

Investigación

La performatividad del tejido. Identidad, cuerpo e interdisciplinaridad en las prácticas artísticas contemporáneas

The performativity of fabric. Identity, body and interdisciplinarity in contemporary artistic practices

Iria Vázquez López

Artista multidisciplinar, docente e investigadora en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo.

Recibido: 01-02-2026

Aceptado: 20-04-2026

Publicado: 29-05-2026

Cómo citar: Vázquez López, I. (2026). La performatividad del tejido. Identidad, cuerpo e interdisciplinaridad en las prácticas artísticas contemporáneas. *EME Experimental Illustration, Art and Design*, (14), 144-157. <https://doi.org/10.4995/eme.2026.25542>

<https://doi.org/10.4995/eme.2026.25542>

Ese artículo está publicado bajo una licencia CC-BY-NC-SA

Desde una perspectiva social, la tela ha sido a lo largo de la historia ese lugar modélico en el que se manifiesta la evolución de los distintos sistemas jerárquicos, cánones de belleza, valores sociales, económicos y culturales. Desde un plano artístico y espiritual es el material que sostiene y ha sostenido la expresión, perpetuación, transmisión, escisión y legitimación de distintos modos de ser, estar y aparecer; sistemas de creencias, costumbres y modelos a seguir. En este sentido la concepción de performatividad de Judith Butler, se vincula de una forma indisoluble al tejido, en la construcción de la diferenciación y desigualdad de género; en la

From a social perspective, fabric has historically served as a model for the evolution of various hierarchical systems, canons of beauty, and social, economic, and cultural values. From an artistic and spiritual standpoint, it is the material that sustains, and has sustained, the expression, perpetuation, transmission, division, and legitimization of different ways of being, existing, and appearing; belief systems, customs, and role models. In this sense, Judith Butler's concept of performativity is inextricably linked to fabric in the construction of gender differentiation and inequality, and in the shaping of models and patterns of behavior associated with clothing.

configuración de modelos y pautas de comportamiento adheridas a la vestimenta.

El objetivo fundamental del presente artículo es analizar la performatividad inherente al tejido, a través del estudio de su presencia en el campo de las artes visuales, la performance, la danza y las artes escénicas, focalizándonos en su capacidad para promover la alteración y deslizamiento interdisciplinar y activar dimensiones críticas, relacionales y utópicas en la creación contemporánea, introduciendo, en el análisis, una ineludible perspectiva de género, conforme a su vinculación con oficios, hábitos y tradiciones vinculadas a lo femenino, lo artesanal y, también, a lo colaborativo y relacional.

Palabras clave

Performatividad, tejido, identidad, práctica artística, interdisciplinaridad

The fundamental objective of the present article is to analyze the performativity inherent to fabric, through the study of their presence in the field of the visual arts, performance, dance and the performing arts, focusing on their capacity to promote alteration and interdisciplinary slippage and to activate critical, relational and utopian dimensions in contemporary creation, introducing, in the analysis, an inescapable gender perspective, in accordance with their linkage to trades, habits and traditions linked to the feminine, the artisanal and, also, to the collaborative and the relational

Key words

Performativity, textiles, identity, artistic practice, interdisciplinarity

1. Introducción

El tejido ha acompañado históricamente a las sociedades humanas como dispositivo cultural, simbólico y político. Su presencia atraviesa ámbitos cotidianos, rituales, económicos y artísticos, configurando sistemas de representación que inciden directamente en la construcción de identidades, jerarquías sociales y relaciones de poder. En este sentido, la tela y el acto de tejer pueden entenderse como prácticas performativas que, lejos de ser neutrales, participan activamente en la producción y reiteración de normas sociales, especialmente aquellas vinculadas al género.

La hipótesis que guía esta investigación sitúa y analiza al tejido como materia performativa, que no solo participa en la reproducción de normas sociales y de género, sino que puede constituirse también como un dispositivo crítico capaz de desestabilizar dichas normatividades y abrir espacios para la aparición de nuevas subjetividades, formas de relación y creación comunitaria.

Las aportaciones de Judith Butler a la noción de performatividad resultan especialmente pertinentes, en el marco de la presente investigación, al comprender y estudiar la performatividad como mecanismo mediante el cual las normas se materializan en el cuerpo a través de su repetición, generando la apariencia de identidades estables y naturalizadas.

Desde esta perspectiva, la vestimenta y los imaginarios asociados a lo textil y a lo artesanal no solo reflejan modelos de feminidad y masculinidad, sino que contribuyen activamente a su configuración y legitimación.

En las prácticas artísticas contemporáneas, esta dimensión simbólica y política del tejido adquiere, por tanto, una relevancia singular. La tela deja de funcionar exclusivamente como soporte o revestimiento para convertirse en un agente activo en la construcción de sentido, capaz de alterar la relación entre identidad, cuerpo y espacio, revelando, un potencial transformador que favorece la disolución de fronteras disciplinares y la emergencia de nuevas formas de experiencia estética y crítica.

Desde esta perspectiva, el estudio incorpora una mirada interdisciplinar que conecta teoría de la performatividad, estudios de género, estética contemporánea y análisis de prácticas artísticas, prestando especial atención a propuestas del ámbito de las artes visuales, la performance, la danza y las artes escénicas, que sitúan el tejido en el centro de la acción poética, política y relacional. Esta aproximación permite examinar cómo determinados usos del textil activan dimensiones sensibles y simbólicas que desbordan la lógica representacional, favoreciendo experiencias de transformación corporal, espacial y colectiva o la intersección entre lo plástico, lo audiovisual y la acción

performática, presentándose, en muchas de ellas, como elemento clave para la reflexión sobre la desigualdad de género, la crítica y la reivindicación feminista y de otras formas de conocimiento vinculadas a lo intuitivo, lo sensorial, lo artesanal y lo relacional.

2. Performance, tejido y performatividad

La noción de performatividad¹ se ha consolidado como una categoría clave en múltiples campos de conocimiento –desde la antropología y la lingüística hasta el arte y la filosofía–, al permitir pensar la realidad no como algo dado, sino como un proceso en constante conformación. En este sentido, performar no implica únicamente expresar, sino producir realidad a través de la acción, apuntando, a la forma de dar forma, conformar, atravesar, constituir y transformar la realidad. Como expresa Andrea Soto en su libro *La Performatividad de las imágenes* (2020) «Si performar quiere decir dar forma, entonces se trata de una operación en donde la forma no es anterior a su devenir; el proceso no se configura antes de su realización» (p. 71).

El alcance de esta noción en ámbitos como la filosofía, la sociología y los estudios de género se debe, en gran medida, a las aportaciones de Judith Butler, quien establece su relación con la construcción del género y de las identidades en el plano discursivo. Desde esta perspectiva, la performatividad es el mecanismo que opera en la constitución de las identidades y en la reproducción de las normas sociales, a través de la reiteración de prácticas que los sujetos encarnan corporalmente. Como explica Erika Fischer-Lichte (2017), en su aproximación al proceso de generación performativa de la identidad en Butler, «mediante la estilizada repetición de actos performativos se corporizan determinadas posibilidades histórico-culturales y sólo así se generan el cuerpo, en tanto que marcado histórica y culturalmente, y la identidad» (p. 56).

Desde este marco, el género, el sexo y las sexualidades no se conciben como esencias naturales, sino como construcciones culturales. Esta idea cuestiona la visión binaria, jerárquica y desigual que ha determinado, en la mayor parte de las sociedades, la asignación de atributos, comportamientos y formas de expresión –corporales, lingüísticas² y relacionales–, según sea el género, la raza, la clase o el rol social.

Los estudios desarrollados por Butler en torno a la reproductividad y perpetuación de estos códigos de normativos, articulados a partir de la noción de performatividad, nos permiten comprender y desmontar la concepción binaria, naturalizada y esencialista de la realidad que ha caracterizado históricamente al pensamiento occidental, especialmente en lo relativo al género y a la sexualidad. Como apunta Mónica Cabo (2020):

La performatividad es la perspectiva que ayuda a Butler en su proyecto político, que persigue salir de los binarismos e intentar flexibilizar las rígidas normas de género, sexo y sexualidades que conforman nuestras identidades (...) es, pues el marco conceptual que nos permite comprender la filosofía de Butler y su propuesta de subversión crítica (p. 76).

1 Término acuñado por John L. Austin en 1955 en una serie de conferencias realizadas en Harvard que posteriormente fueron recopiladas en su libro póstumo *Cómo hacer cosas con palabras* (1962).

2 Como apunta y analiza Mónica Cabo Abadía (2020) en su estudio entorno a la obra de Judith Butler, no debemos comprender la performatividad desde una perspectiva voluntarista, constructivista o determinista, sino como un fenómeno de mayor flexibilidad y apertura que trasciende el marco de comprensión dicotómico y esencialista.

Sin embargo, en la instauración y funcionamiento de estos códigos repetitivos que, según Derrida y Butler, posibilitan y caracterizan a los actos realizativos o performativos del habla, siempre existe un margen para el error, el fracaso y la desviación. Este aspecto llevó a Derrida a introducir la noción de iterabilidad³, matizando la idea de repetición. La iterabilidad designa, simultáneamente, repetición y alteridad, y alude a la dimensión subversiva fundamental del acto performativo, derivada de la imposibilidad de una reproducción idéntica (Cabo, 2020, p. 62).

Siguiendo este hilo, puede advertirse la estrecha relación entre *performance* y performatividad, aun conscientes de las diferencias semánticas, operativas y conceptuales que las atraviesan. Como hilvana Juan Albarrán (2019):

En cierto sentido, en el trabajo de Austin, Derrida y –como veremos– Butler, lo performativo queda vinculado al lenguaje, a lo discursivo. Quizás, por ello, Diana Taylor ha trazado una distinción entre lo performativo y lo performático: sugiero que tomemos prestada una palabra del uso contemporáneo que hace el español de la palabra *performance*, esto es, el término *performático* para denotar la forma adjetivada de la esfera no discursiva de la *performance*. ¿Por qué es esto importante? Porque es vital para señalar los campos *performáticos*, digitales y visuales como formas separadas, aunque siempre asociadas, de la forma discursiva tan privilegiada por el logo-centrismo occidental (p. 38).

Esta conveniente necesidad de distinción terminológica entre lo performativo y lo performático, a la que apunta Diana Taylor, ante la especificidad que opera en cada campo, no excluye la existencia y relevancia de su interrelación. En esta línea, como señala Bartolomé Ferrando (2009),

Más allá del límite, la *performance* se abre e invade el territorio de lo no artístico, de lo común, de lo cotidiano, a fin de encontrar un espacio habitable en que convivir, (...) trastocar el equilibrio establecido por la norma y desajustar el orden impuesto (p. 8).

El arte, fundamentalmente, a partir de la modernidad y, de forma radical, a partir de los años 60, a través del *happening*, el arte de acción o la *performance*, «posee

el potencial de generar un espacio en el que puede estallar la diferencia y en el que aquello que sucede no está codificado de antemano. Este riesgo continuo de torcedura, de desvío, convierte estas prácticas en espacios de posibilidad» (Garbayo, 2016, p. 60).

Así, podríamos considerar, que esta «anti-disciplina» artística eminentemente crítica y reivindicativa emerge, sustancialmente, del peso, rigidez y abigarramiento de los marcos performativos normativos que bloquean, dificultan, cuando no imposibilitan el ejercicio, manifestación y expresión de una vitalidad emancipada y plural; la creación de otras realidades. Como expresa Rudolf Arnheim: «El arte es por tanto, es uno de los instrumentos más poderosos de que disponemos para la realización de la vida. Negar esta posibilidad a los seres humanos es ciertamente desheredarlos» (1999, p. 48).

En este contexto, el tejido, en tanto vestimenta, superficie, envoltura o extensión del cuerpo, puede ser leído como una materia iterativa en el que las normas se inscriben, pero también donde pueden ser desplazadas, cuestionadas y transformadas. Su proximidad al cuerpo y su capacidad para articular dimensiones materiales y simbólicas lo convierten en un lugar de negociación identitaria que participa activamente en la producción de realidad, siendo, simultáneamente signo y acción, código y acontecimiento.

2. 1. Semiótica textil

Desde una perspectiva semiótica y antropológica, el tejido puede entenderse como un sistema de significación complejo que articula dimensiones materiales, simbólicas y sociales. Como analiza Rebeca Baceiredo (2023):

El tejido es la manifestación de la estructura social. El tejido es un texto antropológico y sociológico que expresa el logos, sitúa los elementos de manera que el conjunto encaje. Este perfecto funcionamiento del engranaje social, sin estridencias particulares, se relaciona con la disposición de la virtud. Se entrelazan varios roles en cada función y cada individuo cumpliendo su cometido y el comportamiento moral que se espera y demanda (p. 29).

A lo largo de la historia humana, independientemente de su origen y contexto, el tejido se ha manifestado como una de las materias más versátiles, adaptándose a multitud de funciones. Primeramente, actuó como cubierta o segunda piel destinada a la preservación de la temperatura corporal. Pronto, a esta función primordial para la supervivencia se sumó la

3 Jacques Derrida realiza la revisión de la teoría de los actos del habla de Austin y expone su visión sobre la performatividad, introduciendo este concepto, en «Firma, acontecimiento, contexto», conferencia impartida en 1971 y traducida al castellano en 1998.



Figura 1. Iria Vázquez, *Ensaio*, 2019.
Videoperformance. Fotografía:
Miguel Vidal

exploración y expansión de sus cualidades estéticas y performativas, haciendo patente la necesidad de los organismos vivos de recurrir al ámbito de las apariencias y de la estética como un recurso fundamental para la consecución de sus objetivos vitales.

El sapiens cubre su cuerpo con ungüentos que protegen su epidermis a la vez que la decoran con formas: se da un sentido lúdico, sobre el funcional, de representación de la identidad y de deleite para la contemplación, no en la contemplación como *theoria*, sino en la contemplación de aquello que nos interpela a través de los sentidos, *aisthesis*. Se busca agradar la percepción (Baceiredo, 2023, p. 11).

Este hecho permite desplazar su comprensión desde una dimensión meramente funcional hacia su condición de infraestructura simbólica. La vestimenta no solo protege o adorna: codifica, clasifica y regula. A través de ella se inscriben valores estéticos, normas culturales y regímenes de visibilidad que condicionan la percepción y la interpretación de los cuerpos.

Históricamente, estos regímenes han estado profundamente atravesados por el género. La asociación entre lo textil, lo doméstico y lo femenino ha contribuido a consolidar imaginarios que sitúan determinadas prácticas en posiciones de subordinación o invisibilidad. Sin embargo, en el contexto de las prácticas artísticas contemporáneas, esta misma asociación ha sido resignificada como medio desde el que cuestionar dichas estructuras. El tejido se revela así como un dispositivo ambivalente: simultáneamente instrumento de normativización y potencial materia crítica.

Asimismo, en el campo de las artes tanto plásticas como audiovisuales, constituye una de las materias y soportes fundamentales en la expresión, proyección, conocimiento e interpretación de la realidad, potenciando y ensanchando nuestros límites perceptivos, sociales y subjetivos. Como apunta Kassia St. Clair, «los tejidos y los materiales que los conforman constituyen, de tiempo inmemorial, una especie de dobles figurados del material del que está hecha la vida misma» (2022, p. 18).

3. Materia de revelación. Aparecer de nuevo

Las realizaciones escénicas «derrumban los antagonismos» y constituyen una realidad en la que uno puede simultáneamente aparecer como otros, una realidad de la inestabilidad, de lo difuso, de lo ambiguo, de lo transitorio, una realidad en la que se suprimen las fronteras (Garbayo, 2020, p. 61).

El potencial performativo inherente al tejido, su capacidad de transformación y ruptura de los estereotipos y roles vinculados al género, explica que sus cambios, reformulaciones, transgresiones e innovaciones se hayan convertido en auténticas revoluciones y puntos de inflexión en la lucha feminista y, en general, en la reivindicación por la igualdad de derechos de lo considerado subalterno, promoviendo la dislocación de las teorías y de las creencias sobre las que se ha fundado y sostenido la trama del pensamiento occidental basada en una concepción dicotómica de la realidad, como expresa Chantal Maillard (1992):

Occidente no ha sabido qué hacer con las diferencias que estableció a lo largo de su historia; le pareció más sencillo, siempre, el rechazo de una y la defensa a ultranza de la otra; el espíritu o la materia, el más allá o lo terrenal, etcétera. Pero situarse en un polo es propiciar la aparición del contrario, y la mejor manera de no poder eliminar el contrario es, sin duda, establecerse en lo otro y hacerlo propio. (pp. 228-229)

En el presente artículo nos hemos centrado en el análisis de propuestas y acciones que sitúan el cuerpo en un espacio liminal, que parten de un principio de abstracción, indeterminación y suspensión identitaria y disciplinar en el que este material difumina y absorbe los límites, las fronteras entre ausencia y presencia, ser y no ser, entre visibilidad e invisibilidad, entre lo poético y lo político, lo individual y lo colectivo; acciones y planteamientos interdisciplinares en los que el tejido actúa como dispositivo generador de un espacio prediscursivo y liminal.

Lo que realmente está sucediendo está siempre por venir, pues siempre hay una interpretación. Cada vez que se trata de estabilizar el significado de una cosa, de fijarla en su posición misionera, la cosa misma, si es que hay algo en ella, se escapa (Cabo, 2021, p. 87).

3.1. La expresión infinita

El artista se construye así una «identidad formal» a partir de la lengua que hereda y del estilo que denota su historia personal: dar forma es comprometerse; crear es crear valor. Pero las formas albergan valores precisamente porque son producidas, en sentido propio, por comportamientos (Bourriaud, 2009, p. 95).

Bajo la concepción de este movimiento que no acaba ni termina intrínseco a la investigación, es ineludible analizar las propuestas escénicas y performáticas de Loïe Fuller: una creadora que encarnó, en la escena artística de finales del siglo XIX y principios del XX, ese despliegue sin fin.

Fuller aparece en la escena artística de su tiempo como fenómeno sobrenatural y metamórfico, como entidad poética. Lo cierto es que, como señala Justine Christen (2017), Loïe Fuller se consideraba más poeta que bailarina, hecho, que puede ayudarnos a comprender de forma significativa las transformaciones e innovaciones conceptuales, científicas y tecnológicas que integra su propuesta escénica y la enorme admiración que su concepción del movimiento generó en el circuito artístico de la época, especialmente, en poetas simbolistas como Mallarmé.

Mallarmé, dejó testimonio, a través de diferentes escritos, del impacto y trascendencia que supuso para él la aparición de Fuller, «una bailarina convertida en símbolo integral y metáfora móvil» (Pouillau-de, 2019, p. 1), la mismísima encarnación de su ideal poético y escénico. Una definición que deja constancia de la magnitud del asombro y repercusión que su acción escénica generó, tanto al público como a la crítica de la época y, cuyo alcance, llega hasta la contemporaneidad.

Siguiendo las claves de análisis del presente artículo, lo primero que cabe sobresaltar de su concepción artística es «el principio de abstracción sobre el que reposa su arte coreográfico que construye una identidad idealizada para la bailarina» (Christen, 2017, p. 3). Esa identidad idealizada, a la que tanto se alude en diversos textos de la época, va entrelazada a ese deseo wagneriano por la realización de la llamada «obra de arte total», que comporta la integración de todas las artes en su propuesta escénica. Esto, la lleva a investigar y explorar la plasticidad y potencialidad de cada uno de esos lenguajes, desarticulando los códigos y estructuras tradicionales de la puesta en escena. Así, son muchas las revoluciones⁴ que lleva a cabo la artista. Para empezar, no encarna ningún personaje,



Figura 2. Loïe Fuller, *Danse du Lys*, 1902.
Fotografía anónima, en torno a 1895

En esta alteración y transformación de los modos de aparecer, el cuerpo es concebido como generador de una fuerza transformadora que trasciende su carnalidad.

prescinde de argumentos, de libretos, en sus inicios, hasta de música y de elementos escenográficos. En su acción priman, eminentemente, los valores plásticos, escultóricos, rítmicos y visuales (Figura 2).

La «obra de arte total» en Loïe Fuller, se significa en la generación de un estado de emergencia, en la inmersión en la dimensión fenomenológica del aparecer análoga a la naturaleza; no definida, fija, estable o previsible, en la que ser y no ser ocurren a la vez y, de la cual brota su carácter mágico, hipnótico y magnético.

La concepción del vestido que la artista creó y patentó⁵ para sus performances, disuelve la identidad y apariencia, la transfigura. Como expresa La Ribot en el video realizado a partir de la exposición *Escenarios del cuerpo. Las Metamorfosis de Loïe Fuller* (2014), la artista es conocida como la «bailarina sin cuerpo». Podría ser cualquier cuerpo. Más allá de su aspecto o de su género, como indica Justine Christen (2017),

asistimos, por primera vez en la escena occidental de la época, a la liberación del cuerpo de una bailarina, una liberación producida a través de la vestimenta, «ella es una de las primeras en liberar parcialmente el cuerpo de la bailarina de la mirada masculina sobre la cual estaba hasta entonces sujeta» (Christen, 2017, p. 2).

En esta alteración y transformación de los modos de aparecer, el cuerpo es concebido como generador de una fuerza transformadora que trasciende su carnalidad; creando su propia sexualidad. En palabras de la propia artista, «cada sujeto inventa en su intimidad un sexo específico: ahí reside su genialidad, que es simplemente su creatividad» (Fuller, como se citó en Christen, 2017, p. 17). El cuerpo velado, por los ingentes metros de tela que conforman su vestimenta y los efectos de luz, se transfigura en el umbral de revelación de un acontecimiento de vitalidad extrema, dotando de expresión a lo intangible, empezando por el aire, materia fundacional del volumen generado a través de la rítmica corporal, fundamentalmente de su torso y de sus brazos que prolonga a través de palos curvos, en principio de

5 Ante la proliferación de las imitaciones de su «Danza serpentina» y el éxito de sus diseños e innovaciones tecnológicas, a partir de 1892, la artista comenzó a registrar sus patentes, entre ellas el diseño de su vestido.

Figura 3. Iria Vázquez, *Tableau vivant*, 2020. Retrato de Olga, 1 (fotograma), videocreación



bambú (más adelante, en aluminio), cosidos por la parte interior de la tela. De este modo, consigue que esta pueda alcanzar hasta seis metros de altura. El vestido «pierde su función decorativa o simbólica, participa en la expresión formal de la danza» (Lingenheim, s.f.). A través de él, Loïe Fuller nos presenta un estado pletórico del ser, expresado, en sus ilimitadas formas de evocación y evaporación, de materialización y evanescencia, de resistencia y suspensión, de aparición y trascendencia (Figura 3).

Nuestra frontera, el límite que nos impide realizar el viaje, es esa incapacidad para acceder a esa experiencia de unidad o, dicho de otro modo, la poca maleabilidad de los límites con que definimos nuestros territorios, es decir, límites de lo conocido, de lo aprendido. «No rodees tus cuerpos con líneas», aconsejaba Leonardo da Vinci a sus discípulos, pues ¿cuál es el grosor del espacio que hay entre una superficie y el aire que la rodea? ¿dónde está el límite entre dentro y fuera? Y ¿qué es una línea sino el límite que la mente establece para hacer manejables las cosas? (Maillard, 2009, p.229).

3. 2. La extensión de la caída

Otra de las performances en las que el vestido opera esa transfiguración de lo corporal y lo espacial, dotando al cuerpo en movimiento de una dimensión escultórica, plástica y vibracional, es *Lamentation* de Martha Graham⁶.

Este solo, estrenado en Nueva York en 1930 con música del compositor húngaro Zoltán Kodály —compuesta en 1910—, se convirtió rápidamente en una pieza icónica en la historia de la danza del siglo xx y, de forma decisiva, en la trayectoria de la artista, tanto por tanto por la concentración y la radicalidad de sus planteamientos técnicos como por el grado de abstracción con el que abordó la expresión de lo emocional y lo espiritual a través del movimiento.

Tanto en las performances de Loïe Fuller como en esta pieza de Martha Graham, se observa como la noción espacial de la danza y del movimiento se

6 Martha Graham es considerada una de las fundadoras de la danza moderna y contemporánea. Liberó al movimiento de los esquemas clásicos y tradicionales del ballet, creando su propio estilo y su propia escuela.

transforman sustancialmente. El espacio es concebido en negro⁷, desde una sobriedad extrema, prescindiendo de cualquier elemento que desvíe la atención sobre su forma de aparecer. Ambas permanecen en la centralidad del escenario. La coreografía se articula desde un punto fijo: no se construye mediante el desplazamiento por el espacio, sino desde la concentración del movimiento sobre su propio eje. La danza se concibe desde la dimensión plástica y escultórica del gesto, intensificada por la interacción con el material que recubre el cuerpo, desplegando un potencial visual y formal que convierte cada movimiento en la generación de una forma. La emoción se inscribe en cada pliegue, en su tensión y articulación. El tejido se configura así como espacio de encarnación y de expresión de lo intangible.

La relación del tejido con lo corporal desborda su condición ornamental o accesorio, situándose en un nivel de implicación material y simbólica mucho más profundo. En su dimensión dialógica emerge la dimensión oculta, donde el tejido despliega el lenguaje silencioso de la emoción y del gesto, articulando, modos de expresión que exceden los límites de lo representacional.

La forma no es el formalismo, tampoco un añadido, un recubrimiento o un artificio decorativo; por «forma» entiendo aquí el modo, esto es, el ritmo, la secuencia vibratoria. En este sentido, la forma es el contenido. Atendiendo a la forma podemos conocer el contenido más allá del mismo o, incluso, en contra o a pesar del mismo. El cómo dice el qué, lo comunica (Maillard, 2009, p. 218).

En *Lamentation*, la emoción se sitúa como principio de activación del movimiento, en consonancia con la etapa en la que se inscribe este solo dentro de la trayectoria de Martha Graham. En esta pieza, la bailarina aparece en un vestido tubular elástico de color morado que cubre casi la totalidad de su cuerpo, dejando visibles únicamente el rostro, las manos y los pies. Esta configuración formal establece resonancias con imaginarios iconográficos vinculados a lo sagrado y lo espiritual en diversas culturas, intensificando la dimensión simbólica y expresiva de la pieza (Figura 4).

Al contrario que en Loïe Fuller, en *Lamentation* el cuerpo de la bailarina no se desmaterializa;

estamos muy lejos de una concepción del aparecer ondulante, incandescente y volátil. En Graham la carnalidad, la materialidad y la sobriedad caracterizan a la acción escénica, como se muestra en el video realizado a partir de la misma. La expresión de ese estado emocional destaca por su severidad y precisión; la bailarina realiza un depurado ejercicio de abstracción fundado en un esquematismo formal. El cuerpo se mueve en una gestualidad geométrica y repetitiva, realizando movimientos que traspasan y apelan, en su carácter afirmativo, a la emoción en bruto, trazando líneas rectas, especialmente diagonales, que parecen cargarse de tensión en el tránsito de sus bajadas y subidas, inclinaciones y arqueamientos, llevando al límite la elasticidad de la tela. En esta dinámica se hace patente el característico principio de contracción y relajación del torso, así como la centralidad de la respiración en la generación del impulso y la determinación del movimiento; un vaivén telúrico que constituye el núcleo del método Graham.

4. El manto reversible

Dentro de las acciones y propuestas en las que la transfiguración del cuerpo se produce a través de su encubrimiento y abstracción, aunque desde un enfoque radicalmente distinto, encontramos *Divisor* de la artista Lygia Pape.

Como en los casos anteriores, esta performance se convirtió rápidamente en una acción de referencia en el arte contemporáneo. Ha sido reactivada en numerosas ocasiones y en contextos diversos, en gran medida debido a la espectacularidad de su planteamiento, así como a su accesibilidad y dimensión social.

En los proyectos performáticos que abordamos en este apartado, la tela se encarna como metáfora del cuerpo colectivo y como tamiz de reflexión sobre nuestros modos de evolucionar, habitar y relacionarnos en las sociedades contemporáneas, marcadas por una creciente tendencia hacia la individualización y el progresivo enfriamiento del espacio público. En este contexto, el tejido actúa como materia de mediación capaz de hacer visible lo invisible, hecho que vuelve a traer a las corrientes de un discurso la afirmación de Paul Klee (2007), «el arte no reproduce lo visible: hace visible».

En *Divisor*, presentada por primera vez en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1968, el elemento central es una gran tela de aproximadamente 30 x 30 metros en la que la artista practica múltiples aberturas dispuestas de manera regular. Las participantes introducen sus cabezas a través

7 Esta es una de las innovaciones escénicas más importantes de Loïe Fuller para muchas artistas, la concepción del espacio escénico en negro, análogo, en cierta manera, al cubo blanco del espacio positivo.

Figura 4. Martha Graham,
Lamentation, 1935. Fotografía:
Barbara Morgan



de estas ranuras, de modo que quedan visualmente separadas del resto del cuerpo (Figura 5).

A través de la magnitud de este traje comunitario se lleva a cabo la transfiguración del cuerpo individual al cuerpo colectivo. La artista propone una reflexión crítica sobre la posición del individuo en las sociedades contemporáneas, aludiendo a su situación de aislamiento, de desconexión con la dimensión sensorial y al progresivo desmantelamiento del espacio público como lugar de encuentro e intercambio, ante la proliferación de esos *no lugares* a los que aludía Marc Augé (2017) y de diseños urbanísticos que conciben las ciudades para ser atravesadas más que habitadas.

Lydia Pape articula así una acción poética reveladora que no solo visibiliza estos estados, sino que los revierte en el propio desarrollo de la performance. Lo que se presenta inicialmente como una condición privativa y de aislamiento se transforma en una oportunidad para recomponer vínculos, aunar fuerzas y activar una experiencia colectiva. En este

sentido, la obra se configura como un dispositivo que materializa la potencia cohesionadora de lo común, generando formas compartidas de presencia y de apropiación del espacio público.

Otros de los proyectos interdisciplinares que sobresalen en este marco de acción crítica del encubrimiento, formalizados a través de la fotografía y del videoarte son *Una estrategia de la apariencia*, *Formas de la apariencia* y *Figuras Decorativas* de la artista Verónica Vicente⁸.

En *Una estrategia de la apariencia* el encubrimiento del cuerpo apela a la invisibilidad del individuo en la sociedad contemporánea. Tanto en las fotografías como en los videos la aparición del cuerpo revela una identidad desafectada. La artista sitúa la acción en el espacio público. El cuerpo se desplaza arrastrándose a modo de un gusano por rincones urbanos inhóspitos, de aspecto deshumanizado,

⁸ Para ampliar la información sobre estos proyectos se recomienda consultar la página web de la artista. Enlace: <https://veronicaviceentes/proyectos/>



Figura 5. Lygia Pape, *Divisor*, 1968

frecuentemente de hormigón, en los que imperan formas arquitectónicas minimalistas, de ángulos rectos y cortantes.

En la acción, la artista se introduce la totalidad de su cuerpo dentro del jersey gris que porta en su vagar urbano, ciñéndose al mismo como una segunda piel mimetizada con la tonalidad gris de su contexto. Se camufla. El tejido ejerce una función opresora que sella su identidad, la repliega. Es un cuerpo insensibilizado y opaco que transita por el espacio a modo de una materia informe, de un bulto, que se desplaza y es desplazado «atrapado en el tránsito, en el ir y venir sin consciencia de sí mismo» (Vicente y Álvarez, 2013), como si ese tejido identitario social y colectivo anulara la posibilidad de expresión, manifestación y reconocimiento del espacio subjetivo; la preservación y descubrimiento de su identidad singular y consciente de los caminos que toma, de sus motivaciones y elecciones (Figura 6).

5. El lazo que nos une

Legarsi a la montagna (Atarse a la montaña) realizada por Maria Lai y los habitantes del pueblo de Ulassai en 1981, es considerada la primera obra de arte relacional en Italia.

Volver al lugar de origen, a veces no es fácil. Maria Lai volvió a su ciudad natal, Ulassai, tras su partida en el 1956, al recibir una invitación del alcalde para realizar una obra de arte monumental.

El origen de la obra y las circunstancias que rodearon su génesis y conformación, la convierte en todo un símbolo de reconciliación y transmutación del resentimiento, empezando por el de la propia artista, a través del tejido. Desde los años 70, la artista encuentra en los tejidos y los hilos, las materias clave de su práctica artística. La costura une, remienda, vuelve a reformular las relaciones entre los elementos. Y este nuevo proyecto se



Figura 6. Verónica Vicente, *Una estrategia de la apariencia*. Fotografía: Cortesía de la artista

encuadra en esta lógica de revitalización y depuración de los vínculos.

Como apunta Elena Pontiggia (2021), tras haber accedido a la condición de la artista de no realizar una obra de arte tradicional, María se encomienda a la tarea de proyectar la obra. Primero realiza una aproximación etnográfica, un rastreo de las leyendas que todavía continuaban presentes en el imaginario colectivo del pueblo, a través de entrevistas a las vecinas, la más destacada fue la de *La Cueva de los antiguos*.

En ella encuentra el elemento que se convertirá en la clave de esta obra colectiva, la cinta celestial de la leyenda, que pondrá en relación a las vecinas, entre ellas y su contexto; lo terrenal y lo celestial, lo humano y lo trascendental. A partir del potencial simbólico de este lazo, María idea una acción para ser llevada a cabo por todos/as los/as habitantes del pueblo consistente en unir con él todas las casas con la Montaña. La artista implica a la vecindad en todas las fases del proyecto. Gran parte del tiempo de desarrollo del mismo se centra en el diálogo y el intercambio sobre los distintos aspectos que atañen a la realización de esta acción colectiva.

La artista toma la decisión, junto con las vecinas, de establecer determinados signos que

manifiesten el tipo de vínculo que guarda una casa con otra. Si el vínculo es de parentesco y afecto, se incorporará a la cinta, en forma de bordado, un pan de fiesta, siguiendo la tradición milenaria de Cerdeña; si es de amistad, se realizará un solo nudo; si es de resentimiento u odio no se incorporará ningún signo, irá solo la cinta.

El material para la elaboración de la cinta fue suministrado por el único comerciante local de *jeans* de lona del pueblo, entregando varios rollos a la artista. Con estos rollos se realizara la confección de los veintiséis kilómetros de cintas de tejido con las que se llevara a cabo esta obra de arte relacional de profundo carácter alquímico y ritual.

El cuerpo cita. Cita a aquellos cuerpos que lo precedieron y también a aquellos que lo circundan. Cita distintos aspectos de la realidad, los materializa y les “da cuerpo”. Por eso la performance, como estrategia estética, se puede convertir en un espacio de resistencia. (Garbayo, 2016, p35)

El tejido emerge como un material destacado para la activación de saberes situados, sensibles y relacionales que desbordan los marcos epistemológicos dominantes.

6. Conclusiones

Una de las aportaciones fundamentales de la investigación en la que se enmarca el presente artículo reside en la articulación conceptual entre creación artística, performatividad y tejido, entendiendo este último como una superficie de inscripción y transformación donde se encarnan, y se tensionan, las normas sociales. Esto nos permite afirmar que la performatividad del tejido constituye un campo de análisis especialmente fértil para pensar las relaciones entre cuerpo, identidad, colectividad, género y práctica artística contemporánea.

A partir del marco teórico propuesto hemos podido aproximarnos a la potencialidad del tejido tanto como dispositivo activo en la producción, interpretación, transformación y dislocación de los roles sociales y las estructuras de poder como materia que permite explorar y promover nuestra conciencia colectiva y generar espacios de intensificación de nuestra experiencia del mundo a través de lo sensible y de lo sensorial.

A través del análisis de prácticas artísticas pertenecientes a distintos campos –artes visuales, performance, danza y prácticas relacionales–, se ha puesto de manifiesto su capacidad para generar desplazamientos interdisciplinares, alterar las lógicas corporales y espaciales, y activar dinámicas críticas vinculadas al género, a la identidad y a la colectividad. En este contexto, el material no solo media la relación entre cuerpo y espacio, sino que reconfigura las condiciones mismas de esa relación, generando que categorías tradicionales como: identidad, género, individualidad, colectividad, se vuelvan inestables, porosas y abiertas. Desde ahí, hemos puesto de manifiesto la relevancia de incorporar la perspectiva de género como eje estructural de análisis. La histórica vinculación del tejido con lo femenino, lo doméstico y lo artesanal ha sido reinterpretada en las prácticas contemporáneas como lugar desde el cual cuestionar los regímenes de visibilidad, productividad y legitimación

del conocimiento. En este sentido, el tejido emerge como un material destacado para la activación de saberes situados, sensibles y relacionales que desbordan los marcos epistemológicos dominantes.

Otro de los aspectos clave que se desprenden de la investigación es la capacidad del tejido para generar espacios liminales de experiencia. Las prácticas analizadas evidencian cómo el tejido puede funcionar como una interfaz que conecta lo escultórico, lo coreográfico, lo performativo y lo relacional, favoreciendo la emergencia de formas híbridas de creación que cuestionan las taxonomías tradicionales del arte.

En este sentido, la interdisciplinariedad no se presenta únicamente como una estrategia metodológica, sino como una condición ontológica de las prácticas contemporáneas, en la que el tejido actúa como catalizador de procesos de hibridación. Esta capacidad de tránsito entre lenguajes y registros sitúa al tejido en una posición estratégica dentro del panorama artístico actual, especialmente en aquellas propuestas que buscan activar dimensiones críticas, colectivas y utópicas.

Asimismo, abordar el tejido desde una metodología que integra teoría crítica, análisis artístico y reflexión interdisciplinar, nos permite proponer una lectura que lo sitúa en el cruce entre estética, política y epistemología. Esta aproximación posibilita, tanto ampliar el campo de estudio en torno a las prácticas textiles, como contribuir a una comprensión más compleja de la performatividad en el arte contemporáneo.

Para concluir, cabe señalar que, lejos de plantear conclusiones cerradas, el presente trabajo se inscribe en un marco de investigación amplio y en proceso, cuya complejidad e incommensurabilidad constituyen, en sí mismas, parte de sus hipótesis centrales. En este sentido, la dimensión procesual, abierta y continuamente reformulada del tejido se revela como una clave fundamental para pensar el arte como un espacio y un medio privilegiados desde los que imaginar, generar y ensayar formas alternativas de existencia.

Referencias bibliográficas

- Arheim, R. (1999). *Consideraciones sobre la Educación Artística*. Ed. Paidós.
- Albarrán, J. (2019). *Performance y arte contemporáneo*. Discursos, prácticas, problemas. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S. A.).
- Augé, M. (2017). *Los «no lugares» espacios del anonimato: una antropología sobre la sobremodernidad*. Gedisa.
- Bourriaud, N. (2009). *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*. Cendeac.
- Baceiredo, R. (2023). *Os corpos inscritos e os textos escritos. Xénero, moda e literatura*. Edicións Xerais S. A.
- Cabo, M. (2021). *Judith Butler. Performatividad y Vulnerabilidad*. Skackleton Books.
- Christen, J. (2017). Loïe Fuller et la poésie des voiles. *Fabula-LhT*, n° 18. DOI : 10.58282/lht.1862
- Ferrando, B. (2009). *El arte de la performance. Elementos de Creación*. Valencia: Ediciones Mahali S. L.
- Fischer-Lichte, E. (2017). *Estética de lo performativo*. Abada Editores S. L.
- Garbayo, M. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Consonni.
- Klee, P. (2007). *La teoría del arte moderno*. Editorial Cactus.
- Lingenheim, C. (s. f.). Loïe Fuller: danseuse de l'Art nouveau. *Dossier pédagogique*. Lycée des Pontonniers Strasbourg.
- Maillard, C. (2009). *Contra el arte y otras imposturas*. Editorial Pre-textos.
- Maillard, Ch. (1992). *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. Editorial Anthropos.
- Mínguez Herrera, P. (2020). *Martha Graham y el impulso de la danza moderna*. Recuperado en: <https://Sulponticello.Com/lii-Epoca/Marhta-Graham-Y-El-Impulso-De-La-Danza-Moderna/>
- Pontiggia, E. (2021). *Il nastro, la montagna. Maria Lai pioniera dell'arte relazionale*. Recuperado en <https://antinomie.it/index.php/2021/09/06/il-nastro-la-montagna-maria-lai-pioniera-dellarte-relazionale/>
- Pouillaude, F. (2019). Choréographies. De la presque nudité au spectacle des voiles et retour (1886,1893, 1896-97), pp. 271-287. En Bohac, B. et Durand, P.I. (2019). *Mallarmé au monde. Le spectacles de la matière*. Hermann.
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Ediciones Metales pesados.
- St. Clair, K. (2022). *El hilo dorado. Cómo los tejidos han cambiado la historia de la humanidad*. Ediciones Urano S.A.U.
- Vicente, V. y Álvarez, E. (2013). *Entrevista a Verónica Vicente*. Recuperado en <http://www.madridartprocess.com/entrevistas-de-arte-contemporaneo/330-entrevista-veronica-vicente>
- VV. AA. (2014). *Escenarios del cuerpo. Las Metamorfosis de Loïe Fuller*. La Casa Encendida. Fundación Caja Madrid.
- www.iriavazquez.com
- www.veronicavicente.es

Iria Vázquez. Artista multidisciplinar, docente e investigadora. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Vigo 2015. Investigadora del departamento de escultura de la Universidad de Vigo, grupo MODO (Modos de Conocimiento Artístico) desde 2011. Entre 2011 y 2013, obtiene dos becas de la Universidad de Vigo para la realización de dos estancias de investigación en el Museo d'Orsay y distintos museos y centros de la ciudad de París (Museo du Louvre, Centro George Pompidou, Orangerie, Petit Palais...) para el desarrollo del trabajo de campo y documental de su tesis doctoral: *La Montaña Sainte Victoire. Estudio para una escenografía de lo circunstancial*, dirigida por Juan Luis Moraza.

Realiza y colabora en proyectos artísticos de carácter multidisciplinar que abarcan tanto el ámbito expositivo, como el audiovisual y el escénico. En la actualidad, es Profesora Contratada Interina del departamento de Dibujo, en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo).