

# El rombo es un horizonte. Conversación entre Teresa Lanceta y Nuria Enguita Mayo

[Nuria Enguita Mayo] *Adiós al rombo* se plantea como una exposición que cierra una trilogía pero que es también una vuelta de tuerca, una reconsideración a la luz del tiempo transcurrido desde tus primeros viajes a Marruecos, a mediados de la década de los ochenta. Es una consolidación de un modo de trabajar, de hacer y de sentir que adquiere ahora una presencia distinta en el ámbito del arte contemporáneo.

[Teresa Lanceta] Desde el primer encuentro, los tejidos rurales marroquíes me conmovieron. Sobre ellos he realizado tres proyectos espaciados en el tiempo. *La alfombra roja*, exposición celebrada en el Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona, fue el primero, en la segunda mitad de los ochenta. Llevaba más de diez años tejiendo y tenía ya una cierta reticencia hacia el concepto de "originalidad", por lo que no me costó centrarme en tejidos del Atlas Medio y emularlos. Mantuve la técnica, los materiales y, en la medida de lo posible, el formato de los tejidos originarios. Mi idea no era generalista sino que estaba apegada a piezas concretas a las que me aproximaba todo lo posible para que se viera claramente la hermética abstracción textil de los cojines y las *handiras*. El resultado aún me interesa pero la visión romántica que tenía en aquel momento del mundo rural se ha craquelado; creo que ya solamente viven ese idilio los turistas de viajes organizados. Hoy mismo, un día de marzo de 2016, veo la prensa y leo sobre un atentado-bomba en el aeropuerto y en una estación de metro de Bruselas, un lugar donde, por aquel entonces, habría deseado exponer *La alfombra roja*, porque allí vivían muchas mujeres que conocían el lenguaje del Atlas Medio, mujeres que habían aprendido a tejer de sus madres... Pero mi deseo no hubiera sido más que una ilusión fantasiosa, porque esas mujeres tejedoras, en su viaje al mundo nuevo, no sólo habían dejado su casa y a su familia, sino también su oficio, su saber hacer; además, posiblemente ninguna de ellas se hubiese acercado a ver esa exposición, porque tampoco les habría llegado la

información. *La alfombra roja* fue una aproximación intuitiva a los conceptos formales de los tejidos del Atlas Medio y a la ornamentación de objetos de uso cotidiano como modo de lenguaje. Los tejidos originarios se expusieron junto a los míos. De eso se trataba.

El segundo proyecto, *Tejidos marroquíes: Teresa Lanceta*, tuvo un recorrido más complejo. Marie-France Vivier me ofreció exponer mis tejidos en el Musée national des Arts d’Afrique et d’Océanie de París, donde ella era conservadora. Esta invitación me pareció una oportunidad maravillosa para volver de nuevo a los tejidos rurales marroquíes, de los que ese museo tenía una colección extraordinaria, y Vivier aceptó de buen grado la idea de exponer mi obra en relación a esos tejidos. Avanzado el proyecto, el museo cerró de manera inesperada, pero el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se hizo cargo de la exposición. La posibilidad de presentar una extensa colección de tejidos rurales, de tejidos “populares”, en un museo de arte contemporáneo joven, como era el Reina Sofía, satisfacía plenamente mi propósito inicial de contribuir al conocimiento de estos tejidos, que hasta entonces estaban relegados a museos etnológicos. Tejidos del Atlas Medio y del Atlas Alto o de la llanura del Tensift se verían a pocos metros del Guernica. ¿Por qué no? Además, algunos serían coetáneos. De la primera exposición, celebrada en 1989, a la del 2000 las cosas habían cambiado considerablemente, pero me mantuve próxima al primer proyecto, ya que una importante parte de mi intencionalidad se satisfacía con la presencia de esas extraordinarias alfombras, cojines o *hanbels*, por lo que mi trabajo volvería a señalar lo más significativo de los tejidos originales y mantendría las dimensiones de los elegidos. De nuevo me remití a la faceta formal de los tejidos, pero haciendo hincapié en los cánones tradicionales, basados en la repetición y la transgresión. Se presentaron alfombras y tejidos históricos del Musée national des Arts d’Afrique et d’Océanie, de Rabat, de la colección del Louvre, de la colección Bert Flint de Marrakech y de colecciones privadas suizas. No obstante, la exposición molestó a muchos.

**[N.E.M.] Estamos en el tercer proyecto. Han pasado dieciséis años y, como tú misma has apuntado, vivimos en un mundo profundamente convulso y transformado. Además, esta muestra se plantea como un cierre, como una despedida.**

[T.L.] *Adiós al rombo* advierte sobre la aceptación mermada de los hechos culturales. En esta muestra las mujeres tejedoras aparecen a través de una serie de vídeos y del texto “Rosas Blancas”. Asoman tejedoras del Atlas Medio que ahora son emigrantes sin trabajo en Alicante, jóvenes estudiantes en Fez y mujeres que frecuenté en los lugares de fabricación. He decidido no vulnerar su intimidad con imágenes que no podrían controlar ni tampoco ver. Sus historias y sus opiniones están contenidas de manera sucinta en el escrito. El título *Adiós al rombo* hace referencia a un modo de acercamiento al mundo que ya no es posible y que empieza a mostrar su cara más amarga, consciente de que incorporamos patrimonio ajeno zafándonos de sus creadores. Patrimonio y jóvenes son absorbidos por un mundo donde lo “nuestro” es mucho más fácil de asumir que el “nosotros”. Adiós al rombo, adiós a la inocencia.

**[N.E.M.] Volvamos ahora a tus inicios. Comenzaste a tejer siendo aún estudiante de Historia del Arte en Barcelona, a finales de los años setenta del siglo pasado. Desde entonces has elaborado un corpus de trabajo extraordinario, tanto por su singularidad como por su rigurosa coherencia, que es fruto de una toma de posición y del compromiso con una idea.**

[T.L.] En los setenta vivía en Barcelona. A mi alrededor había buenas propuestas conceptuales surcadas de denuncia política. Yo era consciente de que ofrecían algo poderoso pero se me cruzó una madeja de hilo de algodón natural que nunca antes había visto –estábamos en un tiempo de absoluto acrílico– y eso me llevó a los tejidos, especialmente a los “populares”. Así que, aunque me daba cuenta de que la distancia entre mi decisión y el arte que me rodeaba era abismal, no tuve ninguna duda en tomarla. Mi práctica era rechazada pero la juventud, por suerte, es osada. Así que no me importó.

**[N.E.M.] Desde entonces has sido fiel a una técnica precisa desde el convencimiento de que los tapices son también una forma de arte, superando la idea según la cual aquello que era considerado mecánico y popular no podía tener un valor “superior”.**

[T.L.] Me interesó principalmente el tejido en sí, su estructura básica. También me sentí atraída por su materialidad blanda y dúctil, reivindicada a partir de los sesenta del siglo pasado por artistas como Eva Hesse, Joseph Beuys o Robert Morris, una materialidad opuesta a la dureza y a la rigidez de la escultura y la pintura tradicional. He seguido esta elección de manera continuada y firme. Opté por trabajar en lo más primigenio que tienen los tejidos, sus ligamentos, sus técnicas y materiales, así como en su tradición lingüística. Tejer me ha permitido comprender un código primigenio y universal que manifiesta su ley interna, traspasando fronteras físicas, temporales y culturales. No estaba interesada en los tapices de los palacios ni en las telas fastuosas, hechas por manos obedientes bajo dictados ajenos, sino en tejidos procedentes de culturas eminentemente textiles, que unifican el hacer y el uso, que desarrollan un lenguaje como testimonio de cultura y de arte.

**[N.E.M.] Efectivamente, la utilidad del arte ha sido una de las excusas teóricas para hacer de las artes populares y decorativas artes “menores”, frente a la consideración de la pintura y la escultura como artes “mayores”. Pero, como tú misma has apuntado, el tejer es una de las herramientas del arte y está también al servicio del alma humana. Con tu trabajo has mostrado que las artes consideradas ornamentales son arte “a secas”. Y has trabajado esos argumentos también desde la teoría del arte: las estructuras de repetición del siglo xx son comunes a las artes populares y a los artistas de vanguardia. Y esa afirmación produce un desplazamiento, pues centra la atención en el objeto de arte, más que en las circunstancias de su creación o en la genealogía de su creador. El objeto así estaría dotado de su propia “agencia”. Me parece que las alfombras del Atlas Medio a las que está unido tu trabajo tienen esa característica, la de no agotar su sentido ni en su estética ni en su función primera. Al contrario, tienen la capacidad de desplegar un sentido que se renueva con cada contextualización. Te he oído decir a menudo que los tejidos son presencias necesarias, por su belleza, por su función social de reunión en torno al trabajo, por**

**sus promesas de abrigo y de cobijo y, sobre todo, por la complejidad de su lenguaje, que habla de las maneras de vivir y sentir de sus creadoras.**

[T.L.] En los setenta se daba una práctica artística-feminista que implicaba la descontextualización crítica y satírica de los tejidos, pero a mí me interesaba más hablar –y hacerlo de manera positiva– del trabajo de mujeres generadoras de lenguaje y de arte, con técnicas y herramientas propias, que, por su doble condición subalterna –ser mujeres y proceder de zonas rurales pobres–, no son tenidas en cuenta. Mujeres que, a través de sus tejidos, definen y transmiten la cultura a la que pertenecen, mujeres creadoras de un lenguaje artístico cuyo dominio permite profundizar en los cánones heredados y a las que no se puede negar que sus objetos de uso puedan ser arte. Pensar lo contrario anula la universalidad del arte, penaliza la precariedad y va en contra de la esencialidad de unas culturas que, en estos momentos, incluso pueden erigirse como modelo de sostenibilidad artística. Las tejedoras construyen un espacio humano a través del cual podemos entender qué es la creación artística y qué es el arte. El rechazo al arte útil, al arte para la vida, soslaya la reflexión ecológica y el compromiso que, como todo medio, tiene con el medio ambiente. El arte occidental –ahora extendido como culto a la globalización– elude definir a su interlocutor y cuestiona laxamente su dependencia de los poderes políticos y económicos. Ante la multitud de objetos existentes, de objetos sobrantes e innecesarios que se producen, y su consiguiente deriva ecológica, siempre me ha reconfortado que mis tejidos volvieran al lugar del que habían salido, que se disolvieran en esa entelequia en la que nosotros mismos nos diluiremos. Y si pierden la emoción y el lenguaje en el camino, al menos tendrán un uso, protegerán del frío a alguien, servirán como alfombra o construirían un espacio.

**[N.E.M.] Como ya has señalado, en tus obras sobre los tejidos del Atlas Medio no hay apropiación, en el sentido de imitación o reproducción, ni tampoco utilizas sus formas para que adquieran otro significado en una nueva configuración. Tu trabajo dialoga con un pensamiento y un arte colectivo, ancestral, con un conjunto de normas, motivos y hábitos tradicionales, y, en la variación y personalización, intensifica su carácter abierto, sometido a cambios y mostrando no obstante una**

**continuidad de formas desarrolladas por una comunidad a lo largo del tiempo. Hay una reivindicación de un saber, de una técnica, pero también un afecto que te lleva a entretelar tu vida con la de otros, a comprender, disfrutar, modificar.**

[T.L.] El arte propone conclusiones efímeras, abiertas a otros significados.

Precisamente por ello permanece. El arte es el “código abierto” de una colectividad cuyos miembros pueden leerlo, apropiárselo, transformarlo y transmitirlo, porque, como lenguaje colectivo, el arte no solo propone un diálogo sino que muestra la ley interna que lo cohesiona, una ley cuyo conocimiento y dominio posibilita profundizar en los cánones heredados y alcanzar la libertad expresiva y, con ello, la creación. Los tejidos son arte porque muchas tejedoras alcanzan esos momentos álgidos de transformación de lo conocido y dejan vislumbrar aquello que se oculta. Además, quizá por sus colores o por su materialidad, los tejidos responden a nuestros sentidos y a nuestra necesidad de goce. Aceptar los tejidos supone aceptar el otro arte y el arte de los otros, así como la posibilidad de designar, de establecer la universalidad como una capacidad común a todos, sin impedimento de la capacidad de cualquiera. Si un artista puede designar un objeto como arte, ¿por qué no puede hacerlo el espectador? Y, sobre todo, ¿por qué no la tejedora?

**[N.E.M.] Como esa mujer que tejió una *handira* que te acompaña desde que la compraste en el zoco de Marrakech en 1985.**

[T.L.] Esa mujer ha sido trascendental en mi vida. Tejió una *handira* Beni Ouarain que me acompaña, como dices, desde 1985 y que ha sido siempre una fuente de deleite y de conocimiento. En ella pienso cuando trabajo y a ella va dedicado el escrito que publico en este libro. Su *handira* fue un regalo inesperado, una aseveración concisa: me desveló la presencia de ella, de una persona real, no un ser anónimo, anodino e intercambiable. Su tejido me hizo comprender que el arte colectivo no es un magma uniforme ni una enorme mano que todo lo hace; se trata de personas concretas, una a una, únicas y singulares.

[N.E.M.] Los tapices del Atlas Medio se distinguen claramente de otras tradiciones textiles por sus estructuras ornamentales. Como ha señalado Bert Flint, tanto en la poesía marroquí como en tus tapices el todo es la suma de partes autónomas, a modo de versos que forman una unidad inteligible e independiente, sin vinculación a una totalidad central: *El conjunto se da como una yuxtaposición de partes iguales sin introducción, clímax ni conclusión*<sup>1</sup>. Hay otras características, como las estructuras repetitivas no figurativas, la ausencia de centro visual, la indefinición de los bordes y la importancia de los detalles, que se refieren a la condición nómada de esos pueblos, tan ajenos a la estabilización de las sociedades occidentales. También Gilles Deleuze y Félix Guattari, en sus escritos sobre la “nomadología”, han planteado esta cuestión de oposición entre el estado y los nómadas. Me interesa destacar un comentario que ellos destinan al “agenciamiento” armas-joyas, propio de los nómadas, frente al agenciamiento útiles-signos del estado centralizado: *No pasan por una relación forma-materia, sino por una relación motivo-soporte, en la que la tierra ya sólo es un suelo, e incluso ya ni siquiera hay suelo, al ser el soporte tan móvil como el motivo*<sup>2</sup>. Esto se relacionaría también con la figura del rombo, una forma irregular, una trama que no cuadra, siempre en movimiento, frente a las formas compuestas por cuadrados.

[T.L.] En los ochenta y noventa se hablaba del componente nómada de ciertos artistas famosos. A mí me daba un ataque de risa oírlo porque, en realidad, su nomadismo consistía en tener segundas viviendas en lugares exóticos como Malí o la India, pero, desde luego, manteniendo la primera vivienda en Nueva York o en París. Cuando te acercas a los gitanos, cuando vives con ellos y disfrutas de su arte, cuando conoces las alfombras hechas en telares móviles, el mundo se ensancha, tu tierra es la que pisas y tu hogar es siempre a dónde vas, no de dónde vienes, porque el regreso no es una vuelta sino una ida perpetua. Esto es el rombo. El rombo no tiene horizontales ni verticales, sino que está hecho de diagonales que forman tramas ilimitadas. En su expansión reiterativa, la red romboidal no delata coordenadas, no tiene centro ni

---

<sup>1</sup> Bert Flint, “La dinámica del arte del tejido en Marruecos”, en *Teresa Lanceta: Tejidos Marroquíes*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, p. 21.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos, 1997, p. 403.

marco, sino que es una red de partes iguales. La repetición no es un enemigo sino un valor que asume variaciones y transgresiones. El rombo es un horizonte.

**[N.E.M.] Durante mucho tiempo, lo “otro” ha sido visto como mercancía artística por las élites occidentales, ávidas de novedades exóticas. Tu trabajo ha sido más callado, pero también más ambicioso. No obstante, me llama la atención la falta de retorno crítico sobre tu obra durante las últimas décadas del siglo xx. Me parece que el nuevo siglo abre un horizonte diferente, en el que, gracias a la consolidación del pensamiento feminista y “descolonial”, así como a nuevos enfoques antropológicos, se están quebrando algunos dogmas. El mundo se ha transformado pero también lo han hecho los puntos de vista: la descolonización de los modos de conocimiento aporta nuevas posibilidades para valorar de forma diferente un trabajo como el tuyo, antes relegado a la categoría de las artes decorativas. También las nuevas teorías sobre el cuerpo y el movimiento en la *performance* y la danza ponen el acento en prácticas artísticas que rompen dualidades opresivas, como técnica y teoría, cuerpo y mente, razón y emoción.**

La reconsideración de lo ornamental como apertura dinámica de la forma (ni abstracta ni figurativa), como un desequilibrio, que describe Deleuze en su libro *Diferencia y repetición*; la consideración del objeto de arte como algo “animado”, cargado de “agencia”, siguiendo al sociólogo Alfred Gell, que llamó la atención sobre los modos en que un artefacto es capaz de afectar a las personas, movilizand o respuestas emocionales, generando ideas y provocando una variedad de acciones y procesos sociales; y la reivindicación de un saber técnico liberado de la teoría para el arte contemporáneo, que podemos rastrear en pensadores como Bruno Latour o en la teórica de la *performance* de Bojana Cvejić, abren un espacio nuevo desde el que volver a mirar tu trabajo<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Ver Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002; Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998; Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence : une anthropologie des modernes*, París, La Découverte, 2012; Bojana Cvejić y Ana Vujanović, *Public Sphere by Performance*, Berlín, b\_books, 2012; y Bojana Cvejić, “Un infiel regreso a la poética (en cuatro argumentos)”, en *La réplica infiel*, Móstoles, Madrid, Centro de Arte Dos de Mayo, 2016.

[T.L.] La reflexión y recuperación del ornamento como valor en sí mismo, tal como se está dando actualmente, me interesa más que la deriva apropiacionista imbuida por la ironía y la crítica de los ochenta y los noventa. ¿Acaso no ornamentan las nubes y las olas esa masa de color que es el cielo o el mar? ¿No ornamentan para proclamar que el mundo se mueve sin cesar, sin compás ni sentido? Las mujeres no entraron en el mundo del arte en los sesenta y setenta para hacer lo que ya se hacía; querían decir otras cosas y decirlas de otra manera y con sus propias herramientas. Negaron sus cuerpos como campo de batalla para ser batalla ellas mismas, para no ser el lugar donde transcurren los acontecimientos, sino para ser lo que acontece. Y ahora se percibe que los artistas que son de países “artísticamente subalternos” irrumpen en el arte de manera distinta, con temas e ideas heterogéneas, desde una posición más contundente. El número y la calidad de estos artistas de países antes considerados periféricos han aumentado considerablemente. Muchos de ellos viven en lugares donde todavía existen los oficios, por lo que pueden incluir colaboraciones insólitas. Eso abre el conocimiento del arte y su disfrute. Personalmente, desearía estar mejor ubicada para entrar en diálogo con esos trabajos, aunque sé también que algunos desean huir de lo que para ellos son rémoras ancestrales.

**[N.E.M.] *Adiós al rombo* es también, por tu propia decisión, una exposición “colectiva”. Has invitado a dos artistas que también son activistas y analistas de datos: Nicolas Malev y Lot Amorós. Y has decidido incluir también a una serie de artistas jóvenes que han sido estudiantes tuyos en la Escola Massana de Barcelona durante los últimos años, en los que te has dedicado de una manera muy activa a la docencia. Hace poco me decías que es el momento de trabajar con otros, que nunca más quieres trabajar sola. Parece pues una evolución natural de tu trabajo y la consolidación de un deseo. Sin ánimo de recurrir a la autobiografía, es interesante destacar –como cuenta magníficamente Pedro G. Romero en este catálogo– el modo en que tu vida se ha entretejido con el “otro”: gitanos, mujeres tejedoras y subalternas de todo tipo. Y, ahora, otros artistas.**

[T.L.] En cuanto aparece el otro, ya sea uno a uno o colectivamente, hay una parte de nosotros, inestable, frágil, que se fortalece, que se engrandece; incluso si ese otro no

responde a lo esperado ni es tan positivo como creíamos, como constatamos una y otra vez en las relaciones cercanas o en los movimientos migratorios. Claro que, como dice Sartre, aunque el otro pueda ser el infierno, sin duda nos completa, nos mueve y nos hace felices.

Respecto a Nicolas Malevé y Lot Amorós, admiro lo que hacen y cómo lo afrontan; en cada caso por una razón propia. Nicolas es artista, programador de *software* y activista digital, pero en realidad es un poeta. Trabaja la informática como las abejas, apenas rozando lo que toca, justo lo suficiente como para polinizar una red, unos datos o unos archivos. Lot me resulta estimulante por su faceta de inventor informático y por su activismo. Salim, Marta, Claudia, Eulalia y Andrea han sido alumnos míos. Cuando tienes a personas con tanta personalidad a tu lado, lo mejor es intentar que tu experiencia sirva de algo, protegerles de las intromisiones burocráticas al tiempo que intentas comprender lo que están germinando.

Ésta ha sido una invitación muy tímida, pero refuerza mi deseo de colaboraciones e invitaciones futuras. Del mismo modo, la incorporación de objetos reciclados pertenecientes al Centre d'Investigació de la Trinxera (Corbera de Ebro, Tarragona) en mi proyecto *El paso del Ebro*<sup>4</sup>, ha hecho crecer mi propio trabajo y ha confirmado esta idea como forma de compromiso.

---

<sup>4</sup> Dentro de la exposición colectiva *La réplica infiel* (Centro de Arte Dos mayo, Móstoles, Madrid, 2016).