

Dibujar con hilo: expansión gráfica y espacial en el arte instalativo

DRAWING WITH THREAD: GRAPHIC AND SPATIAL EXPANSION IN INSTALLATION ART

ABSTRACT

This article explores the role of thread as a three-dimensional line within contemporary installation art, through a comparative analysis of the works of Annette Messenger and Chiharu Shiota. Beyond its traditional association with craft, textiles, and domesticity, both artists have redefined thread within contemporary art, exploring its capacity to articulate critical discourses, generate narratives, and structure space. According to Rosalind Krauss' theories on the expanded field, this study explores how thread shifts from being a material relegated to the margins of art to becoming a tool for subverting gender conventions, challenging the limits of the picture plane, and establishing connections between the artwork, the viewer, and the space. This study aims to analyze how thread functions as a three-dimensional line, capable of challenging the hierarchies of visual language, demonstrating its potential as an installation resource. Thread is configured as a graphic element, blurring the boundaries between drawing, installation, and performance, opening new possibilities within contemporary art.

Keywords: drawing, installation art, textile art, Annette Messenger, Chiharu Shiota, expanded field

RESUMEN

El presente artículo estudia el papel del hilo como trazo tridimensional dentro del arte instalativo contemporáneo, a través del análisis comparativo de las obras de Annette Messenger y Chiharu Shiota. Más allá de su asociación tradicional con la artesanía, el textil y lo doméstico, ambas artistas han resignificado el hilo dentro del arte contemporáneo, explorando su capacidad para articular discursos críticos, generar narrativas y estructurar el espacio. A partir de las teorías de Rosalind Krauss sobre el concepto de campo expandido, se examina cómo el hilo deja de ser un material relegado a los márgenes del arte, para ser una herramienta con la que subvertir las convenciones de género, desafiar los límites del plano, y establecer conexiones entre obra, espectador y espacio. En este sentido, analizaremos cómo el hilo actúa como una línea tridimensional, capaz de desafiar las jerarquías del lenguaje visual, mostrando su potencial como recurso instalativo, donde la hebra se configura como elemento gráfico, difuminando las fronteras entre dibujo, instalación y performance, abriendo nuevas posibilidades dentro del arte contemporáneo.

Palabras clave: dibujo, instalación artística, arte textil, Annette Messenger, Chiharu Shiota, campo expandido

1 INTRODUCCIÓN

A lo largo del último tercio del siglo XX, la práctica textil fue dejando atrás su tradicional clasificación dentro del ámbito de las artes aplicadas para integrarse de manera progresiva en el territorio de las Bellas Artes. Históricamente, la división entre ambas disciplinas había sido marcada por una barrera conceptual que restringía el valor artístico del tejido, limitándolo a un enfoque funcional y decorativo. Esta limitación se vería desafiada mediante una transformación sustancial en la manera en que las fibras y textiles eran utilizados dentro del arte contemporáneo, alejándose de los métodos tradicionales de producción para convertirse en un lenguaje expresivo que dialogaba con las nuevas narrativas (Henderson, 2021). De este modo, diversas artistas incorporaron esta reformada disciplina a sus discursos, explorando su potencial técnico, conceptual y crítico.

Esta inclusión del hilo al arte contemporáneo sería impulsada por mujeres creadoras, que encontraron en él un medio gráfico-plástico alejado de la tradición académica y cargado de significados ligados a lo femenino, lo doméstico y lo marginal (Barber y Chadwick, 1990). Ejemplo de ello sería Rosemarie Trockel (1952), cuyas *knitting paintings* emplean el telar como vehículo para cuestionar los límites entre arte, artesanía y producción industrial, y denunciar las jerarquías establecidas en torno a lo femenino (Ottmann, 1987). El auge de la instalación y la performance favoreció que el tejido se desvinculara del plano bidimensional (Sánchez Argilés, 2009), facilitando su expansión en el espacio. Esta transformación resignificó el hilo en la posmodernidad, alejándolo de su asociación con las mal llamadas “artes menores” para convertirlo en un recurso gráfico, discursivo y estructural, capaz de redefinir los límites del dibujo en el campo expandido.

Esta inclusión de la fibra en el arte contemporáneo no solo supuso una ruptura con la tradición artística, sino que también formaría parte de un proceso más amplio de expansión de las disciplinas artísticas. Hablamos del concepto de campo expandido, desarrollado por Rosalind Krauss en publicaciones tan influyentes como *Sculpture in the Expanded Field* (1979). Dicho concepto resulta clave para comprender como el dibujo ha podido trascender su soporte bidimensional para ocupar el espacio. Siguiendo esta línea de razonamiento, en el presente estudio hablamos del dibujo expandido como medio que deja atrás los límites del papel y de la pared para redefinir el entorno mediante la línea tridimensional, generando nuevas experiencias mediante la interacción del espectador con la pieza y el entorno (Krauss, 1996).

El hilo, en este contexto, ha evolucionado para dejar ser un material meramente textil hasta convertirse en una línea, en un trazo tridimensional, con el que intervenir en el espacio expositivo, ampliando así los límites del dibujo tradicional para ampliar la experiencia estética e incluso establecer nuevas narrativas (Vadillo Rodríguez, 2023). A lo largo de las últimas décadas del siglo pasado, artistas como Annette Messager (1943) y Chiharu Shiota (1972) han explorado la capacidad de este elemento para definir y desdibujar el espacio, llevándolo más allá de su función tradicional para convertirlo en un trazo expandido, desarrollando enfoques diversos que subrayan dicha versatilidad. Por ello, el presente artículo busca exponer y analizar esta transformación a través del estudio de las piezas instalativas de ambas autoras, examinando cómo la fibra ha adquirido una nueva dimensión dentro del arte contemporáneo, y cómo ha influido en la expansión del dibujo dentro del campo expandido.

Para realizar esta investigación, se ha adoptado una metodología de carácter cualitativo, basándonos en un análisis formal y visual de las instalaciones de estas artistas, y prestando especial atención al hilo, a su materialidad, a su disposición en el espacio, y a su capacidad para generar nuevos significados propios del discurso contemporáneo. Asimismo, esta investigación adopta una estrategia comparativa y de estudio de caso, ya que contrasta los enfoques de Messenger y Shiota, para así comprender el potencial y el impacto de la fibra como elemento gráfico. Más allá de abordar estas obras de modo aislado, este análisis comparativo permite observar cómo ambas artistas utilizan la fibra para articular discursos visuales divergentes, pero complementarios. Mientras que en la producción artística de Messenger, el hilo se concibe como una materialización de la línea, en Shiota veremos como este trazo tridimensional se expande en el espacio expositivo hasta convertirse en una arquitectura envolvente con la que generar experiencias inmersivas.

Esta investigación está basada en datos secundarios, llevando a cabo una revisión bibliográfica sobre el campo expandido, el arte textil y la instalación artística, enmarcándose en la teoría de Rosalind Krauss para analizar el hilo como un dibujo tridimensional. También se han consultado monografías, catálogos de exposiciones, artículos académicos y críticas sobre ambas creadoras, proporcionando un marco conceptual sólido. Además, se ha revisado documentación específica acerca de estas piezas, incluyendo fichas técnicas, material de archivo, fotografías y otros registros visuales, con el objetivo de obtener una comprensión más detallada de sus características formales y conceptuales.

Este estudio permitirá evidenciar cómo el hilo ha dejado de ser un simple recurso artesanal para convertirse en un medio capaz de expandir los límites del dibujo y de la instalación artística, integrándose en el lenguaje contemporáneo como una herramienta para la transformación del discurso artístico.

2 DESARROLLO DEL TEMA

Como hemos mencionado anteriormente, a lo largo de las últimas décadas siglo XX las categorías tradicionales han experimentado un proceso de transformación que dio paso a las nuevas posibilidades del campo expandido, en donde las prácticas artísticas trascienden sus límites convencionales. Este proceso afectó principalmente a aquellas prácticas artísticas tradicionalmente relegadas a los márgenes de la escena artística, como ha sido el caso del arte textil, que históricamente ha sido considerado un medio artesanal más que una expresión plástica propia del ámbito de museos y galerías (Sánchez Argilés, 2009). El contexto posmoderno ha propiciado la revalorización de estos materiales y técnicas, permitiendo que artistas incorporen el hilo como herramienta simbólica, gráfica y estructural, lejos de su previa ornamental, dando vida a discursos críticos y formales que se enmarcarían dentro del arte contemporáneo.

Uno de los principales referentes en este ámbito es la teórica Rosalind Krauss con su artículo *Sculpture in the Expanded Field* (1979), en donde expuso cómo la escultura, durante la posmodernidad, dejaría de estar ligada exclusivamente al pedestal para integrarse en el entorno expositivo. Esta reconfiguración del espacio escultórico allanó el camino al dibujo y el arte textil, que experimentaron un proceso de expansión, desdibujando las fronteras entre lo objetual, lo gráfico y lo instalativo. El concepto de campo expandido nos permite entender las disciplinas artísticas como algo flexible, como explica en su publicación *Un arte nuevo: el dibujo en el espacio*

(1996), en donde Krauss analiza cómo el dibujo contemporáneo logra trascender el papel para convertirse en un trazo tridimensional con la capacidad de interactuar con el espacio expositivo y con el público, adquiriendo presencia física. Desde esta noción de expansión, debemos resaltar otros enfoques que han puesto el foco no en la obra, sino en el papel del espectador, y en las relaciones que se generan con la pieza. Así, Nicolas Bourriaud en su *Estética Relacional* (1998), conceptualiza aquellas prácticas que desplazan el objeto artístico hacia contextos de interacción, es decir, donde el diálogo entre el público, obra y contexto reemplaza al objeto como núcleo de sentido. Esta línea de pensamiento será ampliada por Claire Bishop, quien analizará cómo esas formas participativas pueden incorporar conflicto y tensión, de modo que la implicación crítica del espectador sea fundamental en la práctica instalativa contemporánea (2012). La obra de Francis Alÿs (1959) ofrece un ejemplo performativo de trazo expandido, en piezas como *Fairy Tales* (1992-1998), donde la línea se convierte en desplazamiento y acción al integrar el cuerpo del artista, el espacio intervenido, y el carácter efímero y procesual del hilo arrastrado.

Y es que este mismo proceso ha sucedido con el tejido y la hebra, que ha trascendido su función artesanal para convertirse en un lenguaje expresivo, con una nueva dimensión espacial y conceptual (Bernadac, 2006). Es de este enfoque del que partimos para analizar la función del hilo como línea tridimensional, y el cómo durante las últimas décadas artistas se han valido de esta herramienta para abordar el dibujo desde una perspectiva instalativa, empleando la hebra como una expansión de trazo. En primer lugar, el arte textil experimentó una resignificación que lo desvinculó de lo decorativo y lo situó dentro de un discurso crítico y conceptual; luego, esta transformación permitió que el hilo se convirtiera en una herramienta clave para la expansión del dibujo más allá del soporte bidimensional, facilitando su expansión en el espacio expositivo (Barber y Chadwick, 1990). En este contexto, artistas como Rosie Lee Tompkins (1936-2006) resignifican el lenguaje textil desde una perspectiva interseccional, incorporando discursos de raza, género y cultura en composiciones que, aunque arraigadas en la tradición textil afroamericana, introducen una nueva cualidad crítica al tejido (Smith, 2020). En esta misma línea, el *NAMES Project AIDS Memorial Quilt*, iniciado en 1987, constituye un hito del arte textil colaborativo, donde la tela opera como herramienta de duelo, de denuncia política y de memoria social, dejando atrás su connotación doméstica para acercarse al arte participativo (The NAMES Project Foundation, n.d.). Así pues, mientras que en la obra de *Messenger* el hilo se presenta como un recurso gráfico en con el que explorar la fragmentación del cuerpo, la identidad y la memoria, Chiharu Shiota emplea el hilo como trazo para formar telas enmarañadas con las que generar una experiencia inmersiva (Kataoka, 2013).

Estos trabajos estarían alineados con las teorías de Krauss, demostrando que el dibujo ya no sería una práctica bidimensional limitada por su soporte, sino que se trata de una disciplina en constante redefinición, que ha logrado liberarse del plano, en gran medida, gracias al hilo, un elemento tradicionalmente limitado por su vínculo a lo artesanal y lo doméstico. Juntos, dibujo e hilo se convertirán en estructura, gesto y atmósfera dentro del arte contemporáneo (Henderson, 2021).

2.1 Annette Messenger. Hilos de memoria y fragmentación en el arte contemporáneo

Como bien es sabido, la década de los setenta marca un punto de inflexión en la lucha por los derechos de la mujer, debido al auge de un movimiento feminista que reivindica la igualdad tanto en el ámbito público como en lo doméstico. En este contexto, el Mayo del 68 impulsó dichos cambios, si bien es cierto que muchas de esas mujeres debieron enfrentarse al machismo dentro de sus propias filas. Este sería el caso de la artista francesa Annette Messenger (1943), quien vivió en primera persona estos años de transformación, y encontraría en el arte un espacio para cuestionar los discursos patriarcales, adoptando así un enfoque que rechazaba las técnicas tradicionales a favor de materiales cotidianos y estrategias narrativas fragmentadas.

Criada en el pueblo costero de Berck-sur-Mer, frecuentado en la época por enfermos en busca de tratamiento, Messenger creció en un entorno donde el arte actuaba como refugio. Con el apoyo de su padre —un pintor aficionado—, se trasladó en 1962 a París para estudiar en la École Supérieure des Arts Décoratifs, aunque finalmente abandonaría la institución en 1966 al no considerarse afín a sus enseñanzas. Dejada atrás la academia, la creadora comenzaría un período de experimentación, influida por artistas como Sol LeWitt (1928-2007), cuya economía de medios influiría enormemente en su producción artística, o Christian Boltanski (1944-2021), debido a un interés común por la memoria y el poder de la imagen (Martínez Vicente, 2018). Desde sus primeras obras, Messenger desafiaría los estereotipos de género y las convenciones tradicionales del arte, dando lugar a una producción artística en la que combinaría el grabado, la fotografía, el dibujo y el tejido, para establecer un discurso en torno a lo doméstica y a la identidad femenina. Será en su serie *Ma collection de proverbes* (1974-2012)¹ cuando la artista introduce por primera vez el bordado y, en consiguiente, el hilo, como un lenguaje visual de carácter gráfico. Como vemos en la Figura 1, la serie se compone por un conjunto de piezas textiles en las que se bordaron refranes franceses de carácter misógino o frases que perpetuaban los estereotipos de género. Al escribir con hebra estas expresiones populares sobre pequeños retazos de algodón, la artista convierte la costura, tradicionalmente asociada al ámbito doméstico —y, por tanto, al género femenino—, en una herramienta crítica con la que reflexionar sobre la condición social, política y económica de la mujer de su tiempo (Grenier y Radzinowicz, 2001).² Frases como “las mujeres son como enigmas que dejan de ser agradables una vez resueltos” o “es la mujer la que hizo crecer el pelo blando al diablo” son presentadas con una neutralidad aparente, con el objetivo de obligar al espectador a enfrentarse a su significado sin verse influenciado por el carácter crítico de la artista (Lequeux, 2005).



Figura 1. Annette Messenger, *Ma collection de proverbes*, 1974-2012. Obra de arte en edición limitada. Imagen disponible en mfc-michèle didier. ©Annette Messenger, VEGAP, Murcia, 2025.

Estos bordados se exhibieron a modo de archivo, como si fuesen páginas de un documento, lo que enfatiza la relación entre la costura y la escritura, y genera un diálogo entre el lenguaje y la identidad femenina. *Ma collection de proverbes* muestra cómo Messenger se apropia de una disciplina históricamente relegada a lo artesanal y lo doméstico para así subvertir su significado, y transformar el hilo en un trazo gráfico con el que cuestionar los códigos que han estructurado la percepción social de lo femenino a lo largo de la historia, discurso que se enmarcaría dentro de los códigos del arte contemporáneo (Honnef et al., 1978). En este sentido, podríamos establecer una comparativa a nivel discursivo con la obra de Chiharu Shiota, quien emplea el hilo para tejer narrativas en torno a la identidad, aunque desde un punto de vista más espacial e inmersivo.

Si bien en esta serie de bordados es el hilo el medio a través del cual la artista plantea un imaginario colectivo que refleja la opresión de la mujer, en *Chimères* (1982-1984)³ el lenguaje plástico se vuelve más visual, adquiriendo un carácter gestual y expresivo con la que se deja atrás esta estructura organizada que planteaba en *Ma collection de proverbes*. En esta nueva pieza, podemos ver una exploración más libre y fragmentada de la línea, la cual se descompone en un entramado de imágenes híbridas y grotescas. A su vez, en *Chimères*, Messenger introduce una *espacialización* en su dibujo, liberándolo de la superficie plana que era la pared o el retal de tela, y empleando la hebra para establecer conexiones entre las figuras, evocando así a la huella del bordado con una materialidad más efímera que le permite dialogar con el entorno expositivo (Bernadac, 2006). En estas piezas, cada letra adquiere una identidad propia, que refleja el interés de la artista por la escritura como forma visual y simbólica, es decir, la cualidad gráfico-plástica del texto escrito.

Si en *Chimères* la línea se descompone y fragmenta, en *Chaos* (2008) esta fragmentación se traslada al espacio expositivo mediante una red de hilos enmarañados que interconectan figuras y objetos. Aquí, el hilo va más allá de su función gráfica y simbólica, dado que se usa a modo de estructura expansiva con la que alterar su propia percepción, por lo que no solo es un elemento narrativo, sino también una herramienta con la que reconfigurar la escena, para crear con él un ambiente con cierta tensión e inestabilidad (Kuntsammlung Nordrhein-Westfalen,

2014). La hebra se transforma así en *Chaos* (Figura 2) en un entramado caótico, en un enredado que envuelve a los elementos en una composición que, contraria a *Ma collection de proverbes*, carece de una jerarquía u orden definidos. A nivel formal, podemos apreciar ciertos puntos en común con las primeras piezas de Shiota, como es el caso de instalaciones, dónde la artista japonesa emplea el hilo de lana para construir arquitecturas efímeras, pese a que Messenger no lo emplea como un nexo que una a los objetos con la memoria y la identidad, sino como una exploración de su vulnerabilidad.

Podemos decir que *Chaos* representa una evolución en su uso de la hebra, ya que el hilo se convierte en una especie de garabato tridimensional, que envuelve y conecta diversos elementos, por lo que adquiere una dimensión espacial con la que se puede crear una sensación de caos y temor, que establece una relación entre los objetos y el espectador. Como señala Infante del Rosal, “el dolor y el horror expresados en el arte y la ficción pueden adoptar, en primer lugar, una dimensión implicativa, introyectiva e inclusiva, que introduce la subjetividad del receptor en la presentación, que lo hace participar como si lo hiciera dentro de tal representación” (2016, p. 372). De este modo, la pieza no solo genera una percepción estética, sino que invita al espectador a experimentar la tensión emocional que la artista genera en el espacio. Esto refleja el modo en el que Messenger resignifica el uso del hilo en su obra, alejándolo de su función tradicional asociado a la costura para otorgarle un carácter escultórico e incluso instalativo. Y es precisamente esta tridimensionalidad de la línea —en forma de hilo— lo que nos acerca un paso más a la expansión del dibujo más allá del soporte bidimensional, para romper con la noción tradicional de la superficie y aproximarnos a la intervención espacial como parte de la composición. Es este sentido, el hilo comienza a desbordar los límites tradicionales del dibujo, atisbando lo que es el concepto de dibujo expandido. Esta línea de trabajo puede observarse con claridad en obras como *Historie des robes* (1990), donde Messenger interviene mediante el dibujo y el bordado en vestidos infantiles, convirtiendo el tejido en símbolo de memoria y denuncia. Esta acción simbólica encuentra eco en generaciones posteriores, como en la obra de Carla Hayes Mayoral (1997), quien aborda el textil desde una perspectiva íntima, al construir relatos identitarios mediante la intervención con rafia y bordados.

Es también preciso destacar la pieza *Chance* (2011-2012), la cual adquiere una relevancia espacial al sintetizar la nueva dimensión del hilo como posible trazo expandido.⁴ En esta pieza la artista retoma su interés por la caligrafía al transformarla en una instalación textil donde la palabra chance se materializa gracias a unos hilos negros que entrelazan sus letras al entrelazarse entre sí (Figura 3). La artista empleó su propia caligrafía en esta obra para dar vida a esta maraña de redes, de hilos, para hacer que la palabra desborde los límites de la pared, sugiriendo así una intención de expansión y de cambio, lo que está en sintonía con su discurso crítico sobre la posición social de la mujer. El uso del hilo negro en *Chance* se aleja de la pulcritud de la escritura y del bordado convencional, mostrando un trazado irregular que interacciona con el espacio. Esta característica nos recuerda, una vez más, a la relación entre el dibujo y la escritura, como apunta Volker:



Figura 2. Annette Messenger, *Chance*, 2011-2012. Imagen disponible en Marian Goodman Gallery. ©Annette Messenger, VEGAP, Murcia 2025.

Gracias a la estrecha relación histórica entre el dibujo y la escritura, el dibujo puede considerarse una de las formas más originales de expresión artística que, como lenguaje pictórico global, permite la comunicación más allá de las fronteras entre diferentes culturas (Volker, 2012, p.10).

Esta dimensión comunicativa y expandida del tejido encuentra, pues, un correlato en la instalación *Casino* (2005), con la que Messenger representó a Francia en la 51ª Bienal de Venecia. Como vemos en la Figura 3, el espacio expositivo se transforma en una cavidad orgánica y latente, compuesta por tela roja y volúmenes tejidos y cosidos que simulan órganos y membranas, con las que Messenger logra una experiencia inmersiva y casi visceral. En 1995 se organizó conjuntamente por el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles y el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) la primera gran retrospectiva de Annette Messenger en Estados Unidos, lo que consolidó su presencia en el panorama artístico internacional. A medida que avanzó su trayectoria, la obra de Messenger fue expuesta en numerosas instituciones de prestigio, como el Museo de Arte Moderno de París, el Centro Georges Pompidou y o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. En el año 2005 recibe el León de Oro en la 51ª Bienal de Valencia, un reconocimiento a su trayectoria y contribución al arte contemporáneo (Becker, 2001).



Figura 3. *Annette Messenger, Casino, 2005.* Imagen disponible en el repositorio de ADAGP. © Annette Messenger, VEGAP, Murcia, 2025.

A lo largo de su carrera, Annette Messenger ha desafiado la compartimentalización de las diferentes ramas del arte, empleando el hilo no solo como medio plástico, sino como herramienta crítica y conceptual, acercando un medio tradicionalmente artesanal al marco del arte contemporáneo. Desde su exploración inicial en *Ma collection de proverbes* hasta la expansión del trazo en *Chance*, su trabajo ha cuestionado la percepción del dibujo y de la hebra, resignificándolo como un lenguaje tridimensional capaz de intervenir el espacio y articular discursos en torno al cuerpo, la feminidad y la memoria, fusionando una estética lúdica con una intensa crítica social. En este análisis, hemos podido evidenciar la capacidad de Messenger de transformar el hilo en un trazo expandido, abriendo un nuevo campo de posibilidades para el arte textil, y demostrando cómo la fibra puede trascender su asociación con lo doméstico para transformarse en un recurso gráfico, estructural y narrativo dentro del arte contemporáneo.

2.2 Chiharu Shiota. Espacios tejidos entre la ausencia y el recuerdo

Si en la obra de Annette Messenger hemos visto cómo el hilo puede ser un auténtico contenedor de significaciones, a la par que una herramienta con la que dotar de tridimensionalidad al dibujo, a continuación, analizaremos cómo en las piezas instalativas de Chiharu Shiota la hebra tiene la capacidad de generar una red envolvente con la que establecer un discurso entre el espacio y la memoria. En su práctica artística, arraigada en las disciplinas de la instalación y la performance, la creadora de origen japonés desarrolla tramas tridimensionales que inundarán el espacio expositivo, convirtiéndolo así en un terreno introspectivo.

Si bien, a primera vista, las instalaciones de Chiharu Shiota podrían parecer variaciones de una misma idea, al analizarlas podemos comprobar cómo realmente cada una de ellas es concebida como un *site-specific*, es decir, que ha sido diseñada para un espacio concreto con una duración determinada, si bien todas ellas comparten un lenguaje visual reconocible, donde la fibra de la lana será el eje central de su producción artística (Stummel, 2011). Dada la magnitud de su trayectoria, resulta complejo establecer una evolución lineal de sus proyectos, por lo que este

estudio se centrará en algunas de las instalaciones que mejor evidencian el empleo del hilo como trazo tridimensional y su capacidad para estructurar el espacio.

Nacida en la ciudad de Kishiwada (Japón) en 1972, Shiota se formó en la Kyoto Seika University, donde comenzó a desarrollar su distintivo uso del hilo como trama con la que intervenir el entorno. Entre 1993 y 1994, realizó una estancia en la School of Art de Canberra que marcaría un antes y un después en su producción artística, dejando atrás la pintura a favor de la instalación y la performance (Matsumura, 2013). Desde entonces, sus piezas evolucionarían hacia una estética monumental, basada en complejas estructuras de hilos entrelazados y enmarañados, que generan arquitecturas efímeras en el espacio expositivo (Gras Balaguer, 2013). El uso de la hebra en su producción artística no responde únicamente a una exploración formal, sino a su capacidad para albergar y transmitir significados vinculados a la memoria y a los vínculos emocionales. Antes de expandir su práctica definitivamente al espacio tridimensional, Shiota exploraría la repetición de la línea en el plano bidimensional en *One Line* (1994), donde realizó una sucesión de trazos horizontales sobre una gran superficie, mostrando su interés por la acumulación y la continuidad gráfica, lo que se materializaría en sus instalaciones tejidas (Figura 4).⁵

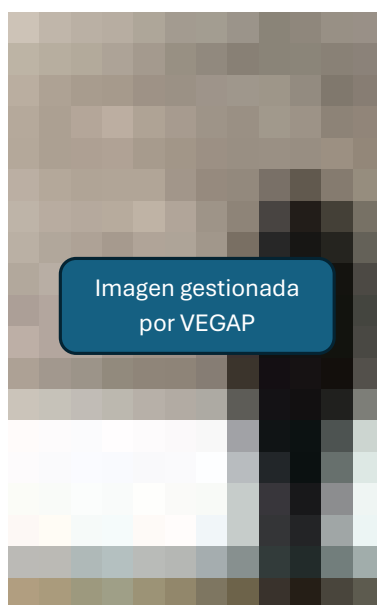


Figura 4. Chiharu Shiota, *One Line*, 1994. Instalación. Exhibida en The Australian National University of Art, Canberra, Australia. Fotografía de Ben Stone. ©Chiharu Shiota, VEGAP, Murcia, 2025.

A medida que su práctica evolucionaba, la fibra comenzó a ser una extensión de la propia identidad de la artista, una herramienta con la que podría materializar este vínculo de la memoria con su entorno. Esta función se refleja en la instalación *Return to Consciousness* (1996), pieza presentada en la Galerie 21 de Hamburgo, donde introduce por primera vez el

hilo negro junto a un elemento explícitamente autobiográfico, transformando así este filamento una metáfora entre lo tangible y lo orgánico (Jahn, 2016). La pieza se materializa en una oscura madeja de lana, en cuyo núcleo se encuentra un pequeño vial de vidrio que contiene sangre de la propia artista, así como su cordón umbilical, lo que la conecta con el espacio expositivo. La hebra no solo actúa como un elemento estructural, sino que se convierte en un enlace conector de recuerdos y pensamientos, que ejemplifican la interacción del individuo con su entorno. Asimismo, esta pieza puede presentar ciertas afinidades a nivel formal con la obra *Chaos*, de Annette Messenger, en tanto que ambas recurren al hilo negro para construir una atmósfera envolvente, si bien mientras que en *Chaos* el hilo genera una sensación de ruptura y tensión, en *Return to Consciousness* se convierte en un canal orgánico con el que establecer conexiones entre lo físico y lo intangible, avanzando hacia una concepción aún más amplia de lo que denominaríamos como dibujo expandido. Mientras que Annette Messenger emplea el hilo con un carácter narrativo y fragmentario, como una línea gestual con la que establece conexiones entre elementos, en las instalaciones de Shiota esta estructura se densifica, generando un entramado de hilos suspendidos que ocupan el espacio expositivo. En su obra, el hilo no es solo una línea gráfica, sino un medio de construcción espacial y sensorial (Leñador, 2014).

Es la propia Shiota quien define su trabajo artístico como una expresión directa de sus emociones, afirmando que “un hilo es un corte o un nudo, un bucle suelto o enredado... no puedo mentir con él, si se ve retorcido, así eran mis sentimientos cuando lo tejía” (Long, 2013, p. 115). Esto adquiere una noción más personal dado que incorpora en su trabajo su propio cordón umbilical, símbolo de la conexión entre madre e hija lo que, junto al hilo, refuerza su deseo de pertenencia y continuidad, uniéndose así al mundo que la rodea. Si bien en estas primeras piezas la trama negra predominaba como como símbolo de vacío y ausencia, en *Dreaming Time* (1999)⁶ Shiota introducirá el hilo rojo, cargándolo de un significado tan biológico como emocional, e introduciendo una variación cromática en su paleta, lo que marca una transición en su trabajo hacia un vínculo entre memoria, identidad y, a su vez, el destino (Long, 2013). Inspirada por su vuelta a su país natal tras vivir años en Alemania, la artista comparó la sensación de retornar a Japón con la de ponerse unos zapatos viejos que ya no se adaptan a su pie. Este es el concepto que materializa en *Dreaming Time* (ver Fig. 5), donde zapatos de segunda mano—recopilados en Alemania, Polonia y Japón— fueron conectados a un único punto central por una trama de hilos rojos, como si se tratase de una estructura en fuga. Mediante esta composición lineal, Shiota busca evocar la idea de un nexo en común que une a todas las personas, independientemente de sus historias personales, procedencia o trayectoria (Kataoka, 2013). Gracias a la disposición del hilo, al entrar en una de sus instalaciones, el espectador tiene la impresión de estar rodeado por un caos de hilos enmarañados, una estructura aparentemente anárquica que, sin embargo, está cuidadosamente planificada por la artista para provocar respuestas emocionales específicas. Esta cualidad, gráfica a la par que inmersiva y afectiva, es un rasgo fundamental de su producción artística (Leñador, 2024).

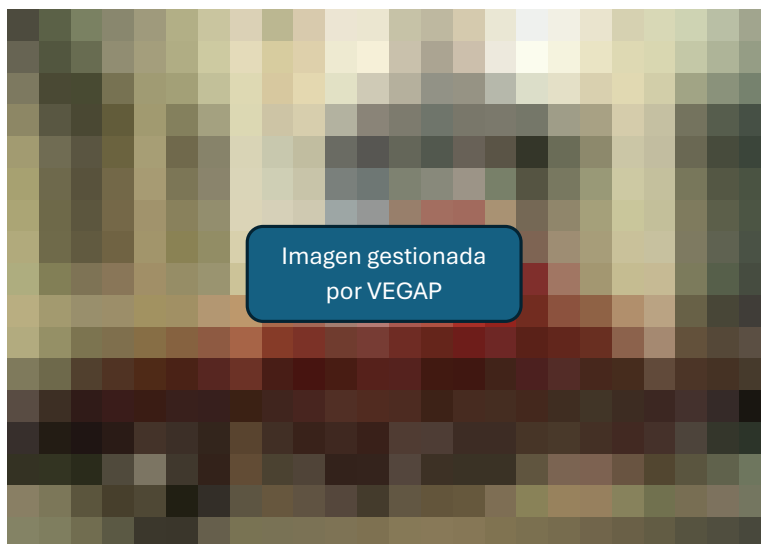


Figura 5. Chiharu Shiota, *Dreaming Time*, 1999. Instalación. Exhibida en el Manggha Centre of Art and Technology, Cracovia. Fotografía de Joana Prüss. ©Chiharu Shiota, VEGAP, Murcia, 2025.

Es decir, que en esta intervención Shiota transforma el hilo en un dibujo suspendido en el aire, donde las líneas delimitan y habitan el espacio con una arquitectura efímera. Esta línea de creación la vincula con artistas como Monika Gryzmala, quien expande el dibujo mediante cinta adhesiva, o Soledad Sevilla, cuya obra *Toda la torre* (1990) presenta hilos de algodón iluminados, con los que genera una atmósfera envolvente mediante haces de luz. Asimismo, la carga simbólica presente en objetos personales e íntimos –como los zapatos o las llaves– remite a la poética de la memoria que caracteriza a Christian Boltanski (1944-2021), marcada por la metáfora de la ausencia, y la economía de medios (Jahn, 2016).

Las instalaciones de Chiharu Shiota profundizan, a su vez, en el concepto de *ku* o “nada”, propio del pensamiento budista, que influye profundamente en su obra. Según Daisetsu Suzuki (1870-1996), el mundo es una red en constante expansión donde todo está interconectado, siendo esta una idea que se materializa en sus intervenciones espaciales a través del entrecruzamiento de hilos (Kataoka, 2013). La creadora traduce esta noción filosófica en un lenguaje visual en donde los hilos no solo conectan los objetos, sino que trazan en el aire caminos con los que ejemplificar el transcurso de la vida. En la mitología japonesa, el hilo rojo del destino simbolizaría estos lazos invisibles que unen a las personas a lo largo de su existencia y, si bien Shiota no basa su obra explícitamente en esta leyenda, sí que es cierto que su obra hace eco de este imaginario, estableciendo un paralelismo entre la línea como trazo gráfico y como vínculo emocional.⁷ A diferencia del hilo negro, que generalmente usaba para hablar de ausencia y de muerte, el rojo introduce una nueva emoción, asociada a la genealogía y al linaje. En este sentido, la producción artística de Shiota fue estudiado por Vadillo Rodríguez (2023) en relación a la resignificación del hilo dentro del arte contemporáneo, siendo este identificado como un recurso gráfico y estructural capaz de generar arquitecturas efímeras en el espacio expositivo. En su artículo para la revista *Thémata* señala como, al igual que en la obra de Ghada Amer (1963), el hilo en las instalaciones de Shiota se convierte en un trazo tridimensional que difumina las fronteras entre dibujo, instalación y performance, potenciando su capacidad narrativa y espacial.

Durante la década de los noventa, este enfoque definiría su práctica artística, empleando estas cualidades del hilo y de la lana para generar obras espaciales que se verían similares a telarañas de gran formato, capaces de atrapar tanto objetos como la mirada del espectador. Esta forma de intervenir orgánicamente en el espacio recuerda no solo al gesto de dibujar, sino que también vincula al hilo con la tradición textil, un oficio que, recordemos, históricamente se asociaba a lo femenino y, por tanto, ya estaba cargado de simbolismo propio en la historia del arte (Gras Balaguer, 2013). Esta exploración del hilo como línea con la que dibujar en el espacio alcanza una nueva amplitud en instalaciones como *In Silence* (2002),⁸ en donde Shiota recupera el hilo negro para encapsular, junto a un piano carbonizado, el concepto de memoria y ausencia. A diferencia de obras posteriores, el entramado en esta obra se concentra de un modo opresivo y caótico con el que atrapar el instrumento y un grupo de sillas, generando así en el espectador una sensación de claustrofobia y contención con el que convertir el espacio expositivo en una metáfora de duelo y recuerdo (Omori, 2013).

En contraste, *The Key in the Hand* (2015)⁹, expande este concepto desde un enfoque más abierto y fluido, en donde las líneas rojas crean un patrón de líneas en fuga que atraviesan la sala para sostener 180.000 llaves sobre dos embarcaciones de madera.¹⁰ Esto genera una sensación de movimiento en el que el hilo no actúa como barrera —como podría ser el caso de *In Silence*—, sino de nexo entre los objetos y las historias que se ven suspendidas en el tiempo. Sin embargo, es innegable que en ambas instalaciones el hilo se materializa para transformar la línea en un elemento instalativo, convirtiendo el dibujo en una arquitectura efímera con la que generar espacios en donde el trazo trasciende el plano para transformarse en un entramado de experiencias e historia personal. En *The Key in the Hand* (Figura 6), la autora establece una conexión entre la pieza, el espacio y el espectador, por lo que la intervención del público es fundamental, ya que las llaves empleadas fueron recolectadas a través de una campaña internacional. Las llaves, suspendidas del techo por una inmensa telaraña de hilos rojos, parecen flotar sobre dos góndolas de madera, evocando a unas manos que tratan de recolectar estos fragmentos de historias individuales para entrelazarlos en una red de conexiones simbólicas. Como vimos anteriormente en *Dreaming Time*, esta hebra roja no solo unifica los elementos, sino que también actúa como una metáfora visual de la interconexión de las vidas, el destino y la memoria. Además, mediante la reiteración y acumulación de líneas rojas y llaves dentro de la instalación, Shiota refuerza la idea de la expansión de la línea en el espacio, generando un efecto de vibración visual en la estructura densa y caótica de la red, siendo esto un claro ejemplo de la capacidad del tejido para crear volúmenes que desdibujan la frontera entre el dibujo y la instalación al intervenir en el espacio (Putman, 2011).

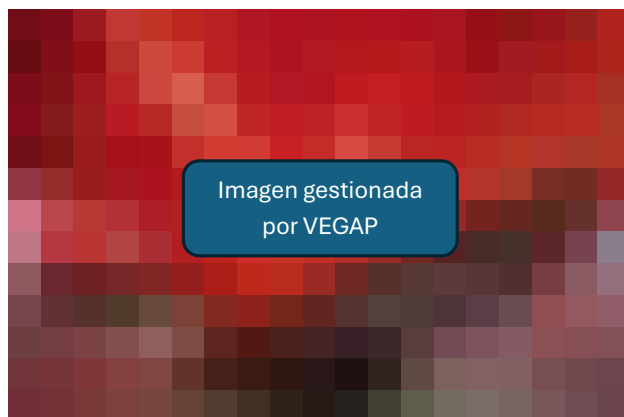


Figura 6. Chiharu Shiota, *The Key in the Hand*, 2015. Instalación presentada en el Pabellón de Japón, 56ª Bienal de Venecia. Fotografía de Sunhi Mang. ©Chiharu Shiota, VEGAP, Murcia, 2025.

Chiharu Shiota ha sido reconocida internacionalmente por su trayectoria artística, siendo galardonada en 2008 con el Art Encouragement Prize del Ministerio de Educación, Cultura, Deportes, Ciencia y Tecnología de Japón. Su trabajo ha sido protagonista de numerosas exposiciones individuales, desde *Breathing from Earth* (Kunstraum Maximilianstrasse, Múnich, 2000) hasta *The World is Yours* (Fundación Casa Wabi, Puerto Escondido, México, 2025), consolidando así su presencia en el panorama artístico contemporáneo. En tres décadas de producción artística, Shiota ha desarrollado un vocabulario visual propio, basado en el empleo reiterado del hilo, y en una serie de composiciones espaciales inmersivas en donde la línea dibuja en el espacio. Su trabajo se ha caracterizado por la creación de arquitecturas efímeras, donde el hilo actúa como línea con la que dibujar una red de tensiones que visibiliza las relaciones invisibles entre la artista, los objetos y el espacio (Shiota y Nakano, 2015).

A lo largo de los últimos treinta años, Chiharu Shiota ha desarrollado un lenguaje visual fundamentado en el uso del hilo como trazo espacial, construyendo un discurso en torno a conceptos con la memoria, el hogar, la vida y la muerte, que se verían materializados mediante líneas espaciales y objetos cotidianos que se convierten en obras de arte a través de un proceso en el que es trazo tridimensional que es el hilo ha resultado absolutamente imprescindible.

3 CONCLUSIONES

El presente estudio ha demostrado cómo el hilo, tradicionalmente asociado a lo textil y a lo doméstico, ha sido resignificado en el arte contemporáneo como un trazo tridimensional, expandiendo los límites del dibujo y la instalación. A través del análisis comparativo de las obras de Annette Messager y Chiharu Shiota, se ha explorado su potencial como herramienta para estructurar el espacio, generar atmósferas, y generar discursos en torno a la identidad y memoria.

Más allá de su uso técnico, el hilo adquiere una dimensión simbólica que transforma el espacio expositivo en terreno narrativo. Mientras Messenger lo emplea desde un enfoque fragmentario e íntimo, Shiota lo convierte en un elemento gráfico orgánico capaz de envolver objetos cargados de significación. Es decir, que ambas proponen una manera de dibujar el arte.

En el caso de Messenger, el hilo se presenta como una herramienta de resignificación dentro del arte contemporáneo, dándole un nuevo significado a una herramienta tradicionalmente asociada a lo artesanal y lo femenino, alejándose de su función tradicional y estableciendo un nuevo lenguaje visual con el que subvertir las narrativas de género. Esto lo hemos observado en piezas como *Ma collection de proverbes*, donde la hebra actuaba como trazo con el que visibilizar los discursos misóginos aceptados en la sociedad del momento, o *Chaos*, donde el dibujo comienza a expandirse y a liberarse del plano para generar un entramado de conexiones entre texto, imagen y espacio expositivo. Por su parte, Chiharu Shiota emplea la lana como una red de conexiones simbólicas con las que materializar los vínculos entre la memoria y el cuerpo, como hemos podido apreciar en el análisis de piezas como *In Silence*. En sus piezas, el hilo no es meramente una estructura, sino que es un entramado denso y caótico con el que conectar y atrapar objetos. Es decir, que mientras que en las piezas de Messenger la hebra desempeña el papel de cuestionar estructuras culturales y sociales, con las que se comienzan a establecer conexiones entre diversos elementos, en Shiota el hilo termina de expandirse de la pared y semeja una telaraña, un entramado orgánico con el que introducir en la obra una carga poética y existencial, explorando así su capacidad para representar lo ausente, lo íntimo y lo efímero. Una carga simbólica similar puede encontrarse en la instalación *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* (1995) de Tracey Emin (1963), en donde la artista británica emplea el tejido como soporte autobiográfico, construyendo un discurso en torno a lo íntimo al intervenir en una tienda de campaña bordado con los nombres de quienes compartieron su vida, como un dispositivo de memoria afectiva, que resuena en las instalaciones envolventes de Shiota.

Por todo lo anteriormente expuesto, consideramos que este artículo demuestra que el hilo, lejos de ser un simple material artesanal, se ha convertido durante las últimas décadas en una herramienta clave en la práctica artística contemporánea, permitiendo a las artistas llevar el dibujo más allá de los límites del papel, para poder trazar líneas en el aire, interviniendo así directamente en el espacio y generando nuevas relaciones entre la pieza, el entorno y el espectador. Así, el trabajo de Annette Messenger y de Chiharu no solo amplía el concepto de arte textil y de trazo gráfico, sino que también integra ambas disciplinas como herramientas discursivas capaces de redefinir las fronteras del arte contemporáneo.

4 REFERENCIAS

Barber, F., & Chadwick, W. (1990). Women, art and society. *Circa*, 52(1), 42. <https://doi.org/10.2307/25557541>

Becker, I. (2001). Annette Messenger. En U. Grosenick (Ed.), *Women Century Artists in the 20th and 21st Century*. (pp. 354-359). Taschen.

- Bernadac, M. L. (2006). *Annette Messenger. Word for word*. Violette Editions.
- Bishop, C. (2012). *Infiernos artificiales. El arte participativo y la política del espectador*. Ediciones Akal.
- Bourriaud, N. (1998). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Emin, T. (1995). *Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995* [Instalación]. Saatchi Gallery.
- Gras Balaguer, M. (2013). *Chiharu Shiota. The hand lines*. Actar Publishers; Casa Asia.
- Grenier, C., & Radzinowicz, D. (2001). *Annette Messenger*. Flammarion.
- Henderson, P. L. (2021). *Unravelling women's art: Creators, rebels, & innovators in textile arts* (C. Robson, Ed.). Supernova Books.
- Honnef, K., Kierblewsky, G., y Kückels, B. (1978). *Annette Messenger und Klaus Honnef*. Rheinisches Landesmuseum.
- Infante del Rosal, F. (2016). El dolor en la abstracción. *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 39(1), 371-392.
- Jahn, A. (2016). *An interview with Chiharu Shiota* (A. Jahn, Ed.). Kerber.
- Kataoka, M. (2013). Eloquent silence. En M. Gras Balaguer (Ed.), *Chiharu Shiota: The hand lines* (pp. 200-215). Actar Publishers; Casa Asia.
- Kent, R. (2014). *Annette Messenger. Motion Emotion*. Museum of Contemporary Art Australia.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8(1), 30-44.
- Krauss, R. (1996). Un arte nuevo: El dibujo en el espacio. En R. Krauss (Ed.), *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (pp. 66-71). Alianza.
- Kuntsammlung Nordrhein-Westfalen (Ed.). (2014). *Annette Messenger. Exhibition/Exposition*. Kuntsammlung Nordrhein-Westfalen; Himmer.
- Leñador, J. (2024). No dar puntada sin hilo. El dibujo tridimensional en el espacio afectivo de Chiharu Shiota. En S. D'Agosto Forteza, F. Infante del Rosal, y J. Leñador (Eds.), *El trazo abierto. Mujeres creadoras y dibujo expandido* (pp. 241-260). Ediciones Universidad de Sevilla.
- Lequeux, E. (2005, mayo). *Annette Messenger: Ma collection de proverbes. Collection FRAC Lorraine*. Recuperado el 21 de febrero de 2025, de <http://collection.fracloiraine.org/collection/print/405?lang=en>
- Long, K. (2013). Memory, dreaming and death. En M. Gras Balaguer (Ed.), *Chiharu Shiota. The hand lines* (pp. 85-99). Actar Publishers.
- Martínez Vicente, É. (2018, marzo 2). *Woman Art House: Annette Messenger. PAC Plataforma de Arte Contemporáneo*. Recuperado el 21 de febrero de 2025, de <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/woman-art-house-anette-messenger/>

Matsumura, M. (2013). The works of Chiharu Shiota: A study. En M. Gras Balaguer (Ed.), *Chiharu Shiota. The hand lines* (pp. 100-107). Actar Publishers.

Messenger, A. (2011-2012). *Chance* [Instalación, nº de registro 13733]. Marian Goodman Gallery. Recuperado el 18 de febrero de 2025, de <https://www.mariangoodman.com/artists/52-annette-messenger/works/28659/>

Messenger, A. (1974-2012). *Ma collection de proverbes* [Bordado a mano]. Mfc-michèle didier. Recuperado el 23 de febrero de 2025, de <https://www.micheledidier.com/fr/oeuvre/details/40/annette-messenger-ma-collection-de-proverbes-1974-2012>

Omori, T. (2013). A correspondence with Chiharu Shiota. En M. Gras Balaguer (Ed.), *Chiharu Shiota. The hand lines* (pp. 120-135). Actar Publishers.

Ottmann, K. (1987). Rosemarie Trockel. *Flash Art*, 134. Recuperado el 21 de julio de 2025, de https://www.gladstonegallery.com/sites/default/files/33_Ottmann_87_e.pdf

Power, K. (1995). Una conversación con Soledad Sevilla. En F. Corzo y J. R. Román (Eds.), *Memoria. Soledad Sevilla 1975-1995* (pp. 93-114). Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística.

Putman, J. (2011). A conversation between Chiharu Shiota and James Putman. En C. Stummel (Ed.), *Chiharu Shiota*. (211-221). Hatje Cantz Verlag.

Roberts, J. (2010). *Japanese mythology A to Z*. Chelsea House Publishers.

Sánchez Argilés, M. (2009). La instalación en España, 1970-2000. Alianza.

Shiota, C. (1994). *In Silence* [Habas, papel, pegamento]. The Australian National University of Art, Canberra, Australia. Recuperado el 21 de febrero de 2025, de <https://www.chiharu-shiota.com/one-line>

Shiota, C. (1999). *Dreaming Time* [Instalación, casa de madera, zapatos, lana negra]. Asian Fine Arts Berlin, Prüss & Ochs Gallery, Berlin. Recuperado el 21 de febrero de 2025, de <https://www.chiharu-shiota.com/dreaming-time>

Shiota, C. (2008). *In Silence* [Instalación, pianos y sillas quemados, lana negra]. Kunsthaus Centre d'Art Pasquart. Recuperado el 21 de febrero de 2025, de <https://www.chiharu-shiota.com/in-silence-1>

Shiota, C. (2008). *The Key in the Hand* [Instalación: llaves viejas, góndola veneciana, lana roja]. Pavellón de Japón, 6ª Bienal de Venecia. Recuperado el 19 de febrero de 2025, de <https://www.chiharu-shiota.com/the-key-in-the-hand-1>

Shiota, C. & Nakano, H. (2015). *Chiharu Shiota. The Key in the Hand*. Taira Masako Press.

Smith, R. (2020). The Radical Quilting of Rosie Lee Tompkins. *The New York Times*. Recuperado el 21 de julio de 2025, de <https://www.nytimes.com/interactive/2020/06/26/arts/design/rosie-lee-tompkins-quilts.html>

Stummel, C. (2011). *Chiharu Shiota*. Hatje Cantz Verlag.

The NAMES Project Foundation. (n.d.). *The Quilt History. AIDS Memorial*. Recuperado el 21 de marzo de 2025, de <https://www.aidsmemorial.org/quilt-history>

Vadillo Rodríguez, M. (2023). Hilo y discurso escéptico en la creación contemporánea a través del bordado y la instalación artística: Las obras de Ghada Amer y Chiharu Shiota. *Thémata. Revista de Filosofía*, 68(1), 267-291. <https://doi.org/10.12795/themata.2023.i68.14>

Volker, A. (2012). *Linie, line, línea: Contemporary drawing*. IFA Institut für Auslandsbeziehungen e.V.

NOTAS

1. La obra *Ma collection de proverbs* de Annette Messager pertenece a la galería Michèle Didier en 2012.

2. En estas obras, la técnica del bordado, creado mediante el conocido punto de cadeneta, fue ejecutada de una forma intencionalmente rudimentaria, con el fin de reforzar la ironía de su discurso, y de alejarse del ideal de precisión ligado a las consideradas labores del hogar (Lequeux, 2005).

3. Esta pieza puede consultarse en *Annette Messager. Motion Emotion*, catálogo del Museum of Contemporary Art de Sidney (Kent, 2014, p. 59).

4. La reproducción fotográfica de esta pieza puede consultarse en la página web de la Marian Goodman Gallery con el número de registro 13733.

5. *One Line* (1994) de Chiharu Shiota puede consultarse en la página oficial de la artista (Shiota, 1994).

6. La obra *Dreaming Time* (1999) de Chiharu Shiota se exhibió por primera vez en la exposición *Dialogue from DNA* en Berlín, y posteriormente en el Maggha Centre of Japanese Art and Technology en Cracovia (Shiota, 1999).

7. Esta creencia se basa en la idea de que un hilo invisible, atado al dedo meñique, vincula a dos personas sin importar el tiempo o la distancia (Roberts, 2010).

8. *In Silence* (2008) de Chiharu Shiota puede consultarse en la página oficial de la artista (Shiota, s.f.).

9. La obra *The Key in the Hand* (2015) fue presentada en el Pabellón de Japón durante la 56ª Bienal de Venecia y puede consultarse en la página oficial de la artista (Shiota, 2025).

10. Recolectadas a través de una campaña internacional que se organizó exclusivamente para ello (Gras Balaguer, 2013).