that, there's always a desire for sculpting shapes, the proposition to be a space of invitation, so it invites people to think, to feel, to be differently.

¹⁶ to imagine how we might have different relationships to each other and our environment.

social y económica que trascienden la cronología oficial, mientras la forma y la escala de sus instalaciones genera un espacio de reflexión sobre la continuidad del colonialismo en las estructuras contemporáneas. En definitiva, sus instalaciones son tanto un ejercicio de archivo como de imaginación política, invitando a los espectadores a reconsiderar los vínculos entre materiales, memoria y poder.

4.3. Rosa Tharrats: el textil como atmósfera sensorial

Por su parte, la práctica instalativa de la artista Rosa Tharrats (España, 1983) se entiende como una exploración espacial de carácter neomaterialista que parte del entendimiento de que la materia tiene agencia propia, al mismo tiempo que busca restablecer los vínculos que conectan la experiencia humana con los procesos de la naturaleza. Así, como ella misma señala:

Observo las sincronicidades y los patrones de la naturaleza de forma intuitiva a través de todo tipo de materiales, especialmente el tejido, y parto de la conjetura que los objetos, naturales o artificiales, poseen una subjetividad inexplorada y establecen relaciones orgánicas con nosotras. Me gusta entender la materia como una entidad dotada de alma o vibración. Me interesa la interacción entre lo mineral, lo vegetal y lo industrial.(...) La mayor parte del material con el que trabajo proviene de un archivo personal de tejidos, prendas de ropa, vestuario y otros objetos. El archivo, en constante movimiento y estudio, va adquiriendo capas de sentido. Mi objetivo es crear atmósferas sensoriales con estas capas de sentido. (Tharrats, s.f.)



Figura 5. Rosa Tharrats, *Theta Wave* (2022). Vista de la instalación en la Galería Flórez, Madrid. Fotografía de Jonás Bel. Cortesía de la artista.

De ahí que sus instalaciones, inmersivas y sensoriales, se compongan de diversos elementos, naturales y artificiales, donde lo mineral y lo vegetal, lo industrial y lo artesanal se entremezclan entre sí para conformar un espacio instalativo de carácter híbrido. Unas instalaciones que sitúan al visitante a medio camino entre naturaleza y cultura, y de manera específica en la encrucijada en la que nos encontramos frente a los desafíos ecológicos y sociales de la contemporaneidad. Siendo por ello que en su práctica artística Tharrats incorpora materiales reciclados o de origen natural como hongos, bioplásticos realizados artesanalmente o tejidos como el lino o el algodón, del mismo modo que interviene en la propia naturaleza. Unos recursos que son tan metafóricos como críticos, articulando una forma específica de situarse ante los procesos contemporáneos de producción y creación. Este posicionamiento no solo remite a una relación sensible con la materialidad, sino que también problematiza las implicaciones ecológicas respecto a los modos de producción actuales, evidenciando

la interdependencia entre las prácticas humanas y los ecosistemas que las sostienen. Por lo que el compromiso de Tharrats adquiere una dimensión que es tan ética como estética.



Figura 6. Rosa Tharrats, *We Are Full of Winds and Sea and Solar Threads* (2025). Vista de la exposición en Kunsthalle Münster, Münster. Fotografía de Moritz Hagedorn. Cortesía de la artista.

Su práctica artística posibilita una forma diferente de imaginar las relaciones que mantenemos con nosotros mismos y con nuestro entorno. Unas relaciones que, aunque frágiles e inestables, resultan tremendamente vitales, intensas y evocadoras, tal y como se pone de relieve a través sus instalaciones *Theta Wave* (2022) (Fig.5) y *We Are Full of Winds and Sea and Solar Threads* (2025) (Fig.6). Estas obras, relacionándose con el espacio arquitectónico en el que intervienen a través de diferentes modulaciones –tales como pliegues, tensiones y caídas–, revelan cómo la materialidad textil genera atmósferas que activan la conciencia espacial; tratando de reestablecer los vínculos perdidos con nuestro entorno y llamándonos a la contemplación y a la recuperación de nuestra manera de conectarnos con el mundo en un sentido sensorial, esto es, a través de la hapticidad de nuestros cuerpos. Una cuestión que en el caso concreto de *We Are Full of Winds and Sea and Solar Threads* (2025) se enfatiza a través de la activación de la instalación por parte de diferentes *performers*. Mientras que en su serie *Refugia* (2024) (Fig.7), en donde esculturas flotantes de telas y prendas multicolor se despliegan por el espacio expositivo a modo de híbridos móviles, su orientación será más escultórica.



Figura 7. Rosa Tharrats, *Refugia* (2024). Vista de la instalación en Galería Bombon Projects (2024), Barcelona. Fotografía de Roberto Ruiz. Cortesía de la artista.

La serie se articula a través de diversos ritmos y variaciones, activando distintas formas de percepción sensorial y afectiva en relación con el espacio y, sobre todo, nos permite pensar en la posibilidad de imaginar otros cuerpos, tal y como apunta Chus Martínez:

El interés de Rosa Tharrats por los tejidos hay que pensarlo como un interés por la posibilidad de inventar criaturas con otra piel. Al tener otra piel, inmediatamente sus esculturas ya tienen otra lógica y otra forma de estar en el mundo. (Martínez, 2025, s.p.)

En definitiva, la obra de Tharrats no solo pone de manifiesto el potencial de la instalación textil como medio para explorar las relaciones que se dan entre cuerpo, materia y entorno desde una perspectiva sensorial, dinámica y performática; ampliando la noción de espacio hacia una dimensión más experiencial y subjetiva, sino que además nos permite reimaginar y reinventar nuevas formas corporales fluctuantes. Bajo esta perspectiva, sus instalaciones se entienden como un ecosistema o una red multisensorial, una especie de micelio extensivo hecho de muchos cuerpos en el que, a través de sus múltiples rizomas, genera un todo interconectivo. El textil en su obra se convierte así en el mediador de una experiencia atmosférica, tan envolvente y aérea como flexible y elástica.

4.4. Resultados del análisis comparado: dimensiones hápticas de la materialidad textil

A partir del análisis desarrollado en los apartados anteriores, se evidencia que la instalación textil contemporánea configura un campo expandido en el que la materialidad textil es capaz de articular complejas relaciones. Las tres artistas seleccionadas ofrecen distintos enfoques que permiten explorar cómo el material textil es capaz de articular espacios hápticos que propician la interrelación y la reflexión desde una perspectiva feminista y generacionalmente diversa. Cada una aporta una dimensión singular al campo de la instalación, evidenciando la versatilidad del textil como material activo en un sentido crítico, simbólico y sensorial. Hamilton prioriza la interrelación, entendiendo la instalación como espacio performativo de encuentro y acción; Kiwanga enfatiza la materialidad del sisal como activador mnemotécnico en un sentido político y Tharrats, por su parte, se centra en la creación de atmósferas que generan espacios de carácter ecosistémico, activando la contemplación sensorial y la reflexión inmersiva.

El estudio comparado de estos tres casos de estudio permite identificar tres dimensiones hápticas de la materialidad textil —interrelacional, material-crítica y atmosférica— que no deben entenderse como categorías cerradas, sino como modos de activación a través de los cuales la experiencia se organiza, se intensifica y adquiere sentido. A partir de estas consideraciones, se propone

el siguiente esquema analítico (tabla 1), que permite identificar distintos modos de activación de la materialidad textil en relación con la configuración de la experiencia espacial. Un análisis comparativo que atiende a si la materialidad opera de forma directa y estructural —como en el caso de Ann Hamilton— o bien de manera mediada —como en el caso de Kapwani Kiwanga y Rosa Tharrats—, así como a variables relativas a su performatividad y a sus cualidades sensibles materiales, tales como la textura, la densidad, el movimiento y la presencia material y visual del textil en el espacio.

Tabla 1. Esquema del análisis comparado en los casos de estudio analizados

Artista	Obra / casos de estudio	Dimensión háptica dominante	Cualidades materiales	Estrategias sensoriales	Relación cuerpo–espacio
Ann Hamilton	<i>The Event of a Thread</i> (2012)	Interrelacional y performativa.	Materialidad ligera, suspendida y dinámica; alta movilidad del tejido.	Interacción corporal, construcción de una espacialidad dinámica y coral mediada por el textil, el texto y el elemento sonoro.	Relación activa y participativa; el cuerpo como activador de la obra. Interdependencia dinámica entre sujetos. Proyección de la voz humana en el espacio como material sonoro.
Kapwani Kiwanga	<i>Maya-Bantu</i> (2019); <i>White Gold: Morogoro</i> (2016)	Material-crítica	Materialidad densa, alta texturalidad; peso histórico del material (sisal). El material se apoya sobre estructuras metálicas; carácter estático.	Activación de memoria material a través de una experiencia sensorial centrada en la textura del sisal.	Relación reflexiva y crítica. El sujeto se sitúa entre la percepción sensorial y la significación histórica. El cuerpo se enfrenta a una materialidad monumental.
Rosa Tharrats	<i>Theta Wave</i> (2022); <i>We Are Full of Winds and Sea and Solar Threads</i> (2025); <i>Refugia</i> (2024)	Atmosférica	Materialidad ligera, flexible e híbrida; cualidad orgánica y mutante. Formas inestables.	Inmersión. Uso de pliegues y tensiones. Hibridación. Color y superficie. Activación de la obra mediante performers (caso: <i>We Are Full of Winds and Sea and Solar Threads</i>).	Relación contemplativa e inmersiva. El cuerpo se disuelve en una red ecosistémica; relación fluida entre cuerpo, materia y entorno.

Fuente: Elaboración propia.

5. Conclusiones

Más que confirmar una presencia ya reconocida, este artículo propone una reconsideración de la condición y operatividad del textil en la instalación artística contemporánea. Desde esta perspectiva, el textil deja de entenderse exclusivamente como soporte o medio para ser abordado como un dispositivo relacional que produce espacialidad háptica y opera como interfaz ontológica entre cuerpo y espacio, articulando formas específicas de relación.

A partir de los tres casos de estudio, la instalación textil puede entenderse como una práctica de carácter epistemológico que transforma tanto los modos de conocimiento como las formas de vinculación con el entorno y con la propia subjetividad. Este desplazamiento implica, asimismo, una reconsideración profunda de la noción de espacio. En este sentido, las obras analizadas dan cuenta de un giro material que transita desde una concepción euclidiana hacia una lógica de los flujos y “desde un arte orientado al objeto a un arte orientado al sistema” (Coleman, 2024, p. 285). Lo que, a su vez, conlleva una transformación en la sensibilidad contemporánea. Una cuestión que Howes (2005) señalará como una revolución sensual, en el sentido de una revolución capaz de recuperar una comprensión plena de la cultura y la experiencia, situando la dimensión sensorial en el centro del análisis cultural (p. 1).

No obstante, la relevancia de los casos de estudio no reside únicamente en ilustrar este giro, sino en mostrar de qué manera se concreta en experiencias encarnadas, lo que pone de manifiesto que la instalación textil no se limita a participar en ese desplazamiento hacia lo sensorial y lo material, sino que contribuye activamente a su redefinición desde dentro. Al mismo tiempo que pone de relieve cómo lo háptico no constituye una categoría homogénea, sino un campo heterogéneo donde convergen dimensiones sensibles, simbólicas y políticas. El análisis comparado permite así identificar tres modos de articulación háptica —interrelacional, material-crítica y atmosférica—, lo que conduce a sostener que la instalación textil no solo reconfigura la experiencia espacial, sino que también produce diversas ontologías de lo relacional.

Desde esta perspectiva, el artículo se inserta en los debates contemporáneos sobre materialidad y espacialidad proponiendo que el textil, debido a su estructura basada en el entrelazamiento, no solo representa la interconexión, sino que la encarna de manera operativa. En consecuencia, se configura como un modelo material de carácter espacial que nos permite repensar la complejidad desde las interrelaciones a partir de las cuales se produce.

Con todo, este estudio presenta ciertas limitaciones que abren nuevas líneas de investigación. Por un lado, la selección de los casos de estudio, aunque permite un análisis en profundidad, restringe el alcance comparativo, especialmente en relación con otras geografías, prácticas no institucionales o producciones situadas en contextos no occidentales. Por otro, el énfasis en la experiencia háptica podría ampliarse mediante metodologías empíricas que incorporen la recepción del público, lo que permitiría contrastar en qué medida estas configuraciones son efectivamente experimentadas como tales. Asimismo, futuras investigaciones podrían profundizar en el cruce del marco teórico propuesto con perspectivas decoloniales o tecnomateriales, particularmente en lo relativo a las ecologías materiales y la sostenibilidad.

En todo caso, y situados en el marco de este «giro afectivo» (Koivunen, 2001), no es de extrañar que los textiles, desde su materialidad, su transdisciplinariedad y su flexibilidad, se hayan posicionado como uno de los materiales artísticos de la contemporaneidad, y de manera especial en el medio instalativo. Pues es en esta relación entre espacio, materia y tiempo que los textiles despliegan toda su complejidad, pudiendo llegar a entenderse como operadores interrelacionales sensoriales que, en relación con el espacio en el que intervienen, se constituyen como potentes dispositivos capaces de revelar cómo la materialidad, la interactividad y la interdependencia configuran la experiencia espacial, social y cultural de nuestro tiempo. Así como “las vidas de los habitantes no están inscritas en la superficie del mundo, sino entretejidas en su propio tejido”¹⁷ (Ingold, 2011, p. 168), la práctica instalativa textil contemporánea nos invita a reconocer nuestra propia existencia como materialidad entrelazada.

Referencias

- Albers, A. (1957). The Pliable Plane: Textiles in Architecture. *Perspecta*, 4, 36-41.
<https://doi.org/10.2307/1566855>
- Albers, A. (2017). *On Weaving*. Princeton University Press.
- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.

¹⁷ The lives of inhabitants, however, are not inscribed upon the surface of the world but woven into its very fabric.

- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press.
- Baron, J. (2010). *Textile: The Art of the Fabric*. Thames & Hudson.
- Bennett, J. (2022). *Materia vibrante: Una ecología política de las cosas*. Caja Negra.
- Berger, O. (1930). Stoffe im Raum. *ReD*, 3(5), 143-145. https://monoskop.org/images/a/a6/ReD_III-5_Feb_1930_The_Bauhaus_Issue.pdf
- Best, M. (2023). Questions of Remediation: An Interview with Kapwani Kiwanga. *Transition*, 135, 45-60. <https://dx.doi.org/10.2979/tra.00006>
- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis: Hacia una teoría materialista del devenir*. Akal.
- Bristow, M. (2012). Continuity of Touch: Textile as Silent Witness. En Hemmings, J. (Ed.), *The Textile Reader* (pp. 44-52). Berg.
- Brock, B. (2013). On the Cultural Anthropology of the Textile: Ulrich Heinen in Conversation with Bazon Brock. En M. Brüderlin (Ed.), *Art & Textiles: Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present* (pp. 68-77). Hatje Cantz.
- Brüderlin, M. (2013). *Art & Textiles: Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present*. Hatje Cantz.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.
- Castells, M. (2005). *La Era de la información: economía, sociedad y cultura*. (3ª ed., Vol. 1). Alianza.
- Coleman, S. (2024). *Espacios Textiles: Habitando la interfaz*. Dardo.
- Danto, A. (2002). Reflection on Fabric and Meaning: The Tapestry and the Loincloth. En M. Stroud (Ed.), *New Material as New Media: The Fabric Workshop and Museum* (pp. 82-89). The MIT Press.
- de Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I: Artes de hacer* (Vol. 1). Universidad Iberoamericana.
- Demos, T. J. (2001). Duchamp's Labyrinth: *First Papers of Surrealism*, 1942. *October*, 97, 91-119. <https://doi.org/10.1162/octo.2001.97.1.91>
- Frampton, K. (1996). *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. The MIT Press.
- Frèchuret, M. (1995). Le Mou et ses formes. The «Soft» and Its Forms. En C. Bernard, A. Heiss y T. Stoos (Eds.), *16th Lausanne International Biennial. Textile and Contemporary Art. Criss-Crossings. Parallel Histories. Model Homes* (pp. 24-31). CITAM.
- Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press.
- Hamilton, A. (2013). *The Event of a Thread*. https://www.annhamiltonstudio.com/images/projects/armory/AHamilton_armory_pkg_final_full_res_public.pdf
- Hamilton, A. (2017). *Habitus*. The Fabric Workshop and Museum.
- Horiuchi, H. (2026). The web of perception: reinterpreting Duchamp's 'Mile of String' in 'First Papers of Surrealism'. *Journal of Visual Art Practice*, 1-15. <https://doi.org/10.1080/14702029.2025.2600761>
- Howes, D. (Ed.). (2005). *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Berg.
- Huyssen, A. (1984). Mapping the Postmodern. *New German Critique*, 33, 5-52. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/488352>
- Ingold, T. (2011). *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. Routledge.
- Ingold, T. (2018). *La vida de las líneas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Kiwanga, K. (2017). *Kapwani Kiwanga: Structural Adjustments*. The Power Plant and Chicago University Press.
- Koivunen, A. (2001). Preface: The Affective Turn? En A. Koivunen y S. Paasonen (Eds.), *Conference Proceedings for Affective Encounters: Rethinking Embodiment in Feminist Media Studies* (pp.7-9). University of Turku. <https://susannapaasonen.org/wp-content/uploads/2014/11/proceedings.pdf>
- Latour, B. (2005) *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press.
- Lévy, P. (2007). *Cibercultura: la cultura de la sociedad digital*. Anthropos.

- Martínez, C. (2025). *Rosa Tharrats. «Refugia»*. Fundación Miró Mallorca. <https://miromallorca.com/es/exhibition/rosa-tharrats-refugia/>
- McLuhan, M. y Powers, B.R. (1996). *La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Gedisa.
- Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Península.
- Olano, A. M. (2023). Creación textil: posibilidades artísticas del entretejido con fibras naturales y objetos encontrados. *Estudios sobre arte actual*, 11, 3-16.
- Pajaczkowska, C. (2005). On Stuff and Nonsense: the Complexity of Cloth. *Textile The Journal of Cloth and Culture*, 3(3), 220-249. <https://doi.org/10.2752/147597505778052495>
- Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. (2018). *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Gustavo Gili.
- Parker, R. (1984). *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Routledge.
- Rebentisch, J. (2018). *Estética de la instalación*. Cajanegra Editora.
- Santos, M. (1996). *Metamorfosis del espacio habitado*. Oikos-Tau.
- Semper, G. (2014). *Escritos fundamentales de Gottfried Semper: el fuego y su protección*. Fundación Arquia.
- Sloterdijk, P. (2018). *Esferas III: espumas: esferología plural*. (4ª ed., Vol. 3). Siruela.
- Smith, T. (2014). *Bauhaus Weaving Theory: from Feminine Craft to Mode of Design*. University of Minnesota Press.
- Steingo, G. (2017). *Kapwani Kiwanga's Alien Speculations. Images Re-vues*, 14. <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.4051>
- Tharrats, R. (s.f.). *Statement*. <https://www.rosatharratsoliva.com/Statment>
- van Tilburg, M. (2010). Rethinking the Carpet Paradigm. Critical Footnotes to a Theory of Flatness (Yayoi Kusama, Mai-Thu Perret, Louise Bourgeois). En T. Weddigen (Ed.), *Metatextile: Identity and History of a Contemporary Art Medium* (Vol. 2) (pp.131-142). Edition Imorde. <https://doi.org/10.5167/uzh-69406>
- Victoria & Albert Museum. (17 de abril de 2024). *The story of the Raphael Cartoons*. https://www.vam.ac.uk/articles/story-of-the-raphael-cartoons?srsId=AfmBOoo1StiGE6LEz5a6RKrw_hFWJezMLvFP815jYXmENnAZPuNdz51#slideshow=5239394909&slide=0
- Vick, J. (2008). A New Look: Marcel Duchamp, his twine, and the 1942 First Papers of Surrealism Exhibition. *Tout-Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*. <https://www.toutfait.com/a-new-look-marcel-duchamp-his-twine-and-the-1942-first-papers-of-surrealism-exhibition/>
- Weddigen, T. (Ed.). (2010). *Metatextile: Identity and History of a Contemporary Art Medium* (Vol. 2). Edition Imorde. <https://doi.org/10.5167/uzh-69406>
- Zabunyan, E. (2021). Revealing the Past, Illuminating the Future: Kapwani Kiwanga's Flashbacks. *Afterall*, 52, 90–105. <https://www.afterall.org/articles/revealing-the-past-illuminating-the-future-kapwani-kiwanga-flashbacks/>
- Zumthor, P. (2006). *Atmósferas*. Gustavo Gili.