
TEJER COMO PROCESO Y FORMA DE PENSAMIENTO MATERIAL: LA RED COMO LENGUAJE EN EL DIBUJO CONTEMPORÁNEO

Nerea Cordeiro Cerviño

Universidad Complutense de Madrid. Dpto. Dibujo y Grabado

Resumen: Este artículo propone una reflexión acerca de la materialidad entendida desde una perspectiva relacional, en la que el 'cuerpo', los 'objetos' y 'sistemas de representación plásticos' se entrelazan en redes complejas de interacción entre materiales, espacios y cuerpos. A partir del análisis de prácticas artísticas contemporáneas y de diferentes referencias teóricas vinculadas al pensamiento material, se explora el papel del cuerpo como una 'interfaz activa', el 'tejido' como un 'modelo estructural de pensamiento y la tela de araña' como una 'metáfora privilegiada de los sistemas interconectados'. Asimismo, se examina la práctica artística propia como un campo experimental donde estas nociones se materializan en el dibujo, la instalación y el uso del hilo como recurso plástico. El texto articula una transición desde lo corporal hacia lo espacial, proponiendo la idea de que las formas blandas y los sistemas textiles pueden constituir una vía crítica para repensar las relaciones existentes entre tecnología, percepción y creación en el contexto contemporáneo.

Palabras clave: DIBUJO CONTEMPORÁNEO; TEJIDO; TELARAÑA; PENSAMIENTO MATERIAL; CUERPO

WEAVING AS PROCESS AND FORM OF MATERIAL THOUGHT: THE NETWORK AS LANGUAGE IN CONTEMPORARY DRAWING

Abstract: This article offers a reflection on materiality understood from a relational perspective, in which bodies, objects and systems of artistic representation are interwoven in complex networks of interaction between materials, spaces and bodies. Drawing on the analysis of contemporary artistic practices and various theoretical references related to material thinking, it explores the role of the body as an active interface, weaving as a structural model of thought, and the spider web as a privileged metaphor for interconnected systems. Furthermore, the author's own artistic practice is examined as an experimental field in which these notions are materialized through drawing, installation, and the use of thread as a plastic medium. The text articulates a transition from the corporeal to the spatial, proposing that soft forms and textile systems can constitute a critical pathway for rethinking the relationships between technology, perception, and creative practice in the contemporary context.

Keywords: CONTEMPORARY DRAWING; WEAVING; SPIDER WEB; MATERIAL THINKING; BODY

EHUNTZEA, PENTSAMENDU MATERIALAREN PROZESU ETA FORMA GISA: SAREA, MARRAZKETA GARAIKIDEKO HIZKUNTZA GISA

Laburpena: Artikulu honek materialtasunari buruzko hausnarketa bat proposatzen du, erlazio-ikuspegia ardatz harturik, non 'gorputza', 'objektuak' eta 'irudikapen-sistema plastikoak' materialen, espazioen eta gorputzen arteko interakzio-sare konplexuetan elkartzen baitira. Jardunbide artistiko garaikideen eta pentsamendu materialari lotutako zenbait erreferentzia teorikoren azterketa abiapuntutzat hartuta, alderdi hauek aztertzen dira: 'gorputza interfaze aktibo' gisa, 'ehuna pentsamenduaren egitura-eredu' gisa, eta 'armiarma-sarea sistema interkonektatuen metafora pribilegiatu' gisa. Era berean, jardunbide artistikoa bera eremu esperimental gisa aztertzen da, non nozio horiek gero marrazketan, instalazioetan eta haria baliabide plastiko gisa erabiltzean gauzatzen baitira. Testuak gorputzetik espaziorako trantsizioa artikulatzen du, eta proposatzen du forma bigunak eta ehun-sistemak bide kritikoa izan daitezkeela gaur egungo testuinguruan teknologiaren, pertzepzioaren eta sorkuntzaren artean dauden harremanak birpentsatzeko.

Gako-hitzak: MARRAZKETA GARAIKIDEA; EHUNA; ARMIARMA-SAREA; PENTSAMENDU MATERIALA; GORPUTZA

Cordeiro Cerviño, Nerea. 2025. «Tejer como proceso y forma de pensamiento material: La red como lenguaje en el dibujo contemporáneo». *AusArt* 14 (2): 353-365. <https://doi.org/10.1387/ausart.28464>

1. Materialidad y pensamiento relacional

Repensar la materialidad que compone las diferentes partes que configuran la realidad, implica asumir que no existe una separación clara entre los cuerpos, los objetos y los contextos en los que estos se inscriben. La 'materia' o lo 'material', lejos de ser un atributo estático o una cualidad pasiva presente en los elementos, se presenta como un campo dinámico de relaciones, en el que cada componente participa activamente en la configuración del conjunto. Desde esta perspectiva, los materiales no se tratan como simples soportes sobre los que proyectar una intención, sino como agentes que intervienen, condicionan y transforman aquellos procesos en los que se ven implicados.

En referencia a lo plástico, esta concepción relacional de la materia permite replantear la práctica artística contemporánea como un sistema de interacciones complejas entre materiales, espacios y cuerpos. En lugar de responder a una lógica lineal –basada en idea, ejecución y resultado–, el proceso creativo se configura como una red de decisiones y desplazamientos que afectan al sujeto. Este último deja de ocupar una posición central, para pasar a encontrarse inmerso en una trama compartida con aquello que le rodea. La obra, en este sentido, no culmina como el resultado final de una acción; más bien, una manifestación provisional de un sistema en constante transformación.

A partir de este marco conceptual como base, el presente texto propone un recorrido que parte del 'cuerpo como primer lugar de relación materia', transita por 'el tejido entendido como modelo estructural de pensamiento', y desemboca en 'la tela de araña como imagen paradigmática de los sistemas complejos'. Un trayecto que no solo se articula desde una dimensión teórica, sino que encuentra su desarrollo en una práctica artística propia que utiliza el dibujo y el hilo como medios para explorar estas relaciones, y que será desarrollada en profundidad.

2. El cuerpo como materia activa e interfaz

El punto de partida de este recorrido conceptual, se sitúa en la reconsideración del propio cuerpo. Tradicionalmente, este ha sido entendido como el soporte o contenedor de la mente, relegado a una posición secundaria dentro de los modelos cognitivos clásicos. No obstante, estudios recientes centrados en el ámbito del 'pensamiento material' y la 'filosofía de la mente' han cuestionado esta jerarquía, proponiendo una visión alternativa en la que la cognición emerge de la interacción entre el organismo y su entorno. Podría citarse a la joven investigadora Laura Tripaldi que, en su publicación *Mentes paralelas* (2023), subraya que la cuestión sobre la cognición no es únicamente cerebral; sino que emerge de la interacción del cuerpo con aquello que lo circunda. Se desmontarían muchos de los prejuicios existen-

tes acerca de la naturaleza de la inteligencia; entre los que se encontraría la creencia de que la conciencia es estrictamente indispensable para reproducir el pensamiento. En este nuevo modelo que se propone, inteligencia y acción coinciden. «En realidad, no solo el cerebro, sino también los cuerpos en su conjunto y el mundo que los circunda se entretajan y contribuyen activamente en la cognición. El descubrimiento de la inteligencia en ciertos materiales, en efecto, parece ir precisamente en esa dirección» (Tripaldi 2023, 80).

Desde esta perspectiva que se plantea, el cuerpo pasa a entenderse como una 'interfaz': una superficie de intercambio donde se procesan estímulos, se generan respuestas y se construyen experiencias. Asimismo, pensar con el cuerpo implica reconocer que el conocimiento no se produce de forma abstracta, sino a través de procesos materiales, sensoriales y situados. Una idea que, si es trasladada al ámbito artístico, se traduce en una práctica que no se limita a representar la realidad, sino que la activa y la transforma; dejándose también transformar por ella.

Por ello, esta condición activa del cuerpo tiene implicaciones directas en la manera en que se concibe la subjetividad. Lejos de constituir una entidad fija y autónoma, el sujeto se configura como un nodo dentro de una red de relaciones que incluyen a otros cuerpos, materiales y contextos. La experiencia, por tanto, no es algo que se pueda poseer, sino que se construye a partir de la 'interacción' como concepto. En este sentido, la creación de nuevos materiales podría entenderse como la invención de nuevas formas de relacionarse con el entorno.

3. El tejido como forma de pensamiento material

Si el cuerpo constituye un primer nivel dentro de esta 'red' discursiva, el tejido aparece como un modelo que permite visualizar su complejidad. Más allá de su dimensión técnica, lo textil puede entenderse como una forma de pensamiento material basada en la interconexión, la repetición y la tensión entre distintos elementos. Un hilo aislado posee unas determinadas propiedades; sin embargo, al entrelazarse con otros, da lugar a una estructura de características completamente nuevas. Este principio, que en apariencia puede resultar simple, es fundamental para comprender cómo emergen los sistemas complejos.

La artista plástica Sara Coleman (A Coruña, 1980), reflexiona en su propia obra y proceso sobre como 'el acceso a la complejidad solo es posible desde la propia complejidad'. El material textil y el tejido, en este sentido, no solo representan una estructura, sino que manifiestan una lógica concreta: la de la 'relación' como condición de la existencia. Esta es una idea que puede extrapolarse a múltiples ámbitos contemporáneos, desde las redes digitales hasta las prácticas artísticas que combinan medios analógicos y tecnológicos.



Figura 1. «*Transmutaciones*», Sara Coleman (2022). Serie de 30 cuadros realizados en fieltro de lana. Fuente: Sara Coleman «La frágil piel del mundo». <https://saracoleman.es/arte/La-fr%C3%A1gil-piel-del-mundo/>

En el contexto de la práctica propia, consigue traducirse esta lógica hacia el desarrollo de procesos híbridos en los que el dibujo digital y el analógico se retroalimentan. El uso de herramientas como programas de diseño, permiten generar estructuras iniciales que posteriormente llegan a materializarse en soportes físicos. Se trata de un trasvase entre lenguajes y disciplinas, que no sólo responde a un simple cambio de formato, sino a una transformación por la que se introducen nuevas variables. En ellas, se habla, por ejemplo, de la resistencia del papel, la fluidez de la tinta o incluso, la escala del gesto. Cada material responde y funciona de manera distinta, obligando a replantear constantemente el medio y el proceso.

Asimismo, la incorporación del hilo supone un paso más en esta dirección. Al introducir un material textil en el ámbito del dibujo, se da lugar a

una especie de expansión que trasciende la bidimensionalidad del soporte. La línea deja de ser únicamente un trazo sobre una superficie para convertirse en un elemento físico que ocupa el espacio, generando relaciones tridimensionales. Este desplazamiento no solo afecta a la forma, sino también a la manera en que la obra es percibida y experimentada, tanto por parte del propio artista como del espectador.

4. La tela de araña como modelo relacional y simbólico

En este punto, la 'tela de araña' emerge como una referencia fundamental. Su estructura, basada en la interconexión de múltiples hilos, constituye un ejemplo paradigmático de sistema relacional. En lo que se refiere a la morfología concreta del propio elemento natural, cada parte de la red cumple una función específica, adquiriendo sentido real en la totalidad de su conjunto. La tela, por tanto, no constituye simplemente un conjunto de hilos, sino una organización inteligente y flexible que permite la 'captura', la 'percepción' y la 'adaptación' con respecto a su entorno. «La naturaleza es la primera diseñadora del mundo y la más efectiva, ha tenido millones de años para probar sus diseños desestimando aquellos que no funcionan» (Maroto Pérez 2016, 67). Desde el punto de vista material, la seda arácnida presenta una combinación precisa de resistencia y fragilidad que la convierte en un modelo especialmente sugerente y de referencia para otros medios y lenguajes. «Las arañas y sus telas han sido una fuente de inspiración para los artistas de todas las épocas; encontramos pinturas rupestres de arañas, bajorrelieves de arañas en monumentos megalíticos, esculturas de arañas monumentales en los museos de arte moderno, los arquitectos imitan sus estructuras ligeras y, hasta los músicos han compuesto ballets donde la araña es protagonista» (Elices 2009, 31).

Su capacidad para adaptarse a diferentes condiciones, así como para regenerarse, evidencia una inteligencia distribuida que no depende de un centro de control. El propio animal utiliza la construcción de esta estructura como una extensión de su propio sistema perceptivo, lo que permite pensar en la existencia de una continuidad entre organismo y entorno; al mismo tiempo que se entiende como un oportuno reflejo orgánico de las lógicas relacionales que han sido descritas en lo que va de texto hasta el momento. «La araña es capaz de utilizar la tela que construye como una extensión de sus órganos perceptivos y de su propio cerebro» (Tripaldi 2023, 192).

En base a ello, esta continuidad expresada en el mundo animal, descontextualizada hacia otros escenarios discursivos, puede encontrar resonancias también en la práctica artística. La relación entre el artista y los materiales que utiliza no es de carácter unidireccional, sino recíproca –como ocurre con la propia araña—. Los materiales no solo se transforman, sino que también alteran al sujeto que los manipula. En este sentido, la obra

puede entenderse como un espacio de negociación donde se articulan diferentes fuerzas.

Al mismo tiempo, si se atiende a la dimensión simbólica presente en el elemento natural, y los significados de los que ha sido dotado a lo largo del tiempo, se refuerza esta lectura. Existe el caso del mito de Aracne recogido por Ovidio -entre otros-, que plantea una reflexión sobre la creación como acto de resistencia frente al poder. La transformación de la tejedora en araña introduce la idea de una práctica que persiste más allá de la sanción, insistiendo en el *hacer* como forma de existencia. Esta figura ha sido retomada en el arte contemporáneo como símbolo de una creación que se sitúa en los márgenes de las jerarquías establecidas.

5. Práctica artística I: Cuerpo, retrato y red (2020–2021)

En la práctica artística propia, la influencia de esta imagen se va manifestando y adquiriendo fuerza de forma progresiva. En una primera etapa, situada entre 2020 y 2021, la tela de araña aparece como un recurso simbólico vinculado a experiencias de incertidumbre y aislamiento –en ese momento, relacionadas con un contexto de confinamiento domiciliario–. Bajo la secuencia conceptual ‘casa-trampa-mente’, se desarrollan una serie de obras que utilizan el retrato como punto de partida. En ellas, el rostro pierde su identidad reconocible al fundirse con una red de trazos que lo atraviesa. Esta práctica artística encuentra su principal inspiración en la obra de Louise Bourgeois (París 1911-Nueva York 2010). Asimismo, esta artista constituye el principal referente plástico que aparece de manera recurrente en el imaginario del arte actual al trabajar con estas ideas. De una forma laboriosa y similar a la de la araña, teje a partir de su memoria, una obra poderosa y personal; sin emplear su pasado de forma narrativa o ilustrativa, sino como un punto de partida para proponer una poética subjetiva.

En cuanto al imaginario conceptual propio y su proceso de creación, fue iniciado originalmente entendiendo la pérdida de la figuración en el dibujo –en favor de la estructura de la tela de araña– como una especie de ‘deshumanización’; que posteriormente se reformula como una ‘transformación’. La figura no desaparece, sino que se integra en un sistema más amplio que la redefine. La red no actúa como un elemento externo, sino como una estructura que reorganiza la imagen desde dentro. El resultado consiste en composiciones en las que lo figurativo y lo abstracto conviven en tensión.

Desde un punto de vista técnico, estas obras se caracterizan por el uso de la tinta y la construcción de tramas densas que pueden llegar a recordar a la lógica del tejido. Cada trazo se conecta con otros, generando una superficie que funciona como un campo de relaciones. De nuevo, la elección de la ‘tela de araña’ como referencia no responde a un criterio arbitrario, sino a su capacidad para condensar una serie de oposiciones presentes en su naturaleza conceptual: ‘resistencia’ y ‘fragilidad’, “protección y ‘captura’,

'orden' y 'caos'. No obstante, pese a esta certeza, si tuviesen que describirse los inicios de este desarrollo de trabajo, y las decisiones tomadas, se definiría a través de las siguientes palabras de Bruce Nauman: «comienza con una idea bastante tonta, que es cierta y a la vez no lo es. Al interpretarla y tomarla en serio, se convierte en un pensamiento fuerte que debe ser examinado, y este examen no debe nunca tener en cuenta el placer o la estética» (en Gómez Molina 1995, 34-35).

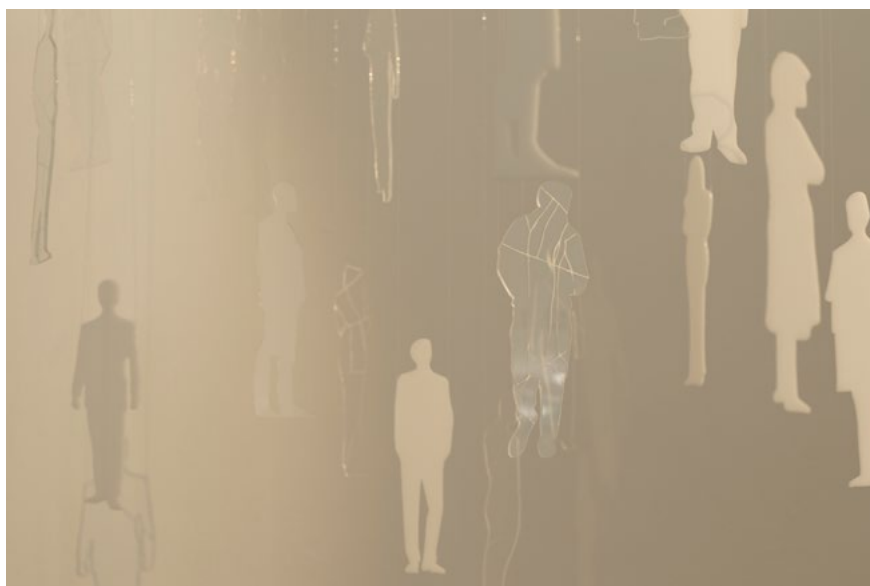


Figura 2. «Celdas de cristal» (2021). Dimensiones variables.

6. Práctica artística II: Ciudad, paisaje y estructura (2022–2023)

En una segunda etapa, desarrollada entre 2022 y 2023, el interés se desplaza hacia el paisaje urbano. La ciudad es entendida como una red compleja en la que se entrelazan múltiples dimensiones: sociales, políticas y económicas. A partir de esta concepción, el dibujo adopta una lógica estructural que remite directamente –y nuevamente– a la construcción de una tela de araña. La investigación plástica de este periodo se centra en la ciudad de Madrid. Las vistas dibujadas, se configuran como entramados en los que los edificios, las calles y los espacios –en general– se conectan mediante líneas que generan una ilusión de estructura abierta. La representación se aleja de la fidelidad mimética para centrarse en la organización de relaciones. La ciudad aparece como un collage en constante expansión, donde cada fragmento adquiere sentido en función de su conexión con respecto a otros. Este enfoque implica una renuncia a la idea de totalidad cerrada. Las composiciones se presentan como sistemas inacabados, abiertos a múltiples lecturas. La red no se cierra sobre sí misma, sino que sugiere la posibilidad de continuar más allá de los límites del soporte. En este sentido, el dibujo funciona como un mapa que no pretende representar el territorio, sino activar una experiencia del recorrido –que se ha llevado a cabo tanto en el proceso de hacerlo, como la aspiración de lo que pretende generar en la sala–.

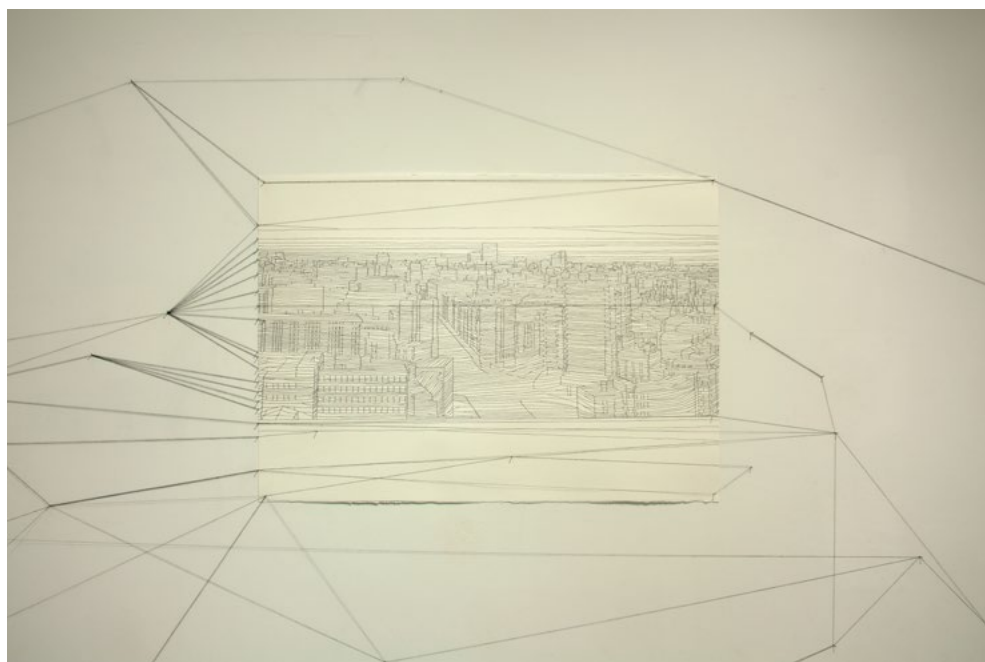


Figura 3. «Ciudades telaraña» (2022-2023). Dimensiones variables.

7. Práctica artística III: Del trazo al hilo (2023–)

La tercera etapa, iniciada en 2023 y todavía en constante evolución, cambio y desarrollo, introduce un cambio fundamental: el paso del trazo al hilo como material principal. Este desplazamiento implica una transformación radical en la práctica, que pasa de la bidimensionalidad del dibujo a la tridimensionalidad de la instalación e intervención espacial. El hilo, entendido como una línea en el espacio -como dibujo expandido y como escultura-, permite construir estructuras que ocupan y activan el entorno.

En las primeras intervenciones que se realizaban siguiendo esta nueva lógica material, el hilo se utilizaba como una extensión del dibujo, ampliando los trazos sobre el muro. Sin embargo, progresivamente ha ido adquiriendo autonomía, acabando por convertirse en el elemento protagonista de la obra. Su lógica constructiva sigue remitiendo al 'tejido' y a la 'tela de araña', pero se adapta a las condiciones específicas de cada espacio, e incorpora las variables arquitectónicas que se presten.

El caso concreto de las instalaciones que se realizan siguiendo el formato de esquinas -de una sala- constituyen un ejemplo significativo de este proceso. La elección de este tipo de emplazamiento responde a su capacidad para generar tensiones y conexiones entre planos. El proceso consiste en anclar el hilo a través de diferentes puntos, creando una red que se expande a través del espacio y acaba por modificar la percepción del entorno.

Uno de los aspectos más relevantes de esta etapa constituye la relación que consigue establecerse con el espectador. A diferencia del dibujo sobre papel, que puede ser observado desde una posición estable, estática y fija, una instalación de este tipo requiere de un cierto desplazamiento corporal y físico. La obra se activa a través del recorrido, generando una experiencia que varía en función del punto de vista que decida marcarse. El espectador no se limita a contemplación, sino que participa activamente en la construcción del sentido de la obra. También, la cuestión del material adquiere aquí una importancia central. El grosor, la tensión y el color del hilo condicionan tanto la visibilidad como la resistencia de la estructura. Es el caso, por ejemplo, de intervenciones de mayor escala, en las que la elección de un hilo más grueso se vuelve necesaria para evitar que la obra se diluya en el espacio. Es necesario puntualizar como este tipo de decisiones evidencian a la práctica artística como un proceso que se configura a partir del ajuste continuo entre intención y materialidad.

Asimismo, en proyectos más recientes, el hilo ha comenzado a utilizarse de forma autónoma, sin la mediación de un dibujo previo de por medio. Este cambio tan sustancial, supone la consolidación de una práctica en la que el textil no funciona como un simple complemento, sino que adquiere un paulatino protagonismo como medio principal. El acto de tejer se convierte así en un modo de dibujar en el espacio, donde cada conexión establece una relación que contribuye a la construcción del conjunto.

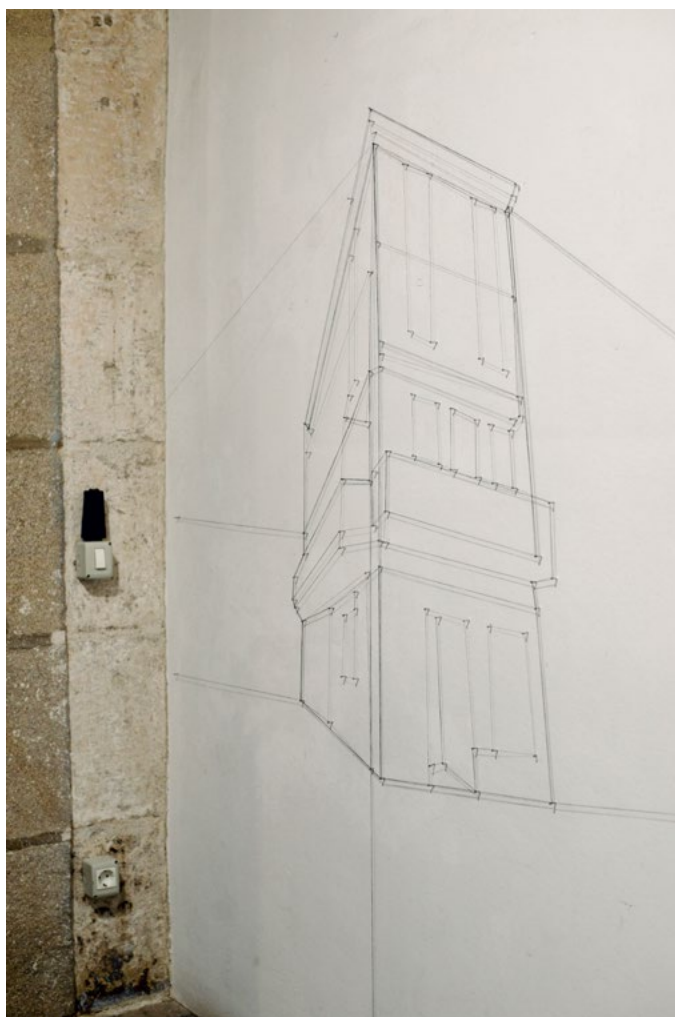


Figura 4. «Figuras de cuerdas», zona C (2024-2025). Dimensiones variables.

Para la evolución hacia el tipo de práctica que se está describiendo, resulta clave la influencia de una experiencia concreta que tuvo lugar con la exposición temporal de Chiharu Shiota (Osaka, 1972), del 22 de marzo de 2023, al 23 de junio de 2024, en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona. Una labor comisariada por la historiadora Inma Prieto. Podrían destacarse infinidad de componentes de la muestra, pero es preciso brindarle especial atención al papel desempeñado por el hilo. Se trata de un elemento aparentemente simple pero cargado de un gran poder simbólico, que funciona como una herramienta a través de la que tejer las narrativas visuales de la artista. En el proceso de generar intrincadas redes a partir de él, rememora la complejidad de las relaciones humanas y la interconexión de las vidas

individuales. Cada hilo, o cada nodo, narra la historia de un encuentro, de una experiencia, o de una emoción, que se entrelaza con otras para formar el denso 'tapiz de una memoria compartida'. Por medio de gestos simples y repetitivos, como tejer y desenredar hilos, sumerge al espectador en una dinámica de introspección y transformación, donde el tiempo se evapora y el espacio se convierte en un lienzo en blanco.

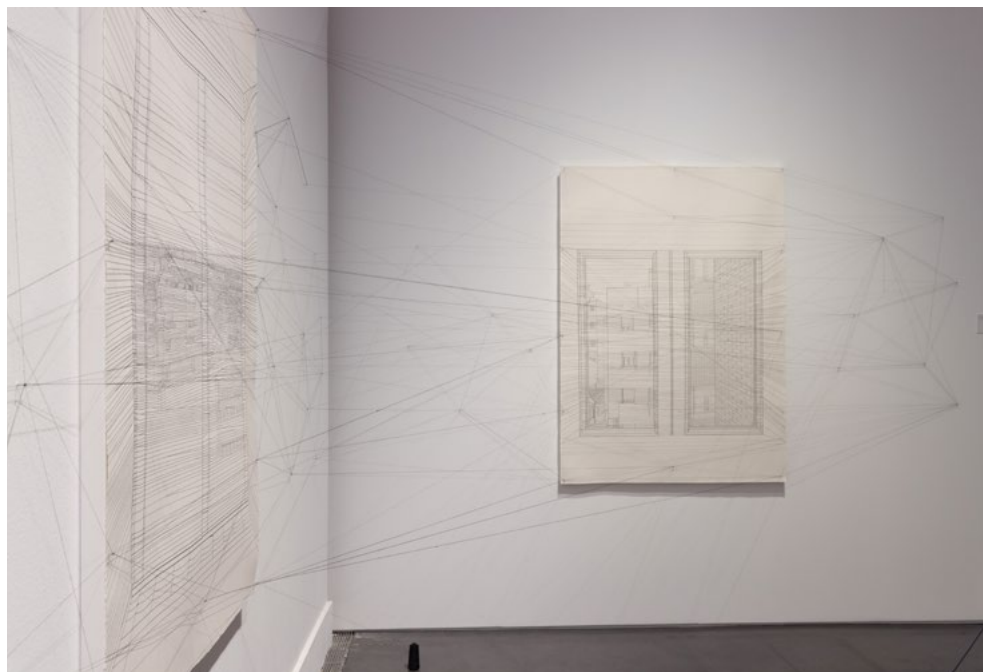


Figura 5. «Figuras de cuerdas» (Madrid, 2024-2025). Dimensiones variables. Proyecto financiado por las ayudas a la creación de VEGAP 2023.

La presente investigación que se está realizando, no pretende ofrecer repuestas cerradas, sino abrir preguntas; especialmente sobre como la práctica artística puede ayudar a re-pensar críticamente el contexto actual cada vez más acelerado, inestable y desconectado de lo real. No obstante, como posibles notas de conclusiones parciales, podrían apuntarse las siguientes.

El recorrido que se ha realizado a través del texto, permite entender la práctica artística como un proceso de estudio donde las ideas se desarrollan por medio de la acción. La tela de araña, lejos de resumirse en una simple referencia visual, funciona como un modelo conceptual que articula las diferentes fases del trabajo. Su lógica relacional, su capacidad de adaptación y su ambivalencia simbólica la convierten en una herramienta especialmente adecuada para pensar la complejidad contemporánea. Asimismo, se constituye como una referencia clave para proponer nuevas proyecciones sobre el

dibujo como lenguaje y medio con el que generar diálogo y conocimiento: dibujar para comprender.

En última instancia, tejer se revela como una forma de pensamiento. Un modo de construir sentido a partir de relaciones que no buscan simplificar la realidad, sino asumir su multiplicidad. En este gesto, la práctica artística se posiciona como un espacio de experimentación donde es posible explorar nuevas formas de conexión entre cuerpos, materiales y contextos. El espectador entendido desde su corporalidad, no se limita a ser un agente pasivo, sino a contribuir de forma activa y perceptiva en la experiencia total plástica.

Referencias bibliográficas

- Bourgeois, Louise. (1974) 2002. *Destrucción del padre, reconstrucción del padre: Escritos y entrevistas, 1923-1997*. Traducción Rafael Jackson & Pedro Navarro. Madrid: Síntesis
- Elices Calafat, Manuel. 2009. «Las arañas y sus telas: Un paradigma multidisciplinar». Discurso de ingreso en la Real Academia de Doctores de España. <https://n9.cl/xgb413>
- Gómez Molina, Juan José, coord. (1995) 2006. *Las lecciones del dibujo*. Manuel Barbero et al. Madrid: Cátedra
- Maroto Pérez, Eva Margarita. 2016. «Cuando la arquitectura deviene en escultura y viceversa: Turbine Hall y Serpentine Gallery». Tesis Univ. Complutense de Madrid. <https://n9.cl/dyxmw>
- Martínez Pérez-Coleman, Sara. 2023. «Tejiendo (en) la incertidumbre: El textil como proceso material e interfaz espacial». Tesis Univ. de Vigo
- Tripaldi, Laura. 2023. *Mentes paralelas: Descubrir la inteligencia de los materiales*. Traducción, Fernando Venturi; prefacio, Matteo de Giuli. Buenos Aires: Caja Negra

(Artículo recibido: 29/03/2026; aceptado: 22/05/2026)