

Singularidad textil. El tejido como modelo de espacio, tiempo y relación Anna Gawronski (*)

Resumen: El artículo aborda el textil como estructura relacional capaz de vincular materia, espacio y tiempo. Desde una perspectiva histórica y contemporánea, se analizan sus principios constructivos y su transferencia a la arquitectura y al pensamiento. Lo textil se entiende como un sistema dinámico que conecta disciplinas, memorias y procesos. Su singularidad radica en entrelazar diferencias y generar complejidad a partir de su interacción.

Palabras clave: textil – singularidad textil – arquitectura – artesanía – patrimonio cultural – materialidad – interdisciplinariedad – arte textil – temporalidad

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 138]

(*) Ver CV de Anna Gawronski en página 138

Pasado textil

Mi mente recorre la historia del textil en busca de detalles para el artículo científico, mientras mis manos, en paralelo, examinan cajas y maletas llenas de tejidos antiguos. Estoy de visita. El escenario es el desván de una casa familiar heredada, situada en la actual Polonia, construida en 1927. A lo largo de varias generaciones, en esta casa nacieron niños que fueron envueltos en telas, y los fallecidos fueron cubiertos con mortajas.

Mis dedos se deslizan sobre un tejido agradablemente suave. La textura es fina, ligeramente afelpada, casi cremosa; en conjunto, resulta sumamente interesante. Recuerdo haber oído que se trata de cachemira. Su discreto estampado floral en tonos marrones me resulta familiar desde la infancia. Extraigo un hilo del borde del tejido.

Al comprobar su resistencia, apenas ofrece oposición. Fibras finísimas, ligeramente onduladas aquí y allá, se liberan del punto de rotura. Tiro de otro hilo y observo con precisión cómo se desprende del tejido: una ligadura sencilla, relativamente suelta, de tipo tafetán.

Imagino a una tejedora en el Neolítico, en algún lugar de Oriente Próximo, en el llamado Creciente Fértil, trabajando en un telar sencillo, pasando un hilo de pelo animal alternativamente por encima y por debajo de la urdimbre. Más adelante en el tiempo, durante la Revolución Industrial en Manchester, la urdimbre sube y baja mediante tarjetas perforadas, mientras una tejedora lanza el hilo de algodón con la lanzadera de un lado a otro. En el presente, un telar de chorro de aire en la región de Guangdong, en China, introduce automáticamente un hilo de poliéster a través de la urdimbre.

Por mucho que cambien las condiciones a lo largo del tiempo, el principio del tejido permanece constante, comparable al sistema binario (Essinger, 2004). Observo el hilo de urdimbre del tejido de cachemira y cuento:

arriba, abajo, arriba, abajo...

abajo, arriba, abajo, arriba...

arriba, abajo, arriba, abajo...

abajo, arriba, abajo, arriba...

1 0 1 0...

0 1 0 1...

1 0 1 0...

0 1 0 1...

El siguiente tejido que saco de la caja es consistente al tacto: suave y áspero a la vez. Presenta una superficie ligeramente irregular, con un relieve sutil. Un blanco mate y cálido. Imagino cómo las fibras de este fieltro de lana fueron mezcladas a mano, enjabonadas y apisonadas hasta que, en ese punto azaroso en el que se entrelazan, quedan sometidas a un orden desordenado.

Un entramado tridimensional de fibras entrelazadas que responde a las leyes de estructuras estocásticas con direcciones preferentes locales. Se ha demostrado que el diámetro de las fibras influye en la densidad y resistencia del fieltro: cuanto más finas son las fibras de lana, más densamente se interconecta su sistema estocástico (Silva et al., 2021).

Al observar estos dos tejidos, su carácter opuesto se vuelve cada vez más evidente. Surge una comparación entre textil y música:

El “mundo tejido” se rige por principios de orden y claridad. Al igual que en el sistema binario o en la música clásica, las estructuras siguen un plan definido. En el telar, cada hilo ocupa su lugar; en el código binario, cada decisión es inequívoca; en una partitura, cada nota está fijada.

El “mundo afieltrado”, en cambio, responde a principios de apertura y transformación. El orden emerge en el proceso: todo está en movimiento y nunca completamente determinado. En el afieltrado, las fibras alcanzan su posición de forma azarosa mediante el movimiento; en un sistema estocástico, el futuro es solo probable; y en el jazz, la música se genera en el momento.

Imagino a un tejedor en Viena, con el cabello cuidadosamente peinado hacia atrás, sentado

erguido ante su telar, moviendo la lanzadera al ritmo sereno de las *Variaciones Goldberg*. Al mismo tiempo, un artesano del fieltro en los Pirineos trabaja con las manos entre la lana, su cabello rizado y despeinado moviéndose al ritmo de *Kind of Blue*.

¿Tendrán ambos en sus talleres libros de Platón y Friedrich Nietzsche? El proceso de tejido encajaría en la visión ordenada y racional del mundo de Platón (Platón, 2000), mientras que el proceso del fieltro se aproxima a la concepción cambiante de Nietzsche (Nietzsche, 2000).

El siguiente textil es una labor de ganchillo: un gran y pesado mantel. Los puntos, organizados en arcos y grupos, forman motivos florales abstractos. Tanto la materia del hilo de algodón como los espacios negativos entre las formas contribuyen al conjunto. Los aparentes vacíos forman parte del tejido: un “no-algo” frente a un “nada” (Fourquier, 2024, p. 1). La investigadora de materiales Ariane Camille Fourquier (2024) describe con precisión esta idea al señalar que, sin los espacios vacíos —el espacio negativo—, un tejido sería simplemente una acumulación de hilos sueltos y la matriz textil no existiría.

Imagino cómo se comportaría este mantel en un espacio sin gravedad. Sobre un fondo negro, lentos movimientos ondulantes deformarían el tejido blanco, y con él, sus espacios negativos.

En la caja y en las maletas, otros tejidos esperan ser tocados, desplegados y observados. Descubro un terciopelo antiguo, con motivos, probablemente un doble tejido con pelo cortado. La superficie brilla de manera irregular, con un acabado sedoso y mate, lleno de carácter. Sin embargo, el tejido guarda otros aspectos como un misterio: el tiempo ha pasado demasiado rápido, y algunas paredes de la casa aún esperan ser examinadas.

Intervención textil

Mientras cierro la caja y la llevo a una pequeña habitación del desván, tomo conciencia de la omnipresente presencia de lo textil en el espacio arquitectónico.

Mis pies pisan una alfombra bastante desgastada, con las propiedades constructivas y la ornamentación propias de una alfombra persa, que configura visualmente un gran rectángulo en el suelo y subraya sutilmente la planta de la habitación.

Tres tapices, colgados a la altura del pecho a lo largo de las camas, enmarcan el espacio. Se trata de *kilims* polacos de la posguerra, con motivos en parte figurativos y abstractos. Estos tejidos planos incorporan inserciones parciales de bucles que me resultan especialmente sugerentes, ya que generan una ligera tridimensionalidad. La urdimbre y la trama están formadas por lana gruesa y teñida en tonos intensos pero naturales: un ocre cálido, un naranja saturado, un rojo vino oscuro y un negro profundo. Los *kilims* se rematan con largas trenzas formadas a partir de la urdimbre.

Todos estos textiles surgen de las condiciones prácticas del tejido. Sus propiedades funcionales derivan directamente de su estructura: al retener aire, almacenan calor; al amortiguar el sonido, influyen en la acústica del espacio. Más allá de ello, poseen una forma estética propia y depurada. Su belleza no es mera decoración, sino que emerge de la lógica técnica del material y de la construcción del tejido (Albers, 1965).

Al mismo tiempo, parece que no solo el patrón de tejido y el grosor del hilo están codificados en estos tapices. También su identidad, así como su inscripción espacial y temporal, quedan entretejadas en ellos. Como señala Anni Albers (1965), los textiles actúan como portadores de conocimiento, valores culturales y tradición.

La ventana de la habitación está enmarcada por cortinas. Amplias pinceladas curvas y de tono oscuro dominan el patrón; siempre se decía que el tejido estaba pintado a mano. Recuerdo las numerosas veces en que abría y cerraba las cortinas: según la luz, actuaban como filtro visual o lumínico.

Mis pensamientos se dirigen a una cortina de oscurecimiento diseñada por la arquitecta Sylvie Krüger para el Centro de Documentación sobre la Historia del Nacionalsocialismo (NS-Dokumentationszentrum) de Múnich. El elemento textil concebido por ella cierra visualmente el espacio desde dos lados. Un gradiente de tonos grises, de fríos a cálidos, genera una imagen reducida dentro del espacio arquitectónico. Al mismo tiempo, el material absorbe la radiación ultravioleta y protege las piezas sensibles de la exposición.

El libro *Textile Architecture* (Krüger, 2009) de esta arquitecta me ha marcado desde su publicación. En él, los textiles en arquitectura se clasifican según sus principios constructivos y su orientación espacial:

Los textiles dispuestos verticalmente —como divisores de espacios o cortinas interiores y exteriores— funcionan como filtros móviles de visión, luz y sonido, mientras que los elementos textiles horizontales, como cubiertas tensadas o adaptativas, asumen funciones de protección solar y climática. Las envolventes textiles tridimensionales aparecen como cuerpos complejos que, en forma de membranas o redes, confieren a la arquitectura formas orgánicas. Las estructuras neumáticas, generadas mediante presión de aire, permiten configuraciones flexibles y suelen emplearse en arquitecturas temporales y desplazables. De este modo, se hace evidente que lo textil está presente en las tres dimensiones espaciales de la arquitectura. Además, permite transformar continuamente el espacio arquitectónico en la dimensión del tiempo.

Escuchar a las paredes

El informe sobre las paredes del desván resulta poco favorable para una posible ampliación; sin embargo, su estructura es tanto más interesante. Desde el exterior, las paredes parecen macizas, pero su interior revela una naturaleza completamente distinta.

La estructura portante está compuesta por vigas de madera; entre ellas se encuentra paja introducida de forma suelta como material de relleno, recubierta con barro. Para la época y el contexto rural en el que se construyó la casa, se trata de un método constructivo habitual, según se me indica. En ocasiones, además, se incorporaba un entramado de finas ramas de sauce entre las vigas.

Esta técnica constructiva, en su día ampliamente extendida, era también conocida por el arquitecto Gottfried Semper cuando, desde una distancia tanto temporal como espacial, investigaba los orígenes de la arquitectura. En su obra fundamental *Der Stil* (1860–1863), analiza, dentro de su “teoría del revestimiento”, diversas formas de construcción indígenas y desarrolla la tesis de que el muro primigenio poseía cualidades ligeras, flexibles y textiles: «... bleiben diese doch nur das innere und ungesehene Gerüst der wahren und legitimen Repräsentanten der räumlichen Idee, nämlich der mehr oder minder künstlich gewirkten und zusammengefügten textilen Wände.» (Semper, 1860/online edition) (Traducción propia: “... no son más que el armazón interior e invisible de los verdaderos y legítimos representantes de la idea espacial, es decir, los muros textiles, más o menos elaborados y cosidos artificialmente.”)

Así, los primeros muros construidos no eran estructuras macizas. Más bien estaban trenzados, tejidos o consistían en envolturas textiles. Con el paso del tiempo, el oficio de construir fue evolucionando: las estructuras trenzadas se sellaron y lo textil quedó oculto en el interior.

Rito

Se ha hecho tarde. Recuerdo visitas anteriores a esta casa. Un ritual personal consistía en buscar en el cielo nocturno una franja luminosa: fragmentos de la Vía Láctea. Dado que el jardín de la casa se abre hacia campos y praderas, está expuesto a una escasa contaminación lumínica nocturna. La observación de las estrellas resulta siempre sobrecogedora cuando el cielo está despejado.

Me pregunto qué pensaría Nicolás Copérnico al llevar a cabo sus investigaciones sobre el sistema solar. Al afirmar en su obra fundamental *De revolutionibus orbium coelestium* (Copérnico, 1543/1992) que la Tierra no ocupa el centro del universo, introdujo un giro decisivo en la historia de la ciencia.

En las representaciones conservadas del astrónomo, mi mirada se detiene en su sencilla y oscura túnica, larga, quizá tejida con lana fina. De manera intuitiva, establezco una relación entre esta prenda y el universo: el tono oscuro y la amplitud espacial de ambos resultan sorprendentemente afines en su efecto.

El término inglés *The Fabric of the Cosmos* (Greene, 2004) acude a mi mente. Al igual que

un tejido, el espacio y el tiempo configuran una estructura flexible que se deforma a través de la materia y la energía.

La semejanza entre universo y textil no es solo visual, sino también estructural: como en los sistemas fractales, los filamentos cósmicos pueden compararse con hilos, los cúmulos de galaxias con puntos de intersección en el tejido y los vacíos con los espacios intermedios de la materia textil (Neyrinck et al., 2018).

Un vínculo aún más directo con lo textil surge en un proyecto artístico y científico en el que la estructura del entramado cósmico se traduce en formas físicas. En la *School of the Art Institute of Chicago*, los datos del universo se transformaron en un objeto textil en el que los filamentos y “nodos” de la red cósmica se materializan como hilos y estructuras tejidas (Dimer & Facio, 2017).

Ahora quiero observar el cielo nocturno por mí misma y me dirijo desde la veranda al patio. Sin embargo, en esta noche apenas se distinguen estrellas. No son las nubes las que cubren el cielo, sino la presencia de una luna llena brillante que acaba de elevarse. Es la primera luna llena de la primavera. El domingo siguiente se celebra la Pascua.

En las iglesias cristianas, los velos de Cuaresma cubren los altares desde hace siglos y generan una dramaturgia temporal en el espacio: el lugar central se vuelve temporalmente invisible, invitando a la mirada a una especie de ayuno visual. Estos textiles actúan, desde el rito, como límites arquitectónicos temporales y pueden interpretarse también en relación con teorías contemporáneas de la arquitectura (Kemmerer, 2023).

Como ya formuló Gottfried Semper, el espacio no surge únicamente de construcciones macizas. También los elementos blandos y móviles generan arquitectura. Este ejemplo muestra, además, que los textiles pueden dirigir de manera consciente la percepción de un espacio, al tiempo que escenifican el paso del tiempo.

A partir de numerosos textiles rituales históricos con relación espacial pueden derivarse hoy límites flexibles del espacio: divisores textiles, escenografías o envolturas.

En principios similares se basan los proyectos de envoltura de Christo y Jeanne-Claude. En sus obras, espacio y tiempo se articulan de manera singular. Las arquitecturas envueltas en tejido alcanzan dimensiones monumentales y, al mismo tiempo, tienen una duración limitada. La percepción de lo cotidiano se transforma por completo durante un breve intervalo. Uno de sus primeros grandes proyectos fue la envoltura del edificio del Reichstag: durante unas semanas en 1995, el parlamento quedó cubierto por un tejido de tono plateado, adquiriendo la apariencia de una escultura casi ingravida.

La intervención en el *Barbican Centre* en 2024 por el artista Ibrahim Mahama se basa igualmente en el recubrimiento de una fachada, aunque difiere notablemente en su contenido. Mediante el uso de sacos de yute reutilizados, que conservan huellas de trabajo y transporte, el textil narra historias de cadenas globales de suministro y explotación. De este modo se hace evidente otro aspecto del material textil: no solo en su producción

se inscriben propiedades como la estructura del tejido, el origen o el momento de su creación. También durante su uso se incorporan continuamente nuevas informaciones en la trama.

El textil no es únicamente un soporte de datos, sino un medio que almacena el tiempo de forma continua.

Sobrevuelo

Ha llegado el momento de regresar a España, y me preparo para la omnipresencia de lo sintético durante el viaje. En primer lugar, el coche me lleva al aeropuerto. Los tapizados de los asientos, hechos de tejidos sintéticos funcionales, cumplen su propósito: resistencia a la abrasión, protección contra manchas y fuego, y estabilidad frente a la radiación ultravioleta. Los bancos y sillas del establecimiento de comida rápida del aeropuerto están recubiertos de cuero sintético —probablemente un tejido de poliéster con recubrimiento de poliuretano—, un material altamente resistente y fácil de limpiar.

En el avión me esperan cuatro horas de vuelo —o más bien cuatro horas de observación de tapicerías hechas de fibras tejidas de poliéster y poliamida—.

A medida que el avión despega, las distancias entre los lugares conocidos se reducen, mientras que el tiempo parece dilatarse.

Cuando el territorio polaco desaparece bajo nosotros, nos encontramos sobre suelo alemán, en algún punto cercano a Berlín. Pienso en una tejedora que establece un vínculo singular entre la Bauhaus y la *Burg Giebichenstein*: Benita Koch-Otte.

Estudió en la Bauhaus de Weimar, en el taller de tejido, y posteriormente se convirtió en una figura destacada en Dessau. Entre 1925 y 1933 dirigió el taller textil de la Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle —entonces Escuela Estatal-Municipal de Artes Aplicadas—, hoy Universidad de Arte y Diseño Burg Giebichenstein de Halle. Allí marcó de manera decisiva la formación en el espíritu de la pedagogía de la Bauhaus (Dolgener, 1993).

Una obra textil en particular de Koch-Otte atrae repetidamente mi atención: su *Woven Wall Hanging* (1923–1924), hoy conservado en la colección del *Museum of Modern Art* de Nueva York.

El tapiz se caracteriza por una composición abstracta y geométrica. El tejido de algodón se organiza en campos cromáticos definidos, en tonos claros y un rojo intenso. Las franjas horizontales y verticales generan una composición rítmica y equilibrada.

En la parte superior aparecen formas circulares que siguen su propio ritmo. Estas se originan a partir de un cambio directo en la ligadura del tejido, lo que las hace especialmente interesantes tanto desde el punto de vista técnico como artístico. Las formas redondeadas, parcialmente conectadas por finas líneas, abren un amplio campo de asociaciones: desde configuraciones sistemáticas de puntos hasta estructuras esféricas en distintas escalas.

En comparación con los ornamentos tradicionales, este textil introduce una nueva claridad y orden, y puede entenderse como una contribución significativa a la consolidación del arte textil como disciplina autónoma dentro de la modernidad (Siebenbrodt et al., 2012).

Durante una escala en los Países Bajos, la afinidad con el arte, el diseño y la arquitectura se percibe de inmediato. Desde la ventanilla del avión, los edificios parecen un modelo cuidadosamente compuesto de arquitectura del paisaje. Muchas construcciones, vistas a distancia, adquieren el carácter de esculturas geométricas dispuestas individualmente.

Pienso en Hella Jongerius, cuya práctica se sitúa en la intersección entre investigación material, textil y arquitectura. Su proyecto junto a Rem Koolhaas para la *UN Delegates' Lounge* en Nueva York (2013) destaca por su precisión cromática y sus cualidades táctiles. Particularmente notable es un gran cortinaje frente a la fachada acristalada: el *Knots & Beads Curtain*. Este objeto textil consiste en una red de hilos anudados a mano, en la que se insertan miles de cuentas de porcelana fabricadas específicamente. Las cuentas siguen un ritmo sutil que genera un equilibrio visual en toda la superficie (Jongerius, 2015).

Resulta llamativo que esta red ornamentada con cuentas y el tapiz tejido de Koch-Otte compartan una afinidad formal: ambos trabajan con elementos circulares. Más aún, hacen visibles los principios fundamentales de lo textil: entrelazado, conexión y puntos de anclaje.

Todos los textiles están, de una u otra forma, tejidos, trenzados, entrelazados o combinados. Constituyen redes con nodos y espacios intermedios. Mientras que la cortina de Jongerius representa literalmente una red, en la obra de Koch-Otte esta estructura se hace visible a través de la disposición ortogonal de franjas.

Ambas obras condensan así el textil en su esencia.

A partir de ello, formulo la siguiente definición:

Un textil es una estructura flexible compuesta por elementos muy largos y a la vez muy finos, conectados mediante puntos de unión que conforman una red con espacios intermedios.

El vuelo continúa hacia el sur y alcanza territorio español. Pienso en el siglo XVIII, en la Real Fábrica de Tapices de Madrid. Un grupo de tejedores trabaja en un gran tapiz. Detrás de la urdimbre se distingue un cartón: *La gallina ciega*, pintado por Francisco de Goya. Mientras un maestro toma decisiones sobre los colores del hilo, los oficiales traducen las pinceladas del modelo en hilos. El proceso es lento, preciso y exige una alta concentración. Resulta especialmente significativo el tiempo inscrito en el tejido. En los tapices, los tejedores invierten largos periodos en la elaboración manual de cada pieza única. El resultado es un textil que almacena ese tiempo y lo hace visible: una condensación de información en un espacio reducido (Ingold, 2013).

El viaje se aproxima a su fin. Más al sur, en el siglo XIV, se amplía en la Alhambra un pa-

lacio de tonos rojizos. Yeseros, carpinteros de lo blanco y alicatadores trabajan en yeserías, techumbres de madera y mosaicos. En sentido material, el textil apenas está presente, y sin embargo la arquitectura está profundamente determinada por principios textiles.

La historiadora del arte Olga Busch explica en *The Textility of the Alhambra* que las superficies ornamentadas no son mera decoración, sino una traducción consciente del pensamiento textil a la arquitectura. Los muros no se perciben como macizos, sino como superficies revestidas o veladas. Los patrones geométricos repetitivos siguen una lógica de ritmo y potencial infinitud, propia también de los tejidos.

La arquitectura asume aquí funciones textiles: genera atmósfera, representación y efecto espacial. La Alhambra puede entenderse así como un “textil solidificado” o una “tienda permanente” (Busch, 2023).

La pregunta de por qué todos estos ejemplos resultan tan convincentes en su calidad se plantea de forma natural. Más allá de la alta especialización de sus autores, es sobre todo el diálogo interdisciplinar lo que determina su eficacia.

La Alhambra surge de la colaboración entre artesanos especializados, arquitectos y eruditos (Irwin, 2004). La Real Fábrica de Tapices articuló una relación productiva entre corte, artistas y oficios (Mena Marqués, 2005). La Bauhaus integró arte, diseño, arquitectura e industria. Y el estudio de Jongerius continúa operando en la intersección entre artesanía, investigación y producción.

La historia muestra que la calidad extraordinaria surge en la red, no en el individuo.

Singularidad textil

Como ya se ha sugerido, el textil y el universo pueden entenderse como sistemas fractales en distintas escalas. Asimismo, se ha mostrado que la arquitectura puede desarrollarse a partir de principios textiles.

Si se continúa este razonamiento desde la analogía, se revelan paralelismos directos entre el textil y la arquitectura. Ambos pueden comprenderse como estructuras organizadas basadas en principios constructivos repetibles y sistemáticos. En ambos casos, unidades mínimas —hilos o elementos constructivos— se interconectan según determinadas reglas, dando lugar a estructuras complejas con propiedades técnicas y estéticas propias.

Llevando esta idea aún más lejos, el concepto de lo textil puede trasladarse a niveles más abstractos. Como se ha señalado anteriormente, los proyectos cooperativos ganan calidad a través de la colaboración entre distintas disciplinas.

El textil puede entenderse así como una metáfora de los procesos interdisciplinares: de la conexión de elementos inicialmente independientes surge una estructura coherente. De

manera similar a los hilos en un tejido, los distintos campos de conocimiento aportan perspectivas, métodos y formas de saber propias. Solo a través de su articulación específica se genera una estructura compleja y de valor añadido (Popescu et al., 2025).

En este sentido, el textil puede interpretarse simbólicamente como un “tejido” universal de relaciones. Su singularidad reside en no disolver las diferencias, sino en entrelazarlas.

Textil en la actualidad

Ahora vuelvo a situarme en el aquí y ahora, en las coordenadas de Granada. Deshago las maletas y saco la tela de cachemira con el estampado floral. En ese gesto tomo conciencia de que el tejido que sostengo en mis manos es algo más que un simple arriba y abajo del hilo.

Este tejido es textura, color, historia, memoria y emoción: un sistema complejo y polinario. Paradójicamente, el tejido se presenta como un contrapunto a la lógica binaria estricta, funcionando más bien como un modelo de pensamiento relacional que conecta dimensiones técnicas, culturales y filosóficas (Morabito, 2022).

Recuerdo mi comparación anterior entre el “mundo tejido” y el “mundo afieltrado” y constato que un mundo puramente ordenado resultaría rígido, mientras que uno completamente mutable sería inasible. Incluso la música clásica vive de la interpretación, y el jazz necesita una estructura armónica.

El mundo contemporáneo se asemeja más bien a una red: sus estructuras son blandas y móviles, emergen, se desplazan y vuelven a disolverse. El orden surge del caos —y el caos no es lo opuesto al orden, sino su materia prima, como señalan Deleuze y Guattari (Deleuze & Guattari, 1997).

Imagino una multiplicidad de escenas que se superponen como capas transparentes y conforman, en conjunto, una imagen compleja de la práctica textil contemporánea.

En estas secuencias aparecen personas creativas en todo el mundo —tanto en densas metrópolis como en regiones remotas—. Algunas están profundamente arraigadas en tradiciones artesanales, otras se desplazan de forma casi nómada entre continentes, ideas y disciplinas. Reflexionan sobre las cadenas globales de producción, cuestionan las condiciones laborales, responden a la escasez de recursos o dialogan con el patrimonio cultural (Fletcher, 2014).

Cada una de estas personas aporta una sensibilidad estética propia —visible en la elección de materiales, en la vestimenta y en la forma de trabajar—, así como una compleja constelación interna de experiencias e influencias. La ropa se convierte en una forma de expresión de identidad, pertenencia o resistencia. Los tejidos portan historias de migración,

memoria y comunidad.

Algunos desarrollan nuevos hilos a partir de materiales de base biológica: fibras de proteínas de la leche, algas o soja. Otros recuperan materiales casi olvidados, como la ortiga o el *byssus*.

Paralelamente, surgen nuevas clases de materiales, como la seda de araña producida biotecnológicamente o los textiles basados en estructuras de micelio (*Fashion for Good*, 2020). También en el ámbito del color se manifiesta esta diversidad: los pigmentos naturales conviven con procesos de tintura microbiana que generan capas cromáticas vivas y cambiantes (Camere & Karana, 2018).

El reciclaje se convierte en una estrategia central: a partir de residuos emergen nuevos sistemas textiles (Ellen MacArthur Foundation, 2017).

Al mismo tiempo, el tratamiento de los textiles existentes cobra relevancia: la reparación, el cuidado y el envejecimiento consciente pasan a formar parte del proceso proyectual. Las huellas de uso no se ocultan, sino que se integran y continúan narrándose.

La artesanía tradicional no solo se preserva, sino que se expande. Técnicas como el tejido o el punto se combinan con procesos digitales. Los telares controlados por ordenador traducen datos en estructuras textiles, mientras que los textiles digitales existen exclusivamente en el ámbito virtual (Arribas, 2021).

Los textiles comienzan además a comportarse: miden, se adaptan y transforman su estructura (Stoppa & Chiolerio, 2014).

Hoy, el textil es omnipresente —en la arquitectura, la moda, la medicina y la industria—. En el ámbito artístico, en particular, ha adquirido una nueva relevancia.

En este contexto, el arte textil contemporáneo se sitúa cada vez más en un campo de tensión entre práctica artística, investigación material y reflexión crítica. Las obras no se limitan a su dimensión estética, sino que incluyen también los procesos que las sustentan, temporalidades extendidas y formas de conocimiento situadas. El trabajo manual adquiere así una nueva relevancia como forma de pensamiento, en la que gesto, material y tiempo se entrelazan de manera inseparable.

De este modo, el textil no se presenta únicamente como objeto, sino como un proceso abierto que hace visibles y experienciables la memoria, la identidad y la transformación.

En este sentido, las obras textiles se sitúan entre objeto y proceso, entre permanencia y transitoriedad (Adamson, 2010).

Desde esta perspectiva, el mundo ya no se presenta como un patrón fijo. Se asemeja más bien a un tejido abierto: un proceso en el que los hilos se cruzan, se deshacen y se recombinan continuamente.

Vacío

Ahora me encuentro frente a una pared blanca, lisa y recién pintada, en una vivienda en Granada, construida en 2023. Se necesita tiempo para que las paredes adquieran un carácter propio.

Perforo un agujero para colgar un cuadro y pienso en Gottfried Semper. Su “teoría del revestimiento” se vuelve de pronto tangible y sorprendentemente actual: la separación entre estructura portante y envolvente. Mientras la construcción soporta las cargas, la superficie asume funciones como protección, configuración y mediación. Las fachadas modernas de vidrio, mallas metálicas o membranas se comportan, en muchos aspectos, como estructuras textiles: son ligeras, permeables y móviles. Regulan la luz, el aire y la temperatura, respondiendo así a la idea de Semper de una pared adaptable (Mallgrave, 1996).

Apoyo la broca y pulso el interruptor. La pared cede rápidamente: pintura, placa de yeso, y luego, de repente, vacío. La broca se desliza hacia el interior de la cavidad. Al retirarla, observo fibras de color anaranjado en la punta.

Surge una comparación inmediata: paja y lana de vidrio. Ambos materiales cumplen funciones de aislamiento, ambos permanecen ocultos en el interior del muro y, sin embargo, difícilmente podrían ser más distintos. Uno ha crecido de forma natural; el otro ha sido producido industrialmente.

Después de colgar el cuadro, dispongo algunos objetos traídos del viaje en el espacio y extendiendo la gran pieza de ganchillo sobre la mesa.

Bibliografía

- Adamson, G. (2010). *The craft reader*. Berg.
- Albers, A. (1965). *On weaving*. Wesleyan University Press.
- Arribas, V. (2021). Digital fashion: An innovation in the fashion industry. *Fashion and Textiles*, 8(1), 1–15. <https://doi.org/10.1186/s40691-021-00263-y>
- Busch, O. (2023). The textility of the Alhambra. In D. Ekici, P. Blessing, & B. Baudez (Eds.), *Textile in architecture: From the Middle Ages to modernism* (pp. 138–155). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003281276>
- Camere, S., & Karana, E. (2018). Fabricating materials from living organisms: An emerging design practice. *Journal of Cleaner Production*, 186, 570–584. <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2018.03.081>
- Copernicus, N. (1992). *On the revolutions of the heavenly spheres* (E. Rosen, Trans.). Johns Hopkins University Press. (Original work published 1543)
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *Was ist Philosophie?* (B. Schwibs & J. Vogl, Trans.).

- Suhrkamp. (Original work published 1991)
- Dimer, B., & Facio, I. (2017). The fabric of the universe: Exploring the cosmic web in 3D prints and woven textiles. *Publications of the Astronomical Society of the Pacific*. <https://doi.org/10.1088/1538-3873/aa6a46>
- Dolgener, A. (Ed.). (1993). *Burg Giebichenstein – Die hallesche Kunstschule von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Staatliche Galerie Moritzburg.
- Ellen MacArthur Foundation. (2017). *A new textiles economy: Redesigning fashion's future*. <https://ellenmacarthurfoundation.org>
- Essinger, J. (2004). *Jacquard's web: How a hand-loom led to the birth of the information age*. Oxford University Press.
- Fashion for Good. (2020). *The future of materials: Exploring the innovations shaping the fashion industry*. <https://fashionforgood.com>
- Fletcher, K. (2014). *Sustainable fashion and textiles: Design journeys* (2nd ed.). Routledge.
- Fourquier, A. C. (2024). W(hole). Matter and its absence in woven textiles. *Journal of Textile Design Research and Practice*, 12(1–2), 148–167. <https://doi.org/10.1080/20511787.2024.2394288>
- Greene, B. (2004). *The fabric of the cosmos: Space, time, and the texture of reality*. Alfred A. Knopf.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. Routledge.
- Irwin, R. (2004). *The Alhambra*. Profile Books.
- Jongerius, H. (2015). *Hella Jongerius: Whispering things*. Vitra Design Museum.
- Kemmerer, C. F. (2023). "He will lift off the covering which is over all the peoples": Seeing through medieval Lenten veils. In D. Ekici, P. Blessing, & B. Baudez (Eds.), *Textile in architecture: From the Middle Ages to modernism* (pp. 27–44). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003281276>
- Krüger, S. (2009). *Textile architecture*. Jovis.
- Mallgrave, H. F. (1996). *Gottfried Semper: Architect of the nineteenth century*. Yale University Press.
- Mena Marqués, M. (2005). *Goya: Cartones y tapices*. Museo del Prado.
- Morabito, J. P. (2022). Weaving beyond the binary. *Textile: The Journal of Cloth and Culture*, 20(3), 424–438. <https://doi.org/10.1080/14759756.2022.2046365>
- Neyrinck, M. C., Hidding, J., Konstantatou, M., & van de Weygaert, R. (2018). The cosmic spiderweb: Equivalence of cosmic, architectural and origami tessellations. *Royal Society Open Science*, 5(4), 171582. <https://doi.org/10.1098/rsos.171582>
- Nietzsche, F. (2000). *Also sprach Zarathustra*. Reclam. (Original work published 1883–1885)
- Platon. (2000). *Der Staat* (O. Apelt, Trans.). Reclam.
- Popescu, M., Sauer, C., Scott, J., & Beyer, B. (2025). Convenors' note – Textiles and architecture: Weaving new paradigms. *Journal of Textile Design Research and Practice*, 13(1–2), 7–9. <https://doi.org/10.1080/20511787.2024.2461891>
- Semper, G. (1860). *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten: Oder praktische Ästhetik* (Bd. 1). Verlag für Kunst und Wissenschaft. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/>
- Siebenbrodt, M., Schenk zu Schweinsberg, E., Dolgener, A., & Below, I. (2012). *Die Bauhüßlerin Benita Koch-Otte: Textilgestaltung und freie Kunst 1920–1933*. Klassik

Stiftung Weimar.

- Silva, P., Navarro, M., Bessa, J., Coelho, A., Cunha, F. E., & Fangueiro, R. (2021). Influence of fibre diameter on the wool-based felt properties. *Materials Circular Economy*, 4(3), Article 7. <https://doi.org/10.1007/s42824-021-00047-x>
- Stoppa, M., & Chiolerio, A. (2014). Wearable electronics and smart textiles: A critical review. *Sensors*, 14(7), 11957–11992. <https://doi.org/10.3390/s140711957>

Abstract: The article approaches the textile as a relational structure capable of linking matter, space, and time. From a historical and contemporary perspective, its constructive principles and their transfer to architecture and thought are examined. The textile is understood as a dynamic system that connects disciplines, memories, and processes. Its singularity lies in interweaving differences and generating complexity through their interaction.

Keywords: textile – textile singularity – architecture – craftsmanship – cultural heritage – materiality – interdisciplinarity – textile art – temporality

Resumo: O artigo aborda o têxtil como uma estrutura relacional capaz de articular matéria, espaço e tempo. A partir de uma perspectiva histórica e contemporânea, analisam-se os seus princípios construtivos e a sua transferência para a arquitetura e o pensamento. O têxtil é entendido como um sistema dinâmico que conecta disciplinas, memórias e processos. A sua singularidade reside em entrelaçar diferenças e gerar complexidade a partir da sua interação.

Palavras-chave: têxtil – singularidade têxtil – arquitetura – artesanato – patrimônio cultural – materialidade – interdisciplinaridade – arte têxtil – temporalidade

Anna Gawronski: es artista textil y docente. Realizó sus estudios en Arte Textil en la Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle (Alemania), donde obtuvo Matricula de Honor en su proyecto final. Forma parte del Estudio AYA en Granada, donde desarrolla proyectos vinculados al textil, la arquitectura y el pensamiento material. Es miembro de la junta directiva del SEPIA – Institut für Textile Künste y docente en Estación Diseño, Granada.