



Teresa Lanceta

Adiós al rombo

Farewell to the Rhombus



En la red vemos una imagen momificada de ese suceso. En ella, los nuevos reyes, acompañados por los invitados de la realeza internacional, posan suspendidos en un tiempo ficticio, de tan largo, inexistente, congelando el momento como sólo lo saben hacer la fotografía y los herederos de gran abolengo que convierten el tiempo de heredar en eterno. En la imagen, la realeza, imitando un retablo de cera, luce una activa inmovilidad, garante de su actual estado; uno a uno, los personajes retratados dicen claramente: somos los que rehúyen lo que en tiempos pasados fue campo de batalla. Poder y poderío en los símbolos, en las posturas, en los trajes, en las valiosas joyas, en la tiara de zafiros de Cachemira y diamantes sudafricanos de la recién coronada reina. Pero nada, nada como la capa de armiño con la que el rey se ve a sí mismo doblemente investido.

La red, que a veces levanta la cortina, dice que la capa de armiño es una simulada reconstrucción de la auténtica, la que utilizó una antepasada en su coronación, pero esto al rey no parece importarle mucho. Tampoco la realeza es real; es un cuerpo inerte. Por ello, en las fotografías se echa en falta la contención hierática a través de la que manifestaban el poder los zares, los emperadores y los reyes. La alegría indisimulada que éstos lucen en Holanda lo que más bien transmite es que les ha tocado el gordo. Somos y no somos si no tenemos dominio. Cate Blanchett sí lo tenía en *Elizabeth*, aquél que le concedía la potestad de su arte.

Acompañando a la capa de armiño, hay espada, galones, banda y una mujer, con tiara, de una belleza de innegable superdesarrollo, conseguida de una manera que fue contestada en su país de origen.

La dama del retrato de Leonardo sostiene un animal doméstico utilizado entonces para el exterminio de ratones y ratas.

En Internet: “Las princesitas están muy bien educadas, la más pequeña es adorable, hay que pensar que solamente tiene seis años”.

*Transitar la ciudad, sentir los olores, el color, vivir la atmósfera y la cercanía de la gente era maravilloso. Vecinos, camareros, comerciantes o músicos fueron reconociéndonos, como nosotros a ellos. Siempre me sorprendió, cuando estábamos allí sentados en la terraza de un bar, que no se nos partiera el alma viendo tantos inválidos, muchos de ellos operables; pero no, Jamaa el-Fna, la plaza por excelencia, te absorbe en su rueda y acabas viendo solamente una palestra de luchadores que magnifican la vida. Y aunque el dolor nunca desaparece, se anestesia* [Teresa Lanceta, “Ciudades vividas”, en *Luis Claramunt*, cat. exp., Barcelona, MACBA y MNAC, 2012].

## La mujer tejedora, la tejedora mujer.

## En las altas montañas

La vida transcurre en un intervalo profundamente olvidadizo.

### La *handira*

Siento que es una persona. Una mujer que vive, comparte un cielo conmigo y que está allí como yo estoy aquí.

Esa persona se ha desvelado como una persona concreta, como una mujer concreta con una vida concreta. Se ha desvelado como una persona...

Y ella es como yo; ha nacido como yo y tenemos los mismos derechos profundos. En el fondo somos bastante iguales. Todos somos iguales aunque seamos únicos, aunque seamos diferentes, y esto lo vivo profundamente con las *handiras*.

Especialmente me siento unida a una de ellas. En su modestia, esta capa alerta de la sabiduría contenida en la abstracción textil y en la cultura que encarna. No ofrece la sutileza de las piezas de gran valor; su abstracción no es tan rica y su técnica es menos depurada, pero desprende frescura y alegría. Quizá su fin fuera la venta inmediata o hubo otras necesidades en las que ocupar el tiempo o simplemente es obra de una chica muy joven, pero tengo esta *handira* hace más de veinte años y aún sigue emocionándome, pues me hace sentir no el estilo ni la época sino a la persona, a la mujer que la ha tejido y con la que, aunque no coincida ni en el lugar ni en el tiempo ni en las creencias, tengo mucho en común. Pienso en esta joven tejiendo mientras cuida de su familia, habla con sus amigas y vigila el rebaño bajo el cielo, entre pastos y flores, en su búsqueda de la alegría.

A través de la *handira* recibí un regalo inesperado, una aseveración concisa: me desveló la presencia de alguien. Me advirtió de la existencia de una persona real y concreta, no de un ser anónimo, anodino e intercambiable. La *handira* no revela un nombre ni precisa un lugar pero señala a un ser real vivo y pone al descubierto que el arte colectivo no es un magma uniforme ni una enorme mano que lo hace todo; son personas concretas, una a una, únicas y singulares. Supe que el objeto artístico no es indiferente; pone en relación a las personas por encima de cualquier otra consideración. ¡Cuántos vaivenes culturales, cognitivos o emocionales ejercen anónimamente los seres humanos unos sobre otros a través de los objetos artísticos!

### La piel

El viento es continuo y muy fuerte, lo que les hace una piel dura. Cuando tocan la mía creo que la encuentran cruda, blanda... Y pienso que no tiene por qué gustarles eso.

Ayer tuve un sueño. Bob Marley recorría el pasillo del Teatro Campoamor de Oviedo: le habían concedido el Príncipe de Asturias de las Artes. No iba solo. Le acompañaban sus músicos y unos niños jamaicanos. Por el volumen de sus gorros y por la musicalidad de sus andares frágiles y acompasados, los rastas recordaban a los marcianos de *¡Mars Attacks!*, sólo que la música no despachurraba ningún cerebro sino, al contrario, invadía de alegría a los presentes, que quedaban extasiados de felicidad. A medida que los rastas avanzaban por la sala, la gente se movía rítmicamente y los colores subían de tono. Las puertas se abrieron a los curiosos apostados en la calle, que entraron sin impedimentos. La reina Sofía, a la que el rosa pálido del vestido se le había transformado en un fluorescente e intenso rojo, bailaba dulce y despreocupadamente y, a través de la televisión, las vibraciones llegaban hasta el último rincón del mundo, por lo que se pudo ver con claridad que Bob Marley en realidad es un ángel venido al mundo a decirnos que el amor es lo único.

Sea la primera o la infinitésima vez que se escuche “One Love”, intencionadamente o no, la sensación es gozosa. Bob Marley y sus canciones son una especie de globalización del bien. Hablan de la plenitud de la humildad y del amor. Oyéndole, la gente sabe que ese modesto cuartito que ofrece a la amada en sus canciones es el lugar donde habita la felicidad.

Son baladas escuchadas e imitadas en todos los continentes... pero no todas las manifestaciones artísticas consiguen esa universalidad. Algunas remiten a un entorno concreto, a una cultura, a una historia y a unas necesidades específicas, están apegadas a un lugar o a un tiempo, como las *handiras* o los *ahidous*, cantos y danzas bereberes. Y no deben ser avasalladas por ello.

Aunque la industria cosmética experimente incluso con animales para conseguir una piel suave, cruda y blanda, es posible que algunos amen más las pieles ásperas y duras con las que cohabitan bajo un sol ardiente y un viento continuo.

#### Curiosidad

Había dos preguntas divertidas, jocosas. Una, que los hombres no circuncidados cómo eran, y la otra, qué es una discoteca, cómo es una discoteca. Estas preguntas han perdido totalmente su interés.

No, no puedo olvidar que han pasado muchas cosas graves y que las situaciones se hacen cada vez más radicalmente insoportables. La curiosidad que había por el mundo del otro se ha cambiado en interés por la supervivencia en el mundo del otro y... siempre resulta doloroso.

La inocencia tiene dos acepciones: carencia de malicia en las intenciones y ausencia de culpa ante hechos dolosos.

La inocencia en el sentido de candor, ingenuidad y falta de experiencia forma parte del proceso de crecimiento y aprendizaje, por lo que durante la niñez la inocencia es protegida y valorada extremadamente. Bajo este significado, es luminosa y abre el conocimiento y las emociones, mientras que en los adultos, cuando supone ausencia de responsabilidad y menosprecio de las consecuencias, la inocencia es una forma de violencia no justificable, porque saber es un compromiso inherente al ser humano.

En los ochenta, el turismo no gozaba del *low cost*; lugares como las Ramblas de Barcelona o el barrio de Santa Cruz de Sevilla todavía no se habían convertido en parques temáticos, en *remakes* de sí mismos. Marrakech tenía un elevado turismo, pero esa perversa norma de hacer más real la realidad no estaba extendida más allá de unos cuantos bazares y restaurantes, y no alcanzaba en absoluto a las zonas rurales.

Entonces yo viajaba por lugares donde el telar presidía el hogar. Teníamos curiosidad e interés las unas por las otras mientras cada una bajo ese orden ocupaba el lugar que le correspondía. Era el tiempo de la inocencia, una inocencia culpable para la cual todo está bien.

 Nosotros, extranjeros, sólo vivimos situaciones provechosas y no sufrimos nada más allá de algunos percances anecdóticos que a la postre nos divierten [Teresa Lanceta, “Ciudades vividas”, *op. cit.*].

### De tú a tú

No, sería la respuesta a la primera pregunta.

No, sería la respuesta a la segunda pregunta.

No, a la tercera y a la cuarta y así sucesivamente hasta llegar a un sí más demoledor y desesperanzado de lo que lo habían sido las anteriores negaciones.

### El color negro

Recuerdo especialmente una noche: la oscuridad era tan intensa... que puedo decir que vi el color negro, no el oscuro sino el negro. De lejos todo tendía al negro y era imposible ver nada, nada. Nunca he visto nada igual; de cerca había algo de plata pero de lejos no había nada.

En el sur el claroscuro marca el día. El sol quema y deslumbra empujándonos hacia la sombra, la que nos permite ver.

Después de rodar durante varios días por pedregales de caminos inexistentes, el coche se estropeó. Era muy tarde cuando una familia de pastores, cuya casa estaba en lo alto de la montaña, nos dio cobijo.

Cenamos y nos echamos a dormir en una tradicional sala alargada. A medianoche me desperté y quise salir al exterior. La oscuridad era tan profunda que no me atrevía a moverme. Permanecí de pie. Unos segundos más tarde, noté un ligero tanteo. Una mano me cogió del brazo y me guió en silencio frente a la casa, hasta una pequeña explanada donde estaba el corral. Entre las densas nubes que cubrían el cielo, asomaba alguna estrella cuyo destello plateaba los objetos de mi entorno.

Estaba conmovida. Había visto el color negro. No la penumbra ni las tinieblas..., el color negro. No la oscuridad tenebrosa ni la ausencia de luz. El color negro: estuve en él.

## Tradiciones textiles

Te llamarás Fountain y serás arte, dijo.

### Tradiciones textiles

Hablar de tradiciones textiles es hablar de tradiciones amenazadas y de pueblos con serias dificultades. Es cierto que el trabajo textil es una ayuda importante a la economía del hogar y un soporte económico, cultural y vital, pero no deja de ser un punto de apoyo de un mundo que se tambalea.

### El canon o la belleza de la diferencia

No es necesario ser explícito cuando se conoce. Quien lo asume puede omitirlo porque sabe cuándo pueden ser transgredidos el orden y la simetría sin ser destruidos.

La tradición les lega la posibilidad de modificar, la posibilidad de la creación única y de la transformación de lo heredado.

La excepcionalidad que forma parte de nuestras vidas es lo que enriquece esas redes geométricas. La belleza de la diferencia.

El Tribunal de la Inquisición fue creado como instrumento de represión y persecución. Durante el reinado de los Reyes Católicos, el poder político se sumó al eclesiástico y las causas nacionales a la defensa de la pureza espiritual. Aumentaron considerablemente los acosos y las condenas fueron amplias y afiladas.

El poder absolutista fue la opción tanto de la Iglesia como de los Reyes Católicos; ambos temían que la larga coexistencia con judíos y musulmanes y la dispersa territorialidad existente pusieran en peligro la construcción de un estado moderno, unificado y homogeneizado.

*Auto defe* (Pedro Berruguete, Museo del Prado, 1493-1499) es una tabla pintada al óleo, encargo del Gran Inquisidor Tomás de Torquemada para la sede del Tribunal de la Santa Inquisición. La tabla logra la fuerte carga “propagandística” que había demandado Torquemada al mostrar claramente con cuánta determinación se iba a perseguir cualquier heterodoxia. El mensaje era evidente y directo: la causa justa y el castigo merecido. Los personajes están pintados con minuciosidad, por lo que podemos apreciar que el condenado que va a subir a la hoguera, cuerda al cuello, tiene pelo crespo y nariz aguileña, rasgos que, sin lugar a dudas, señalaban a judíos y a conversos.

Actualmente *Auto defe* trasciende la ideología interesada del comitente y se convierte, por el contrario, en testigo de crueles sucesos. Por eso es arte. La tabla ha perdido su primitiva función ejemplarizante, testimoniando inequívoca e irrefatiblemente la cruel actuación de la Inquisición española y su violenta justicia. Por eso es arte.

Al término de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos lanzó el Plan Marshall para la reconstrucción de Europa. El Plan Marshall ayudaba, pero exigía una serie de contrapartidas; entre ellas, restricciones al cine europeo a favor del suyo propio y la ocupación de las mejores salas de exposición europeas por el arte americano. El expresionismo abstracto, especialmente Pollock,

tuvo grandes exposiciones itinerantes donde el público europeo pudo comprender, además de la calidad de su pintura, que en Estados Unidos comenzaba un tiempo en el que el espacio se extendía y la acción construía el cuadro desbordando sus límites. Las propuestas del mejor arte americano coincidían con las que proyectaba su gobierno, que imponía más allá de sus fronteras su influencia y dominio económico, político y cultural.

Los tejidos nómadas transmiten cultura y arte al tiempo que cubren necesidades de primer orden. Las *jaimas* (tiendas nómadas) cobijan a los pastores y a sus familias. Las alfombras les sirven de cama y suelo y les protegen de los fríos inviernos y las *handiras* y los *haiks* son capa y emblema tribal y social. En Occidente, la utilidad y el arte están en contradicción pero... poner límites, como el de la incompatibilidad con el uso práctico, es contradecir la universalidad del arte y su historia, que nos muestra cómo los medios y la función han cambiado a lo largo de los siglos.

¿No es una arbitrariedad negar la creatividad a personas con un entorno de escasos excedentes cuyo arte favorece la subsistencia?

### El tiempo y las horas

¿Cuántas horas tiene una alfombra? ¿Cuántas horas le han dedicado? ¿Cuántas les han pagado? ¿Qué necesidades pueden cubrir con la venta de sus alfombras? Las tejedoras son machacadas por una cómoda demanda que les rompe el tiempo unitario en el que viven, convirtiéndolo en horas de trabajo desgajadas de la propia vida.

Las horas enajenadas arañan el tiempo hasta dejarlo inservible. Son horas de desapego que roen: las de la explotación, las de la injusticia. Alfombras, capas y cojines, algunos muy sencillos y humildes, son creados en zonas áridas de extremado calor o en altas montañas de rigurosísimos inviernos, mostrando que allí, en medio del imponente y duro paisaje, viven unas mujeres portadoras de un lenguaje autónomo, propio, peculiar y hermético, textil, que habla de una comunidad, una cultura y un arte. Hoy, estas tejedoras esperan la vuelta de los hijos y nietos de los que se han aprovisionado grandes ciudades y tierras extranjeras.

Pienso en ellas sorteando las dificultades; aquéllas que unas veces se vencen y otras humillan.

### Gracias

La belleza de estos tejidos me dice continuamente que hay un equilibrio roto. Estas mujeres con una subsistencia condicionada por la naturaleza, con toda la grandeza y las tremendas dificultades que ésta encierra, con un entorno que marca todos sus actos... Ellas han hecho arte. En la periferia de las periferias han hecho arte, un arte útil, un arte para la vida, y lo único que puedo decirles es: gracias.

Las primeras palabras de Bob Marley en los Premios Príncipe de Asturias estaban dedicadas a los gitanos ganadores del certamen anterior, lo que entusiasmó a los asistentes, que aún recordaban aquel tropel de hombres y mujeres, algunos bajados del cielo, que cantaban y bailaban arrebatando el alma a los allí presentes. Momentos antes de la entrega de los premios, los organizadores estaban un poco asustados y un tanto arrepentidos por el guirigay desacompasado, sin orden ni concierto, que los gitanos formaron antes de entrar en la sala: ellas, hablando alto, colocándose bien los sujetadores y las tiritas de las sandalias; ellos, mirando que no hubiera ni una pequeña arruga en su traje, entonando, taconeando y dando palmas. Una vez dentro del teatro, el enjambre se apaciguó y recorrieron el pasillo ceremoniosamente pero, a medida que avanzaban hacia el escenario, de nuevo volvieron las charlas, los nervios y las gracias para atraerse las miradas del público, porque, a pesar de ser una raza en la que prevalece la familia y lo colectivo, los individuos pugnan con todas sus fuerzas por destacar. Así, cuando llegaron al escenario, los nervios habían disgregado a los más jóvenes, que reían entre ellos, y alguno rasgaba la guitarra. Por televisión fue un espectáculo maravilloso.

En justicia, el flamenco es patrimonio de la humanidad y, aunque no es tan conocido como el reggae, tanto uno como otro rompen corazones más allá de su mundo. El flamenco es un desgarro interior de una magnitud extraordinaria. Una añoranza infinita. Cuando el arte colectivo hace posible que sus individuos se manifiesten, se hace grande.

Cuando les tocó el turno de palabra, después de ser presentados por el príncipe de Asturias, los gitanos, La Niña de los Peines, su hermano Tomás, la Fernanda, Melchor de Marchena, el Terremoto, el Borrico, se expresaron como mejor sabían, cantando y bailando. Entonces los presentes y los que estaban delante de la televisión comprendieron que era uno de los premios más justos y acertados y que, aunque habían llenado el escenario por completo, no sobraba ninguno de los que allí estaban; al contrario, se echaba en falta el barrio de Santiago, Triana o Utrera.

## Entre alfombras y tejidos

### El padre

Sabía que había algo grave, un gran pesar. Su padre estaba profundamente serio. No salió a hablar. Se hizo el silencio...

### La madre

Su madre y ella y una de sus hermanas fueron andando muy rápidamente. La actitud de la madre no las invitaba a hablar y estuvieron andando mucho tiempo hasta llegar a donde vivían algunos parientes suyos. Tampoco supo qué habían hablado, pero el camino de vuelta fue mucho más distendido y su madre estaba más tranquila.

### El hermano del padre

Recuerda que una noche llegó un hermano de su padre. Ni siquiera entró y nunca supo si había venido a despedirse definitivamente o a pedirles poderse quedar con ellos y no lo permitieron. Nunca supo cuál había sido su falta, cuál había sido la causa de este silencio.

### Las cerezas

Puso las cerezas en el regazo de la hermana y fueron comiéndoselas; aunque nos invitó, ninguno de nosotros quiso interrumpir el baile de sus manos comiéndoselas poco a poco, una a una. Después se levantó y repartió unas cuantas entre nosotros.

Ninguna cereza ha sido tan roja ni tan dulce como las que nos dio en su despedida.

### Ladera abajo

Sus pies no eran pezuñas que se agarraban a la roca ni ventosas que se sujetaban a la arena, como le decían los niños en sus juegos. Cuando murió su marido, le entraron deseos de correr ladera abajo por las pendientes más escarpadas y sentir, como antaño, que el aire la mantenía en pie.

### El viento helado, la hija

Otra vez el viento helado y la vuelta a la casa.

Cuando marchaste, abrazaba los árboles y pegaba la cara contra el tronco hasta oír tu voz y sentir tu aliento.

### El cedro viejo

Azrou, el más bello bosque de cedros, a mi hermano. Los cedros pueden vivir dos mil años. Él solo vivió cincuenta.

El hermano vigilaba el rebaño desde el cedro viejo; le atraía profundamente el dibujo irregular de sus ramas. Esa mañana se fijó en el apiñamiento de las hojas, persistentes y punzantes, como sus sentimientos desde que supo que los animales estaban enfermando.

### La alfombra

Era impresionante y espectacular, muy bella. Había voluntad y necesidad de que así fuese. La madre y, ahora, las hijas no sólo querían mostrar lo trabajadoras que eran, lo eficaces que eran con el ganado, en el campo y en sus tareas cotidianas, sino también querían mostrar la inteligencia, la gracia y ese genio que acompaña a las obras extraordinarias y renombradas.

### Su sobrina y nuera

Su sobrina, que ahora era su nuera, la sorprendió. Había transformado completamente la alfombra que la suegra y tía estaba haciendo y que le había cedido cuando se casó con su hijo. Entonces las alfombras tardaban en hacerse muchos años y cada generación imprimía nuevos conocimientos y variaciones, pero tendían más a la unidad. Esta vez ella cambió radicalmente la parte que le correspondía: le quitó totalmente la complejidad y le dio al dibujo una ligereza extraordinaria. Era un contraste bastante fuerte que le daba gracia al conjunto, que resultaba sorprendente y mostraba muy bien cómo esta chica iba a defender su vida de una manera inteligente. Le pareció muy inteligente porque asumía la alfombra pero le daba un respiro que se imponía incluso a ella. Eso era lo que transmitía la parte de la alfombra que su sobrina había hecho.

### Oro

Era igual que un colgante de su madre que había pertenecido a su abuela, pero era de otro color y la sensación era completamente distinta. Supo que era de oro porque lo escondió inmediatamente. Su reacción la colocó donde nunca había estado, en el lugar de la no-inocencia. Fue un peso todo el tiempo que tuvo que ir escondiendo el colgante para que no lo vieran su madre ni sus hermanos. Lo tenía que cambiar continuamente de lugar, hasta que un día desapareció de donde lo había escondido y ya nunca supo más de él. Quizás esa carga había ido hacia alguno de sus hermanos o hacia alguno de sus vecinos. Nunca podrá saberlo porque seguramente quien lo encontró también lo escondió inmediatamente y, así, supo que era de oro.

### Los nietos de Salt

Los dos hermanos eran muy alegres, muy alegres. Invadieron con su alegría y sus novedades la mente de todos ellos y abrieron los corazones a unos deseos que nunca habían sospechado tan ardientes, tanto que laceraban sus entrañas.

Estos adolescentes no añoraban, sino que deseaban. La añoranza quedaba para los padres, que habían conocido las montañas, los árboles. Para los que su cielo era una pantalla, la nostalgia no existía. Su mundo era un presente que retomaba el misterio lleno de esperanza.

### Los nietos de Quebec

Taninya había mirado a uno de sus primos y ese primo la había mirado, pero sabían que nada los iba a unir porque todo los separaba. Quebec era el jersey rojo de la prima con el que estaba tan hermosa.

Quebec era un lago, Quebec era algo muy lejano. Quebec era la escuela donde aprendían informática, que había sustituido de manera fulminante las montañas.

## Urdimbres, nudos y tramas

Cada nudo es un pensamiento. Desde aquel día siempre fue el mismo.

---

Si, en el instante en el que un garbanzo al hincharse rebotaba contra la olla, ella expresaba un deseo, éste se cumpliría, pero nunca pudo ser tan rápida por más que lo intentó.

---

Enviaron a unos chicos, dos hermanos y un primo, a un pueblo cercano a recoger unos enseres. “Id rápido, sin entreteneros”, dijo la madre..., pero no llegaron. En un recodo del camino los esperaban el padre y el tío. No bien los vieron, los muchachos comprendieron de qué se trataba. Con las varas que utilizaban para castigar al ganado, los molieron. No era la matanza y venta de un jabalí a unos extranjeros lo que les valió tantos palos, sino que esa venta hubiera trascendido en el pueblo. ¿Y dónde estaba el dinero?

---

Trabaja en el campo, cuida del ganado y de las abejas, muele el trigo, prepara el pan, la comida, va a buscar el agua, hila, teje y también atiende a los niños y asiste a los mayores. Esta mujer, “*toujours malade*”, es una hija amada, aunque sus ojos achinados, su torpe hablar y andares desmañados la diferencien de las hermanas y de la belleza, aún recordada, de la madre.

---

Se le cayó una y otra vez, tantas veces que, cuando la tiró con rabia al barranco, ya no servía para nada. Con su acción quiso mostrar que era un bulo que la vasija se le rebelara.

---

El burro iba alborozado a la fuente. Al regresar, con los bidones llenos de agua y desandando un camino pedregoso y empinado, el animal resbalaba y se torcía las patas, pero no le importaba, o no lo guardaba en su memoria, porque siempre se apresuraba vivaracho por llegar al agua, como si la vuelta no existiera.

Las chicas iban también de buen grado, alegres y cubiertas de cielo, esperando encontrar a alguien en esa vereda. Después, ya crecidas, no tanto. Más tarde se iban.

---

Oía historias de leones que habían atacado a unos niños.

---

Los pensamientos consuelan la soledad del maestro.

---

Cuando el viento soplaba fuerte en invierno, la cicatriz chillaba más de lo que ella misma chilló el día que ocurrió el accidente.

Al final de la tarde un vecino, recluido en la casa, lanzaba un grito, uno solo, largo y entrecortado. Que fuera más agudo durante la luna llena, no lo creía; tenía siempre el mismo tono y exclamaba el mismo augurio: que la noche llegaba.

Nadie lo decía en voz alta ni a la luz del día pero de noche, en la intimidad del fuego, unos a otros se avisaban de que, en los alrededores del gran zoco, habían desaparecido unos niños. Esta vez no hablaban de brujería ni de conjuros de mujeres. Algunos susurraban: la corrupción mata.

Cuatro hijas no son cuatro esposas, le decía.

La diferenciaba la falta de timidez. Aunque la fingía.

Y la sangre salía a borbotones...

La torpeza, la soberbia y el abuso de los hermanos arruinaron a la familia. La madre fue sacrificada.

No deja de pensar por qué fue tan inflexible con su padre, cómo le reprochaba sus ahogos, en un momento en el que el miedo le señalaba el futuro y le impedía defenderse.

Era la reina de la calle. Rechazada por familiares y vecinos, era muy amada furtivamente; también por su marido, que vivía holgadamente del deseo de los hombres, oculto.

Circulaba una confidencia inquietante y abrumadora: una extraña enfermedad había atrapado a jóvenes en contacto con ciertos extranjeros. No había remisión para el que la contraía. Los médicos evitaban atenderlos y algunos hospitales los rechazaban. Dolor y muerte. Una enfermedad maldita que había dado voz a muchas madres reclamando justicia.

Marcharon dos hermanos a Rabat, uno de ellos volvió para casarse.

Le dijo su esposa: “Es tan grande el desamparo en el que me quedo y el que tú tendrás cuando te vayas que no puedo menos que asustarme”.

¡Que nos veríamos cada año! pasó a ser cada dos. Un año es muy largo pero era el plazo. Después... “cuando pudiera”.

De los dos niños venidos de Madrid, la mujer sólo bañaba a uno. En la desnudez del otro se leía la razón: no era su nieto.

Adiós al mimbre y a la lana. Adiós a tejer, a combinar colores y hacer nudos rápidos, adiós a ornamentar una pared o a componer un artesonado. Adiós tiempo de siembra y de recogida, adiós a cincelar el hierro o hacer el pan. Ahora se aprende rápido mientras se descubren las costumbres, manías y maneras de los nuevos jefes, que las manifiestan con claridad y premura. No son muy complicadas y apenas necesitan órdenes; no más allá de “No mezcles los detergentes y limpia detrás de los aparatos”, “Es obligatorio ponerse el casco durante las descargas de material” o “Cuanto más rápido lo hagáis, antes dejaréis de respirar los insecticidas”. Así son.

Adiós al rombo, adiós a la inocencia.

Atravesaba la oscuridad buscando colores estridentes y olores agrios. Había alegría y fiesta, también desesperación, injusticia y abandono.

## Rosas blancas

Las rosas blancas son las que con mayor esplendor lucen el rojo de la sangre.

### La madre del hijo

La madre del hijo no es la misma madre que la de la hija.

### ¿Macaco o hiena?

Que su hermano fuera quien iba a determinar su vida llenaba de zozobra a la muchacha.

Este continuo y soterrado temor se atenuaba cuando iba con las amigas a buscar leña o a coger hierba para el ganado. En el camino, hablaban y jugaban a encontrar similitudes entre animales y vecinos. Uno era una cabra: ¿no le veis el mentón? Otro, un cordero por su mirada. Su hermano un macaco, sugerían las amigas refiriéndose a sus ágiles movimientos, su continua inquietud y su gracia. Ella nunca lo discutía pero, cuando las otras decían macaco, ella oía hiena que ríe.

**O...**

“O haces lo que dice o...”. Si era una opción o una amenaza no lo pudo discernir porque la segunda disyuntiva se diluyó en la propia conjunción que la precedía y le sonó como a los corderos el camino de la navaja en su degüello.

**Tazzayt-Tazzayt**

Ponemos atención en los procesos y a ellos confiamos los cambios y el destino, pero, de pronto, aparece ese segundo en el que todo queda definitivamente definido.

Había que repetir su nombre dos veces para que atendiera cuando la llamaban. La obstinación de la niña en multiplicar su nombre resultaba divertida a todos, por lo que, en poco tiempo, se habían acostumbrado a nombrarla Tazzayt-Tazzayt y así fue por muchos años.

La fracción de segundo que media entre decir un nombre y la repetición de éste es el tiempo que el marido utilizó para darle a la desprevenida muchacha un brasero cuyas ascuas cayeron encima de sus manos y vestido.

De esa manera impuso su arbitrario poder sobre la chica. Y su nombre quedó para siempre dividido en dos.

**Siete años esperando**

Siete años esperando. Así es la emigración, se decía. Siete años bajo la mirada de la suegra y su limosna, porque era ella, la madre de su marido, quien recibía el dinero que después les llegaba mermado a la mujer y a la hija. Siete años a la espera de reunirse con él. Siete años tardó en recorrer el camino que la llevó junto a su marido. Siete años no es tanto cuando se llega a un destino prometido (deseado); pero cuando se llega a una casa donde hay otra mujer y otra hija...

**El carnicero**

Con el cuchillo con el que, siguiendo el rito, descuartizaba a los corderos, rajó el tórax, el vientre y la espalda de la mujer. Cuando los gritos se hicieron estertores, él se marchó. Las tres niñas, de seis y cinco años, y una de apenas unos días, acompañaron el silencio y la quietud de la madre a lo largo de la noche. Al día siguiente, por la mañana, el teléfono sonó insistentemente sin respuesta. Después, la tía, alertada, rescató a las niñas.

En Taza nadie los recordaba pero la noticia, llegada a un cibercafé, corrió durante días de boca en boca. Se decía que eran de la región de las montañas, al sur de la ciudad, por lo que habría sido allí donde se habían hecho, primero la mujer y, años más tarde, el hombre, los papeles necesarios para su marcha al extranjero.

Un hecho trágico en un lugar lejano que hizo aflorar temores ocultos. De noche, más de una mujer creía ver en los destellos de la luz el filo del cuchillo blandido en Madrid y lo que nunca había existido escondido en las palabras tomó nombre: asesinato.

## Caminos y carreteras

Guerra de Margallo (1893-1894) / Guerra de Melilla (1909) / Guerra del Rif (1911-1927) / Semana Trágica de Barcelona (1909) / Desastre de Annual (1921) / Guerra Civil Española (1936-1939).

Le faltaba una pierna. Una enorme roca le había caído sobre la pierna mientras construía un pozo. Esperaron al médico pero, cuando cayó inconsciente y la pierna empezó a gangrenarse, el hermano decidió amputarla. Más tarde se acostumbró a las muletas y siguió cuidando el ganado. El accidente les trajo la memoria de los parientes y vecinos que, años antes, habían muerto o sufrido terribles mutilaciones por heridas de metralla.

Hombres que durante el día trabajaban y por la noche cruzaban el río Moulouya y que, al amparo de la oscuridad, atacaban los campamentos de los soldados que venían de Francia para proteger la construcción de la carretera y del ferrocarril que comunicaba el norte con Argelia. Intereses ajenos que mermaban el movimiento de los rebaños y provocaban la ruina de las familias. Campesinos y pastores defendían su territorio, que una y otra vez les arrebataban. Campesinos y pastores, jóvenes, padres de familia; como las forzadas levas que enrolaban en España para matar y morir, aquéllos luchando por sus tierras, éstas por los intereses de otros.

Carreteras, ferrocarril, tendido eléctrico, pantanos, minas, crecimiento de los núcleos urbanos y tierras privatizadas configuran, entre otras cosas, la modernidad. De eso no se libraron. En los mapas son líneas y dibujitos que se superponen a los de los ríos y al relieve natural creando un paisaje más complejo y variado. Pero ese nuevo panorama no se hace sin sacrificios tremendos y pingües beneficios, beneficios para unos pocos y sacrificios para una amplia parte de la sociedad que tarda mucho tiempo en lograr algún provecho con los cambios.

*La tarde ha sido magnífica, serena, resplandeciente y, aun prescindiendo de la infinidad de objetos curiosos que he hallado al paso, esta cabalgata sería una de las más deliciosas que he hecho en toda mi vida, por la amenidad y belleza del terreno que he atravesado. Los objetos que digo eran en su mayor parte despojos marroquíes de la Acción de ayer: espuelas, bolsas de municiones, caballos muertos, monturas, cadáveres, ropas ensangrentadas, y algunas armas de escaso mérito. Por todas partes y en todas direcciones se veían huellas recientes de la ancha babucha moruna y de caballos, bueyes, camellos y cabras. La aparición de nuestra escuadra había ahuyentado de allí hombres y rebaños. Todo había huido de nosotros... menos la tierra, sombría y muda como el espanto de la derrota* [Pedro Antonio de Alarcón, *Diario de un testigo de la guerra de África*, 1880].

“Sí, son fieros, pero sangran. Se esconden, pero no detrás de un cañón. Conocen un terreno que los aviones descubren. Son fuertes, pero el hambre y la metralla lo serán más”. Con estas palabras les arengaba el capitán francés o el español.

*¡Ah! ¡Ciertamente la guerra tiene una poesía que sobrepuja en ciertos momentos a todas las inspiraciones del arte y de la naturaleza!* [Pedro Antonio de Alarcón, *op. cit.*].

**Años después...**

Al conocer la noticia, se quitó el pañuelo de la cabeza y se tiró fuerte, muy fuerte, del pelo, hasta que paró su llanto.

Los hombres acudieron a la casa. Querían escuchar la noticia que traía un vecino que había llegado la noche anterior de un pueblo cercano donde había realizado unas transacciones de ganado. Les contó que desde el zoco se oía la celebración de una fiesta cuando, de pronto, la música y los cantos se tornaron en gritos y llantos: una patera había naufragado ahogándose todos los que iban en ella. Veinte del pueblo, veinte.

\_\_\_\_\_

Le recuerdan de niño jugando por las calles del pueblo de algún que otro verano. Eran momentos de bonanza que ya habían pasado. No se menciona su nombre y son más bien las mujeres las que hablan de él; los hombres lo hacen en voz baja, la de la prudencia, aunque algunos solamente lo refieren para aparecer en una historia que les lleva una y otra vez a la retahíla de los días al sol del verano de su infancia. Entonces sonriente, hoy destripado.



El retorno no es posible para los jóvenes crecidos en un tiempo rápido y multiplicado, lleno de lo que podría y no es. ¡Un vacío donde caben tantas cosas! Esa franja de separación que no siempre podemos disimular pero que siluetea.

\_\_\_\_\_

Cuanto más largo es el plazo, más esperanza. Pero no es así, en absoluto. El tiempo lo que hace es acrecentar los problemas. El estancamiento y la quietud no son para vivos que resbalan por las laderas del disimulo y el ocultamiento.

No podían poner distancia. Conocían a la madre. Estaban demasiado cerca: eran ellos mismos. La pregunta se cernía sobre esa mujer con la que habían coincidido algunas veces en la consulta del médico y con la que intercambiaron alguna palabra incluso de los hijos. Para ella las cosas también habían ido a peor. Se le había helado el corazón. Manifestar sus sentimientos duró tan poco que no se percataron de que nada era ni nada ya sería lo mismo. ¿Tuvo algo que ver lo que había esperado con lo que ocurrió?

¿De qué jardines hablaban? Así que ése era el viaje que comentaban, la razón por la que habían desaparecido de sus horizontes los ríos rápidos del deshielo en los que se bañaban cuando pequeños y el anhelo de abuelos, padres y niños crecidos en verano corriendo por las escarpadas montañas de cedros centenarios. De todo eso ya nada se decía y, lo que era más desalentador, ya no se deseaba. Ahora se soñaba con peligrosos desiertos. Ser parte de la destrucción, apurar la esperanza cuando ya no hay ninguna; de eso habla la muerte.

Matar y morir, qué fáciles y usuales ambos verbos. Pensaba en su hija, no en su nieto, en el dolor que éste le había infligido. Primero la droga que aturdió a tantos, después la noche y las luces de colores y, por último, las palabras sibilinas que les susurraban al oído. Uno de ellos fue reconocido por un trozo de dedo que mantenía una huella dactilar. Recordó a aquel niño que cayó por una pared del Bou Nacer y que rodó golpeándose contra las rocas hasta desmembrarse, y cómo el eco lo mantuvo vivo más allá de la muerte.

## En busca del futuro

### Ser algo en la vida

*Bromeando, mi abuela dice: “Dios no tiene tiempo para ti, está ocupado. Haz el bien y aprovecha”* [Salim Bayri, 2016].

\_\_\_\_\_

ENTREVISTAS REALIZADAS EN FEZ EN 2010

### Souad

*Soy S.b.H. Tengo 22 años. Soy alumna de lengua española en la facultad de Fez y, al mismo tiempo, jugadora de baloncesto. Me gusta todo lo que tiene relación con el deporte y el teatro. Mi ciudad natal es Errachidia: soy una chica del desierto, en mi origen y en mis principios. Deje Errachidia y me establecí en Fez para terminar mis estudios, para ser una chica culta, para ganarme la vida y contar conmigo misma y para no ser una carga ni sobre mi familia ni sobre la sociedad, aunque es muy difícil vivir lejos de la familia con una beca con la que solamente me puedo comprar un libro. Dejé Errachidia y el desierto para no ser como mi abuela y mi madre, que pasan su vida tejiendo. Eso no significa que no me gusten los tejidos. Sin embargo ahora todo está en el mercado. ¿Para qué voy a tejer? Lo que falta es dinero y para eso no voy a tejer como mi abuela.*

#### Ayyûb Ait Oumagha

*Tengo cuatro hermanos: uno en Casablanca trabajando en una empresa, otro está en España, mi hermana está en bachillerato y el menor está en el colegio. Quiero estudiar español para tener un futuro muy bueno, no como mis padres. Quiero estudiar español para ser profesora. Mis padres ya no quieren ser tejedores. Ser algo en la vida y no ser una carga para mis padres.*

### Nawal Arfi

*Espero que entiendas mis palabras. Mi madre y mi abuela hacen alfombras; es algo dentro de su cultura que tienen que conservar. También las venden y ganan dinero para vivir. No pueden dejarlo, es algo muy importante. En mi casa hay alfombras antiguas. Soy huérfana de padre; solamente tengo a mi madre, que gana muy poco con las alfombras. Estudio en Fez en una residencia con una beca pero es difícil estudiar porque no me llega. Pero, a pesar de la dificultad, intento seguir para conseguir el futuro y obtener la licenciatura en Biología.*

\_\_\_\_\_

¿**Conserváis los antiguos?**

ENTREVISTAS REALIZADAS EN ALICANTE EN 2012

### Amal El Mouloudia

*Son los hombres los que sacan los tejidos de casa, para llevarlos al mercado. Unos tejidos son para vender y otros para la casa. Hay gente, poca, que sólo hace para su casa, porque no tienen tanta fuerza para hacer más.*

\_\_\_\_\_

*En Marruecos los clientes vienen y nos enseñan una foto y trabajamos según el pedido. Tenemos que vender para poder comprar más material y seguir produciendo. No nos quedamos con lo que hacemos. Depende del pedido. Hay gente que trabaja para exportar, para Rabat, Casablanca, pero en España, incluso si traes el material, a quién vamos a vender. Aquí necesitarías pagar el seguro. Si tienes trabajadoras tienes que gastar dinero y ¿cómo encontraríamos compradores?*

\_\_\_\_\_

**En busca de una vida y un futuro dignos**

*Por su parte, mi hermana Fátima, sin haber cumplido siquiera catorce años, comenzó a prestar servicios como “criada” en la casa de una familia acomodada, donde debía hacerse cargo de todas las tareas propias del hogar y del cuidado de seis niños, con una jornada laboral de trece horas o más, disfrutando de un día de permiso a la semana, y por el mísero salario de 300 dirhams [aproximadamente 30 euros]. Con quince años sus manos estaban agrietadas y llenas de llagas.*

*Otra de mis hermanas, Ikran, a la edad de dieciséis años, se colocó en una empresa de capital extranjero dedicada a la industria textil; en estas fábricas se contrataba preferiblemente a mujeres, ya que sabían que, dada su actitud sumisa, no iban a plantear ningún tipo de conflicto a los empresarios, quienes se aprovechaban asimismo del alto porcentaje de demanda existente para explotarlas, haciéndolas trabajar más de doce horas diarias por un salario de 650 dirhams [65 euros]; y todo ello con la anuencia de los altos cargos de la administración, corruptos la mayoría de ellos, que protegían a los empleadores a cambio de obtener una serie de considerables beneficios.*

[...]

*El mar se iba volviendo cada vez más peligroso, se agitaba progresivamente, la barca se hundía y volvía a emerger entre las olas, el pánico crecía, se oían rezos, lamentos y gritos, incluso el raís estaba asustado, pero habíamos recorrido más de la mitad del camino y “la suerte estaba echada”, es decir, el mismo peligro corríamos continuando que regresando* [Mohamed El Gheryb, en *Ofrim suplementos*, núm. 8 (*Historias de vida e inmigración*), 2001].

\_\_\_\_\_

*¡Oh lejano esposo mío, emigrante!  
Dos años han pasado ya  
desde tu triste marcha a Francia,  
en busca de trabajo,  
en busca de dinero  
Dos años ya...  
El pan en nuestro país es algo imposible.  
El pan es un drama continuo.*

*¡Oh, lejano esposo mío, emigrante!  
Y yo aquí:  
Royéndome los deseos  
lamiéndome la escarcha.  
Se me estrechan los horizontes.  
Dos años sin tu cariño,  
sin sentir tus abrazos,  
sin tu lluvia de besos.*

*Súbitamente te ausentas  
entre minas de hierro y plomo,  
para hacer un bello porvenir  
para los demás...  
Estás asesinando  
lo mejor de tu preciosa juventud  
antes de tiempo.  
Me mandas bolsas de ansia y nostalgia,  
de escalofríos más feos  
que el frío de las tumbas.*

[Ahmed Hanawi, “Poemas crucificados: de versos para la buena gente”, en *Literatura y pensamiento marroquíes contemporáneos*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1981.]

---

En palabras de Zienab Abdelgany [“Passing the Baton” (Pasando la batuta), 2012]:

*Que solitario sería morir entre extraños en un país que no es el mío.  
No quiero morir en una tierra de extraños. Necesito conocerte.*

*Teresa Lanceta*

# White Roses

## The Beni Ouarain *Handira*

### Capes or *Handiras* in the Middle Atlas

In the Middle Atlas mountains, Beni Ouarain women inherit a zealously guarded textile tradition that, when mastered, allows them to make decisions that render each of their fabrics unique.

*Handiras* are lengths of woven wool that women wrap about themselves like a cape. These garments protect them from the harshness of winter, and their patterns, composition and colours identify the wearers as members of a particular social and ethnic group.

The visual language of *handiras* is astonishing: from a distance, a *handira* may seem like a monotonous succession of stripes, but a close and careful inspection reveals a vibrant geometry in constant motion, as the fine, intricate patterns contain a wealth of barely perceptible variations that create shifting points of interest and endless interrelations.

I own three *handiras*. They are not antiques or collector’s items. Even so, I hold them in high esteem. As commodities, these *handiras* were subject to an undeniably inequitable economic exchange. I paid what the market stipulated, knowing that the market is a convention that does not take into account the fair value of labour, and that commercial transactions are not usually conducted with honest scales: what for some is an advantage they are unwilling (or unable) to decline, for others is an imposition from which they are unable to escape.

In exchange for very little money, woven fabrics and all kinds of valuable items travel far from where they were made, and, when they change hands, their function and meaning change as well. Heritage and youth: the most precious assets are constantly being absorbed by the dominant world.

### The Ermine Cape, a Symbol of Royalty: The Body as a Usurped, Vacant Public Space

In a painting by Leonardo da Vinci, a young woman holds an ermine in her arms. It is the last living ermine, at least in the history of art. Thereafter it merely served to frame the faces of various ladies, as in the portrait by El Greco that inspired the Spanish film *La dama del armiño*. It is the same title and sense used by Lubitsch in *That Lady in Ermine*. Thus, since Leonardo, all ermines have been skinned to flaunt the power and prestige of their wearers, as is also the case in fairy tales: evil stepmothers and befy and unscrupulous versions of King Midas.

Furs are still used today, even in mild winter climates, although ermines have been replaced by farmed mink. But lo and behold, on 30 April 2013 we received reports of the coronation of the king and queen of Holland and the return of the ermine, this time in the form of a cape—again, a fairy tale.

Oh, Holland, you who are so admired for your social progress, for your defence of human rights, your respect for the environment, your bicycles and canals! Now you offer us a monarch cloaked in ermine! Holland, seat of the United Nations’ International Court of Justice, you who have efficiently separated the marijuana market from that of hard drugs! Oh, Holland, you who turned flowers into currency and Amsterdam into the city of everyone’s dreams, you crown your king with ermine capes!

On-line we see a mummified image of that event. In it, the new monarchs, accompanied by a host of international royal guests, pose suspended in a fictitious instant, so long it cannot possibly exist,

freezing the moment as only photography and blue blood heirs—who have made the act of inheriting eternal—can do it. In that photograph the royalty, like so many wax figures, exhibits an active immobility that guarantees their current status. One by one, the portrayed faces clearly say, “We are the ones who avoid the battlefield of yore”. Power and wealth radiate from the symbols, the stances, the garments, the jewels, from the tiara of Kashmir sapphires and South African diamonds worn by the newly crowned queen. But nothing can compare to the ermine cape in which the king finds himself doubly vested with authority.

The Internet, which sometimes raises the curtain, says that the ermine cape is an imitation, a replica of the genuine article used by a forbear at her coronation, but the king doesn’t seem to mind. Royalty isn’t real either; it is a lifeless body. Something is missing from the photographs: the hieratic self-containment with which the tsars, emperors and kings of old displayed their power. The undisguised cheerfulness of these Dutch royals makes them look more like lottery winners than monarchs. We are and yet are not if we do not hold command. Cate Blanchett had it in *Elizabeth*; the command conferred by the authority of her art.

The ermine cape is accompanied by a sword, insignias and a sash, as well as by a tiara-crowned woman of undeniably overdeveloped beauty, achieved in a way that sparked controversy in her country of origin.

The lady in Leonardo’s portrait holds a domestic animal which, at the time, was used to exterminate mice and rats.

On-line we read: “The little princesses are very well-mannered, and the youngest, who we must remember is only six years old, is adorable.”

*Strolling through the city, experiencing the smells, the colours, soaking up the atmosphere and the closeness of people was wonderful. Residents, waiters, merchants and musicians came to recognise us, and we them. It always surprised me, when we were there sitting on the terrace of a bar, that our hearts did not break at the sight of so many cripples, many of them with operable conditions. But no, Jamaa el-Fna, the king of squares, draws you into its spinning wheel, and all you see after a while is an arena of gladiators who magnify life. And, although the pain never goes away, it is anaesthetised* [Teresa Lanceta, “Ciudades vividas”, in *Luis Claramunt*, exh. cat. (Barcelona: MACBA and MNAC, 2012)].

## Weaving Woman, Woman Weaver: In the High Mountains

Life passes by in a profoundly forgetful interval.

### The *Handira*

I feel it is a person—a woman who lives, shares a sky with me and is there, just as I am here.

That person has been revealed as a particular person, a particular woman with a particular life. She has been revealed as a person.

And she is like me. She was born as I was, and we have the same profound rights. Deep down, we are pretty much the same. We are all the same despite our uniqueness, our differences, and that is something I experience intensely with the *handiras*.

I feel a special bond with one in particular. In its modesty, this cape alerts me to the wisdom stored up in textile abstraction and the culture it embodies. It lacks the subtlety of more valuable pieces; its abstraction is not as rich and its technique is less sophisticated, but it exudes freshness and joy. Perhaps it was intended to be sold quickly, or maybe there were other more pressing demands on the

maker’s time, or it may just be the work of a very young girl. Whatever the case, I have now owned this *handira* for more than twenty years, and it still has the power to move me, for it makes me feel, not the style or the period, but the person, the woman who wove it and with whom, though we may not belong to the same place, time or religion, I have much in common. I think of that young woman weaving while she cares for her family, chats with her friends and watches the flock under the wide-open sky, amid pastures and flowers, in her quest for happiness.

Through the *handira*, I received an unexpected gift, a concise assertion: it opened my eyes to the presence of another. It informed me of the existence of a real, unique, flesh-and-blood person, not an anonymous, anodyne, interchangeable being. The *handira* does not reveal a name or specify a precise place, but it does point to a real living being and highlights the fact that collective art is neither a uniform magma nor an enormous hand that is present in everything. These are concrete persons, individuals, unique and singular. The *handira* taught me that the artistic object is not indifferent: above all else, it relates people to one another. Oh, the myriad cultural, cognitive and emotional vicissitudes human beings anonymously inflict on each other through artistic objects!

### Skin

The wind is harsh, strong and relentless, giving them tough skin. When they touch mine, I think they find it raw, soft... And I can’t think of a reason why they should like that.

Yesterday I had a dream. Bob Marley was walking down the aisle of the Campoamor Theatre in Oviedo: he had received the Prince of Asturias Award for the Arts. He was not alone. His fellow band members and some Jamaican children accompanied him. With their bulging hats and the musicality of their fragile, lilting gait, the Rastafarians reminded me of the aliens in *Mars Attacks!* But here music didn’t splatter any brains. On the contrary, it brought happiness to all those present, sending them into raptures of joy. As the Rastafarians made their way to the front of the hall, people swayed rhythmically and the colours grew more intense. The doors were opened to the curious onlookers outside, who entered unimpeded. Queen Sofia, whose pale pink dress had morphed into a bright fluorescent red, danced with carefree sweetness and, thanks to television, the joy travelled to the most remote corners of the world, leaving no doubt that Bob Marley is actually an angel come to Earth to tell us that love is the only thing.

Whether you are hearing “One Love” for the first or the umpteenth time, the sensation is always joyous. Bob Marley and his songs strike me as a globalisation of goodness. They speak of the fullness of humility and of love. Listening to him, people know that the plain little room he offers his beloved in song is the place where happiness dwells.

His ballads are heard and imitated on every continent... But not all forms of artistic expression achieve this kind of universality. Some refer to a particular setting, to a specific culture, a history or a need; they are attached to a certain place or time, like the *handiras* and the *ahidous*, the Berber songs and dances. And this is no reason to steamroller them.

Although the cosmetic industry experiments constantly, even on animals, to find recipes for smooth, soft, raw skin, some people may be fonder of the tough, brittle skins with which they share their lives under the blazing sun and relentless wind.

### Curiosity

There were two humorous questions. One was about uncircumcised men—what are they like?—and the other about night clubs—what are they like? Now these questions have lost all interest. No, I can’t forget all the things that have happened, nor that the situation is becoming more and more radically unbearable. That former curiosity about an alien world has been replaced by the need to survive in an alien world, which is always painful.

Innocence has two definitions: the lack of malice in intentions, and the absence of guilt in wrongdoing.

Innocence, in the sense of guilelessness, naiveté or inexperience, is part of the growth and learning process, and for that reason it is protected and cherished in childhood. The innocence of children is radiant, opening the doors to knowledge and emotions. But in adults, when it implies the absence of accountability and a disregard for consequences, innocence is a form of unjustifiable violence, because knowing is an inherent obligation of human beings.

In the 1980s, “low cost” tourism was still a thing of the future, and places like the Ramblas in Barcelona and the Santa Cruz district in Seville had not yet been turned into theme parks, into remakes of themselves. Tourists flocked to Marrakesh in droves, but that perverse practice of making reality more real had not extended beyond a handful of bazaars and restaurants, and had not even come close to reaching rural areas.

In those days, I travelled to places where the loom was the heart of the home. We were interested in and curious about one another, while each occupied her proper place. It was a time of innocence, a guilty innocence in which everything seems right.

*We foreigners only experience positive situations and suffer nothing more than a few minor incidents, which we later look back on as amusing anecdotes* [Teresa Lanceta, “Ciudades vividas”, op. cit.].

### Face to Face

No would be the answer to the first question.

No would be the answer to the second question.

No to the third and fourth, and so on until a yes is reached, more devastating and despairing than the negatives that preceded it.

### The Colour Black

I vividly recall a specific night. The darkness was so intense... that I can truly say I saw the colour black; not darkness but black itself. From afar everything verged on black. It was impossible to see anything at all. I have never seen anything like it. Up close there was a bit of silver, but from a distance there was nothing.

In the south, chiaroscuro marks the day. The sun burns and blinds, forcing us into the shade, where we can see.

After rolling along the stony rubble of non-existent roads for several days, our car broke down. It was quite late when a family of shepherds, who lived high up on the mountain, gave us shelter.

We had supper and bedded down in a traditional elongated room. At midnight I awoke and felt an urge to go outside. The darkness was so complete that I didn’t dare move. I remained standing. A few seconds later, I felt a slight movement. A hand took me by the arm and silently guided me to a small level area opposite the house, where the corral stood. Though heavy clouds covered the sky, a few stars peeked out, bathing the objects around me in their silver gleam.

I was moved. I had seen the colour black. Not gloom or shadows, but the real colour black. Not murky darkness or the absence of light. The colour black. I was in it.

## Textile Traditions

You shall be called Fountain, and you shall be art, he said.

### Textile Traditions

Talking about textile traditions inevitably entails a discussion of endangered traditions and societies in grave difficulties. It is true that textile work is an important supplement to household income and an economic, cultural and vital mainstay for many, but it is also little more than a point of support in a world on the verge of collapse.

### The Model or the Beauty of Difference

Familiarity precludes the need for explicitness. Those who claim this can also omit it, because they know how far order and symmetry can be bent before breaking.

From tradition they inherit the possibility of modifying, the possibility of creating something unique and transforming their inheritance.

The exceptional quality of our lives is what enriches those geometric patterns: the beauty of difference.

The Court of the Inquisition was created as an instrument of repression and persecution. During the reign of the Catholic Monarchs, the political and ecclesiastical powers worked in concert, and patriotism became synonymous with the defence of spiritual purity. Hounding and harassment proliferated, and punishments were numerous and harsh.

Absolutist power was the road chosen by both the church and the Catholic Monarchs; both feared that the lengthy coexistence with Jews and Muslims and the lack of cohesion among Spain’s scattered territories threatened their plans to build a modern, unified, homogenised state.

*Auto da Fe* (Pedro Berruguete, Museo del Prado, 1493-1499) is an oil on panel commissioned by Grand Inquisitor Tomás de Torquemada for the seat of the Court of the Holy Inquisition. The panel succeeded in meeting Torquemada’s demand for a “propagandistic” illustration of the unswerving determination with which all heterodoxy would be persecuted. The message is clear and unequivocal: a just cause and a deserved punishment. In the painstaking detail of the figures, we can see that the condemned man being led to the stake, rope about his neck, has curly hair and a hooked nose, features then unmistakably associated with Jews and false converts.

Today, *Auto da Fe* has outgrown the self-interested ideology of its commissioner, instead becoming a testimony of cruel events. That is what makes it art. The panel has lost its original exemplary function, blatantly and irrefutably bearing witness to the brutal actions of the Spanish Inquisition and its violent justice. That is what makes it an art piece.

At the end of World War II, the United States launched the Marshall Plan to rebuild Europe. The Marshall Plan offered aid, but there were strings attached, including restrictions on European cinema to benefit the American film industry and measures designed to fill Europe’s leading galleries with American art. Abstract expressionists, especially Pollock, held major touring shows in which European audiences were able to appreciate not only the quality of their art, but also the fact that a new era was dawning in the United States, a time in which space began to expand and action constructed the picture, bursting out of the frame. These presentations of the best American art coincided with those promoted by the United States government, eager to wield its economic, political and cultural influence and might beyond its borders.

The woven textiles made by nomadic peoples transmit art and culture while also meeting basic needs: *haimas* (nomad tents) provide shelter for herders and their families; rugs serve as both sleeping mats and flooring, protecting them from the winter cold; and *handiras* and *haiks* are coverings, as well as tribal and social symbols. In the Western world, utility is usually at odds with art, but imposing limitations such as the incompatibility of art with practical usage contradicts the universality of art and its history, which shows us that means and functions have changed over the centuries.

Is it not unreasonable to deny the creativity of people who have little to spare and whose art therefore favours subsistence?

### **Time and Hours**

How many hours does a rug have? How many hours did a woman spend making it? How many hours was she paid for her work? What needs can she meet by selling her rugs? The weaver-women are crushed by a comfortable demand that shatters the unitary time of their existence, turning it into work-hours torn out of life itself.

These stolen hours scratch away at time, rendering it useless. They are gnawing hours of detachment; hours of exploitation, of injustice. Rugs, capes and cushions—some of them very simple and modest—are created in arid zones of extreme heat or in high mountain regions with incredibly harsh winters. They are proof that there, in the midst of that impressive, unforgiving landscape, live the female guardians and conveyors of a unique, peculiar, autonomous, secretive language, the language of textiles, which speaks of a community, a culture and a form of art. Today, these weaver-women await the return of the children and grandchildren that have become the stock of big cities and foreign lands.

I think of those women dealing with life’s difficulties, with problems that at times are triumphantly overcome and at others result in humiliating defeat.

### **Thank You**

The beauty of these woven creations constantly reminds me that a balance has been upset. These women whose survival is conditioned by nature, with all the grandeur and overwhelming difficulties of an environment that determines their every act, these women have made art. On the periphery of peripheries, they have made art—useful art, an art for life—and all I can say to them is thank you.

Bob Marley’s first words at the Prince of Asturias Awards ceremony were dedicated to the gypsies who had won the previous year. The audience reacted with enthusiasm, recalling that group of men and women, some of them heaven-sent, who had sung and danced, and stolen the hearts of everyone present. Moments before handing out the awards, the organisers felt a twinge of fear and more than a little regret as they witnessed the disproportionate ruckus raised, without rhyme or reason, by the gypsies as they prepared to enter the hall: the women, chattering loudly, adjusted their bras and sandal straps, while the men checked their clothes for even the smallest wrinkle, warmed up their voices, tapped their heels and clapped their hands. Once inside the theatre, the buzzing swarm calmed down and walked the aisle with decorum, but as they approached the stage they broke into chatter, nervous, joking to attract the audience’s gaze; for despite belonging to a people who prize family and collective identity above all else, individuals still vie to stand out above the rest. By the time they reached the stage, nervousness had segregated the youngest members of the group, who laughed among themselves. A few of them plucked at their guitars. On television it was a sight to behold.

To be fair, flamenco is a shared world heritage, and although it is less widely known than reggae, both types of music have the power to break hearts outside their respective worlds. Flamenco is an inner rending of extraordinary magnitude, an infinite longing. When collective art allows its individual components to express themselves, it becomes great.

When it was their turn to speak, after being introduced by the Prince of Asturias, the gypsies —La Niña de los Peines, her brother Tomás, La Fernanda, Melchor de Marchena, El Terremoto, El Borrico—expressed themselves as best they knew how, through song and dance. That was when the people in the audience and those glued to their TV screens understood that the award was rightly bestowed and richly deserved, and although the troupe had completely taken over the stage, not one of them was superfluous—in fact, one felt the neighbourhood of Santiago, Triana or Utrera should have been there as well.

## Between Rugs and Fabrics

### **The Father**

She knew there was something very wrong, a great sorrow. Her father was grimly serious. He did not come out to speak. A curtain of silence fell...

### **The Mother**

Her mother, she and one of her sisters strode along at a very fast pace. The mother’s attitude did not encourage conversation. They walked for a long time until they came to where some of their relatives lived. She didn’t know what they talked about, but the walk back was much more leisurely and her mother seemed calmer.

### **The Father’s Brother**

She remembers that one night one of her father’s brothers arrived. He didn’t even come inside, and she never knew if he had come to say goodbye for good or if he had asked to stay with them and been refused. She never knew what his offence had been. She never knew the reason for this silence.

### **Cherries**

She placed the cherries in her sister’s lap and they began to eat them. Although they offered to share, none of us wanted to interrupt the dance of their hands as they ate them one by one, little by little. Later she got up and divided some among us.

No cherry was ever redder or sweeter than the ones she gave us at her parting.

### **Downhill**

Her feet were neither cloven hooves that clung to the rock nor suction cups that gripped the sand, as the children used to tell her in their games. When her husband died, she was seized with a desire to run downhill, to hurtle down the steepest slopes and feel, as she used to feel, the air holding her upright.

### **The Icy Wind, the Daughter**

Again the icy wind and the homeward journey.

When you left, she hugged the trees and pressed her face against the trunk until she could hear your voice and feel your breath.

## The Old Cedar

Azrou, the loveliest cedar forest, for my brother. Cedar trees can live two thousand years. He only lived fifty.

The brother watched the flock from the old cedar. He was irresistibly drawn to the irregular pattern of its branches. That morning he noticed the clustering of its leaves, persistent and needle-sharp, like his feelings ever since he had learned that the animals were falling sick.

## The Rug

It was impressive and spectacular. It was very beautiful—deliberately and necessarily so. The mother, and now the daughters, not only wanted to prove how industrious they were, how efficiently they worked with the livestock, in the fields and on their daily tasks; they also wanted to express the intelligence, the grace and genius that characterises works of extraordinary quality and renown.

## Her Niece and Daughter-in-Law

Her niece, who was now her daughter-in-law, surprised her. She had completely transformed the rug that her aunt and mother-in-law had been making and had passed on to her when she married her son. Back then, rugs took many years to make, and, although each generation added new knowledge and variations to them, they tended towards uniformity. But this girl made radical changes to her part of the rug: she completely eradicated its complexity, instead giving the pattern an extraordinarily light, airy feel. This sharp contrast lent a surprising grace to the composition as a whole, clearly illustrating how intelligently this girl would defend herself in life. The mother-in-law thought it a very smart decision, because she accepted the responsibility of continuing the rug but gave it a respite whose necessity was apparent even to her. That was what the part of the rug that her niece had made conveyed.

## Gold

It was just like a pendant of her mother’s that had belonged to her grandmother, but it wasn’t the same colour and the feeling was completely different. She knew it was made of gold because she hid it immediately. Her reaction put her somewhere she had never been before, in a position of non-innocence. It was a constant burden, having to conceal the pendant so her mother and siblings wouldn’t see it. She had to change the hiding place constantly, until one day it disappeared from where she had concealed it, and she never saw it again. Perhaps the burden had shifted to one of her siblings or neighbours. She will never know, because undoubtedly whoever found it also hid it immediately, and so knew that it was made of gold.

## The Grandchildren of Salt

The two siblings were very cheerful, very cheerful. With their good cheer and their novelties they invaded the minds of everyone and opened their hearts to desires they had never suspected could burn so fiercely; so much that they seared their innards.

These adolescents did not long; they desired. Longing was reserved for their parents, who had known the mountains, the trees. For them, whose sky was a screen, nostalgia did not exist. Their world was a present that reinstated a mystery filled with hope.

## The Grandchildren of Quebec

Taninya had looked at one of her cousins and that cousin had looked at her, but they knew nothing would bring them together because everything separated them. Quebec was the cousin’s red jumper that looked so lovely on her. Quebec was a lake. Quebec was something very distant. Quebec was the school where they learned computer science, which had replaced the mountains with striking suddenness.

# Warps, Knots and Wefts

Every knot is a thought. After that day, it was always the same.

---

If she made a wish at the precise instant when a chickpea swelled and bounced off the pot, it would come true, but she could never be quick enough, no matter how hard she tried.

---

They sent some boys, two brothers and a cousin, to a nearby village to collect some goods. “Go quickly, don’t dawdle”, said the mother... But they never arrived. The father and uncle were waiting for them round a bend in the road. As soon as they saw them, the boys understood what was about to happen to them. With the switches they used to punish the livestock, the adults beat them. It wasn’t the slaughter and sale of a wild boar to outsiders that had earned them so many blows, but the fact that the village had learned of the transaction. And where was the money?

---

She works in the fields, tends the livestock and the bees, grinds the wheat, makes the bread, cooks the food, brings water from the well, spins, weaves and also cares for the children and helps the old ones. This woman, *toujours malade*, is a beloved daughter, although her slanting eyes, awkward speech and clumsy gait set her apart from her sisters and from the still remembered beauty of her mother.

---

She dropped it again and again, so often that, by the time she angrily tossed it into the ravine, it was no longer good for anything. With her action she wanted to disprove the notion that the vessel had rebelled against her.

---

The donkey trotted gladly to the spring. On the way back, with the drums filled with water and retracing his steps along a steep, stony path, the animal slipped and twisted his legs, but either he didn’t mind or he retained no memory of it, because he always hastened eagerly back to the water, as if the return journey did not exist.

The girls also went willingly, happily traipsing under the awning of the sky, hoping to meet someone along that path. Afterwards, when they grew older, their happiness subsided. Later on they would leave.

---

She heard stories of lions that had attacked some children.

---

Thoughts provide consolation for the teacher’s solitude.

---

When the wind blew strongly in winter, the scar screamed louder than she had screamed on the day of the accident.

---

In the late afternoon a neighbour, shut up in his house, let out a cry, a single scream, long and strangled. Was the cry more piercing with the full moon? She didn't think so. It always had the same tone and issued the same prophetic warning: that night was falling.

---

No one said it out loud or in the light of day, but at night, huddled close round the fire, they passed on the warning: children had disappeared in the vicinity of the great souk. This time, no one spoke of witchcraft or women's spells. Some whispered: corruption kills.

---

Four daughters are not four wives, she said.

---

A lack of timidity set her apart, though she tried to fake it.

---

And the blood gushed forth...

---

The clumsiness, arrogance and abuse of the siblings ruined the family. The mother was sacrificed.

---

She can't stop thinking about why she was so inflexible with her father, how she reproached him for his distress at a time when fear clouded his future and prevented him from defending himself.

---

She was the queen of the streets. Shunned by relatives and neighbours, furtively she was well loved—even by her husband, who lived comfortably off the hidden desires of men.

---

A disturbing, devastating rumour was circulating: a strange disease had taken hold of young people in contact with certain foreigners. There was no reprieve for those who contracted it. Doctors did their best to avoid treating them, and some hospitals turned them away. Suffering and death. A cursed ailment against which many mothers had raised their voices, demanding justice.

---

Two brothers went to Rabat, and one came home to marry.

---

His wife told him, "The abandonment that is my lot and which you will experience when you leave is so great that I cannot help but be afraid".

---

"We'll see each other every year!" became every two years. A year is a long time, but that was the timeframe. Later, it became "whenever I can".

---

Two children had come from Madrid, but the woman only bathed one. The reason could be read in the nakedness of the other: he was not her grandson.

---

Farewell to wicker and wool. Farewell to weaving, to combining colours and tying swift knots, farewell to decorating a wall or assembling an intricate carved ceiling. Farewell to sowing and harvest times, farewell to chiselling iron and making bread. Now they learn quickly as they discover the habits, oddities and customs of their bosses, who express themselves clearly and peremptorily. Their orders aren't very complicated and hardly require instructions. Nothing more difficult than "Don't mix the detergents and clean behind the appliances", "Helmets are mandatory when unloading material", or "The faster you work, the less insecticide you'll inhale". That's just the way they are.

---

Farewell to the rhombus, farewell to innocence.

---

She moved through the darkness, searching for garish colours and sour smells. There was joy and celebration, but also despair, injustice and abandonment.

## White Roses

Nothing shows off the red of blood more gloriously than white roses.

### **The Son's Mother**

The son's mother is not the same as the daughter's mother.

### **Macaque or Hyena?**

The fact that her brother would be the one to determine her future filled the young girl with anxiety.

This constant undercurrent of fear diminished when she went with her friends to find firewood or to gather fodder for the livestock. On the way, they talked and played at comparing their neighbours with certain animals. One was a goat: don't you see his chin? The gaze of another marked him as a lamb. Her brother was a macaque, her girlfriends suggested, based on his agile movements, his constant restlessness and how funny he was. She never contradicted them, but when the other girls said macaque, she heard laughing hyena.

### **Or...**

"Either you do what she says or..." She could never tell if it was a choice or a threat, because the second alternative was dissolved in the conjunction that preceded it, and to her it sounded like a butcher's knife sliding across a lamb's throat.

## Tazzayt-Tazzayt

We focus our attention on the processes and trust them to handle the changes and the outcome, but then, suddenly, that instant appears when everything is definitively defined.

Her name had to be repeated twice before she would answer when called. The girl’s stubborn insistence on multiplying her name amused everyone, and it wasn’t long before they acquired the habit of calling her Tazzayt-Tazzayt, which stuck with her for many years.

The split-second delay between saying a name and repeating it was the interval that the husband used to hand the girl a brazier. Catching her off guard, the coals spilled onto her hands and dress.

In this way, he wielded his arbitrary authority over the girl, and her name was forever divided in two.

## Seven Years Waiting

Seven years waiting. “That’s emigration for you”, they said. Seven years under the mother-in-law’s scrutiny and charity, because it was she, her husband’s mother, who received the funds that eventually—though somewhat depleted—reached the wife and daughter. Seven years waiting to be reunited with him. Seven years to complete the journey that brought her back to her husband’s side. Seven years isn’t all that long when you arrive in the promised (longed-for) land. But when you arrive at a house where there is another woman and another daughter...

## The Butcher

With the knife he used to ritually slaughter lambs, he sliced open the woman’s chest, belly and back. When the screams subsided to death rattles, he left. The three girls, aged six and five, and the youngest barely days old, accompanied their mother in silence and stillness throughout the night. The next morning, the telephone rang insistently but no one answered. Later the aunt, alerted, came to rescue the girls.

No one in Taza remembered them, but the news reached an Internet café and spread by word of mouth over the next several days. It was said that they came from the mountains south of town, and it was probably there that the woman, and years later the man, had obtained the papers they needed to go abroad.

A tragic event in a far-off place that awakened hidden fears. At night, more than one woman mistook glints of light for the bright blade of the knife brandished in Madrid, and something that had never existed hidden in words was given a name: murder.

# Paths and Roads

Margallo War (1893-1894) / Melilla War (1909) / Rif War (1911-1927) / Tragic Week of Barcelona (1909) / Battle of Annual (1921) / Spanish Civil War (1936-1939).

He was missing a leg. A huge rock had fallen on the leg while he was digging a well. They waited for the doctor but, when he lapsed into unconsciousness and the leg became gangrenous, the brother decided to amputate it. Eventually he got used to the crutches and continued to care for the livestock. The accident brought back memories of the relatives and neighbours who, years before, had been killed or horribly mutilated by shrapnel.

Men who worked during the day crossed the River Moulouya at night and, under cover of darkness, attacked the camps of the soldiers brought over from France to protect the road and railway that were being built to connect the north with Algeria. These foreign interests hindered the free movement of flocks and brought about the ruin of entire families. Peasants and herders defended their lands, which were snatched from them time after time. These peasants and herders, young men, heads of households, were not unlike the conscripts forcibly recruited in Spain to kill and die: the former fought for their lands, and the latter for the interests of others.

Roads, railways, power lines, reservoirs, mines, growing urban centres and privatised lands shaped, among other things, the face of modernity. And from that they could not escape. On maps they are lines and tiny icons superimposed on the rivers and natural contours of the terrain, creating a more complex and varied landscape. But this new panorama was not made without tremendous sacrifices and lucrative profits: profits for a few and sacrifices for a large part of society, who would not reap even the minor benefits of those changes for years to come.

*The afternoon has been magnificent, serene, resplendent, and even without reckoning the infinite number of curious objects I have found along the way, this ride would still be one of the most delicious of my entire life, given the graciousness and beauty of the land I have crossed. The objects of which I speak were for the most part Moroccan plunder from yesterday’s action: spurs, munition bags, dead horses, saddles, corpses, bloodied garments, and a few weapons of little worth. All around and in every direction, the fresh footprints of broad Moorish slippers and of horses, oxen, camels and goats. The appearance of our company had sent men and herds running from that place. All had fled before us... except the land, grim and mute like the fearsome spectre of defeat* [Pedro Antonio de Alarcón, *Diario de un testigo de la guerra de África*, 1880].

“Yes, they’re fierce, but they bleed. They hide, but not behind a cannon. They know a terrain that aeroplanes discover. They are strong, but hunger and shrapnel will prove stronger still.” With these words, the French or Spanish captain harangued them.

*Ah! Truly war has a poetry which, at certain moments, surpasses all the inspirations of art and of nature!* [Pedro Antonio de Alarcón, op. cit.].

## Years Later...

Upon hearing the news, she removed the scarf from her head and pulled her hair hard, very hard, until it stopped her wailing.

The men came to the house. They wanted to hear the news from a neighbour who had arrived the night before from a nearby village, where he had done some livestock transactions. He told them that from the souk drifted the sounds of a party underway, when suddenly the music and singing turned to screaming and weeping: a raft full of immigrants had sunk, and everyone on board had drowned. Twenty people from the village. Twenty.

---

They remember him as a boy who played in the village streets for a summer or two. Those were the days of plenty, a time now past. His name is not spoken, and it’s the women who mostly talk about him; the men do it in hushed, cautious tones, although some only bring him up to relive a tale that takes them back, again and again, to the litany of the sun-drenched summer days of their childhood. Then smiling, now gutted.

Going back is not possible for a youth raised in a fast-paced, multiplying era, full of what might be and is not. An emptiness that could hold so many things! That strip of separation we can’t always conceal but which outlines the contours.

---



The longer the wait, the stronger the hope. But that is not how things work. Not at all. Time exacerbates problems. Stagnation and stillness are not for the living, who slip on the slopes of pretence and concealment.

They could not distance themselves. They knew the mother. They were too close: they were the same. The question hung like a cloud over the woman they had run into several times at the doctor’s office, and with whom they had exchanged a few words, even about the children. For things had also gotten worse for her. Her heart had frozen solid. Her feelings were expressed so briefly that they failed to realise that nothing was or ever would be the same again. Did what she had hoped for have anything to do with what happened?

What gardens were they talking about? So that was the journey they were discussing, the reason why their horizons had been stripped of the rushing thaw-water rivers they once bathed in as youngsters, and the longing of grandparents, parents and children who grew up in summer frolicking on the steep mountains of ancient cedar forests. No one spoke of all that anymore and, what was more disheartening, no one even desired it anymore. Now they dreamed of dangerous deserts. Being part of the destruction, clinging to hope when none remained—that is what death talks about.

To kill and to die: what facile, commonplace verbs. She thought of her daughter rather than her grandson, of the pain he had caused her. First the drugs that dazed so many; later the night and the neon lights; and finally, the sibylline words they whispered in their ears. One of them was identified by a chunk of finger whose prints were still intact. She remembered that boy who fell down a cliff on Bou Nacer, tumbling head over heels, striking the stones until his body was dismembered, and how the echo kept him alive after death.

## In Search of the Future

### To Be Something in Life

*My grandmother jokingly says, “God doesn’t have time for you. He’s busy. Do right and make the most of it”* [Salim Bayri, 2016].

### INTERVIEWS CONDUCTED IN FEZ, MOROCCO, IN 2010

#### Souad

*My name is S.b.H. I’m twenty-two years old. I study Spanish at the university in Fez, and I’m also a basketball player. I like everything that has to do with sport and theatre. My hometown is Errachidia: I’m a desert girl, by birth and by principle. I left Errachidia and moved to Fez to complete my studies, to become an educated girl, to earn a living and be self-reliant and not be a burden to my family or to society, though it’s very hard to live far away from my family on a scholarship that’s only enough for me to buy one book... I left Errachidia and the desert because I didn’t want to be like my grandmother and my mother, who spend their lives weaving. That doesn’t mean I don’t like woven fabrics, but nowadays everything is already on the market, so what’s the point of me weaving? What I need is money, and to get it I’m not going to weave like my grandmother.*

#### Ayyûb Ait Oumagha

*I have four siblings. One brother is in Casablanca, working for a company. Another is in Spain. My sister is earning her baccalaureate and the youngest boy is in school. I want to study Spanish so I can have a very good future, unlike my parents.*

*I want to study Spanish to be a teacher. My parents don’t want to be weavers anymore. I want to be something in life and not be a burden to my parents.*

#### Nawal Arfi

*I hope you understand my words. My mother and grandmother make rugs; it’s something within their culture that they have to preserve. They also sell them and earn money to live. They can’t give it up, it’s very important for them. In my house there are antique rugs. My father is dead. I only have my mother, who earns a mere pittance from the rugs. I am studying in Fez on a scholarship and living in a student residence, but it’s hard to study because I can’t make ends meet. But despite the difficulties, I try to press on, to have a future and get my degree in Biology.*

### Do You Keep the Old Ones?

### INTERVIEWS CONDUCTED IN ALICANTE, SPAIN, IN 2012

#### Amal El Mouloudia

*It’s the men who remove the woven goods from the house and take them to the market. Some are for selling and others for the house. There are some people, a handful, who only weave for their homes, because they lack the strength to work more.*

*Inherited items are not for sale. Heirlooms are kept for the home. But we sold everything. They come directly to the houses, looking for them. They like antiques, old things. People from the Arabian Peninsula.*

*In Morocco, customers come and show us a photo, and we work to order. We have to sell so we can buy more material and keep producing. We don’t keep what we make. It depends on the order. Some people work to export, making things for Rabat or Casablanca, but in Spain, even if you bring the material, who are you going to sell it to? Here you need to pay the Social Security tax. If you have workers, you have to spend money, and how would we find buyers?*

*She wants something to fill her time. Instead of just sitting in front of the television... she wants to do something.*

### In Search of a Decent Life and Future

*As for my sister Fatima, before she had even turned fourteen she began working as a “maid” in the home of a wealthy family, where she had to do all the housework and also care for six children, working thirteen hours a day or more with one day off a week, and all for a miserable salary of three hundred dirhams [approximately thirty euros]. At fifteen, her hands were cracked and covered with sores.*

*Another of my sisters, Ikran, got a job with a foreign-owned company in the textile industry when she was sixteen; those factories mostly hired women, because they knew that, given their submissive attitude, they wouldn’t make trouble for the owners. They also knew that jobs were in high demand and took advantage of that fact to exploit the women, making them work more than twelve hours a day for a salary of 650 dirhams [sixty-five euros]. And they did all this with the consent of the top government officials, most of them corrupt, who protected the employers in exchange for substantial benefits.*

[...]

*The sea was growing more and more dangerous, becoming increasingly turbulent. As the boat went under and resurfaced amid the roiling waves, the panic grew. Prayers, wails and cries rang out. Even the ra’is was scared, but we had come more than halfway and “the die had been cast”. In other words, going back would have been just as dangerous as pressing on [Mohamed El Gheryb, in *Ofrim Suplementos*, 8 (*Historias de vida e inmigración*), 2001].*

*Oh, distant husband of mine, emigrant!  
Two years now have passed  
since your sad departure for France,  
in search of work,  
in search of money  
Two years now...  
Bread in our country is something impossible.  
Bread is a constant drama.*

*Oh, distant husband of mine, emigrant!  
And I am here:  
Gnawing on my desires  
licking my frost.  
The narrowing horizons press in on me.  
Two years without your tender love,  
without feeling your embrace,  
without your shower of kisses.*

*Suddenly you vanish  
amid mines of iron and lead,  
to make a lovely future  
for the rest...  
You are murdering  
the best of your precious youth  
too soon.  
You send me sacks of longing and nostalgia,  
of shivers uglier  
than the chill of tombs.*

[Ahmed Hanawi, "Poemas crucificados: de versos para la buena gente", in *Literatura y pensamiento marroquíes contemporáneos* (Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1981)].

In Zienab Abdelgany's words ["Passing the Baton", 2012]:

*Won't it be lonely to die among strangers in a land that's not your own?  
I don't want to die in a land of strangers. I need to know you.*

*Teresa Lanceta*



Adiós al rombo

Farewell to the Rhombus



# Teresa Lanceta

Adiós al rombo

Farewell to the Rhombus

MADRID 10-06-2016 / 10-09-2016

BILBAO 03-11-2016 / 29-01-2017

LA CASA ENCENDIDA

AZKUNA ZENTROA

Azkuna Zentroa y La Casa Encendida de la Fundación Montemadrid presentan la exposición *Adiós al rombo* de Teresa Lanceta, comisariada por Nuria Enguita Mayo. La muestra propone un recorrido por el universo propio de la artista, donde los tejidos, los diseños geométricos y lo popular se entremezclan con la emoción y la complejidad de una investigación que parte de las comunidades de mujeres tejedoras del Atlas Medio.

Esta muestra es la tercera gran exposición que Teresa Lanceta dedica a los tejidos y los saberes de estas mujeres tejedoras de Marruecos, un trabajo que la artista inició a mediados de los años ochenta. Desde entonces, su interés por todo lo que rodea este arte y por la estructura básica de estos tejidos ha llevado a Lanceta a profundizar en su materialidad, blanda y dúctil, reivindicada a partir de los años sesenta del siglo pasado por artistas como Eva Hesse, Joseph Beuys o Robert Morris.

Como la propia artista explica, el título de la exposición 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.*

El planteamiento expositivo permite una inmersión en el universo personal de Teresa Lanceta a través de tejidos, dibujos y vídeos, así como de las aportaciones de Nicolas Malevév y Lot Amorós, a los que se suman, como invitados, una serie de artistas jóvenes cercanos a la artista.

Este proyecto nos ha ofrecido a Azkuna Zentroa y a La Casa Encendida la posibilidad de trabajar en común, lo cual ha sido enormemente enriquecedor. Ambas instituciones hemos coeditado conjuntamente esta publicación, en la que hemos contado con aportaciones de Nuria Enguita Mayo, Teresa Lanceta, Pedro G. Romero, Thomas Golsenne, Lot Amorós o Nicolas Malevév. A cada uno de ellos nuestro más sincero agradecimiento y admiración por su implicación en esta labor.

Por último, nos gustaría expresar nuestra especial gratitud a la artista y a la comisaria por su entrega y dedicación, así como a todos los implicados en esta magnífica exposición.

*Lucía Casani*  
*Directora de La Casa Encendida*

*Lourdes Fernández*  
*Directora de Azkuna Zentroa*

Azkuna Zentroa and Fundación Montemadrid's La Casa Encendida are pleased to present *Adiós al rombo* [Farewell to the Rhombus], an exhibition curated by Nuria Enguita Mayo that features the work of Teresa Lanceta. The show offers a tour of this artist's personal universe, where weaves, geometric designs and folk art intertwine with the emotional nuances and complexities of an investigation centred on communities of women weavers in the Middle Atlas.

This is Teresa Lanceta's third major exhibition devoted to the weaves and wisdom of these Moroccan women, an endeavour on which the artist embarked in the mid-1980s. Since then, Lanceta's interest in everything surrounding this form of art and the underlying structure of these woven fabrics has led her to dig more deeply into its soft, ductile materiality, a quality that was already praised by artists such as Eva Hesse, Joseph Beuys and Robert Morris in the 1960s.

As Lanceta explains, the exhibition's title refers to *a way of approaching the world that is no longer possible and that is beginning to reveal its bitterest side, now that we incorporate the heritage of others while casting off those who created it. Heritage and young people are absorbed by a world where what “belongs to us” is much easier to assimilate than the notion of “us”. Farewell to the rhombus, farewell to innocence.*

The exhibition's approach plunges spectators into Teresa Lanceta's personal universe through woven textiles, drawings and videos. It also includes work by Nicolas Malevév and by Lot Amorós, as well as by a group of young artists with close ties to the artist.

This project has given both Azkuna Zentroa and La Casa Encendida the opportunity of co-producing this exhibition, which has been an enormously enriching experience. Both institutions have also jointly published this catalogue, featuring contributions by Nuria Enguita Mayo, Teresa Lanceta, Pedro G. Romero, Thomas Golsenne, Lot Amorós or Nicolas Malevév. We would like to express our sincere gratitude and admiration to all of them for their involvement in this undertaking.

Finally, we are especially grateful to the artist and the curator for their enthusiasm and dedication, as well as to all those who have helped produce this splendid exhibition.

*Lucía Casani*  
*Director of La Casa Encendida*

*Lourdes Fernández*  
*Director of Azkuna Zentroa*

Rosas blancas . . . . .	I
<i>Teresa Lanceta</i>	
Introducción . . . . .	42
<i>Nuria Enguita Mayo</i>	
Las telas arañan . . . . .	52
<i>Pedro G. Romero</i>	
El rombo es un horizonte . . . . .	124
<i>Teresa Lanceta y Nuria Enguita Mayo</i>	
Superficies textiles y táctiles . . . . .	164
<i>Thomas Golsenne</i>	
Las invitadas, los invitados:	
<i>Nicolas Malevé</i> . . . . .	210
<i>Lot Amorós</i> . . . . .	218
<i>Maria Diez i Serrat y</i> . . . . .	222
<i>Santiago Planella i Domenech</i>	
&	
<i>Marta Archilés</i> . . . . .	226
<i>Salim Bayri</i> . . . . .	228
<i>Clàudia Bellera Baldomà</i> . . . . .	230
<i>Eulàlia Garcia Valls</i> . . . . .	232
<i>Andrea López Bernal</i> . . . . .	234
Listado de obras . . . . .	238
Biografías . . . . .	244

White Roses . . . . .	17
<i>Teresa Lanceta</i>	
Introduction . . . . .	46
<i>Nuria Enguita Mayo</i>	
A Coarsely Woven Web . . . . .	86
<i>Pedro G. Romero</i>	
The Rhombus Is a Horizon . . . . .	146
<i>Teresa Lanceta and Nuria Enguita Mayo</i>	
Textile and Tactile Surfaces . . . . .	184
<i>Thomas Golsenne</i>	
The Guests:	
<i>Nicolas Malevé</i> . . . . .	211
<i>Lot Amorós</i> . . . . .	219
<i>Maria Diez i Serrat and</i> . . . . .	223
<i>Santiago Planella i Domenech</i>	
&	
<i>Marta Archilés</i> . . . . .	227
<i>Salim Bayri</i> . . . . .	229
<i>Clàudia Bellera Baldomà</i> . . . . .	231
<i>Eulàlia Garcia Valls</i> . . . . .	233
<i>Andrea López Bernal</i> . . . . .	235
List of Works . . . . .	238
Biographies . . . . .	245

## Introducción

*Adiós al rombo* es la tercera exposición de Teresa Lanceta dedicada a los tejidos y a los saberes de las mujeres tejedoras del Atlas Medio, un trabajo compartido que se inició en 1985. La muestra incluye tapices, pinturas, dibujos, un texto y una serie de vídeos realizados a partir de entrevistas con mujeres de la región o con familiares que han emigrado a España. Junto al trabajo de Lanceta, la exposición incluye documentación sobre el arte popular limítrofe al Sahara y sobre el trabajo de artistas jóvenes que se interesan por las artesanías y las migraciones. Y dos colaboraciones: una cartografía digital de patrones y objetos del Atlas Medio, realizada por Nicolas Malevé, y una instalación interactiva audiovisual, basada en un código binario, de Lot Amorós.

Desde mediados de los años setenta, tanto en relación con el contexto español como con el catalán, marcados ambos por la presencia de la pintura y el arte conceptual, Lanceta toma la decisión de tejer como medio de expresión artística, forzando los límites de la comprensión de lo que se considera arte. Y su aproximación al tejido no se produce desde el análisis crítico, sino que empieza en los elementos formales, en lo que los tejidos tienen de original y propio: sus ligamentos, materiales, tradiciones y técnicas.

A mediados de los años ochenta, Lanceta se sumerge en comunidades tejedoras del Atlas Medio y, a través de sus tradiciones textiles –un saber transmitido de generación en generación–, participa del descubrimiento de un arte colectivo que ha facilitado a las personas vivir, comunicarse y permanecer; un arte marcado por un conjunto de normas, temas y hábitos ancestrales cuyo dominio permite la libertad expresiva y la creación, dando cuenta del paso del tiempo, incorporando historias y hechos. Como los hilos cruzados de la urdimbre y la trama, “hacer” y “vivir” comparten un mismo tiempo. En estas tradiciones textiles de pueblos nómadas, los tejidos trascienden su finalidad decorativa y su funcionalidad simbólica; forman parte de un modo de vida, portan un conocimiento común y cotidiano y, como tales, despliegan su poder ornamental y artístico.

El arte textil es, pues, un arte ligado a la vida. Pero esa funcionalidad ha sido precisamente una de las coartadas teóricas para hacer de las artes populares y decorativas “artesanías”, frente a la consideración de la pintura y la escultura como artes autónomas. En éstas, la idea del artista prevalece sobre su realización técnica y, al contrario que las otras artes, no tienen una utilidad simbólica ritual, social ni cultural. Sin embargo, esta diferenciación no es ya posible. Las artes populares surgen también de una idea y se materializan a través de una técnica. Lanceta ha mostrado que el tejer es una de las herramientas del arte y que está al servicio del alma humana. Y, con ello, ha mostrado que las artes consideradas ornamentales son arte “a secas”, pues implican innovaciones formales que vehiculan ideas innovadoras. Ese debate entre arte autónomo y arte útil se intensificó en Occidente durante los años ochenta del siglo xx, a partir de exposiciones como *Primitivism* en el MoMA (1984) o *Magiciens de la terre*



en el Centro Pompidou (1989), cuando Lanceta llevaba ya más de diez años “tejiendo”. Desde entonces el debate sobre la representación del “otro” ocupa un lugar destacado en el seno del arte contemporáneo, planteando una apreciación autónoma del arte de los “otros”, independizada de su funcionalidad, como si eso fuera posible. Una dicotomía que se plantea sobre todo en términos de “contextualización” o “descontextualización”.

Los tejidos de Teresa Lanceta, como los del Atlas Medio y otras zonas del mundo no occidental, son portadores de agencia junto a la naturaleza, las personas y las tecnologías. Podemos afirmar, con el filósofo Bruno Latour, que participan en la trascendencia de las sociedades de donde proceden, definiendo una colectividad duradera. Como objetos construidos, en este caso “tejidos”, ellos también tejen. Y, al igual que en su factura no hay una forma ni una dirección única predefinida por un boceto, su sentido tampoco está fijado, renovándose en cada aparición, actualizándose según nuevas relaciones en cada nuevo contexto.

De los tejidos del Atlas Medio, Teresa Lanceta aún recoge una última enseñanza fundamental: las alfombras, cojines y *handiras* constituyen presencias fundamentales en una concepción de la vida basada en la ecología, que aúna el medio ambiente, las relaciones sociales y las formas de la subjetividad; en un momento además en el que, tal como nos recuerda Félix Guattari en su libro *Las tres ecologías*, como consecuencia de la aceleración tecnológica y de la economía global, capas enteras de la subjetividad colectiva se desmoronan o se repliegan sobre arcaísmos, como ocurre, por ejemplo, con la temible exacerbación de los fenómenos de integrismo religioso.

Esta exposición y el catálogo que la acompaña tratan de acercarse a la práctica artística de Teresa Lanceta reconociendo en sus tejidos *dispositivos complejos* para habitar, al decir de Pedro G. Romero, o *despliegues dinámicos de un pensamiento en constante evolución*, en palabras de Thomas Golsenne; una práctica artística como modo de estar en el mundo que no soslaya la reflexión ecológica y que reclama la utilidad del arte y la creación colectiva.

*Nuria Enguita Mayo*





## Introduction

*Adiós al rombo* [Farewell to the Rhombus] is Teresa Lanceta's third exhibition devoted to the weaves and wisdom of the women weavers of the Middle Atlas, a joint project that began in 1985. The show features woven fabrics, paintings, drawings, a text and several videos compiled from her interviews with both women of that region and relatives who migrated to Spain. In addition to Lanceta's work, the exhibition includes documentation on folk art from regions bordering the Sahara Desert, as well as on the work of young artists interested in traditional craftsmanship and migration. There are also two collaborative creations: a digital map of patterns and objects of the Middle Atlas, created by Nicolas Malevé, and an interactive audio-visual installation based on a binary code, produced by Lot Amorós.

In the mid-1960s, when painting and conceptual art dominated both the Spanish and Catalan art scenes, Lanceta decided to embrace weaving as a medium of artistic expression, stretching the limits of comprehension of what can be considered art. Moreover, she did not approach it from the perspective of critical analysis but started with the formal elements, with the original, inherent aspects of woven fabric: its ligaments, materials, traditions and techniques.

In the mid-1980s, Lanceta lived among weaving communities of the Middle Atlas. Through their textile traditions—a knowledge passed down from generation to generation—she discovered a collective art that has helped people live, communicate and endure: an art marked by ancient habits, motifs and rules that, when mastered, allow expressive freedom and creativity, recounting the passage of time and incorporating histories and events. Like the overlapping threads of warp and weft, “doing” and “living” share the same time. In these textile traditions of nomadic peoples, the weaves transcend their decorative purpose and symbolic function: they are part of a way of life and, as such, they convey a shared, everyday knowledge, deploying their ornamental and artistic power.

Textile art is therefore an art linked to life itself. Yet this very fact has been one of the theoretical pretexts for labelling decorative folk art as a mere “craft”, as opposed to the “pure” arts of painting and sculpture. In the latter disciplines, the artist's idea takes precedence over technical realisation and, unlike other forms of art, they have no ritually, socially or culturally symbolic use. However, it is no longer possible to make this distinction, since folk arts also originate with an idea and are materialised by means of a technique. Lanceta has proved that weaving is an artistic tool at the service of the human soul. And, in doing so, she has shown that the so-called ornamental arts are in fact “pure” art, for they entail formal innovations that express innovative ideas. In the Western world, the debate about “art for art's sake” versus “useful art” grew more heated in the 1980s, sparked by exhibitions such as *Primitivism* at the MoMA (1984) and *Magiciens de la terre* at the Centre Pompidou (1989), when Lanceta had already been “weaving” for more than ten years. Since



then, the representation of the “other” has been a prominent and oft-debated issue in contemporary art, with some advocating an autonomous appreciation of the art of “others”, segregated from its functionality, as if that were even possible. This dichotomy is primarily expressed in terms of “contextualisation” and “decontextualisation”.

Teresa Lanceta’s woven creations, like those of the Middle Atlas and other non-Western regions, are bearers of “agency”, together with nature, people and technology. We can affirm, along with philosopher Bruno Latour, that they partake of the transcendence of the societies in which they originate, defining an enduring collectivity. As constructed—or, in this case “woven”—objects, they also weave. And just as their manufacture is not dictated by a single predefined form, pattern or direction, so their meaning is not fixed, either; it is refreshed with each new appearance, reworked to reflect the new relationships that emerge in each new context.

Teresa Lanceta draws one final fundamental lesson from the weaves of the Middle Atlas: that rugs, cushions and *handiras* are essential elements in an ecological conception of life that combines environment, social relations and forms of subjectivity. This is particularly relevant in our day and age, in which, as Félix Guattari reminds us in his book *The Three Ecologies*, as a consequence of the acceleration of technological progress and the global economy, whole sections of the collective subjectivity are floundering or simply huddle around archaisms; as is the case, for example, with the dreadful rise of religious fundamentalism.

This exhibition and its accompanying catalogue take a closer look at Teresa Lanceta’s artistic practice, acknowledging her weaves as *complex devices* for inhabiting, as Pedro G. Romero might say, or *dynamic folds in constantly evolving thought*, in the words of Thomas Golsenne. Her artistic practice is a way of being-in-the-world that does not shy away from ecological reflections and that advocates the utility of art and collective creation.

*Nuria Enguita Mayo*



*La alfombra roja I / The Red Carpet I, 1989–1990*

*La alfombra roja II / The Red Carpet II, 1989–1990*



*Es amor: una araña  
Que con cautela  
En un rincón del alma  
Forma su tela,  
Con tal sigilo  
Que ningún sabio pudo  
Cortar el hilo.*

[Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*,  
núm. 5.557, 1882-1883.]

*Si la vida fuera un tapiz, este dibujo (por ejemplo, el disimulo) no  
siempre sería completo y variaría de mil maneras. Pero nosotros, en  
nuestro mundo conceptual, vemos permanentemente repetirse lo mismo  
con ciertas variaciones. En esta forma lo captan nuestros conceptos. En  
efecto, los conceptos no son para que se les use en una ocasión única.*

*Y un dibujo está entretelado con muchos otros dibujos en el tapiz.*

[Ludwig Wittgenstein, *Zettel*, núm. 568 y 569, 1967.]

## Las telas arañan

*Pedro G. Romero*

Hilos sueltos aquí y allá. Algunos tapices forraban suelos y paredes. Servían también de ropa de cama y abrigo. Otros cubrían el suelo que se había destinado a los animales. Uno azul, bastante bonito, atravesado por cuerdas naranjas y rojas, se situaba en el centro del salón como adorno, enmarcando también el asiento donde solían colocarse abuelas y madres. Amarrados en lo alto, los más deteriorados, daban sombra; protegían de la lluvia, más bien, en aquella Viena fría e invernal.

Estas notas están entresacadas de los informes de los funcionarios del Ministerio de Cultura que, algunos meses después, intentaban recuperar las obras de Teresa Lanceta que habían sido expuestas en la Casa Wittgenstein de Viena. Desde hace dos años la casa había sido ocupada por gitanos búlgaros y rumanos, principalmente, que habían sido convocados allí por la Embajada de Bulgaria, actual propietaria de la casa del filósofo judío y vienés. Teresa Lanceta, espoleada por asociaciones romaníes y algunos artistas y comisarios que trabajaban ahora sobre las resistencias del difuso cultural que entendemos como “gitanos”, había accedido a mostrar allí dibujos, viejas piezas y



tapices, de algún modo en solidaridad con los ocupantes de la Casa, aunque también queriendo recuperar la memoria de los muchos años que pasó viviendo con gitanos en Barcelona, en Granada, en Madrid, en Sevilla, por toda España.

Todo aquel material deshilachado debiera dar algún provecho, ¿verdad? No sólo el pago de los seguros, que eran las pruebas que buscaban certificar los burócratas de Cultura, sino que, aquella experiencia, aquel final, no sabemos si triste o alegre, pero decididamente ejemplar, debiera regalarnos otras consecuencias. Esa era mi tarea, también funcional, me temo. Aquellos informes y aquellas fotografías debían de servirme para algo. Era un material rico e inquietante. También tenía imágenes, catálogos, todo el material previo que se había recopilado para preparar la exposición. El recorte de una alfombra, con su trama romboidal de blancos y negros, tomado directamente de entre los restos de la Casa y la fotografía de un tapiz sirviendo de mortaja para un gitano muerto eran materiales sensibles: tocarlos, mirarlos, olerlos; disparaban inmediatamente el pensamiento, disponían para la acción, nos ponían en situación. Abandone el cuarto sin idea alguna, lleno de sugerencias, sí, pero absolutamente sin una idea que volcar en aquellos papeles en blanco.

*Porque vivimos en casas...*

*Calle estrecha, escalera estrecha de escalones altos, edificio pequeño de patios insignificantes. Piso alargado con pasillo constreñido en el que la luz eléctrica estaba siempre encendida, el tercero de un inmueble de cinco plantas. Siete habitaciones minúsculas, tres referidas a los espacios privados: dormitorios de apenas una cama y un armario de exiguas dimensiones. Una para la Ch. y J., otra para el abuelo, el padre de la Ch., y los nietos y la tercera para L. y para mí. En la nuestra se andaba de lado porque las paredes estaban recubiertas por estanterías que albergaban nuestros bártulos, algunos de los cuales colgaban del techo.*

*Los espacios comunes: un pequeño salón con balcón a la calle donde L. pintaba y jugaban los niños cuando aquél no estaba, por lo que los utensilios de pintura siempre se guardaban en nuestro dormitorio, que, como el del abuelo y los niños, daba a este saloncito en un extremo de la casa que daba a la calle. Antes de llegar al otro extremo, interior, donde estaba el tercer dormitorio, se pasaba por un minúsculo aseo. Bueno, no había nada para asearse, ni lavabo ni ducha, sólo un inodoro de cadena alta y papel de periódico. ¡A lavarse a la cocina por turnos! Eran tiempos de compra diaria. Ch. cocinaba pucheros gitanos y papas con bacalao que yo no comía, porque trabajaba en un restaurante cercano, y los domingos que tenía libre comprábamos varios pollos a l'ast y los comíamos directamente del envoltorio en que venían. Era una fiesta.*



*Iba de la Universidad Central al restaurante donde trabajaba. Y tardes y noches libres para vagar; los adoquines y el alquitrán de las calles nos llamaban. Nos movíamos en diagonal estirando los estrechos lugares por donde pasábamos. Vivíamos en la calle.*

*Fue en esa cocina donde una noche a Ch. le cayó una gran sartén con papas fritas en la barriga. Fuimos a urgencias, le pusieron una pomada, antibióticos, calmantes y se fue a trabajar envuelta en vendajes, porque no podía prescindir del sueldo diario. También porque temía ser sustituida.*

*Ahora que deseo obsesivamente cambiar el lugar donde vivo, pienso en las concisas necesidades de entonces, quizá por ello saciadas. No teníamos apenas enseres, incluyendo muebles, más allá de una silla para cada uno, dos mesas, camas, ningún sofá ni sillón ni adornos, una televisión para V., que golpeaba de vez en cuando para que volviera la imagen continuamente comida por las rayas. La casa era antigua y estaba sin tocar desde su construcción hace más de un siglo. Plaquetas, azulejos, carpintería o luces eran de origen. No había adornos ni fotos que colgasen por las paredes. Ellos tenían pocas fotografías, que guardaban junto a “los papeles”, y yo siempre he sido reacia a las fotografías personales.*

*Las paredes donde comíamos estaban pintadas de verde, la parte de debajo con esmalte fuerte y brillante y la de arriba al temple. No tengo recuerdo alguno de esa casa sin que el verde lo enmarque.*

*El abuelo había enlazado la profunda tristeza que le ocasionó la muerte de su mujer con la “perdida” de su única, joven –quince años– y guapa hija, la Ch., a manos de un gitano muy mayor al que había encomendado protegerla durante las giras por la Costa Brava. Propósito que se rompió en un tren, una noche en la que ambos, maduro guitarrista y joven bailaora, andaban desvelados al acecho del deseo. Desde entonces los dos hombres no se hablaban y ese guitarrista, ahora padre de sus tres nietos, compartía cama con su hija a pesar de que nunca abandonó a su otra familia. La casa es el lugar donde se cobija la felicidad, aunque no siempre<sup>1</sup>.*

<sup>1</sup>. Teresa Lanceta, “Arquitectura”, primavera de 2015.

<sup>2</sup>. Ver Christopher Maurer, *Federico García Lorca y su “Arquitectura del cante jondo”*, Granada, Editorial Comares, 2001. El cuento es más o menos conocido. Aparece en *Arquitectura del cante jondo*<sup>2</sup>, una recopilación de textos de Federico García Lorca en torno al cante jondo y al Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922, verdadero encuentro ecuménico de los intelectuales progresistas españoles y el flamenco. Pues bien, Lorca va paseando con Manuel de Falla, es de noche y están en Granada. La conversación gira en torno a la decadencia y desprestigio de las coplas populares que, según estos dos buenos amigos, están en manos de delincuentes, borrachos y flamencos. Andan en esas cuitas cuando desde una ventana



*La boda / The Wedding, 1989-1990*

*La alfombra roja III / The Red Carpet III, 1989-1990*

sale una copla, canción antigua, dicen: *Flores, dejadme, que aquél que tiene una pena, no se la divierte nadie, salí al campo a divertirme, dejadme flores, dejadme*. Contendida ya en el *Cancionero popular* de Rodríguez Marín, tenemos versiones recientes de este tema, por Porrina de Badajoz, por ejemplo. A Juanito Valderrama le sirvió como inspiración para una de sus coplillas. Pero parece que la versión que escuchaban Falla y Lorca, la antigua canción, la popularizaba en aquellos días el Niño de Escacena, o sea, Manuel Escacena, cantaor sevillano, que la había grabado en placa y dado publicidad, en tabernas y colmaos, a esa hermosa letra. Es importante, claro, pues para la visión mitológica de Lorca el sentido de la letra no es casual. Las “flores”, o sea, las diversiones tabernarias, intentan “divertir”, en el sentido prostibulario de la palabra, a las verdaderas penas, a la tragedia que expresa la verdadera copla popular. Aunque Lorca y Falla cambiaran ese parecer, precisamente después del famoso concurso, un fracaso artístico a pesar de su trascendente brillo publicitario, en aquellos momentos hilaban un discurso, entre paternalista y redentor, sobre las necesidades populares, una visión adánica de campesinos y gitanos.

Y es importante, pues su narración toma un giro inesperado:

*Nos asomamos a la ventana y a través de las celosías verdes vimos una habitación blanca, aséptica, sin un cuadro, como una máquina de vivir del arquitecto Corbusier, y en ella dos hombres, uno con la guitarra y el otro con su voz. Tan limpio era el que cantaba que el hombre de la vihuela desviaba suavemente los ojos para no verlo tan desnudo. Y notamos perfectamente que aquella guitarra no era la guitarra que viene en los estuches de pasas y tiene manchas de café con leche, sino la caja litúrgica, la guitarra que sale por las noches cuando nadie la ve y se convierte en agua de manantial. La guitarra hecha con madera de barca griega y crines de mula africana<sup>3</sup>.*

Es evidente que entre la redacción del texto y los hechos evocados han pasado algunos años. El paseo de Falla y Lorca debió tener lugar en 1921 y el texto está redactado en los años treinta. Le Corbusier visitó la Residencia de Estudiantes en 1928 y su discurso en torno a la arquitectura popular, a la adecuación entre construcción vernácula y territorio en tierras españolas, inspiró las palabras de Lorca, digamos que en un ejercicio *a posteriori*. Incluso las metafóricas imágenes finales, “barca griega y crines de mula africana”, se adecuan al discurso de entonces del arquitecto suizo y francés en torno a cierta continuidad entre las arquitecturas mediterránea y africana. Para Lorca, la visita de Le Corbusier supuso todo un hito que lo preñó de sugerencias y opciones estéticas. Hay recuerdos permanentes de aquella visita en sus conversaciones con Salvador Dalí<sup>4</sup>, por ejemplo. El término “purismo”, que en pintura habían acuñado los acólitos de Le Corbusier en *L'Esprit Nouveau*, servía a Lorca para empezar a referirse a la austeridad y funcionalismo primitivo del cante, más en ese sentido exacto que en el significado racista de original, de raza pura, no contaminado, que el término tendría después. Recordemos que en la misma revista, en 1923, Amédée Ozenfant publicaría una reseña sobre La Niña de los Peines.

<sup>3</sup>. *Ibid.*

<sup>4</sup>. Ver Juan José Lahuerta, *Decir ANTI es decir PRO. Escenas de la vanguardia en España*, Teruel, Museo de Teruel, 1999.



Pese a la contextualización de la época, pese a los cambios que *a posteriori* se producirían en las consideraciones sobre el flamenco y la cultura popular en Lorca, no deja de ser reveladora la comparación que el poeta establece entre la casa de un pobre, seguramente bastante miserable según fotografías y crónicas de la Granada de la época, y el confort funcionalista que los arquitectos europeos en torno a Le Corbusier buscaban para la casa moderna. *La machine à habiter* convertida en máquina de vivir. Reveladora de esa mirada paternalista y redentora de la que hablábamos y terrible en relación con cierta ideología burguesa, punteada con bordados coloniales, que pretendía regenerar y urbanizar la vida de los pobres, el proletariado y el lumpen-proletariado, tal y como se nombraban en la época.

No es casualidad que, bajo los auspicios de Le Corbusier, empezaran a ensayarse en los solares norteafricanos los polígonos de viviendas, ciudades dormitorio para la mano de obra trabajadora que se acomodaba en la periferia de las urbes modernas, que después se extenderían por las ciudades europeas y latinoamericanas, en fin, por todo el mundo. Es interesante observar cómo Le Corbusier sublima muchas de estas referencias culturales y políticas en proyectos y consideraciones paralelas y, mientras apoya esa racionalización “concentrataria” de los arrabales urbanos en Argelia, es capaz de poetizar sobre el tapiz, el “Muralnomad”, mural y nómada, al que da raíces arquitectónicas y constructivas en las casas de los nómadas, gitanos y saharianos, por ejemplo.

La ponderación del tapiz como arquitectura toma consideraciones y aplicaciones de la vida burguesa de entonces, incluso del *still life* norteamericano: *Los tapices son “murales nómadas”. Es el “mural” de los tiempos modernos. Somos nómadas que vivimos en conjuntos de apartamentos y cambiamos de sitio conforme cambian nuestras necesidades familiares*<sup>5</sup>. El tapiz es la casa. En la fantasía primitivista de Le Corbusier se pliegan los tiempos y las culturas, norte y sur, pasado y futuro. *No podemos hacer pintar un mural sobre las paredes del apartamento. Por el contrario, este muro de lana que es el tapiz puede ser separado del muro, enrollado, llevado bajo el brazo y utilizado en otra parte. Es por esto que he bautizado a mis tapices como “murales nómadas” (Muralnomad)*. El arquitecto granadino Juan Calatrava nos abunda más en la cuestión: *Cuestionar el uso tradicional de los tapices y, en general, de los elementos textiles en el interior de la vivienda. Así, enseguida llega a definir la autonomía del tapiz con respecto a la pintura y propone ligarlo más bien a la arquitectura, entendiéndolo no como mero objeto ornamental sino como poderoso medio de definición del espacio (incluyendo los aspectos acústicos que tanto le preocupan por entonces: el equilibrio entre el hormigón, “material sonoro”, y el textil, “material absorbente de sonidos”). El tapiz tiene más que ver con un muro que con un lienzo. Le Corbusier llega de hecho a concretar cuál debe ser la altura, las medidas del “Módulo” disminuidas 5 cm<sup>6</sup>. ¡El Módulo rebajado en 5 cm! Pues sí, gitanos y moros debían parecerles bajitos.*

En 1953 tiene lugar en Aix-en-Provence el IX Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, CIAM, dedicado al hábitat, donde se entroniza la *unidad habitacional* de Le Corbusier como patrón universal. De distinta manera que el llamado Team X, el grupo de arquitectos –Alison y Peter Smithson, Jaap Bakema, Aldo van Eyck– que refutaría estas tesis en el siguiente CIAM, el CIAM X de 1956, precisamente, el llamado

<sup>5</sup> Le Corbusier, *Tapisseries Muralnomad*, Bruselas, Zodiac, 1961 (traducción de María García).

<sup>6</sup> Juan Calatrava, “El sentido de una exposición”, en *Le Corbusier el artista*, cat. exp., Zúrich, Fundación Pablo Atchugarry, 2010.





Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista nació como un revulsivo a esa hegemonía sobre lo que debiera significar “habitar”. La atención por las artesanías y otras artes consideradas “menores” era uno de sus *leitmotiv*. Al congreso de Alba de 1955, Constant, que tocaba la guitarra y era aficionado a las músicas gitanas, llevó algunos patrones de telas con nombres de cantes flamencos. También Asger Jorn respondió a la invitación con piezas que se vinculaban al textil, trabajos en puro algodón, y otras artesanías que ligaba a sus desarrollos en material cerámico. Esta reivindicación artesanal era lo que estaba en el centro de sus preocupaciones. Se trataba de modificar el hábitat por medio de sus útiles pero, en vez de darle el valor funcional de Le Corbusier, conferirles valores psicológicos, incluso mágicos. Tanto Jorn como Constant conocían las experiencias psicogeográficas y el urbanismo unitario que propugnaba un grupo de letristas relacionados con Guy Debord y Michèle Bernstein. Especialmente activos eran los norteafricanos Mohamed Dahou, Mustapha Khayati y Abdelhafid Khatib, que habían enunciado por primera vez condiciones psicológicas para los objetos y el espacio urbano, condiciones fundamentales que nada tenían que ver con las prácticas racionalistas de la arquitectura funcional y que reivindicaban *el pelo de una piel de cabra o la elasticidad de una malla*<sup>7</sup>.

Giuseppe Pinot-Gallizio, que oficiaba de anfitrión en aquellos encuentros de Alba, estaba vinculado con unos gitanos aposentados en la explanada del Mercado Central de Alba. Gallizio era concejal en el Ayuntamiento democristiano, como representante socialista, y miembro de la antigua República Partisana. En unos terrenos que le habían sido expropiados a su familia por el fascismo, una antigua Colonia de Juventudes *Mussolini* que había destruido una crecida del río Tànaro después de la guerra, propuso instalar a los gitanos. Aprovechando la presencia de Constant en el congreso, trabajaron en una colonia, un proyecto arquitectónico en el que los gitanos pudieran instalarse y que, como es sabido, daría lugar al proyecto urbanístico de New Babylon. Las observaciones que compartieron Constant y Gallizio vinculaban a los gitanos con esas cualidades psicogeográficas, su sabido nomadismo, sí, pero también el establecimiento especial de relaciones entre los hombres y las cosas.

Gallizio había tramado su amistad en los mercadillos de telas que servían de sustento a estos gitanos; no sólo era la compra venta, también el especial uso de telas y retales había llamado su atención. Las telas infinitas y las impresiones de su *Pintura Industrial* proceden de esas observaciones. A partir de la especial manera con que los gitanos mercadeaban con los brazos de tela, de la capacidad imaginada para reutilizar retales y restos de lana y algodón, Gallizio realizó su *Pintura Industrial*, que se basaba en artesanales sistemas de impresión –¡con una máquina de hacer caramelos!– y en la venta por trozos, a gusto del cliente, de esas mismas telas. Otro de sus trabajos, la *Caverna de la antimateria*, se basaba en sus experiencias en los “hábitats” forrados de tela que los gitanos acostumbraban a desarrollar en el interior de sus carromatos y casas de alquiler temporal. A base del forrado de telas, mezclando texturas y colores, conservaban las gitanas un hilo familiar en sus habitaciones, estuvieran aquí o allí, en este o en aquel otro viaje. Gallizio llenaba el suelo de la *Caverna* con hierbas recogidas en el campo con

7. Ver Pedro G. Romero, “Los nuevos babilonios”, en *Constant. Nueva Babilonia*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015.





propiedades mágicas, como también había visto hacer a las gitanas, que aprovechaban las cualidades insecticidas del romero o las fragancias de la lavanda para “decorar” sus interiores. Con la colaboración de Walter Olmo, Gallizio hizo grabar una banda sonora en la que la música industrial y la electrónica se mezclaban con cantos y músicas gitanas, un colchón de sonidos que resonaba al fondo de la construcción ambiental que eran las telas de la *Caverna de la antimateria*.

Los situacionistas Guy Debord y Alice Becker-Ho reivindicarían años después a un artista textil, Jan Yoors, que había vivido y viajado con gitanos desde los trece años<sup>8</sup>. Es interesante la dedicación de Yoors a las artesanías, que retomaba de su padre, un artista del vidrio que había viajado y trabajado en España, donde se había forjado su afición por el flamenco y, también, por la cultura gitana. No es que Yoors valorase especialmente la artesanía gitana ni conociera ninguna forma especial de artesanía textil en sus días con los gitanos polacos, húngaros, rumanos, franceses o españoles, pero Yoors estaba convencido que era en esa experiencia vital donde había nacido su necesidad de dedicarse al tapiz, a la construcción de tapices de dimensiones arquitectónicas, con esa voluntad de dar forma al espacio desde la tela, de dar habitabilidad. En algún sentido Yoors retoma las preocupaciones de Le Corbusier, pero en ningún modo busca una finalidad funcionalista. El ornamento y otras sensaciones sensibles están en los fundamentos de su arte del tapiz. Son muy curiosas, de todas formas, sus grandes alfombras abstractas, que toman como modelo sus propias fotografías del ámbito arquitectónico. Carteles desgarrados de la pared, callejones en penumbra, la parte de atrás de viejos caserones. Ésas son las fuentes de una profusión abstracta de colores entretejidos, campos de color que los tapices extienden por habitaciones, salones y vestíbulos de grandes edificios.

Hay una memoria sensible que Yoors exhibe al hablar de los gitanos y que se refiere al uso de la ropa, al uso del traje nuevo –un gitano se pone un traje recién comprado y no se lo quita hasta que se deshace a tiras o se empapa de una suciedad insoportable–, del buen vestir, del sombrero siempre puesto, al vínculo de ese arreglo personal, de ese estar guapo, en relación a los muertos. Pulika, el compañero de aventuras de Yoors, compró, recordando el gusto de su difunto hermano, trajes, camisas, zapatos, abrigos y sombreros nuevos para regalárselos al primer payo que encontraba a su paso, en memoria del fallecido. Extraño dispendio. Yoors dice que nunca le explicaron el origen de dicha costumbre. Tampoco le hablaron del origen de los *mulengi dori*, los trozos de “cinta de hombre muerto” –coloridos estampados de tela con el largo del ataúd de los muertos– que acostumbraban anudar a sus cuellos como amuletos; en fin, había algo en el confort y el refugio del vestido, en la manta en el suelo, en el colchón de trapos amasados, que le resultaba a Yoors reconfortante y, a la vez, le traía a la mente la imagen clara de la muerte y, quizás, también, en consonancia, la conciencia alegre de estar vivo. Es ese sobrevivir permanente de los gitanos –pues Yoors no idealiza las condiciones a menudo miserables y duras de su forma de vida– lo que resulta reconfortante, al fin y al cabo. Una memoria táctil de todo ello que se desencadena con el frufú, con el roce de unas sencillas telas, y que trae al presente tanto la muerte como la constancia de estar vivo y de disfrutar de ese momento.

<sup>8</sup>. Ver Jan Yoors, *Los gitanos*, Barcelona, Bellaterra, 2009.



Yoors habla, además, de ese aprendizaje inconsciente en relación a las gitanas, a las mujeres gitanas. Por supuesto, lo hace con todas las suspicacias. Un arte menor, una artesanía ligada al ejercicio femenino –Yoors siempre ponderó la colaboración de su esposa y de su cuñada en estos trabajos– y a la condición subalterna de los gitanos, en fin, eran elementos todos ellos que tenían que ser tenidos en cuenta para ejercer el arte del tapiz. Esa condición menor, de todas formas, ofrecía a Yoors la posibilidad de escapar al gran arte, a la trama comercial y corporativa del arte contemporáneo que, de alguna manera, lo excluía. En esa exclusión, en la dedicación al trabajo artesanal, en el tacto de los hilos y en el olor de los tintes, Yoors encuentra una despreocupación y un estar aparte que son fuente, para él, de la alegría de vivir con que quiere encarar sus días.

Francisco Moreno Galván, pintor y escritor flamenco, tuerto de un ojo, gustaba de darle a su condición de tullido una dimensión estética. Un pintor tuerto, de un solo ojo, decía, pues el otro lo había perdido por dedicárselo a los flamencos, a los gitanos. En realidad no estaba tuerto y esa minusvalía le servía para defenderse de los reproches de su hermano, José María Moreno Galván, crítico e historiador del arte, que pensaba que Francisco perdía su talento como pintor por mor de su afición por los cantes y los bailes flamencos. Ese mismo hándicap lo aplicaba, con más o menos sorna, a su cuñada, la artista Carola Torres. Carola fue Premio Nacional de Artes Plásticas en 1980 por su trabajo con los tapices. Lo importante es que fue la primera mujer en obtener tal reconocimiento, pero eso, si es que damos algún valor al reconocimiento institucional, apenas ha servido para entender o estudiar su obra, relegada a sus éxitos con los tapices de Tàpies o Miró, pero menospreciada su categoría de artista. Francisco igualaba así esa condición menor que José María otorgaba al flamenco con otras “minusvalías”, la de la condición femenina y la de la artesanía telar.

También Curra Márquez, tapicera y artista telar, que trabaja en Sevilla desde los años sesenta, sufre ese tipo de desconsideraciones. Su trabajo con el arquitecto Luis Marín siempre se ha subrogado a la condición ornamental, pero no sólo no es así, sino que, a menudo, sea en la construcción de polígonos de vivienda o en los proyectos de grandes teatros, cortinas y telones tienen una función constructiva, no sólo decorativa. El tapiz, sea en el lujoso telón o en la modesta cortina, humaniza el espacio, lo transforma y lo hace visible. Es en esa condición de visible que Curra Márquez desarrolla sus trabajos ingenuos de *patchwork*. Lo importante es la dimensión constructiva, claro, la trama, no las figuras y dibujos de los distintos recortes; el trenzado y no la anécdota de las pequeñas representaciones.

*Sin embargo, esto es lo que desde hace años viene haciendo Teresa Lanceta a partir de un encuentro casual con el textil. Desde entonces comenzaría un difícil camino destinado a investigar, a reinventarse las posibilidades expresivas del textil, al margen de cualquier intención decorativista. Un camino especialmente difícil cuando se maneja un medio tan tradicionalmente asociado a las artes decorativas, cuando se cuenta con unos canales de difusión del arte tan habituados a la pintura. “Durante mucho tiempo, en las galerías me decían: ‘Haz esto mismo pintado y te exponemos ahora mismo’. Sin embargo, siempre me he negado. Yo admiro*



*La alfombra roja IV / The Red Carpet IV, 1989–1990*

*La alfombra roja V / The Red Carpet V, 1989–1990*

*el carácter gestual, el ritmo rápido de la pintura, pero yo no puedo hacerlo. Es demasiado directo para mí. Yo necesito elaborar la idea e ir haciéndola surgir poco a poco. Además, hay algo en el tapiz que me atrae especialmente, el hecho de que si te equivocas no puedes rectificar. Es como la vida. Lo que has hecho, hecho está y tienes que asumirlo”<sup>9</sup>.*

<sup>9</sup>. Ver María Escribano, “Sobre la exposición ‘La alfombra roja’”, *El País*, 9-12-1989.

### *Tullidos*

*(Siempre me sorprendió, cuando estábamos allí sentados en la terraza de un bar, que no se nos partiera el alma viendo tantos inválidos, muchos de ellos operables; pero no, Jamaa el-Fna, la plaza por excelencia, te absorbe en su rueda y acabas viendo solamente una palestra de luchadores que magnifican la vida [Teresa Lanceta, “Ciudades vividas”, en Luis Claramunt, cat. exp., Barcelona, MACBA y MNAC, 2012].)*

### *La luz caída es muy bella*

*Había muchos tullidos en aquel entonces. El término definido por la RAE describía bien a la mayoría de ellos: “que han perdido el movimiento del cuerpo o de alguno de sus miembros”. Y no me refiero exactamente a los minusválidos o discapacitados cobijados por la ONCE, Caritas o parroquias, no. Eran tullidos de Barrio Chino, con hierros aparatosos y ostensibles que les sostenían externamente las piernas y que una pensaba cuánto les habría costado habituarse al dolor que esos mismos aparatos les producirían. También los había con manos y brazos postizos mal simulados.*

*Los movimientos de unos y otros les daban un aire a lo Frankenstein, desde luego. Muchos menos de lo que más tarde vería en Marruecos pero más o menos del mismo estilo. En sillas de ruedas, también los había. Se distinguían no sólo porque más que tullidos eran inválidos sino porque la necesidad de un acompañante, una especie de lazarillo andariego, implicaba una picaresca adicional.*

*En el barrio, no se ocultaban las desgracias, quizá porque, a pesar de ser un lugar donde la crueldad natural o infligida existía en toda su extensión, la suerte se simultaneaba, incluso las que estaban echadas. Se ejercía una amplia diversidad de modos resumidos en buscarse la vida como fuera, es decir, precariedad y entrega. Incluso, en ocasiones, rozando la frontera difusa de las estafas de pequeña monta, de recados o múltiples favores.*



*Ideología de superviviente. En eso también se dejaba ver la extrema necesidad. Así que, aunque recelaban e íntimamente detestaban a la policía, también la admiraban y se mostraban siempre dispuestos a atenderla, sobre todo a esa policía que se amalgama bien en el entorno de Barrio Chino. Representaba a la autoridad y a los poderosos; algo temible y, al tiempo, apreciable, la autoridad y los poderosos.*

*Junto a los tullidos, los alcohólicos, superados más tarde con creces por los drogadictos; ambos compartían las barras en comunión diaria en la búsqueda del olvido. Se vivía en la posibilidad y bajo su cobijo se apiñaban, unos en su lucha diaria y otros en su dejarse llevar por las corrientes de aire.*

*Flotar era un arte y en ese verbo se sustentaba todo el barrio. Fascinaba la pulsión gitana: la supervivencia como violencia y arte. Y por eso aquél vendía cupones con arte y éste otro tenía arte para los engaños, para cantar o para sacar la pasta.*

*Junto a estos especialistas del menudeo, aparecía algún asesino súbito, como aquel policía que mató con el arma reglamentaria al poco de casarse a su mujer embarazada, pero éste no estaba tullido; era joven y fuerte y tenía una paga todos los meses.*

*La noche llegó antes que el sueño*<sup>10</sup>.

Resultan claras las observaciones de la propia Teresa Lanceta sobre su trabajo, el análisis estructural. María García recoge algunos de sus comentarios en relación a la oposición entre cuadrado y triángulo en el desarrollo simbólico de la abstracción durante el siglo XX<sup>11</sup>. Erwin Panofsky ya nos advirtió que la perspectiva, por ejemplo, más que una herramienta inocente para la representación del mundo, es un poderoso dispositivo ideológico para su colonización<sup>12</sup>. La perspectiva, al igual que el amor cortés o el crédito financiero, nació en un lugar y en un momento determinados y se encuentra entrelazada en una determinada manera de entender el mundo. Así que conceptualizar la oposición entre el cuadrado y el triángulo como formas estructurales de composición –*la oposición entre la casa cubo y el tejado a dos aguas*, dice María García– es algo más que una mera elección estética, entre otras cosas porque no hay meras elecciones estéticas; todas las decisiones, también las ornamentales, tienen consecuencias. Ornamento y delito<sup>13</sup>.

Por ejemplo, comparemos estas notas procedentes de los escritos de Teresa Lanceta con los informes depositados en el Ministerio de Cultura sobre el paradero, abandono y pérdida de los tapices expuestos por la misma Teresa Lanceta en la Casa Wittgenstein, informes de los que dábamos cuenta al principio de este escrito.

<sup>10</sup> Teresa Lanceta, "Tullidos", otoño de 2015.

<sup>11</sup> María García Ruíz, *Notas de construcción. Somos las calles*, Madrid, Espacio Nadie, Nunca, Nada, No, 2015.

<sup>12</sup> Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1999.

<sup>13</sup> Ver Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.



*Una pasada, otra, un hilo, otro; empezar con las formas más primarias; unos hilos verticales cruzados por unos horizontales [...]. A medida que iba haciéndolo [el tapiz de rayas] sobre unas rayas blancas y otras grises entremezclaba algunas de color [básicamente rojo y amarillo], surgían pequeñas variaciones en el punto. Quebraba las rayas para recuperarlas un poco más arriba, con lo que aparecían esos ritmos diagonales que salen tantas veces en mi trabajo*<sup>14</sup>. Y adjunta el funcionario la historia de Saú, un muchacho, retrato vivo de los niños perseguidos por Herodes, que apenas conocía el alemán, apenas hablaba el romaní, pero se aferraba con fuerza al tapiz que, según la descripción adscrita, adherido al muro con unas cuerdas, marcaba su sitio en la casa a la hora de dormir. Un sitio lúgubre y miserable, abierto en el falso muro que separaba la cocina del salón, un muro en el que esa tela significaba algo, algo tan fuerte como para que el huérfano se agarrara a él —el interés del funcionario tenía que ver con el paradójico buen estado de conservación que la tela manifestaba— con tanta determinación.

*El cuadrado crea y acota el espacio, mientras que el triángulo posibilita el movimiento y la actividad óptica. El triángulo es la figura poligonal más simple y su multiplicación uniforme produce franjas, rombos y hexágonos, transformaciones a las que el color contribuye. Por sus características y su comportamiento visual el triángulo se asocia al rombo, como ocurre en muchas tradiciones de predominio geométrico, entre ellas las textiles norteafricanas*<sup>15</sup>. En la terraza, tan desdibujada desde la ocupación gitana de la Casa Wittgenstein, las nuevas cubiertas se habían rematado con algunas vistosas telas, tapices que caían a izquierda y derecha del improvisado tejado. Los tapices, donde no era difícil ver subidos a algunos de los perros, incluso a la cabra de la casa, habían aguantado bastante bien el deterioro natural de la lluvia y en los días de sol aún daban para sacar algún color —naranjas sobre los azules—, algún brillo inusitado entre los hilos desgajados que solía mover el viento despeinando las cubiertas del edificio.

*La unidad, que constituye el módulo de repetición, es simple y se une una a la otra directamente, siguiendo el método occidental de buscar lo esencial de la imagen y de depurar los accidentes. Bien es verdad que las zonas exteriores de la casa, aquéllas que solía visitar con frecuencia la policía y los funcionarios que continuamente acosaban a la comunidad, apenas habían sido cubiertas por los tapices. No se trataba entonces de señalética alguna, ni de ningún sistema de comunicaciones sofisticado. La necesidad decorativa no era una bandera del grupo, no, no estaba marcándose allí ninguna necesidad identitaria. Es más, era en las zonas delincuentes —la policía llamaba así a los espacios que escapaban de la vigilancia óptica a través de los grandes ventanales de la Casa— donde se apiñaban los tapices más bonitos, según el gusto de los gitanos, los más esplendidos y los mejor conservados, al parecer de los funcionarios.*

*La yuxtaposición de franjas no es una red usual, porque la multiplicación del módulo sólo es posible en dos de sus lados, mientras que en los otros dos no hay duplicación sino extensión. La característica más peculiar de esta trama es la resistencia a la jerarquía, aun en el caso*

<sup>14</sup> Teresa Lanceta, *Esperando el porvenir*, Madrid, Galería Buades, 1993.

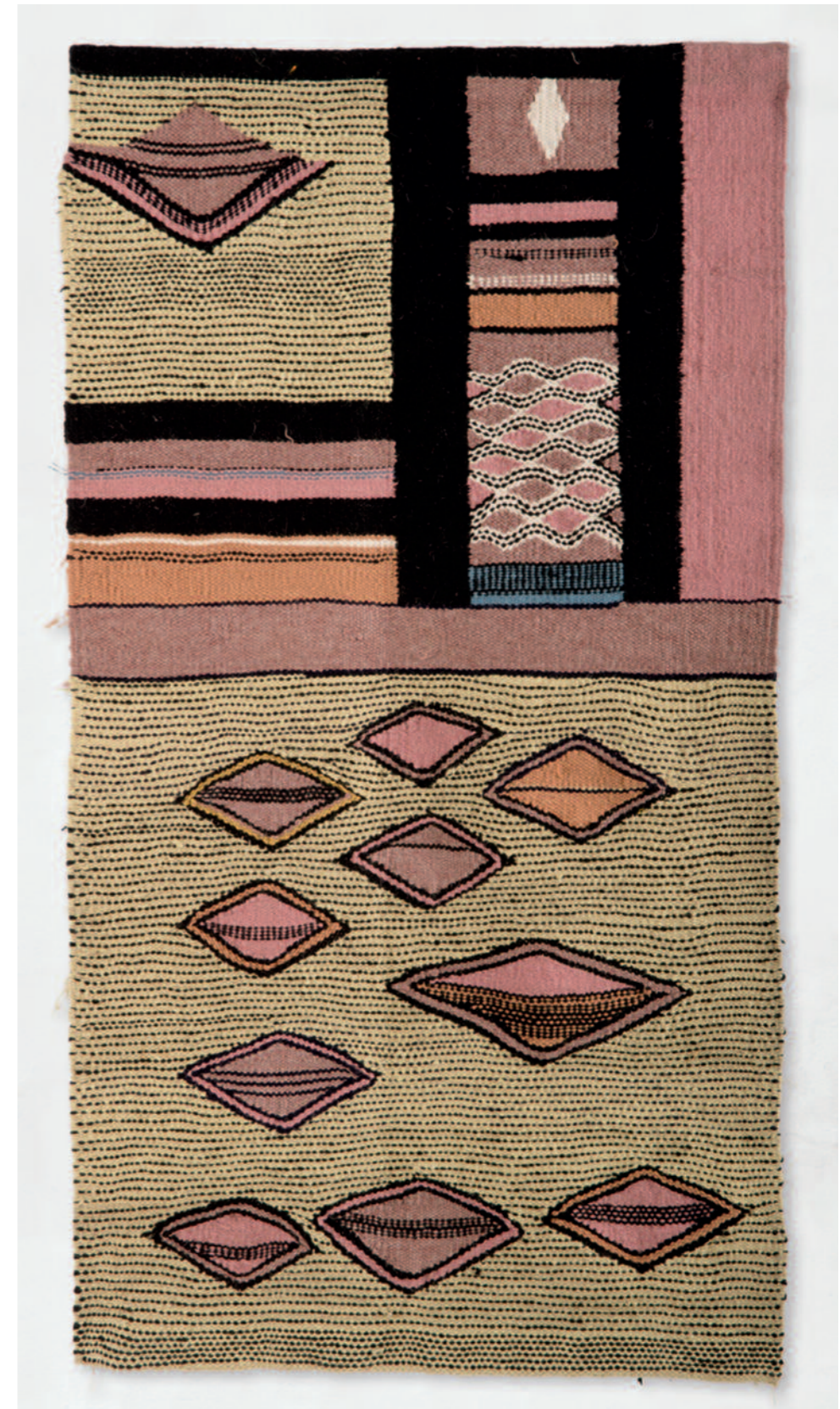
<sup>15</sup> Esta nota y las siguientes proceden de la tesis doctoral de Teresa Lanceta: "Franjas, triángulos y cuadrados: estructuras de repetición en tradiciones textiles y en artistas del siglo XX", Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte Contemporáneo (leída el 17-7-1999).



de que las franjas tengan distintos tamaños y colores. Y, sin embargo, la disposición de los tapices en los distintos espacios de la Casa tenía un sentido que, por más que escapara al entendimiento de los funcionarios, éstos no dejaban de hacer notar. Había un sentido. Los triángulos grises estaban desplazados a las alcobas y los ribetes rojos predominaban en las cocinas y los almacenes de alimentos. Nadie explicaba el sentido de aquella disposición, pero todos los habitantes de la Casa la entendían y sabían seguir aquella enigmática regla. El experto alemán que los acompañaba creyó encontrar un sentido en la disposición de unos pequeños fragmentos blancos que colgaban del techo en zigzag, creyó encontrar marcas que indicaban una especie de salida secreta, pero no, acabó perdido en un cuarto al fondo del sótano, un rincón al que no iba nadie y desde el que se podía escuchar con claridad lo que pasaba en el pequeño teatro que las autoridades búlgaras habían construido en la pendiente de terreno sobre la que se aposentaba la Casa. En ese teatro tenían lugar las fiestas, claro, las abundantes fiestas con que los gitanos celebraban todo lo que entraba y salía de la casa, las visitas ilustres, los asados, las bodas. Pero todos participaban de la fiesta; a nadie se le ocurría refugiarse en aquel rincón del sótano donde, al parecer, tan buena acústica había.

*La red cuadrangular se manifiesta como la más neutral, tanto en cuadrícula como en bloques de color, y difícilmente transgrede sus características principales, homogeneidad, extensión virtual ilimitada por cualquiera de sus lados y composición no jerárquica.* Porque había pulcritud. Todo tenía siempre una apariencia eficiente y ordenada. Los informes detallaban los datos más escabrosos y el lamentable estado de las alfombras y tapices pero, en general, lo que se observaba daba apariencia higiénica, cerebral, esto aquí y lo otro en ese lado. La lógica del campamento se imponía con su parentesco militar. Por eso los tapices habían atrapado a la comunidad gitana. En éstos, en su claridad dispositiva, en la contundencia de sus formas, encontraban un sosiego y un confort visual que compensaba la observación detenida de sus tramas, la complejidad de sus líneas, el aparente y vago diseminarse de triángulos y curvas zigzagueantes. La voz autorizada de Musika, otro escapado de Herodes, un joven que había llegado a la Casa meses después de la ocupación, los comparaba con televisores y computadores, un montón de puntos y líneas, los famosos bites, el entretenimiento de ver el mundo ahí, en puntadas de hilo. Ahora corríamos entre el trigo alto, nos dábamos patadas y puñetazos persiguiendo una bola de trapo; la colilla del cigarro que, aún así pasaba de mano en mano, sin que nadie quisiera acapararla aunque defendiera con su vida cada calada; el valor de las zancadillas que te hacían volar y aterrizar sobre la paja y el grano, gritando de dolor y devolviendo, al momento, una sonora carcajada que era encajada por todos con celebración.

*La red triangular también tiene la posibilidad de extenderse ilimitadamente en cualquiera de sus lados, de no jerarquizar ni privilegiar zonas de la composición pero, al romper el paralelismo con nuestro entorno arquitectónico, tiende a provocar una continua sensación de movimiento. El trabajo en sí mismo es tan paciente y en cierto sentido monótono —una pasada, otra...— que la única manera de no convertirlo en algo estancado es dejar margen a la intuición*





y a la improvisación. Y la vida se convertía en pesadilla, sí, también. Algunos tapices estaban condenados sin fundamento alguno tan sólo porque habían servido de escenario de una pelea, de la cruel paliza que, a veces, recibían las mujeres o de la trifulca sangrienta entre dos jefes por conseguir la careta del cerdo o el aguardiente de más grado. La línea que serpenteaba y nos recordaba las viejas calles de Kampala se convertía, efectivamente, en serpiente y despertaba viejos temores, supersticiones y malos augurios que condenaban al tapiz a tapar una grieta o absorber una pérdida de agua. Uno de los informes finales hablaba de tapices restaurados. Se trataba más bien de algunas de estas telas caídas en desgracia que las viejas del lugar habían querido recuperar cambiando la disposición de triángulos, líneas y cajas. Cortaban por lo sano el trozo más significativo que se dibujaba en el tapiz y lo daban la vuelta y lo presentaban de nuevo, ante los ojos nuevos de todos. Ese hacer, ya lo he dicho antes, no tenía ninguna funcionalidad simbólica, no había signos ni advertencias. Se trataba de redibujar. Figúrense que los patrones de artesanía, por más que se empeñen nuestros etnógrafos en emparentarlos con sistemas elementales de alfabetización, no tenían más significados que los de la impronta, una sensación de espacio, una capacidad de atención; todo esto ya era suficiente recompensa por el trabajo de remiendo al que se dedicaban las viejas en sus retiros y descansos.

En *Lo arácnido*<sup>16</sup> Fernand Deligny no deja de citar incesantemente el clásico de Karl von Frisch, *Arquitectura animal*<sup>17</sup>, pero no por fascinación elemental ni por encontrar una argumentación científica a sus impresiones. Deligny sabe ya cuales son las formas de arquitectura predominantes en el animal hombre y no tiene intención de distinguirlas de las construcciones de otros animales. Deligny sabe que en lo humano hay un animal consciente que es colonizado por el lenguaje y es esa colonización la que da lugar a los diversos hábitats, habitaciones y habitares. Es en relación a esa otra tensión entre el lenguaje y el animal donde surge la posibilidad de entender otras necesidades, otras formas de estar en el espacio, incluso de estar sin el reconocimiento pleno de que aquello sea habitar. Las formas de hacer de la araña, tan precisas, sirven para la complejidad del dispositivo habitacional que Deligny quiere demoler. Sabemos que Deligny trabaja con niños autistas pero él apenas abusa de esa especificidad. Lo que le interesa es ser capaz de diferenciar una trama de formas de estar en el mundo aparentemente no normalizadas, desde luego no hegemónicas, con la complejidad propia de quien además tiene que sobrevivir, alimentarse y no pasar frío en la intemperie del mundo. ¿Cómo es posible esa interacción? Deligny no oculta que el mismo sistema por el que la araña segrega los finos hilos de su tela va a servirle como fauces con las que conseguir alimento y canal constructor por el que moverse, habitar, colonizar el espacio. La tela de araña sirve a la vez de aparato digestivo, de casa y de transporte en el mundo, de trampa con que defenderse y cazar a los otros. La complejidad de ese sistema debe servirle para comprender un determinado mundo y no para hacerse allí su dueño. Nada es ejemplar, entonces, no hay modelo sino hilos que vibran aquí o allá, música más que señales. Ése es el desesperado intento de *Lo arácnido*, que las vibraciones de la tela, los saberes que ello entraña, no se conviertan en signos, en vocabulario de ningún tipo, tan sólo en intenciones, en el reconocimiento de algunos gestos, nada efectivo, mera disolución en un sistema de afectos. Una música si acaso.

16. Fernand Deligny, *Lo arácnido y otros textos*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2015.

17. Karl von Frisch, *Animal Architecture*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1974.



Lo importante es la red. En eso los informes de los funcionarios del Ministerio de Cultura son concluyentes. Si la intención de las tramas de hilo que teje la artista era otra que la mera decoración, no podemos decir que con su diseminación y ruina a lo largo y ancho de toda la Casa Wittgenstein, en mano de sus habitantes gitanos, no podemos decir, digo, que ese entramado se encuentre alterado; más bien ofrece así su expresión más convincente. En efecto, el tapiz, el tapiz entendido en su profunda trama, se convierte en una manera de entender la complejidad de lenguajes que aparecen en el mundo y, sea con los gitanos o con los magrebíes, sea con vídeos o con telas, sea con el lápiz o con las manos, aparecen hilos que se superponen, ocasiones diversas para dar lugar a las distintas cosas. El tapiz, la trama de hilos superpuestos que reiterando el dibujo reitera a la vez su estructura y sus argumentos, permite que aparezcan formas diversas, ocasiones de que las cosas sucedan de diversas maneras, la urdimbre de sucedidos que nos mantiene vivos cada día.

Y esta trama, como la de la araña que refería Deligny, es de una gran eficacia política. La red es una ciudad, sí, un espacio público, un conjunto de habitaciones y calles. La urdimbre del tapiz permite que las cosas, el cotidiano devenir de las cosas que se repiten y diferencian, los hábitos que cada espacio confiere, no vuelvan a repetirse de igual manera y forma. La red del tapiz permite, con continuidad, las diferencias. En el tapiz no sólo se descansa, sus dibujos son fuente de pesadillas. Lo bueno y lo malo se entretajan, es así, se entretelan. La tela no sólo es confortable, también araña. La urdimbre dispuesta así, la de los tapices éstos de Teresa Lanceta, tiene esa capacidad, ese dibujo del mundo y su experiencia. No nos interesa tanto el motivo ni la referencia cultural que asientan, ni tan siquiera la tremenda capacidad de evocar experiencias de vida concretamente vividas, valga la redundancia. El tapiz es un dispositivo y es un dispositivo complejo. El tapiz, frente a modelos como el mestizaje o el multiculturalismo, tiene su propio significado. En ese sentido, funciona como un sistema de sujeción, sí, un gobierno complejo del mundo y sus cosas. Pero el asunto principal es que el mundo sucede de mil maneras y ser capaz de apuntarlo en su complejidad es suficiente, un modelo, una manera de habitarlo verdaderamente.

La delincuencia frente el adorno. Y es que Teresa Lanceta sabe que la ley no es ya el ornamento sino su contención, el funcionalismo que nos gobierna. Si Adolf Loos identificó delincuencia con ornamento, debemos saber que lo que se presenta como racionalismo es mero adorno, la lisura de un tejado mera impostura moderna, el minimalismo una tendencia chic, lo sencillo un uniforme de policía.

La trama frente al arabesco. No es casualidad que Teresa Lanceta trabajara en Marruecos sobre las artesanías que resistieron la colonización árabe y sus imponentes caligrafías. Pero esta atención por la imaginaria abstracta de los nómadas que preexistieron a las invasiones árabes, a sultanatos y reinos alauitas, esconde también algo que busca dirigir nuestra mirada. El interés de Teresa Lanceta por los artesanos y sus vidas, por el devenir diario de las tejedoras con las que trabajó y de sus hijas, muchas de ellas ahora emigrantes, tiene que ver con ese mirar a la tela, a la estructura de la tela, hilos más allá de los hilos, urdimbre expandida.



<sup>18</sup>. Juanito Mojama y Ramón Montoya, “Que calle tan oscura”, 1929 (soleares y bulerías): “Que calle tan oscura, / Que calle tan oscura, / que oscuriá de calle / ay, que niña tan bonita / si me la diera su mare. // Ahí viene Pepe con el carbón / carbón de encina lo vendo yo. // Lo que tú has hecho conmigo / ni hecha cuartos, no lo pagas. / Lo que tú has hecho conmigo / ni puesta por los caminos. // Qué miedo me da / Qué miedo me da / de ver a los moros de pelear / que de ver a los moritos de pelear. // Al tiempo / al tiempo / al tiempo / me contestó una voz / ay, que ay, ay, ay ya / ay que ay! por amor de Dios! // Tengo una estera / yo tengo una estera / aonde yo duermo mi borrachera / aonde yo duermo mi borrachera”.

El rajo frente al melisma. Detengámonos un momento en su serie *Mujeres con rajo*, de los años noventa, una serie de retratos escritos de mujeres flamencas, en ese sentido extendido de “lo gitano” que va más allá de la etnia y que se entiende casi como un arte, una cualificación diferente de la vida. Pues bien, un hilo muestra la fortaleza, el carácter de esas mujeres, y otro, el que lo cruza, el atavismo machista que las llena de palizas y sumisiones; otro grupo de hilos se cruza, como los caminos, desde el Egipto Menor, entre Siria y la actual Grecia, con los recorridos de canasteros y andarríos, con las carreteras frente a la Guardia Civil y las escapadas de los robagallinas; otro hilo muestra su voz cuando cantan; otro la voz que las guía en el día a día, la que mantiene vivas sus casas, sus familias y sus haciendas; otro la voz que se queja. Hilos que vienen de Rumanía, chatarreros, hilos de cobre, hilos que se chocan con las sedentarias luces de los pueblos de Andalucía donde se asientan, un tiempo y espacio distintos, donde parecen payos estos gitanos, hilos de la discriminación social con hilos de la hiperrepresentación simbólica, hilos románticos con miserables hilos... una tela, rica y extrema.

Por eso entiendo que el gitano se lleve la alfombra para tirarse sobre la hierba, que deje mezclar en su urdimbre tallos, espigas y cardos; nada de tumbarse a pelo sobre el suelo, eso sólo pasa en la imaginación romántica o en las meriendas burguesas. El gitano valora el grosor de la urdimbre cuando se acuesta en la tierra. Sabe que no hay diferencia entre el suelo del bosque y la tela sobre la que se asienta, que son lo mismo cultura y naturaleza. No hablo del gitano en general, no, hablo de aquél que, al final del día, se tumba y canta: *Tengo una estera, yo tengo una estera, aonde yo duermo mi borrachera, aonde yo duermo mi borrachera*<sup>18</sup>.





La capa Beni Ouarain original (reverso), sin fecha / The original Beni Ouarain cape (back), undated



La capa Beni Ouarain II / The Beni Ouarain Cape II, 1988

*Love is: a spider  
That cautiously  
Weaves its web  
In a corner of the soul,  
So stealthily  
That no sage could  
Sever the thread.*

[Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*,  
no. 5.557, 1882–1883.]

*Seeing life as a weave, this pattern (pretence, say) is not always complete and is varied in a multiplicity of ways. But we, in our conceptual world, keep on seeing the same, recurring with variations. That is how our concepts take it. For concepts are not for use on a single occasion.*

*And one pattern in the weave is interwoven with many others.*

[Ludwig Wittgenstein, *Zettel*, no. 568 and 569, 1967.]

## A Coarsely Woven Web

*Pedro G. Romero*

Loose threads here and there. A few tapestries lined the floors and walls. They also served as bedclothes and garments. Others covered the floor area reserved for the animals. A fairly pretty blue one, shot through with orange and red threads, lay in the centre of the sitting room as a decorative piece, framing the seat usually occupied by grandmothers and mothers. Tied high above, the most threadbare cloths provided shade—or, rather, protection from the rain in cold, wintry Vienna.

These notes were gleaned from the reports filed by civil servants with the Austrian Ministry of Culture who, several months later, attempted to retrieve the works by Teresa Lanceta that had been exhibited at Haus Wittgenstein in Vienna. For the past two years, the house had been occupied mainly by Bulgarian and Romanian gypsies, who had been assembled there by the Bulgarian Embassy, current owner of the Jewish Viennese philosopher's erstwhile residence. Urged by Romani associations and a few artists and curators working on the resistance mechanisms of the scattered culture we refer to as “gypsies”, Teresa Lanceta agreed to show drawings, old pieces and tapestries at the



house, in part as a gesture of solidarity with its occupants, but also motivated by a desire to recover her memories of the many years she spent living among gypsies in Barcelona, Granada, Madrid, Seville, and all across Spain.

All that frayed material had to be useful for something besides the insurance reports, which was what the cultural bureaucrats sought to certify. That experience, that ending—whether sad or happy we cannot say, but undoubtedly exemplary—should have something more to offer. That was my task—also a bureaucratic one, I fear. I had to find something useful in those reports and photographs. It was rich, disturbing material. I had images, catalogues, all the preliminary materials put together to prepare the exhibition. The scrap of a rug, with its black-and-white rhombus pattern, taken directly from among the remnants of the house, and the photograph of a tapestry used as a shroud for a dead gypsy were sensitive materials: touching, seeing, smelling them immediately triggered thoughts, preparing us for action, placing us in context. I left the room without any ideas—full of suggestions, yes, but without a single clue as to what I might pour onto those blank pages.

*Because we live in houses...*

*Narrow street, narrow stairs with steep steps, small building with insignificant courtyards. An elongated flat with a constricted corridor where the electric light was always on, the third floor in a five-storey block. Seven tiny rooms. Three private quarters: bedrooms with little more than a bed and a wardrobe of meagre dimensions. One for her, Ch., and him, J.; another for the grandfather, Ch.'s dad, and the grandkids; and the third for L. and me. In ours we had to walk sideways because the walls were lined with shelves that held our belongings, some of which also hung from the ceiling.*

*The common areas: a small sitting room with a balcony overlooking the street where L. painted and the children played when he wasn't there. L.'s painting tools were always stored in our bedroom which, like the grandfather and children's room, opened onto this little parlour at one end of the house facing the street. To reach the other innermost end, where the third bedroom was, we had to pass through a microscopic loo or wash-room, although in reality there was nothing to wash with: no basin or shower, just a toilet with a high pull-chain and old newspapers. To wash up, we had to take turns in the kitchen! Those were the times of daily shopping trips. Ch. prepared gypsy stews and potatoes with cod that I never ate, because I worked in a nearby restaurant, and on Sundays, when I was off, we'd buy several rotisserie chickens and eat them straight out of the wrapping they came in. It was a party.*



*I would go from the Central University to the restaurant where I worked. Free afternoons and evenings were for roving; the cobblestones and asphalt of the streets called to us. We walked at a slant, zigzagging to draw out the narrow places we passed through. We lived on the streets.*

*That was the kitchen where one night Ch. spilled a huge pan of chips on her belly. We went to the hospital and they gave her ointment, antibiotics and sedatives. Afterwards she went to work swathed in bandages because she couldn't afford to lose her daily wages. And also because she feared being replaced.*

*Now that I obsessively long to change my place of residence, I think of the needs we had those days: few and simple, and perhaps for that reason easily satisfied. We had hardly any possessions or even furniture, aside from a chair for each person, two tables and beds—no sofa or armchair or ornaments, just a telly for V, who smacked it now and again to rescue the image from the perpetual affliction of fuzzy lines. The house was old and hadn't been touched since it was first built, more than a century ago. Wall panels, tiles, carpentry and light fixtures were all original. There were no decorative details or photos hanging on the walls. They owned only a few photographs, which they kept with their "papers", and I have never been fond of personal photos myself.*

*The walls in the room where we ate were painted green—an intense, glossy enamel in the bottom and tempera above. Every memory I have of that house has a green halo.*

*The grandfather had linked the deep sorrow brought on by the death of his wife with the "loss" of his beautiful young daughter, Ch., at the tender age of fifteen, to a much older gipsy man whom he had asked to watch over his darling child during their tours along the Costa Brava. The guardian's pledge was broken on a train one night, when the two of them, the mature guitarist and the young dancer, found each other in their sleepless lust-driven rambles. The two men had never spoken since, and that guitarist, now the father of his three grandchildren, shared a bed with his daughter, even though he never abandoned his other family. Home is where happiness lives, but not always.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup>. Teresa Lanceta, "Arquitectura", spring 2015.

<sup>2</sup>. See Christopher Maurer, *Federico García Lorca y su "Arquitectura del cante jondo"* (Granada: Editorial Comares, 2001). The story is more or less well-known. It appeared in *Arquitectura del cante jondo*,<sup>2</sup> a compilation of texts by Federico García Lorca on the subject of *cante jondo*—or "deep songs"—and the 1922 Cante Jondo Competition in Granada, a genuinely ecumenical encounter between progressive Spanish intellectuals and flamenco. Anyway, the episode



takes place one night in Granada, when Lorca and Manuel de Falla are out for a stroll. Their conversation revolves around the decline and waning prestige of the Spanish folk songs called *coplas*, which, according to these two good friends, are now in the hands of delinquents, drunkards and flamenco singers. As they ponder this predicament, suddenly they hear a *copla*, an old song, floating through an open window: *Flowers, leave me, for he who has a great sorrow, is no fun for anyone, I came out to the countryside for amusement, let me be flowers, let me be.*<sup>3</sup> Published decades earlier by Rodríguez Marín in his *Cancionero popular*, there are more recent version of this tune, sung by Porrina de Badajoz, among others. Juanito Valderrama used it as inspiration for one of his *copli-llas*. But, apparently, the version that Falla and Lorca heard, the old song, had been made popular in those days by Manuel Escacena, better known as El Niño de Escacena, a flamenco singer from Seville who had recorded it, given those lovely lyrics good publicity in taverns and flamenco clubs. This is important, of course, because for Lorca's mythological vision the meaning of the lyrics was far from coincidental. The "flowers", or tavern entertainment, attempted to "amuse", in the most disreputable sense of the word, and distract from true sorrows, from the tragedy expressed in the authentic folk *copla*. Although Lorca and Falla eventually changed their minds—after the famous competition, which was an artistic failure in spite of all its glittering publicity and fame—at that time they wove a discourse—somewhere between paternalistic and redemptive—about the needs of the common folk, an Adamic vision of peasants and gypsies.

And this is important, because the narrative takes a surprising twist:

*We stepped up to the window, and through the green lattices we saw a white, aseptic room without so much as a single picture, like one of the architect Le Corbusier's machines for living in, and in it were two men, one with a guitar and the other with his voice. The one who sang was so clean and pure that the strumming man subtly averted his eyes to avoid the sight of such nudity. And it was perfectly clear to us that that guitar was not the guitar that comes in raisin cases and is marked by coffee stains, but the liturgical box, the guitar that comes out at night when nobody sees it and becomes spring water. The guitar made with the wood of Greek ships and African mule manes.*<sup>4</sup>

It is obvious that some years passed between the time of the events and that when the text was written. Falla and Lorca's evening walk must have taken place in 1921, and the text was written in the 1930s. Le Corbusier visited Madrid's Residencia de Estudiantes in 1928, and his discussion of folk architecture, of the adaptation of vernacular construction to the lay of the land in Spain, inspired Lorca's words in what we might call an exercise *a posteriori*. Even the final metaphorical images of a Greek ship and African mule manes are in synch with the Swiss and French architect's discourse at the time, which perceived a degree of continuity between Mediterranean and African architectures. For Lorca, Le Corbusier's visit was a momentous occasion that flooded his mind with aesthetic options and suggestions. Permanent records of that visit can be found in

<sup>3</sup> "Flores, dejadme, que aquél que tiene una pena, no se la divierte nadie, salí al campo a divertirme, dejadme flores, dejadme".

<sup>4</sup> Christopher Maurer, op. cit. (note 2).



*La alfombra roja VI / The Red Carpet VI, 1989–1990*

*La alfombra roja VII / The Red Carpet VII, 1989–1990*





<sup>5</sup> See Juan José Lahuerta, *Decir ANTI es decir PRO. Escenas de la vanguardia en España* (Teruel: Museo de Teruel, 1999).

his conversations with Salvador Dalí,<sup>5</sup> among other sources. Lorca began using the term “purism”—coined in reference to painting by Le Corbusier’s acolytes in *L’Esprit Nouveau*—to describe the austerity and primitive functionalism of flamenco song, more in that precise sense than in the racist meaning of original, racially pure or untainted that the word would later acquire. We should remember that Amédée Ozenfant published in 1923 a review of flamenco songstress La Niña de los Peines in that same journal.

Despite considerations of historical context, and despite the changes that Lorca’s views on flamenco and folk culture would later undergo, the comparison that the poet drew between a poor man’s house—which judging from old photographs and accounts of Granada in those days was probably beggarly—and the functionalist comfort that European architects, spearheaded by Le Corbusier, sought for the modern home—*la machine à habiter* become a machine for living—is still revealing. It reveals that paternalistic, redemptive gaze I mentioned earlier, a terrible vision related to a certain bourgeois ideology, festooned with colonial embroidery, which aimed to regenerate and urbanise the lives of the poor, the proletariat and the lumpen-proletariat, as they were called at the time.

It is no coincidence that, under the auspices of Le Corbusier, architects began experimenting with housing estates on North African soil, dormitory towns for working-class labourers on the outskirts of modern urban centres that would later spread to European and Latin American cities and, eventually, the rest of the world. Interestingly, Le Corbusier sublimated many of these cultural and political references in parallel ideas and projects. Thus, while he supported that “concentrative” streamlining of lower-class suburbs in Algeria, he was simultaneously capable of waxing poetic on the subject of the tapestry, the “Muralnomad”, or nomadic mural, to which he gave architectural and constructive roots in the dwellings of nomads, gipsies and Saharan peoples, among others.

The idea of the tapestry as architecture borrowed notions and applications from bourgeois life and even from American still lifes: *Tapestries are “nomadic murals”. It is the “mural” of modern times. We are nomads inhabiting apartment buildings, and we change apartments as the needs of our families evolve.*<sup>6</sup> The tapestry is the home. In Le Corbusier’s primitivist fantasy, times and cultures, north and south, past and future are folded together. *We cannot have a mural painted on our apartment walls. However, this wall of wool that is a tapestry can be taken down from the wall, rolled up under our arms at will and taken to hang elsewhere. This is why I have called my tapestries “nomadic murals” (Muralnomad).* The Granada-born architect Juan Calatrava elaborates on this topic: *Questioning the traditional use of tapestries and, in general, of textile elements inside the home soon reveals the autonomy of the tapestry as a genre separate from painting and points to a closer connection with architecture, understanding it not as a mere ornamental object but as a powerful means of defining space (including the acoustical aspects with which [Le Corbusier] was so preoccupied at the time: the balance between concrete, “a sound material”, and textile, a “sound-absorbing material”). The tapestry is more like a wall than a canvas. In fact, Le Corbusier even specified what the height should be, that of the “Modulor” minus 5 cm.*<sup>7</sup> The Modulor with 5 cm lopped off! He certainly must have believed gipsies and Moors were short people.

<sup>6</sup> Le Corbusier, *Tapisseries Muralnomad* (Brussels: Zodiac, 1961).

<sup>7</sup> Juan Calatrava, “El sentido de una exposición”, in *Le Corbusier el artista*, exh. cat. (Zurich: Fundación Pablo Atchugarry, 2010).



In 1953, Aix-en-Provence hosted the 9th International Congress of Modern Architecture, or CIAM, on the theme of habitat, where Le Corbusier's *unité d'habitation*, or "housing unit", was enthroned as a universal standard. Unlike Team X, the group of architects (Alison and Peter Smithson, Jaap Bakema, Aldo van Eyck) who refuted these ideas at the next CIAM—the 10th CIAM in 1956, to be precise—the self-styled International Movement for an Imaginist Bauhaus emerged as a knee-jerk reaction to that hegemonic discourse about what "habitation" ought to mean. The emphasis on traditional crafts and other supposedly "lower" arts was one of their leitmotifs. Constant, who played the guitar and was a fan of gipsy music, brought fabric patterns with the names of flamenco song styles to the Alba Congress in 1955. Asger Jorn also responded to the invitation with pieces related to textiles—works made of pure cotton—and other crafts which he associated with his ceramic creations. This exaltation of craftsmanship was at the heart of their preoccupations. The aim was to modify the habitat through its tools, but by endowing it with psychological and even magical properties, instead of the functional value ascribed by Le Corbusier. Both Jorn and Constant were familiar with the psycho-geographical experiences and unitary urbanism advocated by a group of lettrists related to Guy Debord and Michèle Bernstein. The North Africans Mohamed Dahou, Mustapha Khayati and Abdelhafid Khatib were especially active, becoming the first to enunciate psychological conditions for objects and the urban space: fundamental conditions that had nothing to do with the rationalist practices of functional architecture and touted the merits of *the hair of a goatskin or the elasticity of a net*.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Pedro G. Romero, "Los nuevos babilonios", in *Constant. Nueva Babilonia*, exh. cat. (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015).

Giuseppe Pinot-Gallizio, who played the role of host at the Alba encounters, had ties to a group of gipsies camped on the esplanade of Alba's Central Market. Gallizio was a socialist councillor on a town controlled by Christian democrats as well as a member of the former Partisan Republic. He proposed that the gipsies should be allowed to settle on lands seized from his family by the fascists, where one of Mussolini's old Youth Colonies had stood until the Tanaro River flooded and destroyed it after the war. Taking advantage of Constant's presence at the congress, they worked together to design a colony, an architectural project to give the gipsies a permanent home that would later, as is now common knowledge, give rise to the New Babylon urban development project. Constant and Gallizio's shared observations associated the gipsies with those psycho-geographical qualities: their known nomadic lifestyle, of course, but also their special custom of establishing relationships between people and things.

Gallizio had earned the gipsies friendship in the open-air cloth markets where they earned their living. It was more than just buying and selling; he was also struck by the special use of fabrics and scraps. The infinite cloths and prints of his *Industrial Painting* grew out of those observations. Drawing on the gipsies' unique way of dealing in yards of cloth, on their imaginative ability to reuse scraps and bits of wool and cotton, Gallizio thus produced his *Industrial Painting*, based on artisan printing systems—no less than a candy-making machine!—and the sale by pieces, cut to the customer's specifications, of those same fabrics. Another of his works, *Cavern of Anti-Matter*, was based on his



experiences in the cloth-draped “habitats” that the gypsies created inside their wagons and temporary rental homes. By lining the walls with fabrics, mixing textures and colours, the gypsy women maintained a familiar common thread in all of their rooms, whether they were here or there, on this road or that. Observing how the gypsy women took advantage of the insect-repellent properties of rosemary or the fragrance of lavender to “decorate” their rooms, Gallizio gathered country herbs with magical properties and spread them on the floor. With the collaboration of Walter Olmo, he also had a soundtrack made in which industrial and electronic music was mixed with gypsy songs and music, a cushion of sounds that reverberated deep inside the environmental construction formed by the fabrics in his *Cavern of Anti-Matter*.

Years later, the situationists Guy Debord and Alice Becker-Ho would proclaim the merits of a textile artist, Jan Yoors, who had lived and travelled with gypsies since he was thirteen.<sup>9</sup> Yoors’ fascinating devotion to crafts was inherited from his father, a glass artist who had travelled and worked in Spain, where he developed a taste for flamenco and for gypsy culture in general. It was not that Yoors attached special value to gypsy crafts or discovered any special form of textile craftsmanship in his wanderings with Polish, Hungarian, Romanian, French and Spanish gypsies, but he was convinced that that life experience had planted the seed of his devotion to the tapestry, to the construction of tapestries with architectural dimensions, motivated by a determination to shape space with cloth, in other words, to provide habitability. In one sense, Yoors inherited Le Corbusier’s preoccupations, although he had no intention of pursuing a functionalist purpose. Ornament and other sensible sensations are at the root of his tapestry art. His large abstract rugs, modelled on his own architectural photographs, are quite curious. Posters torn down from the wall, dark alleys, the rear side of old mansions: these are the sources of an abstract profusion of interwoven colours, spreading colour fields in the form of tapestries across rooms, halls and lobbies of large buildings.

When he speaks of the gypsies, Yoors exhibits a sensible memory related to the use of clothing, of a new suit—a gypsy man will don a newly-bought suit and wear it until it falls apart or becomes intolerably stained and begrimed—of dressing well, of nary a hatless head, of the connection between that personal grooming, that concern with looking one’s best, and the dead. Recalling the tastes of his dead brother, Pulika—Yoors’ fellow adventurer—purchased new suits, shirts, shoes, coats and hats in order to give them to the first gorgor (non-gypsy) he met in the street, thus honouring the memory of the dearly departed. A strange expenditure, indeed. Yoors says that no one ever explained the origin of that custom to him. Nor did they tell him the history of the *mulengi dori*, or “dead man’s ribbon”—colourful pieces of patterned fabric as long as a coffin—which they would tie about their necks like amulets; yet there was something about the comfort and shelter of the clothing, the blanket on the floor and the mattress of bunched rags that Yoors found reassuring, even though it simultaneously brought to mind a clear image of death and, perhaps in consonance, a joyful awareness of being alive. Ultimately, the gypsies’ constant struggle to survive—for Yoors does not idealise the often miserable and harsh conditions of their way of life—is what he finds comforting. It is a tactile

<sup>9</sup> See Jan Yoors, *The Gypsies* (Prospect Heights, Illinois: Waveland Press, 1987).



memory of all this, triggered by frills, by the rustling sensation of mere cloth, that brings home both the reality of death and of being alive and enjoying that moment.

Yours also speaks of that unconscious learning in connection with gipsy women. Of course, he does so with plenty of misgivings. The consideration of weaving as a lower art, a craft associated with women's work—Yours never overlooked the collaboration of his wife and his sister-in-law in these labours—and the secondary social status of the gipsies were elements that had to be taken into account in order to practise the art of the tapestry. Nevertheless, that lower condition offered Yours the possibility of eluding high art, of avoiding the commercial and corporate web of contemporary art that somehow excluded him. In that exclusion, in his dedication to craftsmanship, in the feel of the threads and the smell of the dyes, Yours found a carefree sense of separateness that for him was the source of the *joie de vivre* with which he wanted to face each day.

Francisco Moreno Galván, a one-eyed flamenco writer and painter, liked to give his maimed condition an aesthetic dimension. He had only one good eye, the painter claimed, because he had dedicated and lost the other to the flamencos, to the gipsies. In reality there was nothing wrong with his eye, but that supposed disability was a useful defence against the reproaches of his brother, the art historian and critic José María Moreno Galván, who believed Francisco was losing his talent as a painter because of his passion for flamenco song and dance. Francisco applied the same handicap, more or less mockingly, to his sister-in-law, the artist Carola Torres, who won the National Visual Arts Prize in 1980 for her work with tapestries; she was the first woman to receive this distinction, but, if we attach any importance to institutional recognition, this honour has done little to promote the understanding or study of her work, conceding her successes with the Tàpies and Miró tapestries but disparaging her status as an artist. Francisco thus equated that lower condition which José María attributed to flamenco with another “disability”, the female condition and the craft of weaving.

Curra Márquez, a tapestry-maker and loom artist who has worked in Seville since the 1960s, also suffers this type of disregard. Her work with the architect Luis Marín has always been written off as merely ornamental; however, this is patently false, given that her curtains and draperies often serve a constructive purpose, whether they are designed for housing projects or grand theatres. Her tapestries, whether they are lavish stage curtains or modest drapes, humanise the space, transforming and making it visible. It is in that condition of visibility that Curra Márquez devises her ingenuous patchwork creations. The important thing is, of course, the constructive aspect, the weft, not the figures and patterns of the different patches; the plaiting, not the anecdote of small representations.

*Yet this is precisely what Teresa Lanceta has been doing for years, ever since a chance encounter with the world of textiles set her on the difficult road of investigating and reinventing the expressive possibilities of textiles, aside from any decorativist intention. That road is especially difficult when dealing with a medium so long associated with the decorative arts, and when available channels of artistic dissemination are so habituated in painting.*



*“For a long time, at the galleries they told me, ‘Do the same thing with paint and we’ll show your work right now’. But I have always refused to do that. I admire the gestural nature, the rapid rhythm of painting, but I can’t do it. It’s too straightforward for me. I need to shape the idea and make it emerge little by little. Plus, there’s something about tapestry that I find particularly appealing: the fact that if you make a mistake, you can’t correct it. It’s like life. What’s done is done, and you just have to accept it.”*<sup>10</sup>

<sup>10</sup> See María Escribano, “Sobre la exposición ‘La alfombra roja’”, *El País*, 9 December 1989.

### *Cripples*

*(It always surprised me, when we were there sitting on the terrace of a bar, that our hearts did not break at the sight of so many cripples, many of them with operable conditions. But no, Jamaa el-Fna, the king of squares, draws you into its spinning wheel, and all you see after a while is an arena of gladiators who magnify life [Teresa Lanceta, “Ciudades vividas”, in *Luis Claramunt*, exh. cat. (Barcelona: MACBA and MNAC, 2012).]*

### *The fallen light is very lovely*

*There were many cripples back then. The dictionary definition of the term “cripple” described most of them fairly accurately: “A person who is partially disabled or unable to use one or more limbs.” And I’m not really talking about the handicapped or disabled persons sheltered under the wing of the National Association for the Blind, of charities or churches. No, these were red-light-district cripples, with clearly visible, unwieldy metal braces supporting their legs that made you think how hard it must have been for them to get used to the pain inflicted by those same apparatuses. There were also those with poorly disguised prosthetic hands and arms.*

*The jerky movements of both types certainly gave them a Frankensteinish air—much less pronounced than what I saw later in Morocco, but pretty much in the same fashion. And there were others in wheelchairs. They stood out, not only because they were more handicapped than crippled, but also because their need for a companion, a kind of travelling guide, added a picaresque nuance.*

*In that neighbourhood no one bothered to conceal their misfortunes, perhaps because, even though it was a place where natural or inflicted cruelty existed in all its potency, luck was present in equal measure, even when the dice were cast. They engaged in a wide variety of activities that essentially boiled down to making a living by any means possible—a life of*



*precariousness and dedication, sometimes even grazing the hazily-defined boundary of small-time racketeering, doing errands or multiple favours.*

*Their survivor mentality was another visible indication of extreme want. Thus, although they distrusted and personally despised the police, they also admired them and always showed themselves willing to cooperate, especially with the officers that blended in well in the red-light district. The police represented authority and the powers-that-be: something that simultaneously commanded both fear and respect, the authorities and the powerful.*

*The cripples were accompanied by the drunks, later far outnumbered by the drug addicts. Both shared the bars, taking daily communion in their efforts to forget. They lived in the realm of possibility and crowded together under its sheltering wing, some in their daily struggle and others in their going wherever the winds took them.*

*To float was an art form, and that verb upheld the entire neighbourhood. The gipsy drive had a fascinating allure: survival as violence and art. And so this one artfully sold his lottery tickets and that other one had an artful knack for hoodwinking, singing or getting folks to fork over a few quid.*

*Among these small-time specialists the odd murderer would suddenly appear, like that newlywed cop who killed his pregnant wife with his standard-issue weapon. But he wasn't crippled; he was young and strong and he got paid every month.*

*Night came before sleep.*<sup>11</sup>

Teresa Lanceta's own observations on her work, her structural analysis, are quite clear. María García recorded some of her remarks about the square-triangle dichotomy in the symbolic development of abstraction during the twentieth century.<sup>12</sup> Erwin Panofsky has already warned us that perspective, for example, rather than an innocent tool for representing the world, is actually a powerful ideological weapon for colonising it.<sup>13</sup> Perspective, like courtly love and financial credit, was born in a certain place and era and is bound up with a particular way of understanding the world. Therefore, conceiving the opposition between square and triangle as structural composition forms—the opposition between the cube-house and the gabled roof, as María García puts it—is something more than a mere aesthetic choice, among other reasons because there are no mere aesthetic choices; all decisions, including ornamental ones, have consequences. Ornament and crime.<sup>14</sup>



<sup>11</sup> Teresa Lanceta, "Tullidos", autumn 2015.

<sup>12</sup> María García Ruíz, *Notas de construcción. Somos las calles* (Madrid: Espacio Nadie, Nunca, Nada, No, 2015).

<sup>13</sup> Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form* (New York: Zone Books, 1991).

<sup>14</sup> See Adolf Loos, *Ornament and Crime: Selected Essays* (Riverside, California: Ariadne, 1998).

For instance, let us compare these notes from Teresa Lanceta's writings with the reports filed with the Austrian Ministry of Culture—mentioned at the beginning of this text—on the whereabouts, abandonment and loss of the tapestries exhibited by the same Teresa Lanceta at Haus Wittgenstein.

*One pick, another, one thread, another; starting with the most primary forms, vertical threads crossed by horizontal ones [...]. As she was making it [the striped weave], she intermingled the white and grey stripes with a few in colour [basically red and yellow], creating small variations in the pattern. I interrupted the stripes and later continued them a bit higher up, and so appeared those diagonal rhythms that emerge so often in my work.*<sup>15</sup> In his report, the bureaucrat tells the story of the boy Saú, the spitting image of the children persecuted by Herod, who barely knew German and could hardly speak Romani but clung fiercely to the tapestry that, according to the enclosed description, was secured to the wall by ropes and marked his place in the house at bedtime. It was a gloomy, miserable place, a hole in the partition wall separating the kitchen from the sitting room, a wall on which that cloth meant something so significant that the orphan boy held on to it—the civil servant's interest was mainly focused on the inexplicably good condition of the cloth—with desperate determination.

*The square creates and delimits the space, while the triangle allows movement and optic activity. The triangle is the simplest polygon, and its uniform multiplication produces bands, rhombuses and hexagons, transformations in which colour also plays a part. Given its properties and visual behaviour, the triangle is associated with the rhombus, as shown in many predominantly geometric traditions, including North African textiles.*<sup>16</sup> On the terrace, which lost definition when the gypsies took over Haus Wittgenstein, the new overhead coverings had been draped with several eye-catching cloths, tapestries that fell left and right from the makeshift roof. These weaves, onto which some of the dogs, and even the house goat, frequently climbed, had withstood the natural deteriorating effect of rain fairly well, and on sunny days one could still pick out a few colours—oranges on blues—or the odd unexpected glint among the frayed threads that moved when the wind played havoc with the rooftops of the building.

*The unit, which constitutes the module of repetition, is simple and joined directly to the next, following the Western method of seeking the essence of the image and winnowing out accidents.* The outer areas of the house, those visited frequently by the police and bureaucrats who were constantly hassling the community, had barely any tapestries, so the fabrics could not be construed as any kind of signage or sophisticated communication system. The decorative urge was not touted as a banner by the group; those draped weaves had nothing to do with expressing their identity. In fact, the prettiest tapestries, in the gypsies' opinion (the most splendid and best preserved, according to the bureaucrats), were placed in the "delinquent zones", the police term for the areas that escaped their surveillance through the house's large windows.

<sup>15</sup> Teresa Lanceta, *Esperando el porvenir* (Madrid: Galería Buades, 1993).

<sup>16</sup> This footnote and the following ones are excerpts from Teresa Lanceta's PhD dissertation: "Franjas, triángulos y cuadrados: estructuras de repetición en tradiciones textiles y en artistas del siglo XX", Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte Contemporáneo (read on 17 July 1999).







Sin título / Untitled, 1999

*(reproducido girado a la izquierda / reproduction turned left)*

*The juxtaposition of bands is not a common pattern, for the module can only be multiplied on two of its sides, whereas on the other two there is extension rather than multiplication. The most peculiar characteristic of this pattern is its resistance to hierarchy, even when the bands differ in size and colour. Yet the arrangement of the tapestries in the different parts of the house had a significance that the bureaucrats noticed and highlighted despite their inability to understand it. There was a meaning. The grey triangles were transferred to the bedrooms, and the red edges were predominant in the kitchens and food storage areas. No one could explain why this was so, but all of the house's occupants understood and knew how to follow that enigmatic rule. The German expert who accompanied them believed he had discovered the meaning of several small white fragments hanging from the ceiling in a zigzag arrangement; he thought he had found markers indicating some kind of hidden exit. But he got lost and ended up in a room at the back of the basement, a corner where no one ever went and where he could clearly hear everything going on in the small theatre that the Bulgarian authorities had built on the sloping terrain where the house stood. That theatre, of course, was where the parties were held; the many parties where the gypsies celebrated everything that entered or left the house, distinguished visitors, barbecues and weddings. But everyone joined those festivities; it never occurred to any of them to hide out in that remote basement corner that apparently boasted such excellent acoustics.*

*The quadrangular arrangement presents itself as the most neutral one, whether in grid form or with coloured blocks, and rarely violates its salient characteristics: homogeneity, virtually infinite extension on all sides, and non-hierarchical composition. Because there was tidiness. Everything always had an efficient, orderly appearance. The reports described the most lurid details and the deplorable condition of the rugs and tapestries, but the general impression was one of hygienic, cerebral order: this goes here, and that over there. The camp mentality, with its military connotations, had taken over. That was why the tapestries had captured the gypsy community. In the clarity of their arrangement and the forcefulness of their forms, the inhabitants found a tranquillity and a visual comfort that compensated for the prolonged contemplation of the wefts, for the complexity of the lines, for the visible and lazy scattering of zigzagging curves and triangles. The authorised voice of a young man called Musika, who had entered the house months after the occupation—another escapee from Herod's wrath—ikened the tapestries to televisions and computers: a bunch of dots and lines, the famous bytes, the entertainment of seeing the world there, in stitches of thread. Now we ran among the tall ears of wheat, punching and kicking each other as we chased a ball of rags; the cigarette butt that still passed from hand to hand, no one wanting to selfishly hog it even while defending each puff to the last breath; the value of the awkward tripping episodes that made you go flying and take a nose-dive into the straw and grain, yelping in pain and then immediately letting out a roar of laughter met by all with raucous applause.*

*The triangular arrangement also has the possibility of extending itself infinitely on all sides, of not establishing a hierarchy or prioritising certain parts of the composition. However, in*

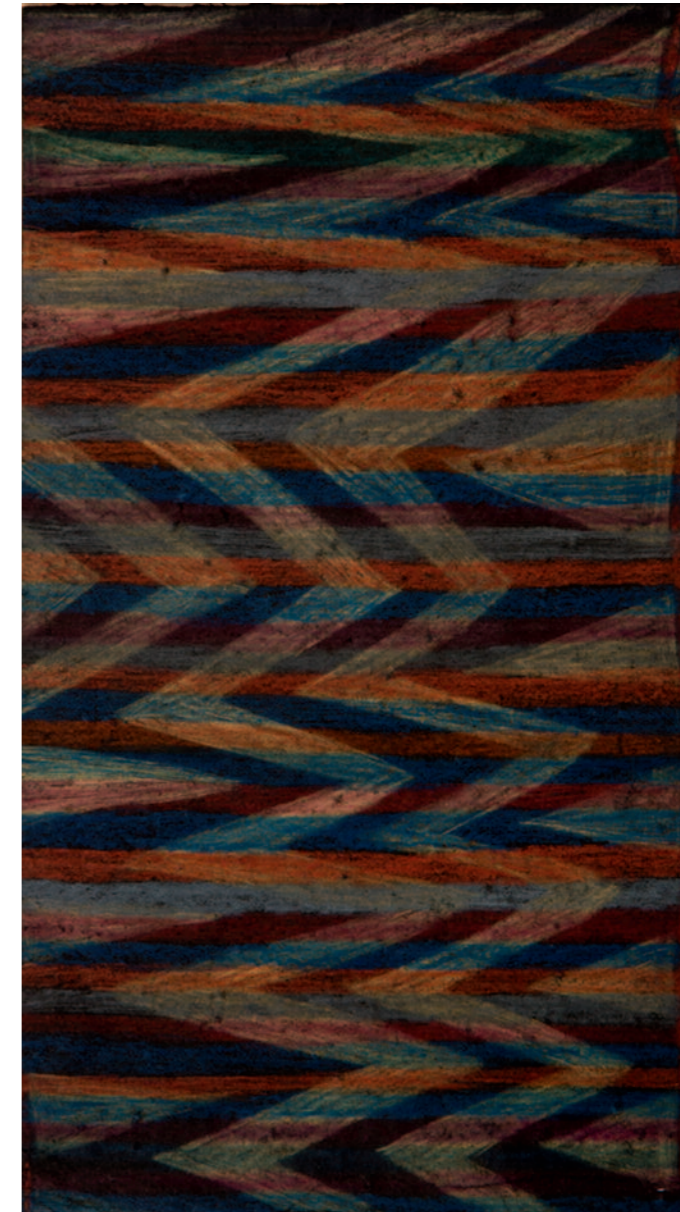


shattering the parallel with the architectural environment, it tends to create a continuous sense of motion. The work itself is so patient and, in a certain sense, monotonous—one pick, another, and another—that the only way to avoid stagnation is by making allowances for intuition and improvisation. And yes, life also became a nightmare. Some tapestries were condemned without just cause simply because they had served as the backdrop for a fight, for the cruel beatings the women sometimes received or for a bloody brawl between two leaders over who got the pig head or the strongest liquor. The snaking line that reminded us of the old streets of Kampala became an actual snake and awakened old fears, superstitions and bad omens, condemning the weave to conceal a crack or soak up a water leak. One of the final reports mentioned restored tapestries, which were actually some of these disgraced cloths, which the older women of the house had tried to recover by altering the arrangement of triangles, lines and squares. They cut out the most significant part of the design, flipped it over and presented the weave once again, to be seen by everyone through new eyes. As I have already said, that practice had no symbolic purpose; there were no signs or warnings. It was simply a question of redrawing the design. No matter how hard our ethnographers try to relate these designs to elementary literacy systems, the fact remains that the patterns of craftsmanship had no meaning other than that of impression, a sensation of space, an attention-grabbing capacity: all of this was deemed sufficient reward for the mending work with which the older women occupied their breaks and free time.

In *The Arachnean*,<sup>17</sup> Fernand Deligny constantly quotes from Karl von Frisch's classic *Animal Architecture*,<sup>18</sup> but his motivation does not derive from an elementary fascination or a desire to find a scientific basis for his conjectures. Deligny knows what the predominant forms of architecture are in the human animal and has no intention of distinguishing them from the constructions of other animals. He knows that inside humans there is a conscious animal colonised by language, and that colonisation is what gives rise to the various habitats, habitations and modes of inhabiting. That alternative tension between language and animal is what opens the door to the possibility of understanding other needs, other ways of being in space, and even of being without full acknowledgement of that state as true habitation. The spider's highly precise *modus operandi* illustrates the complexity of the habitational apparatus that Deligny wants to demolish. We know that Deligny works with autistic children, but he does not abuse that specificity. What interests him is the ability to differentiate between a web of seemingly non-standardised and definitely non-hegemonic ways of being-in-the-world and the inherent complexity of one who must also survive, eat and stay warm in that cold, harsh world. How is that interaction possible? Deligny does not conceal the fact that the same system with which the spider segregates the slender threads of its web is also the maw it uses to obtain food and the constructive channel that enables it to move through, inhabit and colonise the space. The spider's web is at once a digestive system, a home and a mode of transportation in the world, a trap for self-defence and for hunting others. The complexity of this system must serve to understand a certain world, not to become its lord and master. Thus, nothing is exemplary; there is no model, only threads that

17. Fernand Deligny, *The Arachnean and Other Texts* (Minneapolis, Minnesota: Univocal Publishing, 2015).

18. Karl von Frisch, *Animal Architecture* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1974).



vibrate here or there, music rather than signs. This is what *The Arachnean* desperately attempts to achieve: that the vibrations of the woven web and the knowledge it entails should not be seen as signs or vocabulary of any kind, but only as intentions, as the acknowledgement of certain gestures, as nothing effective, as a mere dissolution in a system of affects. At most, as a music of sorts.

The important thing is the network. On that point, the reports of the bureaucrats from the Ministry of Culture are conclusive. If the intention of the thread networks woven by the artist is something other than mere decoration, we cannot say that their dissemination and ruin across the length and breadth of Haus Wittgenstein at the hands of its gipsy inhabitants implies the alteration of that intention—in fact, it probably offers its most convincing expression. Indeed, the tapestry—the tapestry understood in its profound warp and weft—becomes a way of understanding the complexity of languages that appear in the world, and whether with gypsies or North Africans, with videos or with fabrics, with pencils or with hands, overlapping threads always appear, multiple opportunities to make room for different things. The tapestry, that web of overlapping threads which, in reiterating the design, also reiterates its own structure and rationale, allows for a diversity of forms to emerge, provides opportunities for things to occur in different ways; the warp of happenings that keep us alive day after day.

And this web, like the spider web Deligny spoke of, is a highly efficient political tool. The network is a city, yes, a public space, a cluster of rooms and streets. The warp of the weave allows for things—the everyday flow of things that are repeated and different, the habits conferred by each space—not to repeat themselves in the same manner and form. The network of the tapestry permits differences within continuity. One does not only find rest in the tapestry, for its designs also inspire nightmares. Good and evil are interwoven, inseparably intertwined. The woven web is both comfortable and coarse. So arranged, the warp of Teresa Lanceta's tapestries has that ability, that design of the world and its experience. We are not really interested in the reasons or cultural references they establish, not even in their tremendous capacity of evoking intensely lived life experiences. The tapestry is an apparatus, and a complex one at that. In contrast with other models, such as miscegenation or multiculturalism, the tapestry has its own meaning. In that sense it functions as an anchoring system, a complex government of the world and its things. But the principal matter is that the world happens in a thousand ways, and it is enough to be able to record it in all its complexity, to have a model, a way of truly inhabiting it.

Crime versus ornament. Teresa Lanceta knows that the law is no longer ornament, but its containment, the functionalism that governs us. If Adolf Loos linked crime with ornament, we must realise that what is presented as rationalism is in fact mere decoration, the smoothness of a roof mere modern imposture, minimalism a mere chic trend, simplicity a police uniform.

The weave versus the arabesque. It is no coincidence that Teresa Lanceta explored in Morocco the forms of craftsmanship that withstood Arab colonisation and its imposing calligraphies. Yet that focus on the abstract imagery of the nomads who dwelled in



<sup>19</sup>. Translator's note: *Rajo* is a Spanish word that literally means "gash" or "tear", but in flamenco music it refers to a rough, coarse, ragged or "torn" vocal quality that is essential for singing certain types of songs.

<sup>20</sup>. Juanito Mojama and Ramón Montoya, "Que calle tan oscura" [What a Dark Street], 1929 (*soleares* and *bulerías*): [What a dark street, / What a dark street / what a street of darkness / oh, what a pretty girl / if only her mother would give her to me. // There comes Pepe with the charcoal / holm oak charcoal is what I sell. // What you've done with me / you can never pay for, not even if you were drawn and quartered. / What you've done with me / not even if you were sent to the streets. // It frightens me so / It frightens me so / to see the Moors fight / oh, to see the little Moors fight. // After a while / a while / a little while / a voice answered me / ay, and ay, ay, ay ya / ay and ay! for the love of God! // I have a mat / I have a mat / where I sleep off my drunken haze / where I sleep off my drunken haze].

this land before the Arab invasions, before the Alawite kingdoms and sultanates, also hides something that seeks to direct our gaze. Teresa Lanceta's interest in artisans and their lives, in the daily reality of the women weavers she worked with and in that of their daughters, many of them now emigrants, has to do with the act of looking at the cloth, at the structure of the weave: threads beyond threads, expanded warp.

Ragged tears versus melisma. Let us stop for a moment to meditate on Lanceta's work from the 1990s *Mujeres con rajo* [Women with *Rajo*],<sup>19</sup> a series of written portraits of flamenco women—flamenco understood as "gipsy" but in a broader sense, beyond ethnicity, almost as an art, a different qualification of life. One thread shows the strength and character of these women, while the other, the overlapping thread, represents the chauvinistic atavism that covers them with beatings and acts of submission. Another group of threads intersects, like roads from Minor Egypt, between Siria and present day Greece, with the paths of gipsy basket-makers and restless wanderers of old and those of present-day petty thieves pursued by the police. Another thread shows their voices when they sing. Another one shows the voice that guides them through the daily routine, the one that keeps their houses, families and labours alive. And still another shows the voice of complaint. Threads that come from Romania, from scrap dealers, threads of copper wire, threads that clash with the sedate lights of the Andalusian towns where they settle, threads from a different time and place, threads of social discrimination intersecting with threads of symbolic hyper-representation, romantic threads intersecting with miserable threads... A weave, rich and extreme.

And so I understand why the gipsy carries a rug to bed down on the grass, letting stalks, spikes and nettles mingle with its warp and weft. Nobody wants to lie on the hard ground: that only happens in romantic imaginings or bourgeois picnics. The gipsy prizes the thickness of the weft when he lies down on the earth. He knows there is no difference between the forest floor and the cloth on which he rests; he knows that culture and nature are one and the same. I am not talking about all gipsies. No. I speak of the one who, at the end of the day, lies down and sings, *I have a mat, I have a mat, where I sleep off my drunken haze, where I sleep off my drunken haze.*<sup>20</sup>





*Bert Flint III*, 1987-1988



*Bert Flint IV* (pieza original), sin fecha / *Bert Flint IV* (original piece), undated



*Bert Flint V*, 1987-1988



*Bert Flint VI*, 1987-1988

## El rombo es un horizonte

*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 fantástica, 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 Alto Atlas 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 des-contextualización 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, 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 entretejer tu vida con la de otros, a comprender, disfrutar, modificar.



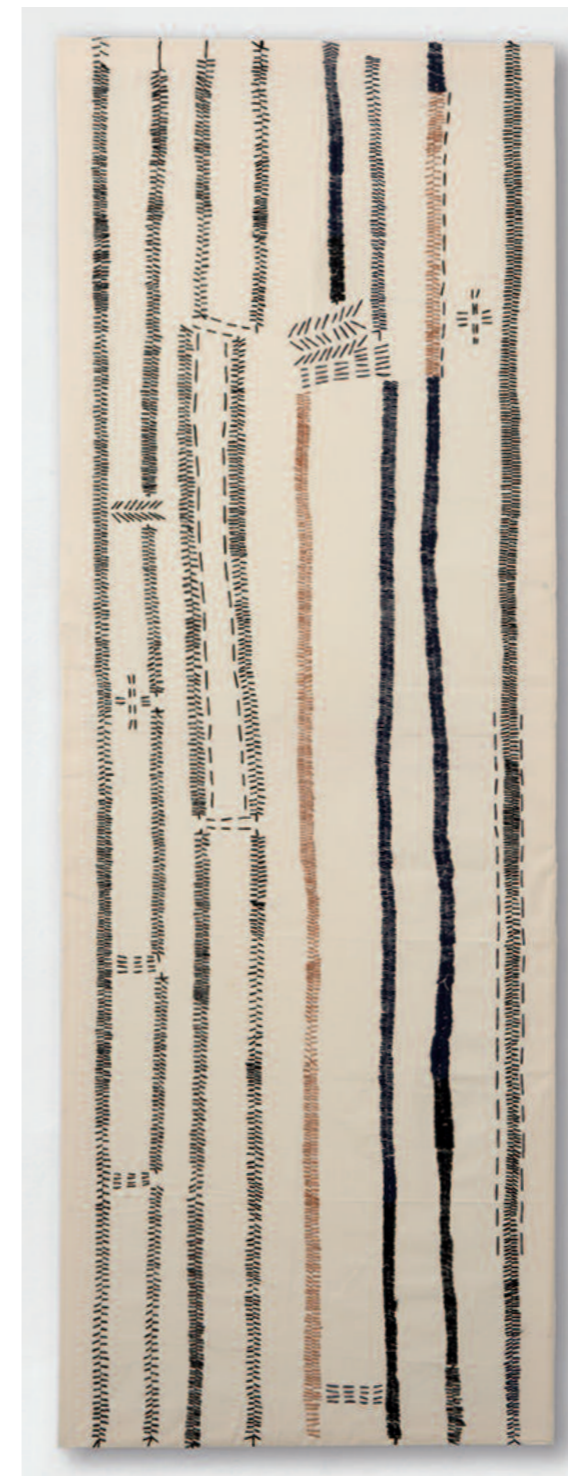
[T.L.] El arte propone conclusiones efímeras, abiertas a otros significados. Precisamente por ello permanece. El arte es el “código abierto” de una colectividad cuyos miembros pueden leerlo, apropiárselo, transformarlo y transmitirlo, porque, como lenguaje colectivo, el arte no sólo propone un diálogo sino que muestra la ley interna que lo cohesionan, 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*

<sup>1</sup> Ver Bert Flint, “La dinámica del arte del tejido en Marruecos”, en *Teresa Lanceta: Tejidos Marroquíes*, cat. exp., 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.

*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 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, movilizándolo 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... Todo ello abre 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*, cat. exp., Madrid, Centro de Arte Dos de Mayo, 2016.

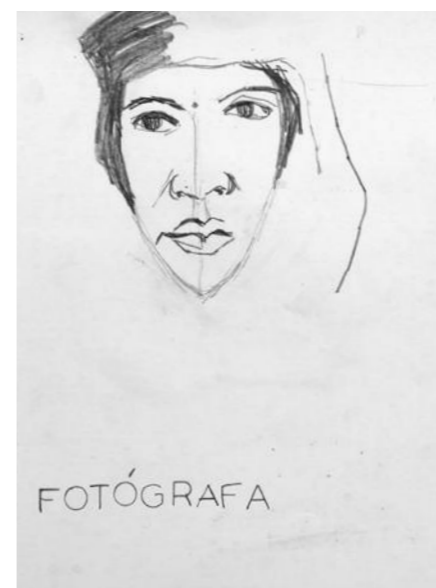
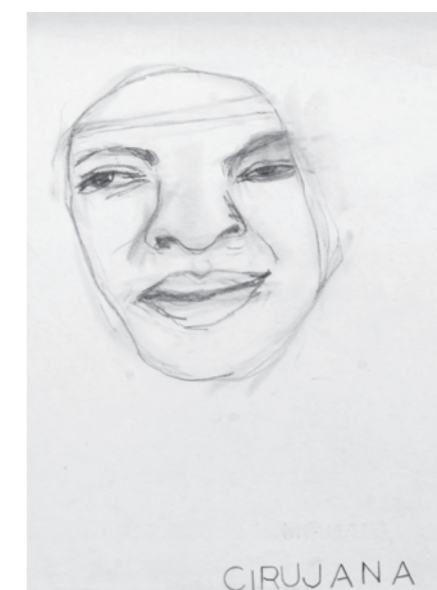
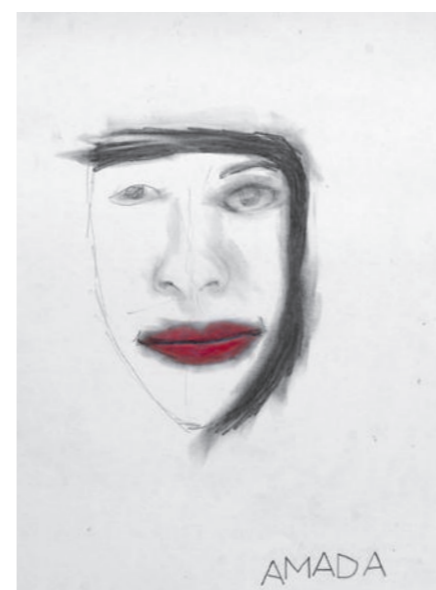


[T.L.] La reflexión y recuperación del ornamento como valor en sí mismo, tal como se está dando actualmente, me interesa más que la deriva apropiacionista imbuida por la ironía y la crítica de los ochenta y los noventa. ¿Acaso no ornamentan las nubes y las olas esa masa de color que es el cielo o el 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 Malevé 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 entrelazado 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, Clàudia, Eulàlia y Andrea han estudiado conmigo.



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 de Mayo, Madrid, 2016).







*Handira I, 1997*



*Handira II, 1997*



*Handira III, 1997*



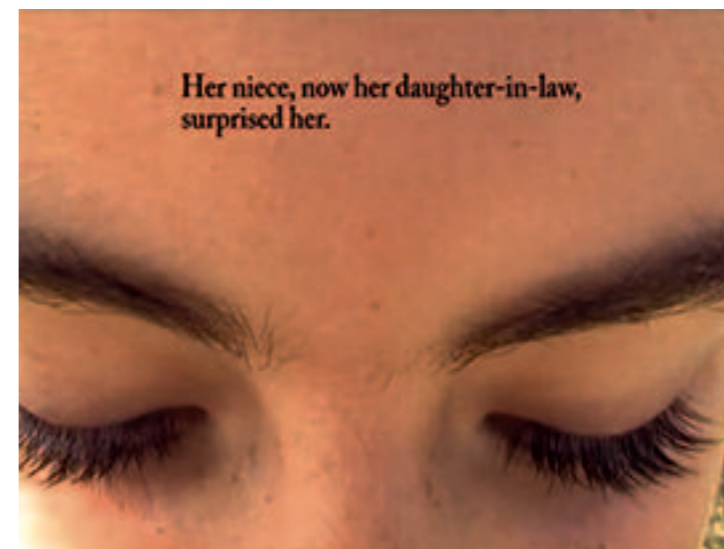
*Handira IV, 1997*

## The Rhombus Is a Horizon

*Teresa Lanceta and Nuria Enguita Mayo*

[Nuria Enguita Mayo] *Adiós al rombo* [Farewell to the Rhombus] is conceived as the final part of an exhibition trilogy, but it also introduces a new twist, a reconsideration in light of the time that has passed since your first trips to Morocco in the mid-1980s. It's the consolidation of a way of working, of doing things and feeling, that now acquires a different presence in the field of contemporary art.

[Teresa Lanceta] From the moment I first saw them, I found rural Moroccan weaves deeply moving. I have created three projects about them, spaced out over the years. *La alfombra roja* [The Red Carpet], an exhibition held at Barcelona's Museu Tèxtil i d'Indumentària in the late 1980s, was the first show. By then I had been weaving for more than ten years and already had reservations about the concept of "originality", so it wasn't a stretch for me to focus on the fabrics of the Middle Atlas and emulate them. I maintained the technique, the materials and, as much as possible, the format of the original weaves. My idea wasn't general or vague; I was drawn to very specific pieces, and I got as close as I could to them in order to clearly observe the hermetic textile abstraction of the cushions and *handiras*. The result still interests me, but the romantic vision I had of the rural world at the time has been shattered; nowadays only organised tour visits still maintain that idyllic perspective. Today, a day in March 2016, I open the newspaper and read about a bomb attack at the airport and a metro station in Brussels, a place where, back then, I would have wanted to show *La alfombra roja*, because a lot of women who speak the language of the Middle Atlas live there, women who have learned to weave from their mothers... But my desire would have been nothing more than a dream rooted in fantasy, because those weaver women, in travelling to the new world, left behind not only their homes and family but also their craft, their *savoir faire*; also, it's quite possible that none of them would have come to see that show because they wouldn't even have heard about it. *La alfombra roja* was an intuitive approach to the formal concepts of weaving in the



Middle Atlas, to the ornamentation of objects for everyday use as a form of language. The original woven creations were exhibited alongside my own. That was the idea.

The second project, *Tejidos marroquíes: Teresa Lanceta* [Moroccan Textiles: Teresa Lanceta], had a more complicated history. Marie-France Vivier offered me the chance to show my woven fabrics at Paris' Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, where she was a curator. That invitation seemed like a wonderful opportunity to return to the theme of rural Moroccan textiles, of which that museum had an extraordinary collection, and Vivier was very receptive to the idea of showing my work in connection with those textiles. At an advanced stage in the project, the museum unexpectedly closed, and the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía agreed to take on the exhibition. The chance to present a substantial collection of rural weaves, of "folk" textiles, in a young contemporary art museum like the Reina Sofía completely fulfilled my initial intention of contributing to a broader knowledge of this art, which up to that point had been relegated to ethnological museums. Woven textiles from the Middle and High Atlas and the Tensift plain would be displayed a few paces away from Picasso's *Guernica*. And why shouldn't they be? Actually, some of the pieces I planned to exhibit were made during the same period. Between the first exhibition, in 1989, and the second, in 2000, things had changed considerably, but I stuck close to the idea behind the first project, as much of what I had intended was achieved with the presence of those amazing rugs, cushions and *hanbels*, and so my work would once again underscore the most significant aspects of the original weaves and maintain the dimensions of the selected exhibits. I once again referenced the formal facet of the fabrics, but emphasising the traditional premises based on repetition and transgression. The exhibition included historic woven fabrics and rugs from the Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, from Rabat, from the Louvre collection, from the Bert Flint collection in Marrakesh, and from private Swiss collections. Nevertheless, a lot of people took issue with the show.

[N.E.M.] Now we have reached the third project. Sixteen years have passed and, as you said yourself, we live in a profoundly turbulent, transformed world. Moreover, this show is presented as a conclusion, as a farewell.

[T.L.] *Adiós al rombo* warns us of the diminished acceptance of cultural facts. In this show, weaving women appear in a series of videos and in the text entitled "White Roses". We glimpse weavers from the Middle Atlas who are now out-of-work immigrants in Alicante, as well as young students in Fez and women I got to know in places where fabrics are made. I decided not to violate their privacy by using images they couldn't control or even see. Their stories and opinions are succinctly told in the text. The title *Adiós al rombo* refers to a way of approaching the world that is no longer possible and that is beginning to reveal its bitterest side, now that we incorporate the heritage of others while casting off those who created it. Heritage and young



people are absorbed by a world where the notion of what “belongs to us” is much easier to assimilate than that of “us”. Farewell to the rhombus, farewell to innocence.

[N.E.M.] Let’s go back to your early days for a moment. You began weaving in the late 1970s, when you were still an Art History student in Barcelona. Since then you have produced a body of work which is quite extraordinary, for both its uniqueness and its rigorous consistency, as the result of your choice and your commitment to an idea.

[T.L.] In the 1970s I lived in Barcelona. I was surrounded by interesting conceptual proposals that were shot through with political denouncements. Although I knew that they had something powerful to offer, one day I stumbled across a skein of natural cotton thread that I had never seen before—in those days it was all acrylic—and that led me to woven textiles, especially to “popular” textiles. So, although I realised that my decision would create a huge gap between me and the artistic expressions that surrounded me, I didn’t hesitate to make it. Others rejected my practice, but fortunately youth is bold, so it didn’t bother me.

[N.E.M.] Since then, you have remained loyal to a precise technique, based on the conviction that weaving is also an art form, and thus overcoming the idea that what is considered mechanical and “popular” can’t have a “higher” value.

[T.L.] I was primarily interested in the weave itself, in its basic structure. I was also drawn to its soft, ductile materiality, a quality that was vindicated by artists like Eva Hesse, Joseph Beuys and Robert Morris in the 1960s. It’s the exact opposite of the hardness and rigidity of traditional painting and sculpture. I made my choice and I have stuck to it with constant, unswerving determination. I decided to work with the most basic, primal aspects of woven fabrics, with their ligaments, techniques and materials, and also with their linguistic tradition. Weaving has allowed me to understand a primeval, universal code that reveals an internal law, transcending physical, temporal and cultural borders. I wasn’t interested in palace tapestries or lavish cloths made by obedient hands acting on the orders of others. I was interested in the woven creations of predominantly textile cultures in which manufacture and practical usage go hand-in-hand—in other words, in fabrics that develop a language as a testimony of culture and art.

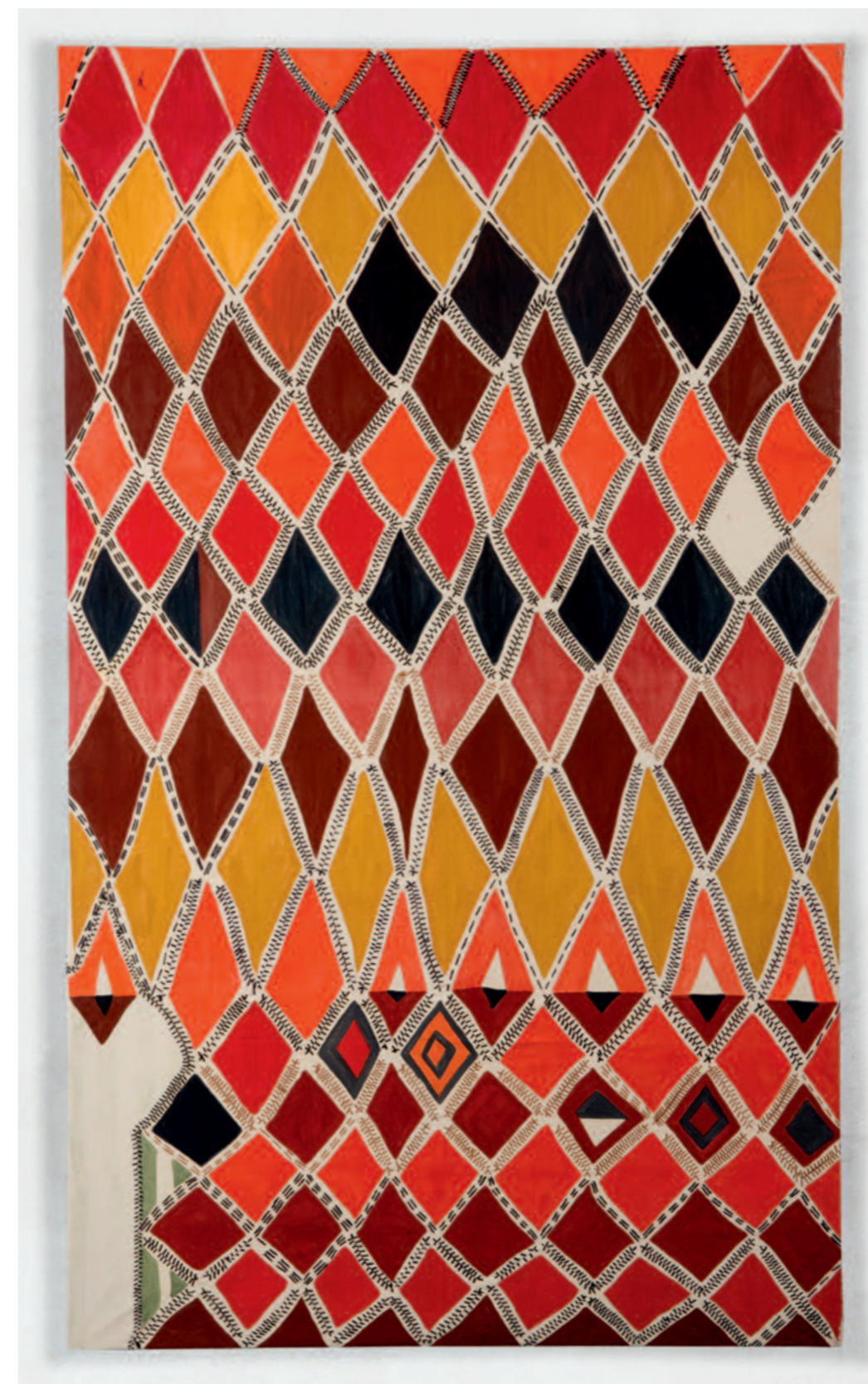
[N.E.M.] In fact, usefulness has been one of the theoretical pretexts for labelling decorative forms of art as “lower” arts, as opposed to the self-sufficient “high” arts of painting and sculpture. But, as you have already pointed out, weaving is one of the tools of art and it too ministers to the human soul. With your work, you have proved that the so-called decorative arts are in fact “pure” art. You have also explored those premises from the perspective of art theory: the structures of



repetition of the twentieth century are something that folk art and avant-garde artists have in common. And that assertion creates a shift, focusing attention on the art object itself, rather than on the circumstances in which it was created or the pedigree of its creator. In this way, the object is endowed with its own “agency”. It seems to me that the rugs of the Middle Atlas with which your work is associated also possess that characteristic, in the sense that their meaning is not exhausted in either their aesthetic or their primary function. In fact, they have the capacity to deploy fresh new meaning with each change of context. I have often heard you say that weaves are necessary presences because of their beauty, their social function in bringing people together around a shared task, their promise of warmth and shelter and, above all, the complexity of their language, which speaks of the lives and emotions of the women who make them.

[T.L.] In the 1970s, the feminist art practice involved the critical and satirical decontextualisation of fabrics, but I was more interested in talking—positively—about the work of women who generate language and art using their own methods and tools, and who are generally overlooked because of their dual subaltern condition, as females and as residents of poor rural areas. Through their weaving, these women define and transmit the culture to which they belong; they are creators of an artistic language which, once mastered, allows for a more profound exploration of inherited ideals, and it is impossible to deny that their useful objects can also be art. To think otherwise is to gainsay the universality of art. Such notions penalise precariousness and are an affront to the essential value of cultures which, in this day and age, might even be upheld as models of artistic sustainability. Women weavers construct a human space through which we can come to understand the true definition of artistic creation and of art. If we reject useful art, an art for life, we sidestep the issue of ecological reflection and the responsibility which it, like any other medium, has to the environment. Western art, now a widespread cult of globalisation, avoids defining its interlocutor and half-heartedly questions its dependence on the political and economic powers that be. When I think of all the myriad objects that exist, of all the superfluous, unnecessary objects that are produced, and their subsequent environmental impact, I always find consolation in the thought of my fabrics returning to the place from whence they came, dissolving in that great pie in the sky that will eventually absorb and dissolve us all. And if part of their thrill and language is lost along the way, at least they’ll still be useful: they’ll protect someone from the cold, serve as a rug or construct a space.

[N.E.M.] As you have already mentioned, in your works on the weaves of the Middle Atlas there is no appropriation, in the sense of imitation or reproduction, nor do you use their forms to give them another meaning in a new configuration. Your work converses with a collective, time-honoured art and thought, with a set of traditional norms, motifs and habits and, through variation and personalisation,



it intensifies its openness, which is subject to change and at the same time evidences a continuity of forms developed by a community over time. There is a vindication of the merits of a certain type of knowledge, of a technique, but there's also an affective component that leads you to interweave your life with those of others, to understand, to enjoy and modify.

[T.L.] Art proposes ephemeral conclusions that are open to other meanings. That is precisely why it endures. Art is the “open-source code” of a collectivity whose members can read, appropriate, transform and transmit it because, as a collective language, art not only proposes a dialogue but also reveals the internal law that holds it together, a law that allows those who master it to delve deeper into their inherited ideals and attain expressive freedom—and, with it, creativity. Woven fabrics are art because many women weavers reach that climactic moment where the familiar is transformed, offering a glimpse of that which is hidden below. Moreover, perhaps because of their colours or their materiality, weaves appeal to our senses and our need for joy and pleasure. Accepting these fabrics means accepting the other art and the art of others, as well as the possibility of designating, of establishing universality as something everyone can achieve, without hindering anyone's ability to do so. If an artist can designate an object as art, why shouldn't the spectator do the same? And, most importantly, why shouldn't the woman weaver do the same?

[N.E.M.] Like that woman who wove the *handira* that has accompanied you ever since you bought it at the souk in Marrakesh in 1985.

[T.L.] That woman has been a major figure in my life. She wove a Beni Ouarain *handira* that has accompanied me, as you say, since 1985, and has always been a source of delight and knowledge. I think of her when I work, and the text I wrote for this catalogue is dedicated to her. Her *handira* was an unexpected gift, a concise assertion: it revealed her presence to me, the fact of her as a real, flesh-and-blood person rather than an anonymous, anodyne, interchangeable being. Her woven creation made me understand that collective art is neither a uniform magma nor an enormous hand that makes everything; it is about concrete persons, each a singular and unique individual.

[N.E.M.] The weaves of the Middle Atlas have ornamental structures that clearly set them apart from other textile traditions. As Bert Flint has noted, in both Moroccan poetry and in your tapestries, the whole is the sum of individual parts, like verses that combine to form an intelligible, independent unit, unconnected to a central totality: the whole results from a juxtaposition of equal parts with no introduction, climax or conclusion.<sup>1</sup> There are other characteristics, such as repetitive non-figurative structures, the absence of a visual centre, the lack of clearly defined borders or edges and the importance of details, which refer to

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



the nomadic lifestyle of these peoples, in stark contrast to the stable sedentary condition of Western societies. In their writings on “nomadology”, Gilles Deleuze and Félix Guattari also explored this opposition between the state and nomads. I think it’s pertinent to recall what they said about the jewellery-weapons “assemblage” that characterises the nomads, versus the tools-signs assemblage of the centralised state: *The relation between them is not that of form-matter but of motif-support, where the earth is no longer anything but ground (soil), where there is no longer even any ground at all because the support is as mobile as the motif.*<sup>2</sup> This also ties in with the rhombus, an irregular shape, a design that doesn’t fall neatly into place and is always moving, as opposed to square-based shapes.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 1987), p. 401.

[T.L.] In the 1980s and 90s everyone was talking about the nomadic facet of certain famous artists. Those comments always made me laugh, because in reality their “nomadic” lifestyle consisted in owning holiday homes in exotic places like Mali or India, but they certainly weren’t about to give up their primary residences in New York or Paris. When you get close to the gypsies, when you live with them and enjoy their art, when you discover the rugs made on portable looms, the world becomes a bigger place; your land is the ground you tread and your home is wherever you go, not where you come from, because the return trip isn’t a homecoming but an endless journey out. This is the rhombus. A rhombus has no horizontal or vertical lines; it’s made entirely of diagonals that form infinite designs. In its reiterative expansion, the rhombus network does not reveal any coordinates; it has no centre or frame, just a network of equal parts. Repetition is not an enemy but an asset capable of assimilating variations and transgressions. The rhombus is a horizon.

[N.E.M.] For a long time, the “other” was viewed as a source of artistic merchandise by Western elites eager for exotic novelties. Your work has been more quiet and understated, but also more ambitious. However, I’m struck by the lack of critical feedback on your work during the final decades of the twentieth century. It seems to me that the new century has opened up a different horizon, one where, thanks to the consolidation of feminist and “decolonial” thought and to new anthropological approaches, certain dogmas are being shattered. The world has changed, but so have our points of view: the decolonisation of modes of knowledge holds out new possibilities for evaluating work like yours, formerly relegated to the decorative arts category, in a different light. New theories about the body and movement in performance and dance also shine a spotlight on artistic practices that cast off oppressive dualities like technique and theory, body and mind or reason and emotion.

The reconsideration of ornament as the dynamic opening of form (neither abstract nor figurative), as a disequilibrium, which Deleuze describes in his work on *Difference and Repetition*; the consideration of the art object as an “animate” thing endowed with “agency”, according to sociologist Alfred Gell, who drew





attention to the ways in which an artefact is capable of affecting people, triggering emotional responses, sparking ideas and provoking a variety of social processes and actions; and the vindication of a technical knowledge emancipated from theory for contemporary art, which we can trace in the ideas of Bruno Latour or in the performance theory of Bojana Cvejić... All of these open up a new space from which to re-examine and reconsider your work.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> See Gilles Deleuze, *Difference and Repetition* (London: Continuum, 2004); Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1998); Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence: une anthropologie des modernes* (Paris: La Découverte, 2012); Bojana Cvejić and Ana Vujanović, *Public Sphere by Performance* (Berlin: b\_books, 2012); and Bojana Cvejić, "Un infiel regreso a la poética (en cuatro argumentos)", in *La réplica infiel*, exh. cat. (Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2016).

[T.L.] The reflection on and recovery of ornament as a value in itself, which we see happening today, interests me more than the appropriationist current infused with irony and criticism of the 1980s and 90s. Do not clouds and waves ornament the vast colour field that is the sky or the sea? Do they not ornament to proclaim that the world moves without stop, without direction or meaning? Women did not enter the art world in the 1960s and 70s to do what was already being done; they wanted to say other things, to say them another way and with their own tools. They refused to let their bodies be the battlefield in order to be the battle themselves, so that they would not be the place where events happen but the happening itself. And now we see that artists from "artistically subaltern" countries burst onto the art scene in a different way, with heterogeneous ideas and themes, and from a more emphatic stance. The number and quality of these artists from nations once considered peripheral has grown considerably. Many of them live in places where traditional trades are still practised, allowing them to incorporate unusual collaborations. That broadens the knowledge and enjoyment of art. Personally, I wish I were in a better position to dialogue with those works, although I also know that some of those artists want to get away from what they see as ancestral hindrances.

[N.E.M.] *Adiós al rombo* is also, by your own decision, a "collective" exhibition. You have invited two artists who are also activists and data analysts: Nicolas Malevé and Lot Amorós. And you also decided to include a group of young artists who have been students of yours at Barcelona's Massana Design School in recent years, when you have been very active on the educational front. Earlier you were telling me that now is the time to work with others, that you never want to work alone again. Therefore, this seems to be a natural evolution of your work and the fulfilment of a desire. Not to get into autobiographical details, but I do think it's fascinating—as Pedro G. Romero magnificently recounts in this catalogue—how your life has become interwoven with that of "others": gypsies, weaving women and all sorts of subalterns. And now with other artists.

[T.L.] As soon as the other appears, whether one by one or collectively, there is a fragile, unstable part of us that is fortified and magnified—even when that other isn't what we expected or as positive as we thought, as happens over and over again in close relationships or migratory movements. Of course, as Sartre said, other people may be hell, but even so they complete us, they move us and make us happy.



With regard to Nicolas Malevé and Lot Amorós, I admire what they do and how they go about doing it. Nicolas is an artist, software programmer and digital activist, but he's really a poet. He works with computers like bees work, barely grazing what he touches, touching it just enough to pollinate a network, data or files. I find Lot stimulating because of his facet as an IT inventor and because of his activism. Salim, Marta, Clàudia, Eulàlia and Andrea were all students of mine. When you have people with so much personality by your side, the best thing you can do is try to put your experience to good use, to protect them from bureaucratic interference while you try to understand what they are incubating.

My invitation has been quite timid, but it has reaffirmed my interest in future invitations and collaborations. In the same way, the incorporation of recycled objects from the Centre d'Investigació de la Trinxera (Corbera de Ebro, Tarragona) in my project *El paso del Ebro* [Crossing the Ebro]<sup>4</sup> has made my own work grow and confirmed this idea as a form of commitment.

<sup>4</sup> Included in the group exhibition *La réplica infiel* (Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2016).





# Superficies textiles y táctiles

Thomas Golsenne

## URDIMBRE

La historia del arte está jalonada de encuentros afortunados y de citas fallidas. Cuando Jean-Hubert Martin preparaba su célebre exposición *Magiciens de la terre* ([Magos de la tierra], París, Centre Georges Pompidou, 1989), que impulsaría el movimiento de reconocimiento de artistas procedentes de países y culturas situados fuera de Europa y Estados Unidos, todavía era demasiado pronto como para considerar a las tejedoras bereberes como artistas de pleno derecho, merecedoras de formar parte de ese panorama mundial. Y, efectivamente, no fueron incluidas entre los artistas internacionales de su exposición<sup>1</sup>. Veintisiete años después todo ha cambiado. Que los tapices son obras de arte y que el textil es un medio tan importante como la silicona o el vídeo son ahora evidencias. Lo atestiguan varias exposiciones recientes que florecen en instituciones acostumbradas a exponer a artistas contemporáneos, como *Tapis volants* ([Alfombras voladoras], Roma, Villa Medici, 2012), *Decorum* ([Decoro], París, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2013), o *Marokkanische Teppiche und die Kunst der Moderne* ([Alfombras marroquíes y el arte moderno], Múnich, Die neue Sammlung-The International Design Museum, 2013). Desde este punto de vista, las exposiciones de Teresa Lanceta celebradas en el Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona (1989) y en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2000) fueron precursoras y la de La Casa Encendida es de plena actualidad. Pero ¿qué es lo que ha cambiado en un cuarto de siglo?

Lo que se ha producido es un profundo giro teórico cuyo efecto ha sido el de restablecer las relaciones entre las artes decorativas y las bellas artes, consideradas durante mucho tiempo polos opuestos de la creación. Y dicho restablecimiento se ha manifestado a través de una reflexión intensa sobre el ornamento y un retorno a la apreciación del saber hacer. Se ha redescubierto a autores como Alois Riegl, durante mucho tiempo relacionado con la teoría formalista del arte, pero que ahora se relee por su ensayo sobre las alfombras orientales, y, sobre todo, a su maestro, Gottfried Semper, muy estudiado por arquitectos y teóricos contemporáneos de la arquitectura. Para Semper, el proceso de tejer no es sólo lo que viene después de la arquitectura y permite recubrir las paredes, sino que constituye la primera técnica arquitectónica<sup>2</sup>. En este sentido, en sus ensayos sobre *skilled practices*, el gran antropólogo contemporáneo Tim Ingold llega a considerar la práctica del tejido

<sup>1</sup>. Como lamenta Teresa Lanceta en "Si vivo, será mejor. Conversación entre Marta González y Teresa Lanceta", en *Tejidos marroquíes. Teresa Lanceta*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, p. 161.

<sup>2</sup>. Sobre la relectura actual de Riegl y Semper, ver Philippe-Alain Michaud, *Tapis volants*, cat. exp., Roma, Drago, 2012, pp. 13-14.



<sup>3</sup> Tim Ingold, "The Textility of Making", *Cambridge Journal of Economics*, 34/1 (2010), pp. 91-102.

<sup>4</sup> Ver Anne Dressen, "L'art transgenre du tapis et de la tapisserie (ou le retour du minoré)", en *Decorum. Tapis et tapisseries d'artistes*, cat. exp., París, Flammarion, 2013, pp. 25-30.

<sup>5</sup> Joseph Masheck, *The Carpet Paradigm: Integral Flatness from Decorative to Fine Art*, Nueva York, Edgewise, 2010.

como el modelo de toda creación, en general<sup>3</sup>. Así pues, se ha empezado a reescribir la historia del arte moderno desde un punto de vista ornamental-artesanal, redescubriéndose autores y movimientos artísticos que habían caído en el olvido, como *Pattern and Decoration* [Patrón y Decoración], un movimiento de mujeres californianas en el que destaca la figura de Miriam Schapiro. A principios de la década de 1980, estas mujeres reivindicaban que el ornamento y las artes textiles, asociados a lo femenino, y por ello devaluados por una larga tradición de artistas y críticos masculinos, debían ser reevaluados y reconocidos como iguales de las demás formas artísticas<sup>4</sup>. La reciente traducción al francés del ensayo de Joseph Masheck *The Carpet Paradigm*, publicado originalmente en 1978, poco antes de que surgiera este movimiento, es otro síntoma de estos redescubrimientos, pues el crítico de arte americano muestra en su texto que conceptos de la crítica modernista de la pintura como abstracción y planitud surgieron a finales del siglo XIX en el marco de los debates sobre las artes decorativas, particularmente sobre las piezas tejidas<sup>5</sup>. Siguiendo este concepto, podríamos prolongar la historia del tapiz en el arte moderno y contemporáneo aislando cuatro etapas desde finales del siglo XIX hasta nuestros días:

- 1 *La alfombra, modelo de pintores*. Desde Delacroix, quien supuestamente declaró que los cuadros más bellos que había visto eran alfombras persas, hasta Stella, que se inspiró en ellas para sus cuadros de la década de 1960, pasando por Matisse o Klee, los pintores vanguardistas vieron en las alfombras orientales —ya fueran persas o bereberes— una fuente de inspiración para renovar el lenguaje pictórico, para romper con el ilusionismo y reivindicar la superficie del lienzo.
- 2 *La alfombra-cuadro*. A partir de la década de 1960, los artistas empiezan a deconstruir los elementos constituyentes del arte y los pintores muestran marcos, bastidores o telas sin pintar. Desde entonces, todo aquello que se cuelga en la pared y presenta una forma rectangular puede pasar por un cuadro. En este sentido, los cuadros tejidos a máquina elaborados por Rosemarie Trockel a finales de los años ochenta, las referencias a cuadros de Mondrian, adaptados como cuadros textiles por Sylvie Fleury en los años noventa, o las complejas composiciones de Pascal Pinaud, que incorporan elementos de punto o de ganchillo en la década del 2000, manifiestan, en cada caso de forma distinta, la voluntad de renovar el lenguaje del arte incorporando elementos procedentes de la denominada "baja cultura" (el tejido) a sus formatos instituidos (el cuadro). Pero estos artistas todavía no sienten la necesidad de confeccionar ellos mismos estas piezas textiles; ante todo, éstas les sirven como imágenes.
- 3 *El regreso de lo hecho a mano*. Desde hace unos quince años hay artistas que, por el contrario, sí sienten el deseo de ponerse manos a la obra, reencontrándose con las alegrías y los desafíos de la artesanía. El dúo francés Dewar y Gicquel es emblemático dentro de esta tendencia; su última exposición, celebrada en el Centro Pompidou en 2013, estaba compuesta enteramente de inmensos tapices de lana hechos a mano. Se redescubren también ahora a artistas de mayor edad, como Sheila Hicks, una de las protagonistas de la "nueva tapicería" de la década de 1970, cuyas composiciones textiles tienden hacia la escultura. Estos artistas se esfuerzan por que los productos



Sin título / Untitled, 1998-1999

tejidos sean considerados obras de arte de pleno derecho. Para ello, se cuidan mucho de evitar cualquier formato que recuerde las artes decorativas (como alfombras o prendas de vestir), inventando otras formas permitidas por este material flexible.

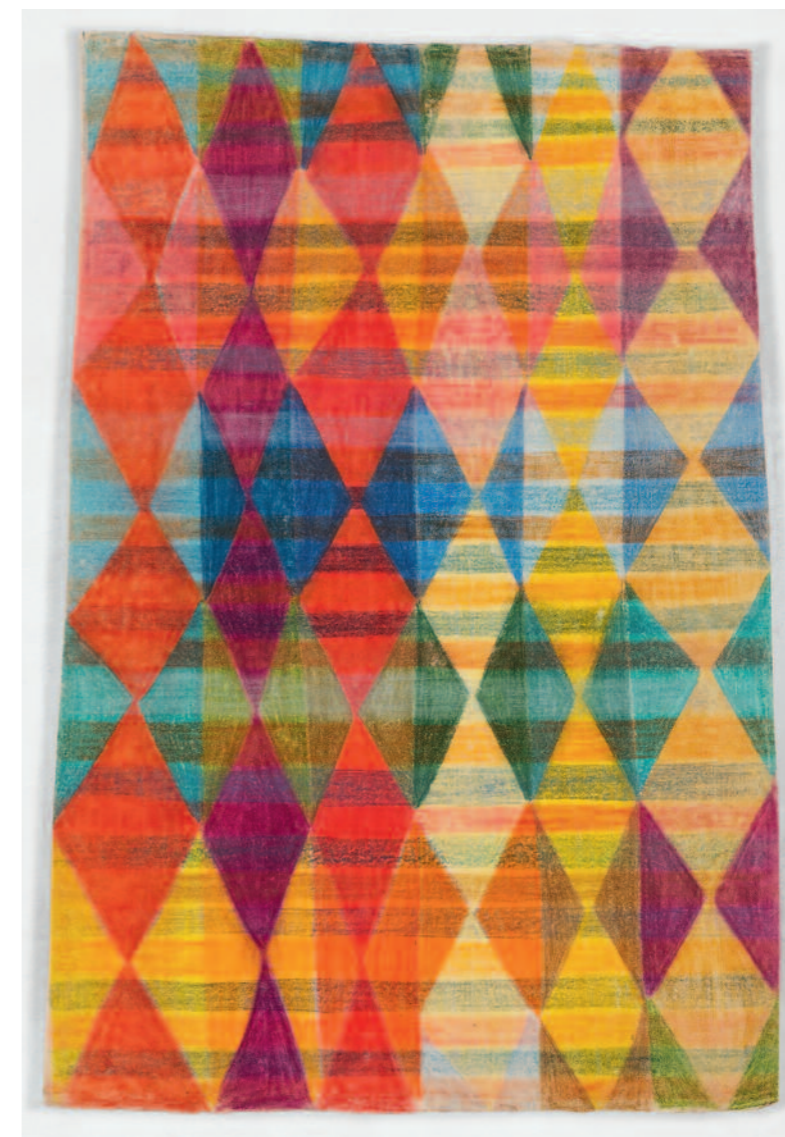
4 Finalmente –y paralelamente– lo tejido también es utilizado por artistas que no tejen con sus propias manos y que se interesan menos por la cuestión del cuadro que por las connotaciones culturales implícitas en esta técnica. Es ésta una práctica ligada a la feminidad, al exotismo de las alfombras orientales, etc. Tales son los clichés a los que se enfrentan, por ejemplo, Mike Kelley (con su serie de falos de lana *Manly Crafts*), Michel Aubry (con su colección de alfombras afganas con motivos de tanques y rifles AK-47), o Julien Prévieux (cuyos jerséis, confeccionados por señoras jubiladas de un club de labor de punto, representan diagramas que esquematizan diversas formas de insurrección).

### TRAMA

Teresa Lanceta sostiene que aprendió a tejer de forma autodidacta para vender prendas a sus allegados durante su época de estudiante<sup>6</sup>. Su trabajo puede tener un aire “amateur”, en el sentido de que se enamoró de los tejidos bereberes –especialmente gracias a su encuentro con el gran coleccionista Bert Flint–, hasta el punto de inspirarse en ellos e incluso imitarlos. Pero hay que adoptar cierta distancia respecto a este relato, que relegaría el trabajo de Lanceta a los márgenes del arte reconocido, pues Lanceta es doctora en Historia del Arte y, desde hace algunos años, profesora, por lo que conoce perfectamente el medio artístico. De hecho, Lanceta sigue una vía artística a la vez reflexiva y radical desde la década de 1980, en un contexto español en el que el arte contemporáneo estaba marcado por el contraste entre la pintura madrileña y el conceptualismo barcelonés, y en un contexto internacional en el que, como hemos visto, la práctica del tejido tuvo diversas interpretaciones artísticas. La obra de Lanceta atraviesa la historia del tejido artístico. Sus *gouaches* de finales de los años ochenta y sus dibujos a lápiz de 1998 tienen motivos abstractos y composiciones inspiradas en los tejidos bereberes que le sirvieron de modelo, como también es el caso de los pequeños cuadros y dibujos de Klee (nuestra primera categoría descrita más arriba). Pero lo esencial del trabajo creativo de Lanceta se encuentra en sus grandes piezas tejidas. Teje mayoritariamente con hilo de lana y de algodón, pero también puede cubrir trozos de tela con pintura y coserlos entre sí, sirviéndose de una técnica que se encuentra más próxima al remiendo popular que a las tradiciones bereberes. No obstante, estas dos técnicas no constituyen una dialéctica a partir de la cual podamos pensar su trabajo. De hecho, aunque éste parte de dichas técnicas, las tuerce, las altera y, en ocasiones, las combina. Como veremos, Lanceta se balancea entre un modelo que todavía es pictórico, donde dominan el formato cuadro y el enfoque visual de la obra, y un enfoque más táctil y artesanal, donde el tejido no es tratado como una superficie a contemplar sino más bien como un espacio con volumen y en construcción (categorías dos y tres).

*Adiós al rombo* es la tercera entrega de una serie de exposiciones que Lanceta dedica a los tejidos bereberes y a la función que éstos han desempeñado en su propia producción.

<sup>6</sup> Conversación con la artista, 28 de noviembre de 2015.



Ésta es una comparación elegida por la artista, que en esta ocasión presenta obras textiles originales de su propia colección. Pero, en lugar de centrarnos en los evidentes paralelismos, indagemos en las diferencias que nos permitirán aprehender los rasgos expresivos característicos de la obra de Lanceta, así como una cierta evolución en su trabajo.

a) Lanceta utiliza colores más variados y vivos que aquéllos de los tejidos que le sirven de modelo. Con la humildad pragmática que la caracteriza, ella comenta que si las mujeres bereberes dispusieran de más medios utilizarían lanas más lujosas. Pero, al margen de esta diferencia económica, Lanceta tiene un verdadero talento para el manejo de los colores; algo que le viene en parte de su profundo conocimiento de la pintura abstracta. Menciona con naturalidad a Kenneth Noland, Bridget Riley o Barnett Newman, es decir, a los exponentes del *color field painting*, pues podría decirse que toda la teoría modernista de la pintura se apoyó en la valoración del color, en detrimento del dibujo, desde la célebre definición del cuadro formulada por Maurice Denis: *Recordad que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores reunidos con un cierto orden*<sup>7</sup>. En la teoría modernista de la pintura, el color, al extenderse sobre la superficie del lienzo, está intrínsecamente ligado a la superficie que el pintor modernista se propone poner en valor. El dibujo, por su parte, está considerado como algo que sirve en primer lugar para circunscribir figuras, es decir, para representar personas o relatos, que son elementos extrínsecos a la pintura en sí.

El dibujo tiene un valor conceptual desde el Renacimiento, cuando se relacionaba con el diseño (*disegno* hace referencia tanto al proyecto como al trazado). El primer teórico de las “artes del dibujo”, Giorgio Vasari, cuyo pensamiento fue seguido por todos los teóricos del arte clásico, pensaba pues que la pintura, la escultura y la arquitectura se basaban en la aplicación a la materia de una idea, de una forma, de un *disegno* previo, procedente de la imaginación del artista. El color únicamente servía como relleno de este dibujo.

Ahora bien, la teoría modernista abandona este esquema “hilemórfico” (de las voces griegas *hylé*, materia, y *morphé*, forma), optando por la idea del “proceso”: la idea le viene al pintor durante el propio acto de la pintura y no antes. Con el modernismo, la improvisación se convierte pues en un valor positivo. El tejido, tal y como lo abordan las mujeres bereberes, a menudo se ha asociado con esa teoría modernista de la pintura. Efectivamente, las tejedoras bereberes no utilizan ningún dibujo o cartón previo a la ejecución de sus tejidos, contrariamente a la práctica habitual en el tapiz francés, muy hilemórfica, que implica un reparto muy estricto de las tareas entre el artista que hace el dibujo y el tejedor que lo traslada al tapiz. Las mujeres bereberes componen sus tejidos y dan vida a sus motivos a medida que van tejiendo. Su sorprendente capacidad de antelación nos hace pensar en los grandes jugadores de ajedrez, que a lo largo de la partida imaginan su estrategia a varias jugadas vista. Lejos de limitarse a copiar composiciones más antiguas, utilizan modelos que conocen introduciendo un número casi infinito de variaciones. Con razón, la crítica de arte Amy Goldin comparaba este modo de improvisación con el de los músicos de jazz, que improvisan a partir de los temas

<sup>7</sup> Maurice Denis, “Définition du Néotraditionalisme”, *Revue Art et Critique*, 30 de agosto (1890).



8. Amy Goldin, "Rugs" [1972], en Robert Kushner (dir.), *Art in a Hairshirt: Art Criticism, 1964-1978*, Stockbridge, Hard Press, 2011, p. 120.

9. Christian Béthune, *Le Jazz et l'Occident*, Paris, Klincksieck, 2008.

10. Henri Matisse, *Jazz*, Paris, Tériade, 1947.

11. Para un ejemplo de ello que raya en lo caricaturesco, ver Bruno Barbatti, *Tapis berbères du Maroc. La symbolique, origines et signification*, Courbevoie, ACR, 2006.

clásicos<sup>8</sup>. La invención no es posible sin la imitación. ¿Cómo comprender lo que se nos aparece como una paradoja? Según Christian Béthune, filósofo del jazz, lo que nos impide concebir la invención dentro de la imitación es nuestra cultura grafológica, la función de la escritura en nuestra civilización<sup>9</sup>. La escritura fija la frase (verbal o musical) en una memoria desprendida del cuerpo y de la mente. A partir de entonces, su repetición puede realizarse mecánicamente, fenómeno que se ve reforzado por la imprenta. Si la repetición o la imitación está pues dissociada del cuerpo y de la mente activa, se entiende que ésta se haya "enfriado" y que se haya contrapuesto a la invención concebida como expresión de una vitalidad siempre renovada. Por el contrario, en las sociedades sin escritura, en las culturas orales, la repetición siempre está vinculada a su actualización mediante la palabra viva. No se repite sin inventar, no se inventa nada sin imitar. Lo mismo sucede con las artes visuales, como la pintura moderna —no es una coincidencia que uno de los libros de artista más famosos del siglo xx se titule precisamente *Jazz*<sup>10</sup>—, y con los tejidos bereberes, producidos en el seno de una de las culturas orales por antonomasia. Dado que el pensamiento se inscribe en el movimiento del cuerpo, el tejido bereber y, en segunda instancia, el de Lanceta constituyen una variación infinita de sus modelos. Del propio proceso surgen afectos, trazos de expresión que se manifiestan a través de los colores. Podemos ver claramente que quienes están obsesionados con el simbolismo e intentan a toda costa relacionar los motivos de los tejidos bereberes con un código secreto (su cultura es ante todo grafológica) pasan por alto lo que constituye su principal interés<sup>11</sup>. No ven la pieza tejida como el despliegue dinámico de un pensamiento en constante evolución, sino como el resultado de una idea previa, como la escritura de un texto. La interpretación modernista de la pintura hace que este tipo de razonamiento se revele caduco cuando se aplica al arte del tejido y, en particular, al de Lanceta.

b) La obra de Lanceta no se centra en la simetría, sino en sus modelos. El respeto por la simetría de la composición es un criterio esencial de belleza y calidad a ojos de las tejedoras bereberes, que no necesitan ni regla ni cartón previos para seguir un modelo. Tienen "el compás en el ojo", como habría dicho Miguel Ángel, pues gozan de una capacidad sorprendente para calcular mentalmente la longitud y las proporciones de sus motivos a partir del eje central de su telar. Mientras que la historia del tejido desde el siglo XVIII es la historia de la automatización de los gestos artesanales, que conduce a la industrialización y al acoplamiento entre el hombre y la máquina, el tejido bereber se resiste a esta tendencia, ya que las mujeres bereberes utilizan un telar sencillísimo, sin ningún mecanismo. Igual que el que utiliza Lanceta. No obstante, los tejidos de Lanceta parecen, si acaso es posible, todavía más "hechos a mano". Comparemos a modo de ejemplo una alfombra del Atlas Medio con la adaptación de ésta hecha por Lanceta en 1999 (*Al norte del Atlas Medio*). El original consiste en un damero de rombos cuyos bordes están decorados con pequeños frisos geométricos, mientras que el interior incluye otros rombos que, a su vez, están cortados en rombos más pequeños compuestos por triángulos. Esta compleja estructura se articula alrededor de un eje vertical central

p. 171

p. 155





a partir del cual puede contarse el mismo número de rombos en cada lado. Cada rombo interno está formado por rombos cuya diagonal mayor siempre es horizontal y cuya vertical coincide con la intersección de sus triángulos internos. Algunos elementos adicionales refuerzan el efecto de simetría, como, por ejemplo, dos barras oblicuas blancas en la parte inferior o dos tallos verticales en los laterales de la parte superior. El espacio queda así estriado por esa cuadrícula oblicua, pero también se ve atravesado por una ondulación que perturba la regularidad de la cuadrícula y el principio de simetría. Los lados de los rombos no son, pues, completamente rectos, al igual que los colores de los triángulos que los rellenan no siempre están distribuidos de forma simétrica, creando el efecto de facetas de piedras preciosas talladas que devuelven reflejos diferentes según su posición en el espacio.

En la versión de Lanceta, vemos de nuevo la estructura en cuadrícula oblicua formada por rombos, pero ésta ya no cubre la totalidad de la superficie. Varias cuadrículas se combinan o apilan verticalmente, cada una con su propio grado de simetría. La primera, que parte de la zona inferior, es la más simétrica y está compuesta por rombos de color hueso y gris bordeados de negro. Tras una pequeña línea punteada aparece una segunda cuadrícula, formada por rombos ensanchados con los mismos colores que los anteriores. El formato de estos segundos rombos es idéntico a lo largo de la cuadrícula, pero, si seguimos el proceso de confección desde abajo hacia arriba y de izquierda a derecha, su enmarcado se va atenuando, desde un contorno negro más grueso hasta la ausencia total de contorno. Y nos volvemos a topar después con la primera cuadrícula, con su regularidad sosegada (aunque se observan algunos “accidentes” a la izquierda). Viene entonces una zona de transición en la que los contornos negros ya no enmarcan los rombos blancos y azules, sino que se convierten en ondulaciones en gris y en burdeos. La introducción de este nuevo color marca el comienzo de una tercera cuadrícula, muy distinta a las anteriores, que se caracteriza por una alternancia de rombos pequeños y grandes, casi cuadrados, monocromáticos o abigarrados. La simetría ha desaparecido por completo. En *Atlas Medio II*, también de 1999, que no es una pieza tejida, sino un conjunto de telas pintadas y recortadas en rombos que posteriormente se han cosido entre sí, encontramos la misma descomposición de la simetría en la parte superior; los rombos, que hasta ese punto mantienen una cierta regularidad formal, parecen perder entonces su compostura, como si se vieran atravesados por un movimiento perturbador que repercute sobre el conjunto. Estos accidentes de superficie muestran que la simetría y la regularidad constituyen un esfuerzo y que no son el resultado de una reproducción mecánica del mismo motivo. Y muestran también el dinamismo de la composición, pues basta con que un rombo sea ligeramente más grande que el anterior para que todo el conjunto se vea modificado. Siguiendo con el vocabulario musical, los tejidos de Lanceta están atravesados no tanto por una cadencia repetitiva, sino por un ritmo, palabra que originalmente designaba *la forma en el instante en que ésta es asumida por lo que se des-plaza, lo que es móvil, fluido, la forma de lo que carece de consistencia orgánica*<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Ver Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tomo I, París, Gallimard, 2002, p. 333.



c) En el jazz, sobre todo en el *bebop*, el batería imprime al trío una cadencia regular para respetar un cierto formato –al igual que el bajista sigue la línea melódica del tema–, pero introduce también efectos de irregularidad dentro de esta cadencia para dejarse un margen de improvisación y poder sugerir un ritmo mucho más vivo. Estos efectos están relacionados con la *síncopa*. Lanceta utiliza mucho la *síncopa*: un motivo se detiene bruscamente al ser interrumpido por otro, produciendo rupturas exacerbadas de la simetría. Lo vemos muy bien en sus cojines de 1998–1999, donde, contrariamente a la parte inferior, la parte superior se caracteriza por contraposiciones violentas de los motivos. Por ejemplo, en *Cojín IV*, la mitad superior empieza con una serie de franjas horizontales que alternan rombos y zigzags con bastante continuidad, hasta que, de repente, el dibujo cambia bruscamente y se ve invadido por grandes zigzags rojos, naranjas y negros que atraviesan todas las franjas; de hecho, estos grandes zigzags provienen de la mitad inferior del cojín. Paradójicamente, es al restablecer la unidad de las dos partes cuando Lanceta produce la *síncopa*, no sólo entre las dos mitades de la parte superior, sino también con la tradición bereber, que implica una estricta diferenciación entre las dos partes. Una obra sin título de 1999 proporciona otro bello ejemplo de *síncopa*. Está compuesta a partir de una base de franjas horizontales de una anchura parecida que podemos interpretar como algo equivalente a una partitura, “leyendo” la composición de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba. Pero esta primera estructura se ve penetrada por una segunda, basada en la *síncopa*, que hace que cada franja quede abruptamente interrumpida, como si los “instrumentos” (los motivos) que empiezan tocando a la izquierda fueran bruscamente sustituidos por otros nuevos, con los que cambian de sitio. Así pues, nos damos cuenta enseguida de que el modelo lineal de la escritura no es el que conviene para comprender el efecto de conjunto, sobre todo si pensamos que el tejido ha sido compuesto línea a línea, de arriba hacia abajo, no de izquierda a derecha. Vemos entonces que hay un ritmo que atraviesa el conjunto verticalmente mediante la repetición de ciertos bloques de motivos: el rectángulo grande con franjas azules horizontales, el rectángulo rojo con franjas verticales, etc. La *síncopa* pone así de manifiesto la paradoja de una irregularidad regular, es decir, un diferencial de velocidad. Esto es especialmente notable en el caso de esta obra y, de modo general, en el arte de Lanceta, pues hay que tener en cuenta que tejer es una actividad lenta, basada en la repetición de los mismos gestos. Estamos pues ante una muestra virtuosa de la habilidad de Lanceta para vencer las dificultades de su práctica, haciendo de la repetición el motor de la diferencia<sup>13</sup>.

pp. 99, 101

p. 101

p. 110

<sup>13</sup> Gilles Deleuze dedica una muy bella página a la composición de una ornamentación en *Différence et répétition* (París, Presses universitaires de France, 1968, p. 31).

En su expresión más extrema, la *síncopa* que utiliza Teresa produce la “fragmentación” de la composición. En un tejido inspirado en un original bastante simétrico, los efectos de disimetría se vuelven mayoritarios, dejando los efectos de simetría en un segundo plano. En la mitad inferior, sobre un fondo amarillo del que ha desaparecido toda simetría, diez rombos de color rosa –al modo de ojos– y tamaño variable se distribuyen de manera irregular, aunque su diagonal mayor siempre es horizontal. La composición con estos “ojos” sobre fondo amarillo se retoma en el cuarto superior izquierdo, a modo de cita o fragmento, mientras que el cuarto superior derecho está ocupado

pp. 77, 79



por una composición completamente diferente, a modo de tapiz dentro del tapiz. Es como si Lanceta emulase la técnica del *patchwork*. Las telas cosidas de Lanceta están compuestas, a la manera del *patchwork*, por agregación lateral de trozos de tela pintada. Sin embargo, éstas son las piezas más planificadas de Lanceta, pues los rectángulos cosidos de tela previamente recortada obedecen a una planificación de conjunto que pasa, en primer lugar, por el respeto al formato de la pieza tejida en un telar. Además, son las piezas en las que, por la simplicidad de sus motivos –simples franjas monocromáticas, en el caso de *Franjas*, o rombos–, mejor destacan el dibujo de sus contornos. Estas franjas pintadas y cosidas pueden remitir a los recortes de papel de Matisse, gran maestro del arte de “dibujar en el color” y de las composiciones ornamentales y asimétricas, pero remiten aún más a la pintura abstracta geométrica de Mondrian, Newman o Noland, es decir, a una práctica reflexiva de la pintura en la que el gesto del pintor desaparece a favor de la evidencia fenomenológica del color y la fuerza de las formas sencillas.

La composición fragmentaria y la técnica de telas cosidas no coinciden en la obra de Lanceta hasta años recientes, especialmente en *Adiós al rombo I y III*, de la serie *Rosas blancas*, donde los trozos se ajustan en franca disonancia, como si se hubieran extraído de diferentes telas. Estas obras están realizadas sobre bastidor, lo que tiende a asimilarlas un poco más a cuadros pintados. Se trata del punto más extremo de una vía contraria a los principios bereberes de la composición y que apunta más en la dirección de la pintura contemporánea. Tal vez para Lanceta sea cuestión de hacer un guiño a la gran pintura modernista para así elevar el tejido al rango de Arte, incluso aunque lo haga con cierto distanciamiento y, en ocasiones, con humor; como lo atestiguan los cuadros remendados y cosidos, a modo de *Conceptos espaciales* de Lucio Fontana, pero suturados. Pero Lanceta me confesó que esta dirección le pareció un callejón sin salida. Y es cierto que sus últimas composiciones vuelven a un tejido más tradicional, al menos desde un punto de vista técnico. Lanceta probablemente tenga razón al hacer esta autocrítica, pues hoy en día ya no es necesario tender hacia la pintura para que el arte del tejido se haga sitio en los museos de arte contemporáneo. Al contrario, Lanceta se muestra como una gran artista afirmando de modo radical su medio y su técnica.

d) Lanceta se muestra como una gran artista utilizando el principio de “superposición”, con el que consigue combinar la exigencia técnica propia del tejido y una gran libertad con respecto a sus modelos, tanto pictóricos como tradicionales; sus motivos dan la impresión de superponerse unos sobre otros cuando, en realidad, forman parte de la misma superficie y están realizados, por así decirlo, al mismo tiempo, no mediante adiciones sucesivas.

La serie *Bert Flint* ejemplifica este funcionamiento. En el modelo marroquí se despliega sobre toda la superficie una alternancia de zigzags de fondo blanco, decorados con motivos geométricos verdes o rojos, y de zigzags formados por franjas onduladas y coloridas, de idéntica anchura, encuadrados por dos franjas verticales blancas decoradas con el mismo motivo de zigzag reducido a una simple línea. Si designamos los



zigzags de fondo blanco como A y los zigzags de franjas de color como B, podríamos decir que A y B se alternan horizontalmente de forma regular, incluso cuando B da un poco la impresión de servir de fondo para A. En efecto, las franjas de color continúan a cada lado de los zigzags de fondo blanco. No obstante, una cierta irregularidad en el trazado produce pequeños desfases que disminuyen este efecto de continuidad. En sus variaciones en torno a este modelo, Lanceta hace mucho más evidente el efecto de superposición: los zigzags verticales pasan ahora claramente por delante de las franjas onduladas horizontales, que no aparecen ya como zigzags, sino como fondo (*Bert Flint I y II*). Además, las franjas verticales de encuadre aparecen ahora sobre las franjas horizontales, en vez de al lado de éstas. En *Bert Flint VII* incluso se producen efectos de “transparencia”, provocados por el espaciado entre los nudos blancos de las franjas verticales y de los zigzags, que permite ver las franjas horizontales que se prolongan “por debajo”.

Los tapices cosidos, como *Desde otro lugar II*, siguen los mismos principios. Las costuras tienen aquí dos funciones: permiten unir trozos rectangulares de telas pintadas con franjas horizontales de distintos colores (produciendo un efecto de síncopa) y dibujan rombos que se distribuyen sobre estos rectángulos pintados. Así pues, las costuras funcionan aquí como líneas, lo cual desvirtúa su función técnica.

El contraste técnico entre obras tejidas y obras pintadas y cosidas debe, pues, relativizarse, ya que los principios morfológicos puestos en práctica por Lanceta van más allá de esta oposición. En los cojines de 2006, por ejemplo, vemos una especie de grandes costuras blancas que cubren las franjas horizontales de la parte superior de la obra. Este motivo ya aparece en el original, pero se ve exacerbado en la obra de Lanceta. Dichas “costuras” recuerdan las de otros tejidos, pero son falsas; se trata simplemente de nudos de hilo blanco que se insertan en la trama de color de las franjas horizontales, sin otra función que la de imitar las costuras.

En un tejido sin título de 1999, compuesto esencialmente por franjas horizontales, ciertas líneas gruesas azules vienen a perturbar la regularidad de las franjas al pasar por debajo en diagonal. En otra obra del mismo año sucede lo contrario: los motivos principales son líneas verticales en zigzag que están cruzadas por unas finas franjas horizontales cuyos nudos blancos y negros se alternan rápidamente. Ahora bien, el paso de estas franjas no deja de tener un efecto sobre los zigzags de colores. Su paso coincide en cientos de lugares, produciendo una síncopa del motivo, que cambia bruscamente de color o de ritmo. Los motivos superpuestos en ocasiones interfieren unos con los otros, definiendo un espacio complejo donde superficie y profundidad son como dos grados distintos de una misma dimensión.

Algunas de las obras tituladas *Adiós al rombo*, que están relacionadas con la misma técnica, se distinguen porque, contrariamente a lo habitual, utilizan los hilos de la urdimbre para construir las formas, cuando normalmente la urdimbre queda oculta, cubierta por los nudos. Aunque el principio es el mismo que el del proceso de tejido, consistente en el cruce perpendicular de los hilos, el efecto es muy distinto: los motivos horizontales se ven enturbiados por elementos verticales, más o menos continuos y poco

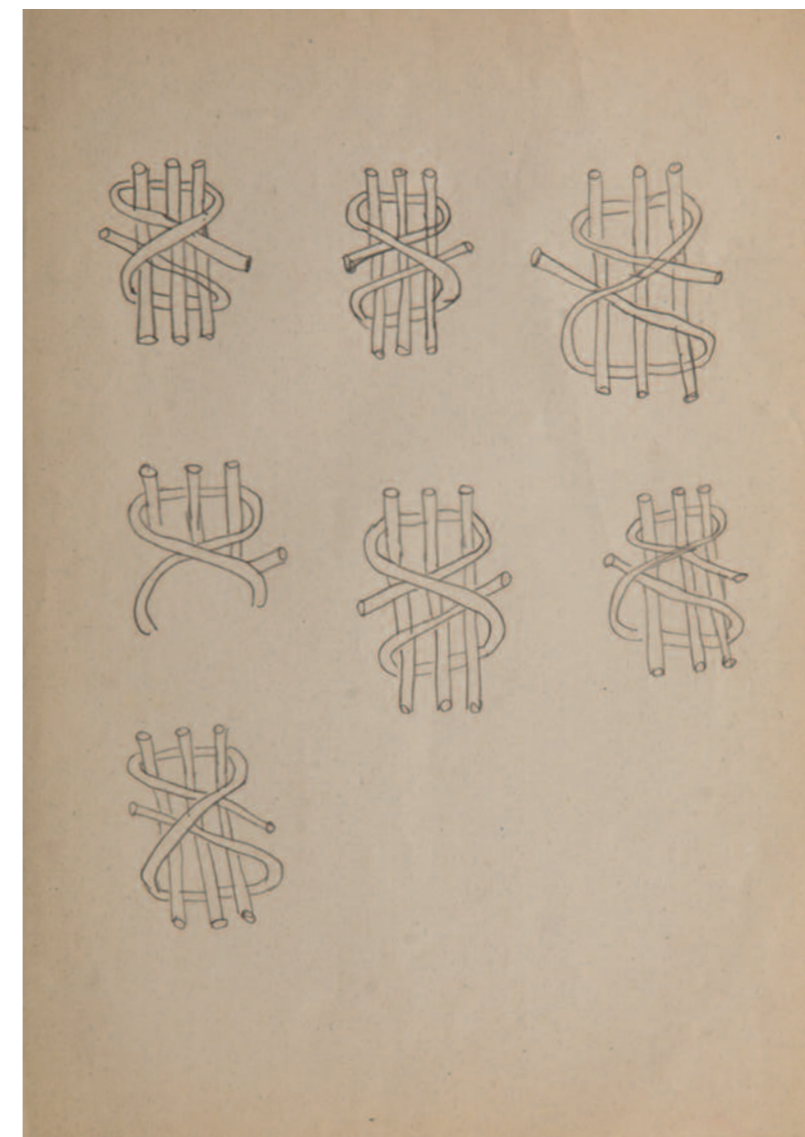


regulares en su verticalidad, como si un filtro o una especie de lluvia se interpusiera entre los motivos y el espectador. Los hilos de la urdimbre no construyen el motivo propiamente dicho, sino que vienen a perturbar los motivos elaborados a partir de la trama. *Adiós al rombo* introduce pues una variación interesante en el principio de superposición. Nos recuerda que tejer no es cubrir una superficie, sino “abrir un espacio”, aquél que muy concretamente existe entre los hilos de la urdimbre y que la tejedora separa para hacer pasar los hilos de la trama. La superposición hace pues visible a ojos del espectador ese volumen que la artista siente de forma manual y táctil.

### TACTO

Al igual que para muchos otros artistas del siglo xx, la pintura sigue siendo un modelo para Teresa Lanceta, incluso a través de sus tejidos: su utilización del color, su sentido de la improvisación y su gusto por la fragmentación remiten al jazz y al modernismo pictórico. Pero cuanto más cita la pintura, más se sale Lanceta del ámbito del tejido y de sus modelos y más se desvía posiblemente de su vía más personal, más radical. Dicha vía se muestra más plenamente cuando Lanceta se mantiene más próxima al modelo y, con un uso libre de la técnica, se permite variaciones inéditas y efectos de superposición que permiten superar la visión óptica del tejido como pintura, a favor de una visión háptica y en tres dimensiones, vinculada al propio proceso de tejer.

El título de la exposición, *Adiós al rombo*, y los recientes trabajos de dibujo, fotografía y vídeo de Lanceta atestiguan tal vez una difícil toma de conciencia. Es un “adiós a la inocencia”, me confía Lanceta, a la inocencia “culpable”, escribe, de haber amado e imitado los tejidos bereberes durante años sin incorporar, en su práctica artística, los problemas relacionados con el género, la política o la religión que por fuerza se plantean en este tipo de apropiación. ¿Cómo seguir tejiendo “a la manera bereber” sin perderse en una visión romántica de las sociedades nómadas, sin caer en una postura orientalista, sin incidir en una visión idealizadora de la condición de estas mujeres? Esta toma de conciencia no es un adiós al tejer, sino un sentido homenaje a estas artistas anónimas, al feliz encuentro que para Teresa Lanceta supuso el descubrimiento no sólo de sus increíbles creaciones, sino de las propias personas, algunas de las cuales se han convertido en sus amigas. Lanceta no sólo admira el arte textil tradicional –como la mayoría de los artistas europeos que la preceden– sino que siente empatía hacia dicho arte y su arte táctil del tejido expresa, aún mejor, el tacto de sus relaciones con aquéllos y aquéllas que le dan vida.



## Textile and Tactile Surfaces

Thomas Golsenne

### WARP

The history of art is marked with chance meetings and missed appointments. When Jean-Hubert Martin was preparing his famous exhibition *Magiciens de la terre* ([Earth's Magicians], Paris, Centre Georges Pompidou, 1989), which was to trigger the movement for the recognition of artists from countries and cultures outside Europe and the United States, it was doubtless still too soon for him to recognise Berber women weavers as genuine artists who deserved to be included in that panorama of world art. And indeed they did not figure among the international artists of his exhibition.<sup>1</sup> But twenty-seven years later everything had changed. That rugs are works of art, that woven fabric is as important a medium as silicone or video, has become an article of faith, as is demonstrated by the recent flourishing of exhibitions in institutions that focus on contemporary artists: *Tapis volants* ([Flying Rugs], Rome, Villa Medici, 2012), *Décorum* (Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2013) or *Marokkanische Teppiche und die Kunst der Moderne* ([Moroccan Rugs and Modern Art], Munich, Die neue Sammlung-The International Design Museum, 2013). From this perspective, the exhibitions of work by Teresa Lanceta at Barcelona's Museu Tèxtil i d'Indumentària (1989) and Madrid's Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2000) were forerunners, and the show at La Casa Encendida is highly topical. But what has changed in a quarter-century?

What has intervened is a profound theoretical shift whose outcome is the redefinition of the relationship between the decorative arts and the fine arts, long regarded as two opposite poles of creativity. This redefinition has taken the form of a deep reconsideration of ornament and a new appreciation for craft expertise. Authors such as Alois Riegl, long associated with the theory of formalism in art, but now read for his book on oriental rugs, have been rediscovered. That is also the case with Riegl's master, Gottfried Semper, who is often studied by contemporary architects and theorists of architecture. Semper saw weaving not as something that follows architecture and is merely intended for decoration, but as the original architectural technique.<sup>2</sup> In his essays on "skilled practices", the prominent contemporary anthropologist Tim Ingold even

<sup>1</sup> A fact that Teresa Lanceta regrets in "Si vivo, será mejor. Conversación entre Marta González y Teresa Lanceta", in *Tejidos marroquíes. Teresa Lanceta*, exh. cat. (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000), p. 161.

<sup>2</sup> On Riegl and Semper and their current re-evaluation, see Philippe-Alain Michaud, *Tapis volants*, exh. cat. (Rome: Drago, 2012), pp. 13-14.



<sup>3</sup> Tim Ingold, “The Textility of Making”, *Cambridge Journal of Economics*, 34/1 (2010), pp. 91–102.

<sup>4</sup> See Anne Dressen, “L’art transgenre du tapis et de la tapisserie (ou le retour du minoré)”, in *Decorum. Tapis et tapisseries d’artistes*, exh. cat. (Paris: Flammarion, 2012), pp. 25–30.

<sup>5</sup> Joseph Masheck, *The Carpet Paradigm: Integral Flatness from Decorative to Fine Art* (New York: Edgewise, 2010).

identified weaving as the model for creation in general.<sup>3</sup> The history of modern art has thus begun to be rewritten from the viewpoint of decoration and craft, rediscovering neglected artists and art movements such as Pattern and Decoration, the Californian group of women artists of which Miriam Schapiro is the best-known representative. In the early 1980s, these women argued that decoration and textile arts, seen as women’s work and consequently devalued by a long line of male artists and critics, should be re-assessed and recognised as equal to other art forms.<sup>4</sup> The recent translation into French of American art critic Joseph Masheck’s 1978 essay *The Carpet Paradigm*, published shortly before this movement arose, is another symptom of these rediscoveries, as Masheck argued that the key concepts of modernist critical writing on painting—such as abstraction or flatness—first emerged in the context of debates about the decorative arts, especially rugs, during the late nineteenth century.<sup>5</sup> In this context, we could extend the rug-centred history of modern and contemporary art and distinguish four stages, from the late nineteenth century to the present:

- 1 *The rug as a model for painters.* From Delacroix, who is said to have declared that the most beautiful paintings he had ever seen were Persian rugs, to Frank Stella, who drew on them for inspiration in his paintings of the 1960s, by way of Matisse and Klee, many avant-garde painters have found in oriental rugs, whether Persian or Berber, a source of inspiration that enabled them to refresh their pictorial language, break away from illusionism, and assert the surface of the canvas.
- 2 *The rug as a painting.* Beginning in the 1960s, artists began to deconstruct the fundamental elements of art, and painters exhibited empty frames, stretchers, or unpainted canvases. From then on, anything rectangular which was hung on the wall could count as a painting. In this sense, the machine-knit paintings that Rosemarie Trockel created in the late 1980s, the adaptations of Mondrian paintings as fabric paintings made by Sylvie Fleury in the 1990s, or the complex compositions of Pascal Pinaud, incorporating patches of knitted or crocheted fabric in the 2000s, all demonstrate the desire to refresh the language of artistic creation by incorporating elements drawn from the so-called “low” culture (weaving) into its conventional format (the painting). However, these artists did not feel they needed to create these pieces of fabric themselves: their value lay primarily in the image.
- 3 *The return of the handmade.* During the last fifteen years or so, however, artists have begun to feel the urge to do hands-on work, and have discovered the joys and challenges of artisanal labour. The French duo Dewar and Gicquel is an emblematic example of this trend: their most recent exhibition at the Centre Pompidou, held in 2013, consisted entirely of giant handmade wool tapestries. Older artists are also being rediscovered, such as Sheila Hicks, one of the protagonists of the “new tapestry” movement of the 1970s, whose textile compositions have a sculptural quality. In order for the objects they weave to be considered genuine works of art, these artists carefully avoid any form that might be associated with the decorative arts (such as rugs or clothing), inventing new forms of expression for the flexible materials they work with.



*Adiós al rombo V* [serie *Rosas blancas*] / *Farewell to the Rhombus V* [White Roses series], 2014

4 Lastly—and in parallel—weaving is used by artists who do not actually make the pieces themselves and who are less interested in the question of the picture than in the cultural connotations of this technique. However, this activity is often identified with the female sphere or with the exoticism of oriental rugs—these are some of the clichés confronted by artists such as Mike Kelley (with his series of wool phalluses, *Manly Crafts*), Michel Aubry (and his collection of Afghan rugs with patterns of tanks and AK-47s) or Julien Prévieux (whose sweaters are produced by women pensioners in a knitting club, but feature diagrams representing different forms of rebellion).

#### WEFT

Teresa Lanceta says she originally taught herself to weave and sold her work to friends and family when she was a student.<sup>6</sup> Her work might seem amateur in the sense that she fell in love with Berber woven fabrics—partly through Bert Flint, a great collector of these objects—drawing inspiration from them and even imitating them. But we shouldn't accept this partial account—which would exile Lanceta's work to the margins of recognised art—since Lanceta holds a PhD in Art History, which she has taught for several years, and has a profound knowledge of the art world. In fact, since the 1980s she has followed a route which is both reflective and radical in the context of contemporary art in Spain—which was marked at the time by the contrast between painting in Madrid and conceptualism in Barcelona—and in an international context where, as we have seen, the practice of weaving was subject to various critical interpretations. Lanceta's work is a journey through the history of weaving as an art. Her gouaches from the late 1980s and her pencil drawings from 1998 derive their abstract patterns and overall composition from the Berber woven fabrics which served as their model, much like Klee's small paintings and drawings (our first category as described above). But the heart of her creative work lies in her large woven fabrics. While she mainly favours pieces woven in wool and cotton, she also covers pieces of canvas with paint and sews them together, in a technique which owes more to the humble craft of patchwork than to Berber traditions. However, these two techniques do not form a dialectic that provides the spectator with a theoretical account of her work. In fact, her work starts with these techniques, but then distorts, dodges and sometimes combines them. As we shall see, Lanceta is poised between a model which is still pictorial—where the picture format and a visual approach to the work predominate—and a more tactile, artisanal approach, where a woven fabric is seen less as a flat surface to be looked at than as a constructed, three-dimensional space (as in categories two and three above).

*Farewell to the Rhombus* is the third in a series of exhibitions that Lanceta has devoted to Berber woven fabrics and the role they have played in her own creative output. The comparison is intentional, as Lanceta exhibits original woven fabrics from her own collection together with her work. But rather than focusing on the obvious similarities, why not look at the differences? This will help us recognise the expressive features that are typical of Lanceta's work, as well as how it has evolved over time.



<sup>6</sup> Interview with the artist, 28 November 2015.



a) Lanceta's colours are more varied and more vivid than those of her Berber models. With her characteristically pragmatic humility, she once told me that if Berber women had more resources they would use more expensive wool. But apart from this economic imbalance, Lanceta has a real talent for the handling of colour, which she derives in part from her extensive knowledge of abstract painting. She likes to quote Kenneth Noland, Bridget Riley and Barnett Newman, the proponents of "colour field" painting. One could say that the entire modernist theory of painting is based on the valuing of colour at the expense of drawing, ever since Maurice Denis' famous definition of the picture: *Before being a warhorse, a female nude, or some story or other, [it] is essentially a flat surface covered with colours assembled in a certain order.*<sup>7</sup> According to the modernist theory of painting, in spreading across the surface of a canvas, colour is intrinsically associated with that surface, which the modernist painter aims to underscore. Drawing, in contrast, is seen as serving primarily to outline figures, that is to say, to represent people or narratives, and hence as something extrinsic to painting.

Since the Renaissance, drawing has had a conceptual character, associated with design (*disegno* means both a project and something drawn). The first theorist of the "art of drawing", Giorgio Vasari, who's theories would be followed by all theorists of classical art, thought that painting, sculpture and architecture were the material expression of a prior idea, a form, a *disegno*, created by the artist's imagination. Colour's function was thus merely to fill in the drawing.

But modernist art theory rejected this "hylomorphic" concept (from the Greek words *hyle*, matter, and *morphe*, form) in favour of a different notion of the creative process: the idea comes to the artist in the act of painting itself, not beforehand. With modernism, improvisation took on positive connotations. Weaving, as the Berber women understand it, has often been associated with this modernist theory of painting. These Berber weavers do not prepare a drawing or cartoon before proceeding to make their weaves. Unlike the French practice, which is extremely hylomorphic and presupposes a strict division of labour between the artist who makes the drawing and the weaver who converts it into fabric on the loom, the Berbers design their fabrics and arrange the patterns as they go along. Their amazing ability to plan ahead is reminiscent of the chess masters, who plan their strategy several moves in advance. Far from merely copying previous compositions, Berber weavers subject the models they know to an almost infinite number of variations. The art critic Amy Goldin rightly compared this improvisation based on earlier models to jazz improvisation based on classic standards.<sup>8</sup> Invention cannot take place without imitation. How should we understand this paradox? According to jazz theorist Christian Bethune, what prevents us from seeing invention in imitation is our "graphological", writing-driven culture.<sup>9</sup> Writing down a phrase—whether verbal or musical—fixes it in a permanent manner that is detached from both body and mind. Once written, it can be repeated mechanically, in a phenomenon that was reinforced by the invention of the printing press. When repetition or imitation becomes separate from the active body and mind, we see it as having "cooled down", and it becomes the opposite of invention, which is seen as the expression of endlessly renewed vitality.

<sup>7</sup> Maurice Denis, "Définition du Néotraditionalisme", *Revue Art et Critique*, August 30 (1890).

<sup>8</sup> Amy Goldin, "Rugs" [1972], in Robert Kushner (dir.), *Art in a Hairshirt: Art Criticism, 1964–1978* (Stockbridge: Hard Press, 2011), p. 120.

<sup>9</sup> Christian Bethune, *Le Jazz et l'Occident* (Paris: Klincksieck, 2008).



By contrast, in societies without writing, that is to say oral cultures, repetition is always connected to the spoken word which makes it happen. Thus, there is no repetition without invention, and no invention without repetition. The same is true of the visual arts, including modern painting—it is not by accident that one of the most celebrated artist's books of the twentieth century was entitled, precisely, *Jazz*<sup>10</sup>—and of the Berber fabrics, which are the result of an oral culture, if ever there was one. Giving that thinking is closely associated with bodily movement, Berber weaving—and by the same token Lanceta's weaving—applies infinite variations on its models. The process itself gives rise to affections, to strokes of expression made manifest by colours. It is thus easy to understand how the fans of symbolism, who seek obsessively for a secret code in the patterns of Berber woven fabrics,<sup>11</sup> have missed what constitutes its most interesting feature, failing to see the fabric as the dynamic development of a thought in constant evolution. For them it is simply the expression of a pre-existing idea, the writing of a text. However, the modernist interpretation of painting invalidates this kind of reasoning when applied to the art of weaving and to Lanceta's work in particular.

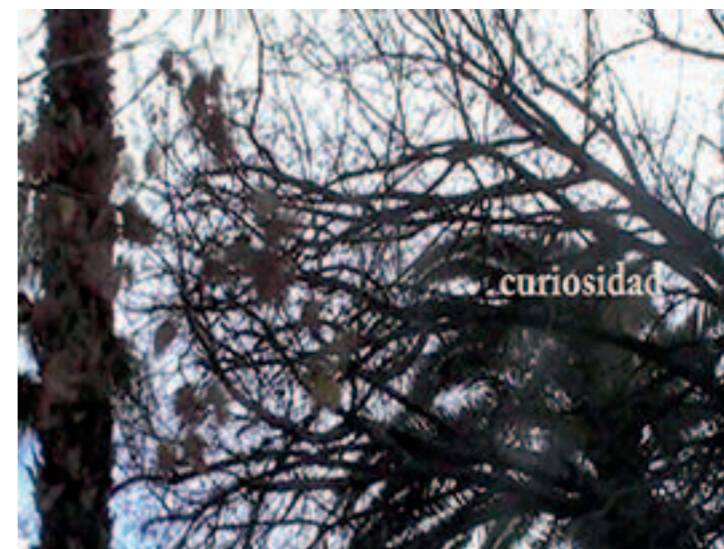
b) Lanceta's work does not follow the rules of symmetry, but instead focuses on its models. Respect for the symmetry of the composition is an essential criterion of beauty in the eyes of the Berber weavers. However, they don't use rulers or follow pre-existing models. They have "the compass in their eyes", as Michelangelo allegedly said. They share an astonishing ability to work out in their heads the exact length and proportions of their patterns, starting from the central axis of the loom. The history of weaving since the eighteenth century is the history of the automation of artisanal gestures, leading up to industrialisation and to the coupling of humans with machines. But Berber weaving appears to resist this development. Berber women use the simplest possible looms, with no mechanical components. And so does Lanceta, whose woven fabrics look even more "handmade", if that is possible. Let us compare, for example, a rug from the Middle Atlas and Lanceta's 1999 adaptation of it (*Al Norte del Atlas Medio* [North of the Middle Atlas]). The original Berber fabric has a pattern of chequered diamonds whose edges are ornamented with small geometric friezes and whose interiors contain more diamonds, themselves divided up into yet smaller diamonds, which in turn are composed of triangles. This complex structure extends from a central vertical axis and includes the same number of diamonds on both sides. Each inner diamond is made up of other diamonds, whose longest diagonal is always horizontal, and whose vertical diagonal coincides with the intersection of the inner triangles. Additional elements reinforce the symmetrical effect: for example, the two oblique white bars at the lower end and the two vertical shafts on the sides at the very top. But while the space is thus patterned by this oblique grid, it also displays a kind of rippling effect that breaks up the regularity of the grid and undoes the principle of symmetry. The sides of the diamonds are not completely straight and, most importantly, the colours of the triangles which occupy them do not always match symmetrically. The effect is reminiscent of the facets of a carved gemstone, which reflect the light differently depending on their position in space.

<sup>10</sup> Henri Matisse, *Jazz* (Paris: Tériade, 1947).

<sup>11</sup> For an extreme example of this approach, see Bruno Barbati, *Tapis berbères du Maroc. La symbolique, origines et signification* (Courbevoie: ACR, 2006).

p. 171

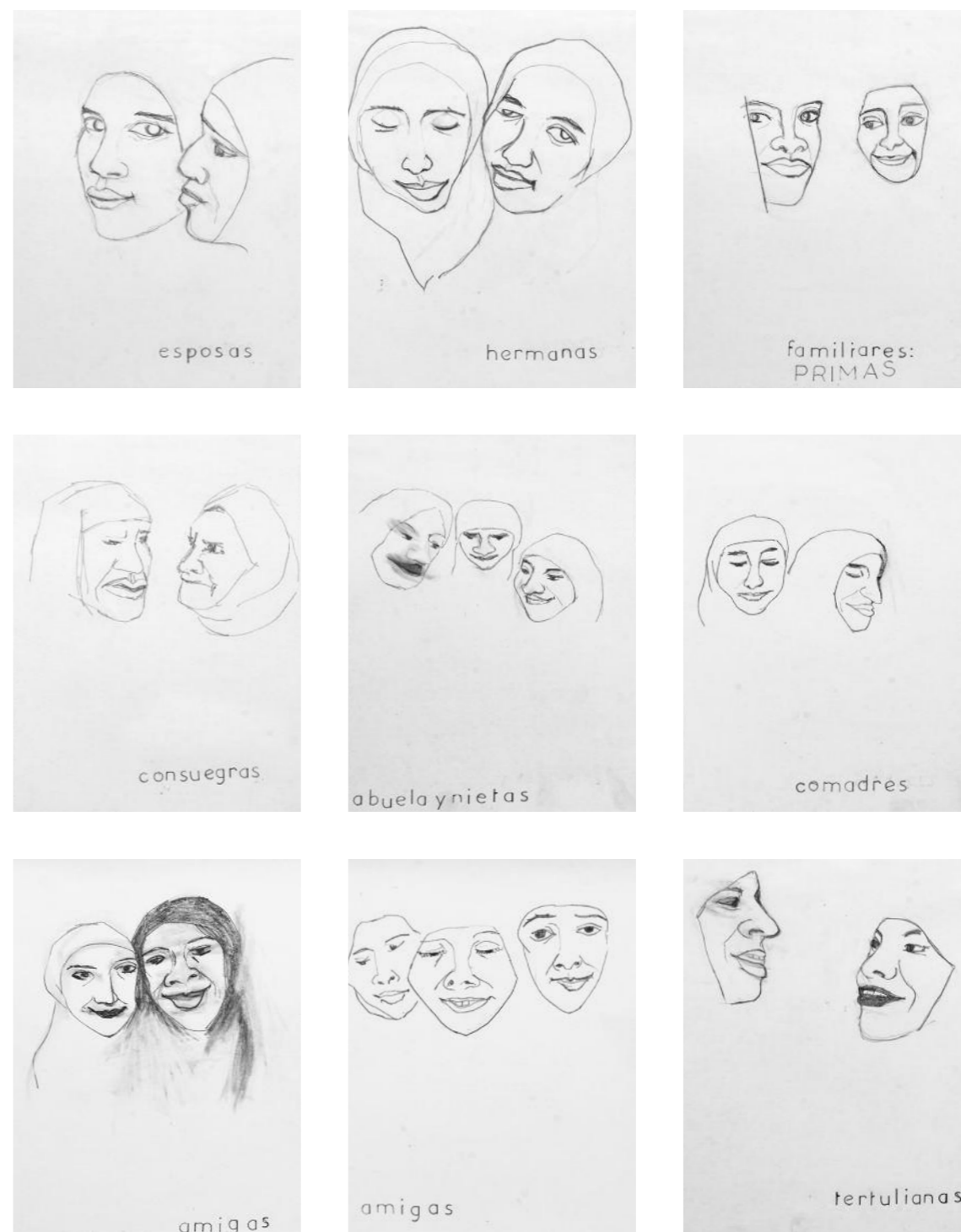
p. 155



In Teresa's version we find the same oblique grid structure made up of diamonds, <sup>p. 155</sup> but the grid no longer covers the entire surface. Several grids are combined or stacked vertically, each one symmetrical in its own way. The first, which starts at the bottom, is the most symmetrical, and is composed of off-white and grey diamond shapes outlined in black. Then comes a thin dotted line, then a second grid, made up of flatter diamonds in the same colours as the first grid. All the diamonds in this grid are identical in shape, but their outlines gradually disappear as we move from bottom to top and from left to right. Then the pattern of the first grid reappears, with its calming regularity (although we may notice some "accidents" on the left side). Then comes a transitional zone in which the black outlines no longer function to frame the white and blue diamonds, but instead turn into ripples, now in shades of grey and burgundy. The introduction of this new colour marks the beginning of a third grid. Very different from the previous ones, this grid alternates large and small diamonds, almost square in shape, that can be either monochrome or multicoloured. Symmetry has completely vanished. In *Atlas Medio II* [Middle Atlas II], a work also dating from 1999 that is not a woven fabric, but a collection of painted fabrics cut into diamond shapes and sewn together, we find the same disintegrating symmetry at the top of the picture: the diamonds, which until that point have maintained a certain degree of formal regularity, now seem to lose all self-control, as if they were overcome by a disruptive movement, producing a ripple effect. These surface accidents show us that achieving symmetry and regularity requires effort, that these qualities are not the result of the mechanical reproduction of the same pattern. They also point to the dynamism of the composition: all it takes to change the whole work is for one diamond to be slightly larger than the preceding one. Using the vocabulary of music, we could say that Lanceta's fabrics are permeated not so much by a repetitive beat as by a rhythm, a word which originally meant *form in the instant that it is assumed by whatever is moving, mobile, fluid: the form of that which has no organic consistency*.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> See Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol. I (Paris: Gallimard, 2002), p. 333.

c) In a jazz ensemble the drummer's role is to provide a steady beat, which varies according to the musical style of the standard being played, while the bassist follows the melodic line. But, especially in bebop, the drummer also creates seeming irregularities inside the beat, making room for an improvisation that allows for the rhythm to come alive. Syncopation is one example of these variations, which Lanceta also uses frequently: one pattern stops abruptly, interrupted by another, and thus breaking the symmetry. We can see this clearly in her 1998–1999 cushions, where, in contrast to the lower portion, the upper portion is characterised by violently juxtaposed patterns. In *Cushion IV*, for example, the upper half begins with a series of horizontal bands in which diamonds and zigzags alternate in a fairly regular manner; but suddenly, halfway up this section, the pattern changes dramatically, being invaded by large red, orange and black zigzags which traverse all the bands. In fact, these large zigzags come from the lower half of the cushion. Paradoxically, it is by restoring the unity of both parts that Lanceta creates the syncopation, not only between the two halves of the top section



*Esposas, Hermanas, Familiares: primas, Consuegras, Abuela y nietas, Comadres, Amigas, Amigas, Tertulianas* [serie *Parientas*] / *Wives, Sisters, Relatives: Cousins, Mothers-in-Law, Grandmother and Granddaughters, Godmothers, Girlfriends, Girlfriends, Talkers* [Female Relatives series], 2012



but also with the Berber tradition, which calls for a strict differentiation between the two sections. An untitled 1999 fabric is another fine example of syncopation. This piece p. 110 begins with a base of horizontal bands that have roughly the same width. We might see it as the equivalent of a musical score, and “read” the composition from left to right and from bottom to top. But this first pattern is then penetrated by a second, syncopated one, so that each band is suddenly interrupted, as if the “instruments” (the patterns) that begin to play on the left were suddenly replaced by others, switching places with them. But we soon realise that the linear model of writing is inadequate for understanding the effect of the whole work, especially when we remember that it was constructed line by line from top to bottom, not from left to right. We then start to recognise a rhythm running vertically through the whole work through the repetition of certain blocks of shapes—the large rectangle with horizontal blue bands, the red rectangle with vertical bands, and so on. Syncopation exemplifies the paradox of regular irregularity: two different speeds at once. This effect is all the more remarkable considering that weaving is a slow process that involves repeating the same motions over and over. This untitled work is thus a virtuoso example of Lanceta’s ability to overcome the difficulties of her practice by achieving difference through repetition.<sup>13</sup>

<sup>13</sup>. See Gilles Deleuze’s beautifully written words on the composition of ornamentation (*Différence et répétition* [Paris: Presses universitaires de France, 1968], p. 31).

Teresa’s most extreme use of syncopation produces a fragmentation of the composition. In one of her cushions, based on a fairly symmetrical original, the effects of asymmetry predominate, while the effects of symmetry play second fiddle. In the bottom half, composed of a yellow background from which symmetry has completely disappeared, ten pink diamonds—or “eyes”—of varying sizes are distributed irregularly, although in each of them the longest diagonal is always the horizontal one. The theme of “eyes” on a yellow background reappears in the upper left quadrant, in the manner of a quotation or a fragment, while the upper right quadrant is occupied by a completely different composition, a sort of a rug-in-the-rug, as if Lanceta was mimicking the technique of patchwork. Lanceta’s sewn fabrics are also composed in the manner of patchwork quilts, adding pieces of painted fabric to the sides. These, however, are her most carefully planned works. The rectangles of sewn fabric are cut up ahead of time in accordance with an overall plan which follows a particular format; that of the fabric woven on the loom. Moreover, they are pictures in which the simplicity of the design—simple monochrome stripes in *Stripes* or diamonds—makes their outlines appear all the more clearly. These bands, painted and sewn together, may remind us of the paper cut-outs by Matisse, who was a master at “drawing in colour” and creating ornamental and asymmetrical compositions. But they are even more reminiscent of the abstract, geometric paintings of Mondrian, Newman or Noland, in other words, of the reflective approach to painting in which the motion of the painter’s hand gives way to the phenomenological manifestation of colour and the power of simple forms. pp. 77, 79

It is only in recent years that fragmentary composition and the sewn fabric technique have coincided in Lanceta’s work, particularly in the *Rosas blancas* [White Roses] series (*Farewell to the Rhombus I and III*), in which the juxtapositions are sharply dissonant, as if the pieces were cut from different fabrics. These works, created on stretchers, p. 149



which tends to assimilate them rather more to paintings, represent the furthest point on Lanceta's journey away from the principles of Berber composition and towards contemporary painting. Perhaps she was seeking to evoke the major paintings of modernism as a way to elevate weaving to the status of Art—though with a degree of distance and, sometimes, humour. In this manner, her sewn patchwork pictures suggest closed-up versions of Lucio Fontana's *Spatial Concepts*. However, Lanceta has told me that she now feels this direction was a dead end, and her most recent compositions return to a more traditional kind of weaving, at least technically speaking. And Lanceta is probably right in this judgement on her own work, since there is no longer any need to link the art of weaving to painting in order for it to win its rightful place in contemporary art museums. On the contrary, it is precisely by affirming her medium and her technique in radical terms that Lanceta shows her real stature as an artist.

d) Lanceta demonstrates her stature as an artist by means of the principle of “superimposition”, through which she succeeds in combining the technical demands of weaving with a much greater degree of freedom than that of Berber weaving, with its pictorial and traditional constraints. Thus, her patterns give the impression of being superimposed on each other, although they are created on the same surface and are produced simultaneously, as it were, not by an additive process.

The *Bert Flint* series is typical of this effect. The Moroccan rug owned by this collector has a pattern of alternating zigzags whose white backgrounds are decorated with red and green geometric patterns, and of zigzags of undulating red, green and mixed bands, all of the same width. This pattern covers the entire surface of the rug, which is framed by two vertical bands, also white, with the same zigzag pattern, although in this case reduced to a simple line. If we call the white zigzags A and the coloured-band zigzags B, we could say that A and B alternate regularly on the horizontal axis, even if B might give the impression of being in the background, when in fact the red, green and mixed bands are touched on either side by the white zigzags. But a degree of irregularity in the outlines produces small discrepancies which diminish this impression of continuity. In the variations she performs on this model, Lanceta makes the superimposition effect much more obvious: the vertical zigzags now clearly seem to pass in front of the undulating horizontal bands, which no longer look like zigzags, but like a continuous background (*Bert Flint I* and *II*). Furthermore, the vertical framing bands now appear to lie on top of the horizontal bands, instead of next to them. In *Bert Flint VII* an effect of “transparency” is produced by the open spaces between the white knots of the vertical bands and their zigzags, through which the horizontal bands extending “underneath” can be seen.

The sewn piece *Desde otro lugar II* [From Another Place II] follows the same principle. In this case, the seams fulfil two functions: they connect the rectangular pieces of fabric, which are painted in horizontal bands of different colours (producing a syncopated effect), and they also form diamond shapes superimposed on these painted rectangles. The seams thus function as lines, distorting their purely technical purpose.



The technical distinction between woven fabrics and fabrics that are painted and sewn together thus becomes a relative one, for Lanceta's morphological principles transcend this dichotomy. For example, in some of her cushions we see what looks like coarse white stitching across the horizontal bands of the higher part of the work. This pattern appears in the original, but Lanceta exaggerates it. Although this "stitching" is reminiscent of other woven fabrics, these are not real seams; they are simply knots in white thread that are sewn into the coloured weft of the horizontal bands with the sole intent of imitating real seams.

pp. 162, 163

p. 161

p. 131

In an untitled piece of 1999 composed primarily of horizontal bands, some thick blue lines break up the regularity of the bands by crossing diagonally behind them. In another piece from the same year, the opposite effect is created: the primary patterns are vertical zigzags, but these are crossed by thin horizontal bands of rapidly alternating black and white knots. The presence of these bands has a definite impact on the large colourful zigzags. In some places they cross at a point where a dramatic change of colour or rhythm creates a syncopated effect. These superimposed patterns sometimes interact with each other to define a complex space where surface and depth appear to be two different degrees of the same dimension.

p. 91

p. 94

Some of the works entitled *Farewell to the Rhombus*, which exhibit the same technique, are remarkable because, atypically, Lanceta uses the warp threads to construct her forms, whereas the warp is usually hidden, covered by the knots. The principle involved is like that of plain weaving, which is simply the intersection of threads at right angles, but the effect produced is quite different. We might say that the horizontal patterns are blurred by the vertical components, which can be more or less continuous and quite irregular, as if something like a filter or a shower of rain had come between the patterns and the spectator. The warp threads do not form a pattern strictly speaking, but disrupt the patterns created by the weft. *Farewell to the Rhombus* thus provides an interesting variation on the principle of superimposition. It reminds us that to weave does not mean to cover a surface, but to "open up" a space—precisely the space between the warp threads, which opens when they are separated by the heddle to let the weft pass through. Superimposition thus shows the spectator the three-dimensionality that the artist feels manually, by touch.

pp. 185, 187,

189, 201,

203

## TACT

Like many twentieth-century artists, Teresa Lanceta still sees painting as a model, even for her woven fabrics. Her use of colour, her sense of improvisation and her choice of fragmentation all relate to jazz and to modernist painting, but the more she evokes painting the further she departs from the realm of weaving and from her models, and the further she turns away, perhaps, from her most personal, radical trajectory—this trajectory is most fully evident when she remains closest to her models and allows the unconstrained use of their techniques to lead her to novel variations and effects of superimposition, thus overcoming the purely optical view of the fabric as a painting, and replacing it with a tactile three-dimensionality that is part of the process of weaving itself.



*Adiós al rombo II / Farewell to the Rhombus II, 2015-2016*

The exhibition title, *Farewell to the Rhombus*, and Lanceta's most recent work in the fields of drawing, photography and video perhaps bear witness to a difficult coming to terms. She has told me it is a "farewell to innocence", a farewell to the "guilty" innocence that allowed her to love and imitate Berber woven fabrics for years without incorporating into her artistic practice the issues of gender, politics, economics and religion, which inevitably arise in this type of appropriation. How can anyone continue to weave "à la Berbère" without falling into a romanticised vision of nomadic societies, without succumbing to "Orientalism", without idealising the condition of these women? This coming to terms is not a farewell to the weave, but a genuine homage to these anonymous artists and to the chance meetings that allowed Teresa Lanceta not only to discover their extraordinary creations, but also the creators, some of whom have become her friends. Lanceta is not just an admirer of traditional textile art, like most of the European artists who preceded her. She empathises with it, and her tactile art of woven fabrics expresses, all the more, the dimensions of her relationship with the women and men who keep it alive.





from  
ack  
on  
list  
re



in diff to state

in diff to state

variable

in diff to state

in diff to state

## Las invitadas, los invitados

*Nicolas Malevé*

*Lot Amorós*

*Maria Diez i Serrat y Santiago Planella i Domenech*

&

*Marta Archilés*

*Salim Bayri*

*Clàudia Bellera Baldomà*

*Eulàlia Garcia Valls*

*Andrea López Bernal*

## The Guests

*Nicolas Malevé*

*Lot Amorós*

*Maria Diez i Serrat and Santiago Planella i Domenech*

&

*Marta Archilés*

*Salim Bayri*

*Clàudia Bellera Baldomà*

*Eulàlia Garcia Valls*

*Andrea López Bernal*

## *Franjas romboidales*

*Nicolas Malevé*

Estas palabras son ante todo el eco de un diálogo entablado entre Teresa y yo. En la mesa, delante de un café, en un restaurante, en la escuela donde da clase, en mi casa, cuando yo vivía aún en Barcelona, o ahora por Internet. A él se han sumado Nuria Enguita Mayo y Salim Bayri. Y, por extensión, las exalumnas a las que ha invitado Teresa para que participen en la exposición.

[...]

Alrededor de cada exposición hay lugares, personas, vínculos. Teresa busca la manera de incluir todos estos elementos en la exposición. La manera que ha encontrado es una suerte de hospitalidad, de invitación. Junto a sus trabajos textiles están los de las mujeres marroquíes que la inspiran (pero esta relación es mucho más que eso), los de las alumnas a las que ha enseñado (pero esta relación es mucho más que eso) y los de Salim, que es también mucho más que un artista invitado o un exalumno. ¿Mucho más por qué? Porque Teresa no renuncia a nada. Cuando una artista expone se espera de ella que se purifique, que deje fuera sus “influencias”, sus papeles múltiples (profesora, amiga). Teresa no lo hace. Ella invita. Invita a artistas, artesanos, estudiantes, palabras, objetos y técnicas para que se personen.

[...]

Teresa me cuenta que saca fotos del valle del Ebro desde el tren. Me cuenta la historia política, la guerra. Mientras tanto yo me pregunto cuál es el instrumento que saca las fotos. ¿Una cámara o el tren? ¿O una mezcla de ambos? Ella los enlaza entre sí. El movimiento del tren, el chasquido de la cámara y la vuelta atrás en la historia.

[...]

La intuición de la geometría. ¿Quién tuvo la intuición de que pudiera ser algo más que una sucesión de formas, de que esa regularidad formal pudiera tener influencia en el mundo?

[...]

Al hilo de las conversaciones cobra forma el sueño de un mapa. Pero apenas he escrito esto desconfío de mis propias palabras. Reconstrucción retrospectiva inevitable. Pero, sobre todo, “cobra forma”. En realidad no, o si acaso del modo en que los sueños tienen formas. Relacionar los elementos

## *Rhomboid Stripes*

*Nicolas Malevé*

These words are above all an echo of a dialogue that grew up between Teresa and me. Sitting at a table, over a cup of coffee, at a restaurant, at the school where she teaches, at my house, when I still lived in Barcelona, or currently on-line. Nuria Enguita Mayo and Salim Bayri also joined in. And, by extension, so did the former students which Teresa invited to take part in the exhibition.

[...]

On the periphery of any exhibition there are places, people, connections. Teresa looks for a way to incorporate all these elements into the exhibition. Her chosen way is a form of hospitality, an invitation. Alongside her textile pieces, those of the Moroccan women who inspire her (although this relationship is much more than that), those of the students she has taught (although this relationship is much more than that) and those of Salim, who is also much more than a guest artist or a former student of hers. Why so much more than that? Because Teresa does not relinquish anything. When exhibiting their work, we expect artists to refine it, to leave behind their “influences”, their multiple roles (as teacher, as friend). Teresa doesn't do that. She invites. She invites artists, artisans, students, words, objects and techniques to show up.

[...]

Teresa tells me that she takes photos of the Ebro Valley from the train. She tells me about its political history, about the war. All the while, I am wondering which of the two is the instrument she uses to take the photos. The camera or the train? Or a combination of both? She brings things together. The movement of the train, the camera's staccato and the uncovering of history.

[...]

The intuition of geometry. Who had the intuition that this could be something more than shapes, that this formal regularity could have an influence on the world?

[...]

As the conversations flows, a dream of a map takes shape. No sooner have I written this down than I begin to doubt my choice of words. An inevitably retrospective reconstruction. Especially the “taking shape”. Not really, or perhaps only in the way that dreams have shapes. To link the parts of a

1. Teresa me pide que añada Bélgica. Eso me da la oportunidad de añadir mi primera nota a pie de página.

de una conversación. Nuestras dudas acerca de lo que significa la geografía. Salim, Teresa y yo, de distintas maneras, nos preguntamos qué significa un nombre de país. ¿Cómo nombrar los lugares que se relacionan entre sí cuando se prepara esta exposición? Marruecos, España, Cataluña, País Vasco...<sup>1</sup> Una lista de nombres, una lista de trampas. ¿Hay algo peor que un mapa cuando naturaliza una serie de...? ¿De qué? ¿De entidades administrativas? ¿Hay alguna palabra para designar el lugar de algo como el contexto en el que unas personas, unas mujeres, crean alfombras, tejen motivos, geometrías? Nos parece inconcebible desconocer de dónde vienen estos objetos, quiénes son estas mujeres. Nos parece crucial decir que lo que hacen viene de otra parte, de una parte que cambia considerablemente para nosotros cuando pensamos que ellas viven allí, que trabajan allí. Pero en cuanto hemos partido en esa dirección tenemos que retenernos, tenemos que frenar, para no orientalizar, para no caer en el exotismo, en la admiración hacia lo completamente distinto, incluso en una suerte de fascinación por la autenticidad preservada. Teresa recuerda varias veces su encuentro con una mujer que crea unos tapices magníficos pero cuyo sueño es estudiar química, o biología (me falla la memoria), para salir de su pueblo. No hay puntos fijos. Todo es evasivo. Adiós al rombo. Una cartografía, pues, de esos lugares que son meras contraseñas para abrir otros lugares. Puertas escondidas, como en los sueños y en los cuentos de castillos encantados.

[...]

Adrian MacKenzie se pregunta si puede concebirse una ontología social que no se comporte como un control fronterizo.

[...]

Hacer el mapa, no el calco. Estas palabras de Gilles Deleuze me acompañan desde que hago mapas, siempre con la sensación de que, en realidad, estoy sucumbiendo a los calcos. Los calcos son entidades de categorías distintas que se superponen sobre un fondo geográfico. Son elementos separables que confirman las delineaciones, las fronteras, y que las vuelven permanentes. Es una división estática. Hacer el mapa, no el calco, es una invitación a mirar el contenido del mapa mientras se hace, a no verlo como algo dado. Ver cómo cobra forma y se transforma. Un mapa que no se preocupa de un elemento sólo porque esté ahí, sino que se pregunta cómo mostrar ese elemento si no estuviera ahí y cuando ya no esté ahí. Mejor dicho, cómo ese elemento se distingue de repente, cómo accede a la condición de elemento “cartografiable”, cómo puede perder lo que lo distingue, cómo se desvanece en otra entidad que a su vez se vuelve “cartografiable”.

[...]

1. Teresa asks me to add Belgium. That gives me the opportunity to add my first footnote.

conversation. Our doubts about what geography means. In different ways, Salim, Teresa and I all wonder what a country's name means. How can you name the parts which are linked as this exhibition is being set up? Morocco, Spain, Catalonia, the Basque Country.<sup>1</sup> A list of names, a list of deceptions. What is worse than a map that merely preserves a series of...? Of what exactly? Administrative entities? Is there a word to describe the place of something as the context in which people, women, create rugs and weave patterns, geometries? It is unthinkable not to know where these objects come from, who these women are. We find it crucial to say that what they do comes from elsewhere, an elsewhere which is suddenly viewed very differently when you see that these women live in it, that they work in it. Yet no sooner have we set off in that direction than we have to slow down, press the brakes to prevent ourselves from orientalising, from falling into exoticism, into the admiration of the other, or even into a kind of fascination with preserved authenticity. Teresa often revisits her meeting with a woman who created fabulous carpets, but whose ambition was to study chemistry or biology (I can't remember which now) so she could leave her village. There is no fixed point. Everything is evasive. Farewell to the rhombus. Hence, a cartography of these places, which are merely passwords to open up other places. Hidden doors, like those found in dreams and haunted castles.

[...]

Adrian MacKenzie wonders if we can conceive a social ontology that doesn't act as a border control.

[...]

Make a map, not a tracing. These words by Gilles Deleuze have stayed with me ever since I have been making maps, always with the feeling of ultimately succumbing to tracing. Tracings are different categorical entities that overlay the geographical framework. They are detachable elements confirming outlines and borders, making them permanent. A static cut-out. To make a map, not a tracing, is an invitation to consider the content of the map as it is made, not to see it as a given. How it takes shape and how that shape shifts. A map that doesn't deal with a feature just because it is there, but asks how this feature might be shown if it wasn't there or when it is no longer there. Or, indeed, to see how this feature suddenly stands out, how it acquires “mappable” status, how it might lose that which makes it stand out, how it disappears into another entity which itself becomes “mappable”.

[...]

La historia de los cartógrafos del ejército español enviados a Marruecos para trazar el mapa del desierto. Las trazas que habían podido hacer hasta entonces carecían de valor, ya que la arena movía las dunas. Apenas habían trazado un mapa cuando ya había caducado. Una expedición más. Al cabo de unos días la arena inutiliza sus instrumentos de medir. Hasta mirar en la luz del desierto se hace insoportable. Los aparatos y los ojos pierden su poder. Quedan sus guías, que conocen el movimiento de la arena, que se orientan. Entonces los cartógrafos y sus guías caminan marcando el paso. Y cuentan los pasos. De una referencia, que no distinguen, a otra. Un mapa hecho con los pies. Con todos sus contornos trazados por aquéllos a quienes se coloniza. Una marcha ciega con el murmullo interior del recuento de los pasos. Una cohorte progresiva que dibuja sin ver un espacio que se va escondiendo a su paso.

[...]

Los hilos del tapiz, las arrugas de la cara, las líneas de la mano. Continuas. Punteadas.

[...]

Teresa habla de las mujeres que ha conocido y de su piel rugosa, como ajada por el viento y la arena. Me dice: *A lo mejor a ellas no les gusta nuestra piel tan lechosa.*

[...]

Un mapa que es como una máquina de coser que traza líneas con hilos de colores sobre el terreno movedizo de una conversación.

\* \* \*

(pp. 33, 206–207, 216–217, 236–237, 256)

Las imágenes representan un recorrido a través de textos, mensajes, notas e imágenes que intercambiaron Teresa y Nicolas. Los fragmentos de texto que aparecen están tomados de los escritos de Teresa, de un diario de Nicolas y de las imágenes de las obras de Teresa, así como de las fotografías que hizo Bert Flint de los trabajos de las tejedoras que despiertan el interés de Teresa. Son imágenes producidas gradualmente por un programa informático que poco a poco va tejiendo una red de relaciones entre estos elementos con arreglo a los colores que componen la imagen o la intensidad de los intercambios.

The story of the Spanish army cartographers who travelled to Morocco to map the desert. The outlines which they had previously drawn had no value, since the sand had shifted the dunes. No sooner had the map been drawn than it was outdated. A new expedition. After several days, their measuring equipment succumbed to sand damage. The desert light made the mere act of looking unbearable. The power of devices and eyes failed. All that remained were their guides, who knew the movement of the sand, who got their bearings. The cartographers and guides set off walking at the same pace. And counted their steps. From one undetectable point to another. A map made by their own feet. A map whose outlines are traced by those whom are colonised. An unseeing walk accompanied by the inner murmurings of step counting. An incremental cohort blindly drawing a space that is vanishing beneath its feet.

[...]

The threads of a tapestry, wrinkles on a face, lines on a hand. Continuous. In dotted lines.

[...]

Teresa talks of the women she has met and their rough skin, as though scoured by the wind and the sand. She says to me, *Maybe they don't like our milky skin.*

[...]

A map that is like a sewing machine that traces lines with coloured threads on the shifting terrain of a conversation.

\* \* \*

(pp. 33, 206–207, 216–217, 236–237, 256)

The images represent a journey through the texts, messages, notes, and images exchanged by Teresa and Nicolas. The text fragments that appear here are drawn from Teresa's writings, a journal kept by Nicolas, and images of Teresa's works, as well as photographs taken by Bert Flint of the works created by the women weavers which engage Teresa's attention. The images are produced gradually by a computer program that slowly establishes a network of relationships between these objects on the basis of the colour composition of each image or the intensity of the exchanges.



## *Onda Tejida*: entender el tejer como un trance

*Lot Amorós*

A través del tejido, las mujeres han expandido un conocimiento que no sólo conformaba su percepción sino que también ha forjado el mundo que nos rodea. Tejer es el descubrimiento, la práctica y la ejecución de un minucioso y concreto algoritmo.

El telar del siglo XXI es digital y, hoy, son las máquinas las que ejecutan ese algoritmo cultural. *Onda tejida* pone a disposición del público, a modo de telar, un marco de madera recorrido por doce cuerdas de piano. Al tocar las cuerdas se produce un sonido a través de los diferentes micrófonos piezoeléctricos que rodean la estructura, transformando el telar en una caja de resonancia digital donde entretejer luz y sonido.

Esta estructura analógico-digital deja de lado los límites de la caja estática de resonancia para adentrarse en los horizontes de la realidad aumentada, donde la parte física del objeto se mezcla con su vida digital, permitiendo que el público conviva con ambas realidades al mismo tiempo.

La interfaz del instrumento invita a entrar en contacto con la cuerda, con la electricidad, con la luz y con el sonido en un solo gesto, en una aproximación al tacto de los hilos, los colores y la cultura.

## *Woven Wave*: Understanding Weaving as a Trance

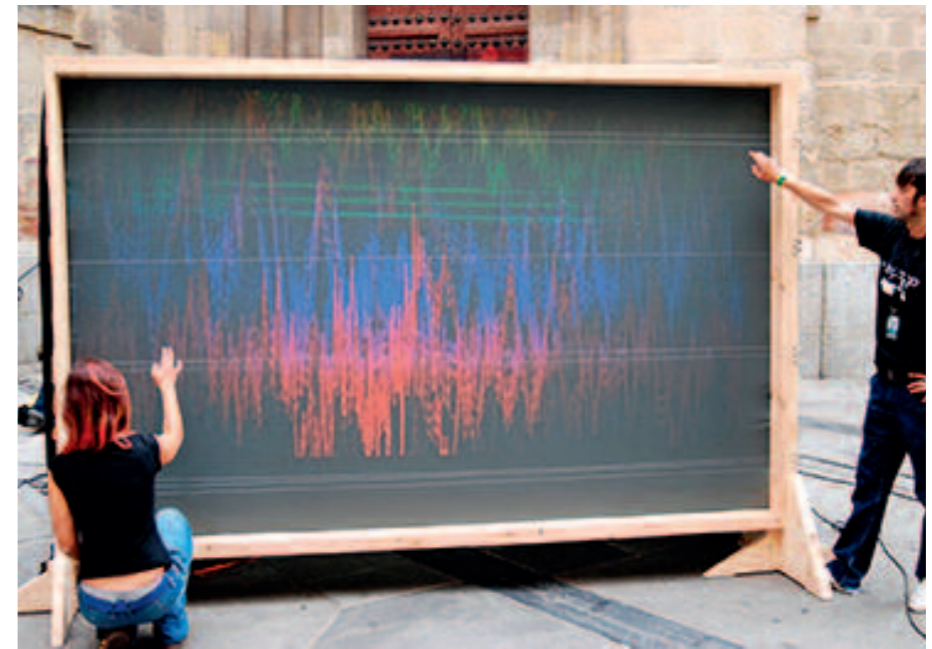
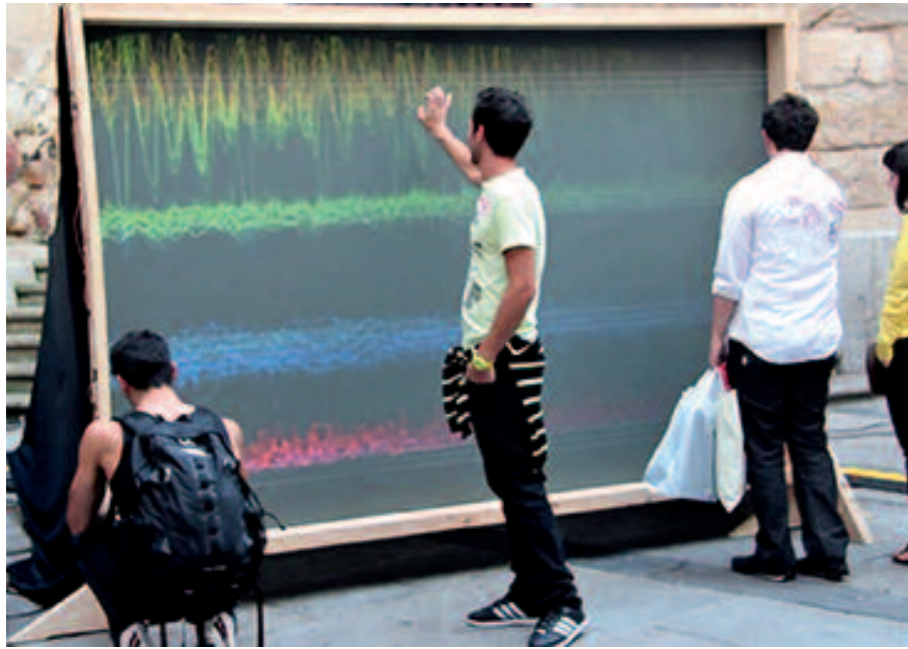
*Lot Amorós*

Through the act of weaving, women have expanded a body of knowledge that not only moulded their perception but has also shaped the world around us. Weaving is the discovery, practice and execution of a concrete and painstaking algorithm.

The looms of the twenty-first century are digital, and today that cultural algorithm is executed by machines. *Woven Wave* presents audiences with a loom-like device, a wooden frame traversed by twelve piano strings. When the strings are touched, they emit a sound made audible by various pickups, or piezo microphones, that surround the structure, turning the loom into a digital soundboard where light and sound are interwoven.

This analogue-digital structure overcomes the limitations of the static soundboard and heads for the new horizons of augmented reality, where the physical part of the object merges with its digital life, allowing audiences to experience both realities at the same time.

The instrument's interface invites each individual to make contact with the string, with electricity, light and sound in a single gesture, to reach out and discover the feel of threads, colours and culture.





## La artesanía contemporánea:

### la bisagra entre el arte y el diseño

*Maria Diez i Serrat y Santiago Planella i Domenech*

El desarrollo acelerado, imparable, de las nuevas tecnologías y la nueva capacidad de fabricar una realidad virtual o aumentada, simulacro mejorado de nuestro mundo, nos alejan cada día más de nuestra realidad. El asentamiento y la expansión de esta atractiva simulación del universo, que se sustenta sobre la base inmaterial de la información, provocan una reacción de retorno a las facultades más elementales, primitivas y autónomas de la actividad humana, como la necesidad de tener contacto con la materia y el poder construir, a partir de ella, algo con las manos. Durante la industrialización y postindustrialización, el éxito profesional se daba en función de la especialización. La crisis que nos afecta desde el 2007 y la necesidad de encontrar alternativas imaginativas, abiertas y flexibles en el ámbito de la creatividad están promoviendo un nuevo perfil de creador, preparado para dar respuestas desde diferentes disciplinas y lenguajes artísticos. La evolución del arte, del diseño y de las artes aplicadas en estos últimos años suscita una permeabilidad de sus fronteras y a menudo lleva hacia una hibridación entre ellas. Esto da lugar a nuevos perfiles profesionales que integran diferentes disciplinas.

¿Qué papel tiene la artesanía en el entorno actual, teniendo en cuenta que el artesano por definición es un especialista en su oficio? ¿No será éste un buen momento para replantearnos la figura del creativo como integrador entre la necesidad de encontrar el sentido, la curiosidad de saber y la capacidad de hacer?

Encontrar sentido. ¿No es la lucha constante del artista por entender y transmitir sus intuiciones? ¿No es posible que se trate de una especulación filosófica de nuestra capacidad natural, pero no por ello ordinaria, de conectarnos con nuestro entorno y con lo que hay detrás de éste? Nos conectamos y comunicamos con nuestro entorno a través de la percepción y de los sentidos. Hemos tendido a dar prioridad a los aspectos racionales para explicar el mundo, pero la razón se pone en movimiento a partir del contacto y de la percepción de lo que nos rodea. Buen ejemplo de ello es el personaje de la masajista de la película *La giovinezza* (2015), de Paolo Sorrentino, cuando hace hincapié en que tocar el cuerpo de otra persona con las manos nos abre la puerta a conocerla de verdad, a comprenderla; tocar es en sí mismo una experiencia de conocimiento y predispone a la reacción, a la respuesta.

La curiosidad del saber es una necesidad humana, pero en nuestra sociedad occidental cada vez se ha dado más espacio al saber pragmático, vinculado a la ciencia y a la técnica pero a menudo desvinculado de la ética y del pensamiento humanista. ¿Hacia dónde nos lleva este saber científico, impulsado sobre todo por la necesidad consumista del neoliberalismo y

## Contemporary Craftsmanship:

### The Hinge between Art and Design

*Maria Diez i Serrat and Santiago Planella i Domenech*

The swift, unstoppable advance of new technologies and the newfound ability to manufacture virtual or augmented reality, an improved simulacrum of our world, is taking us further and further away from our reality. The establishment and expansion of this attractive simulation of the universe, which rests on the intangible foundation of data, inspires a reactive urge to return to the most basic, primitive and autonomous faculties of human activity, evidencing a need for physical contact with matter and the ability to make something out of it with our own two hands. During the industrial and post-industrial periods, professional success depended on the degree of specialisation. The crisis that has plagued us since 2007 and the need to find imaginative, open and flexible alternatives in the creative sphere are now giving rise to a new kind of creator, one who is prepared to offer responses using different disciplines and artistic languages. The evolution of art, design and the applied arts in recent years suggests that the boundaries between them are now permeable and often lead to hybridisation. This in turn has created new professional profiles that integrate various disciplines.

What role does craftsmanship play in the current context, bearing in mind that the craftsman is by definition a specialist in his trade? Might this not be a good time to redefine the figure of the creative professional as someone who successfully combines the need to find meaning, the curiosity to know and the ability to do?

Finding meaning—is this not the constant struggle of artists to understand and convey their intuitions? Could this be a philosophical speculation on our natural, but not necessarily ordinary, ability to engage with our environment and with what lies behind it? We engage and communicate with our environment through perception and the senses. We have had to prioritise rational aspects in order to explain the world, but reason is only activated by our contact with and perception of what surrounds us. This is clearly illustrated by the masseuse in Paolo Sorrentino's film *Youth* (2015), who insists that laying hands on another person's body enables her to gain a true knowledge and understanding of that person; touching is, in itself, an experience of knowing that predisposes us to react and respond.

The curiosity to know is a human need, but in our Western society it is increasingly overshadowed by pragmatic knowledge, closely linked to science and technology yet often dissociated from ethics and humanist thought. Where is that scientific knowledge taking us? Where are we being led to by that drive for empirical fact, fuelled above all by the consumerist imperative of neoliberalism and increasingly unconcerned with moral

cada vez más desvinculado de las cuestiones morales y de una concepción holística? ¿Puede el científico investigar o el tecnólogo idear, ingeniar, sin disponer de un sentido ético?

Desde la primera piedra que movió el hombre prehistórico para poder sentarse con más comodidad, pasando por la elaboración del primer collar con huesos o de los primeros tejidos para protegerse, hasta llegar a realizar un contenedor de vidrio para conservar alimentos o a aplicar cubiertas cerámicas en los hospitales para favorecer la higiene, nuestra capacidad de hacer y el abastecimiento de materiales a nuestro alcance proclives a ser manipulados nos han permitido adaptar y modificar el entorno según nuestras necesidades e intereses. El hombre que utiliza su entorno, el hombre que manipula, el hombre constructor, o sea, el artesano, ha evolucionado constantemente para poder adaptarse a las diferentes épocas; hasta el punto de ser capaz de captar, de crear, de construir y de proponer elementos que dan soluciones a las diferentes necesidades de cada momento. Si bien antes la función de la artesanía consistía en dar respuesta a unos usos y utilidades cotidianos, actualmente, debido a la industrialización y al nuevo entorno digital, esta función ha tenido la necesidad de reajustarse, de reinterpretarse, dando lugar a la aparición de la artesanía contemporánea, ya no ligada exclusivamente a su uso, sino poseedora de valores añadidos vinculados al arte y al diseño.

El artesano no sólo ejecuta, sino que construye, transforma con las manos, con el hacer, y, además, también tiene la responsabilidad de sentir y de pensar. Y precisamente en la integración del hacer, del sentir y del pensar es donde el artesano se convierte en artesano contemporáneo, porque la conciencia del sentir y del pensar es fruto de las necesidades culturales del mundo en el que vivimos. De hecho, el filósofo Richard Sennett, en su libro *El artesano* (2009), defiende que hay que poder aprender de las cosas que nosotros mismos producimos y que, para que esto ocurra, el hacer debe ir acompañado de la responsabilidad del pensar y también de la conexión con el sentir.

Las manos, pues, actúan como elemento reunificador de estas tres actitudes ante el mundo (la necesidad de encontrar el sentido, la curiosidad de saber y la capacidad de hacer) y se proponen como elemento de encuentro, de conexión, de respuesta, de intercambio, de atracción, de descubrimiento, de conocimiento y de transmisión de sentimientos, emociones, e ideas entre el mundo y nosotros. En definitiva, las manos nos dan la posibilidad de relacionarnos con nuestro medio de manera respetuosa y de transformarlo de manera holística, mediante una actitud y una intención determinadas por un hacer en el cual está implícito el pensar y el sentir.

issues and a holistic vision? Can scientists investigate or can technologists invent and devise in an ethical vacuum?

From the first stone moved by a prehistoric man to make a more comfortable seat, from the first necklace made out of bones or the first cloths woven for protection to the invention of a glass container for preserving food or ceramic ceiling tiles that provide more sterile hospital settings, our ability to make things and procure malleable materials within our reach has allowed us to adapt and modify the environment to suit our needs and interests. The man who utilises his environment, the man who manipulates, the man who constructs—in other words, the craftsman—has constantly evolved in order to adapt to the conditions of each new era, proving his capacity to create, build and design elements that provide solutions to the different needs of any given time. In the past, the purpose of craftsmanship was to satisfy certain everyday needs and utilities; today, however, as a result of industrialisation and the new digital context, it has been necessary to readjust and reinterpret this function, and contemporary craftsmanship has emerged as something no longer associated exclusively with usefulness, but with added values related to art and design.

Today's craftsman does not just make; he constructs, transforming with his hands and actions. And he is also expected to feel and think. The conjunction of doing, feeling and thinking is precisely the point where the craftsman becomes a contemporary craftsman, because the awareness of feeling and thinking is a product of the cultural necessities of the world we live in. In fact, in his book *The Craftsman* (2009), philosopher Richard Sennett argues that we must be able to learn from the things we make ourselves and that, in order for this to happen, doing must go hand-in-hand with the responsibility of thinking and the engagement of feeling.

These three attitudes towards the world (the need to find meaning, the curiosity to know and the ability to do) are unified in our hands, posited as an element of encounter, engagement, response, exchange, attraction, discovery, knowledge, and transmission of feelings, emotions and ideas between us and the world. In short, hands give us the possibility of respectfully relating to our environment and holistically transforming it through a certain attitude and intention, both determined by a manner of doing in which thinking and feeling are implicit.

*Todo son legumbres con carne... y verduras* es el testimonio hablado de dos realidades culturales dispares. Nieta de migrantes de los años cincuenta, su identidad cultural charnega lleva a Marta Archilés a interesarse por los múltiples orígenes y costumbres de sus ascendientes y, por extensión, de las gentes a cuyas manifestaciones culturales accede. Esta práctica procesual, de inclinación antropológica, responde a un empático sentir por lo diferente: un intento de conectar universos culturales dispares y visiones desemejantes.

Una olla y un *tajín*, ambos realizados en cerámica, relacionan los relatos de las dos protagonistas de esta historia: Ascensión y Fátima. Aunque, por su apariencia, dichos objetos podrían considerarse simples accesorios de menaje de cocina, la obra trata de revalorizarlos, poniendo de manifiesto que realmente son vehículos de experiencias sublimadoras de profundo arraigo social, como cocinar y compartir una comida en comunidad.

La obra deviene así metáfora y propicia la contaminación positiva, limando prejuicios y provocando la adopción de nuevas prácticas culturales que dan lugar al nacimiento de tradiciones mestizas. Asimismo, cuestiona el límite entre el proteccionismo tradicional y el desarrollo de los nuevos y numerosos patrones culturales híbridos.



*Todo son legumbres con carne... y verduras*, 2014-2016  
Documento audiovisual e instalación

*Todo son legumbres con carne... y verduras* [It's All Pulses with Meat... and Vegetables] is the oral testimony of two very different cultural realities. The granddaughter of non-Catalan Spaniards who migrated to Catalonia in the 1950s, her mixed cultural heritage has led Marta Archilés to take an interest in the multiple origins and customs of her forebears and, by extension, of the peoples whose cultural expressions she discovers along the way. This process-centred practice with anthropological leanings is inspired by an empathetic affinity for difference: an attempt to connect disparate cultural universes and dissimilar outlooks.

A pot and a *tajine*, both made of pottery, link the narratives of the two main characters in this story: Ascensión and Fátima. Although, if we take into account their appearance, these objects might be seen as mere cooking utensils, the work strives to give them new value, revealing that they are actually vehicles for sublimating experiences that are deeply ingrained in social tradition, such as cooking and sharing meals as a community.

The work thus becomes a metaphor and facilitates positive contamination, grinding down prejudices and instigating the adoption of new cultural practices that give birth to mixed traditions. It also questions the boundary between traditional protectionism and the development of new and innumerable hybrid cultural patterns.



*Todo son legumbres con carne... y verduras*  
[It's All Pulses with Meat... and Vegetables], 2014-2016  
Audiovisual production and installation

*Salim Bayri*

Los documentos de identidad ya no están enlazados con la cultura, sino que son el resultado de un proceso administrativo-emocional tedioso y caro que incluso llega a conceder la nacionalidad a personas que invierten cierto capital en un territorio; “ciudadanía por inversión”, sin ni siquiera tener que poner un pie en el territorio en cuestión. Como artista que emigró de Marruecos a Europa, Bayri vive la amenaza de la ilegalidad. ¿Qué excusa tendrá que ofrecer al estado el año que viene para permanecer donde vive? Poder comer *kosher* en Casablanca y *halal* en Berlín no es el problema. El problema es su libertad de movimientos. Por todo ello, Bayri documenta y archiva toda su actividad para poder demostrar su arraigo el día que le pregunten qué ha estado haciendo en Europa.

Bayri juega con estas etiquetas desde una perspectiva humorística, tergiversándolas y presentándolas a través de objetos, dibujos e imágenes fijas y en movimiento. Así, crea situaciones en las que los objetos cotidianos aparecen alterados o desconectados de su función natural, combinándolos y manipulándolos según ciertas reglas para generar diferentes funciones y contextos.



*Verde y rojo*, 2015–2016  
Videoinstalación

*Salim Bayri*

Identity documents are no longer tied to culture; instead, they are the product of a tedious and costly bureaucratic-emotional process which in some cases even awards citizen status to people who invest a certain amount of money in a given country—“citizenship by investment”—without ever having set foot in it. As an artist who emigrated from Morocco to Europe, Bayri lives with the constant threat of illegality. What excuse will he offer to the bureaucrats next year in order to stay where he now lives? Being able to eat *kosher* in Casablanca and *halal* in Berlin isn't the problem. The problem is his freedom of movement. Therefore, Bayri documents and keeps records of all his activities, compiling proof of his settled status in anticipation of the day when someone asks what he's been doing in Europe.

Adopting a humorous approach, Bayri plays with these labels, twisting and presenting them through objects, drawings and still and moving images. He thus creates situations in which everyday objects are altered or dissociated from their natural function, applying specific combinations and certain manipulations to generate different functions and contexts.



*Verde y rojo* [Green and Red], 2015–2016  
Video installation

*Ritual para recordar* parte de los quinientos años de historia de una familia del Pirineo catalán, de carácter estrictamente patriarcal y que comparte un mismo apellido. Con Clàudia Bellera Baldomà llega un cambio radical a la familia, pues es la primera mujer heredera de la saga familiar, además de hija única. Todo ello la lleva a un doble compromiso, vital y artístico: mantener la memoria del lugar y dar relevancia al papel primordial, pero silencioso, de la mujer a lo largo de los siglos mediante la reproducción de objetos territoriales empleados para la elaboración de alimentos, tales como el pan, los *redorts* (cocas de pan y anís) y las sopas de pan.

En *Ritual para recordar*, Clàudia Bellera Baldomà crea los objetos con los que posteriormente hará el pan y cocinará la sopa con la que alimentará a su familia: objetos como los marcadores, con los que se decoraban e identificaban el pan y las cocas, o la sopera, reproducida con la misma arcilla recogida en las montañas de la zona que usaba el último alfarero del municipio hasta los años sesenta y decorada siguiendo los patrones tradicionales de color. Las sopas de pan –a base de pan duro, infusión de tomillo, sal y aceite– son un alimento básico en las zonas rurales del Pirineo en cualquier época del año. En esta obra, pan, marcadores, sopera y la posición de la familia sentada alrededor de la mesa dibujan una sucesiva repetición de la forma redonda, un círculo como forma perfecta. Un ciclo, pues, como el de la propia vida.



*Ritual para recordar*, 2015–2016  
Documento audiovisual y objetos

*Ritual para recordar* [Remembrance Ritual] is based on the five hundred-year history of an intensely patriarchal family from the Catalan Pyrenees that shares the same surname. The arrival of Clàudia Bellera Baldomà represented a radical change in the family, as she is an only child and the dynasty's first female heir. This unique status has given her a double obligation, in life and in art: to preserve the memory of the place and to highlight the relevant yet silent role of women through the centuries by reproducing territorial objects used to prepare food, such as bread, *redorts* (aniset-flavoured pastries) and bread soups.

In *Ritual para recordar*, Clàudia Bellera Baldomà creates the objects with which she will later make the bread and cook the soup to feed her family: objects like the stamps used to decorate and label breads and pastries, or the soup tureen, made out of the same local mountain clay used by the town's last potter until the 1960s and decorated with traditional colour patterns. Bread soups—recipes based on day-old bread, thyme tea, salt and oil—are a staple food in rural areas of the Pyrenees at any time of the year. In this work, the bread, stamps, soup tureen and the position of the family seated around the table create a serial repetition of the round form, the circle as a perfect shape—a cycle mirroring that of life itself.



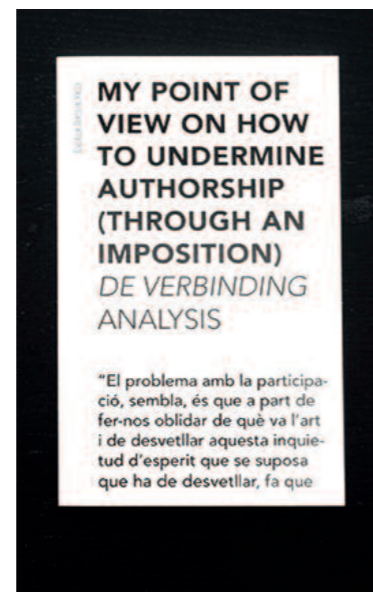
*Ritual para recordar* [Remembrance Ritual], 2015–2016  
Audiovisual production and objects

A caballo entre el proyecto de investigación y la obra artística, esta obra busca interferir en la autoría y en la autoridad del productor artístico durante el proceso creativo. Realizado en Rotterdam y Barcelona, entre otros lugares, e iniciado en otoño del 2013, el proyecto se extendió inicialmente hasta junio de 2014 y posteriormente ha sido retomado en 2016. Consiste en una sucesión de acciones y decisiones que se difuminan unas con otras, convirtiendo el proyecto en un conjunto en evolución constante cuyos elementos se retroalimentan entre sí, colisionando unos con otros.

El origen y objetivo principal del proyecto es socavar la autoría individual en el proceso de creación, trabajando de manera colectiva para intentar alterar funcionamientos establecidos en el arte, lo cual resulta de gran complejidad dadas las distintas resistencias a las que se enfrenta. Durante la primera fase (Rotterdam, otoño de 2013), se comprendió que no sólo existe la autoría del artista sino también la autoría, autoritaria, del mediador o comisario. También se detectó que la producción desde la individualidad está estrechamente unida al carácter original y auténtico de la producción artística y a los formatos de los dispositivos de exposición, motivo por el que se entendió la necesidad de alterarlos y transformarlos. Todos estos hechos hicieron que el eje central del proceso de trabajo fuese la contradicción, que ahora, en 2016, se ha convertido en la semilla que reactiva la continuación del proyecto en otro contexto, que en esta ocasión se formaliza con una edición colectiva con soporte on-line y con intervenciones activas en el espacio expositivo.

*My point of view on how to undermine authorship (through an imposition): De Verbinding analysis, 2014*

Proyecto de investigación que recoge un trabajo procesual, colectivo, curatorial y editorial



Halfway between a research project and a work of art, this piece aims to interfere with authorship and the authority of the artistic producer during the creative process. Produced in Rotterdam and Barcelona, among other locations, the project was initially carried out between the autumn of 2013 and June 2014, and later resumed in 2016. It consists in a series of actions and decisions that blend together, becoming a constantly evolving assemblage whose elements collide with and feed each other in an endless loop.

The original idea and primary goal of the project is to undermine individual authorship in the process of creation, working collectively in an attempt to alter established methods of operation in art. This has proved to be quite challenging, as such efforts meet with different forms of resistance. During the first phase (Rotterdam, autumn 2013), it became clear that authorship is not limited to artists; there is also the authoritarian authorship of the mediator or curator. The project also revealed that production from a position of individuality is closely linked to the original and authentic nature of artistic production and to the formats of display systems, which is why their alteration and transformation was deemed necessary. The conjunction of all these facts made contradiction the central pillar of the working process, and now, in 2016, that contradiction has become the switch that reactivated the project in a different context, this time taking the form of a collective on-line publication with active interventions in the exhibition space.



*My point of view on how to undermine authorship (through an imposition): De Verbinding analysis, 2014*

Research project involving processual, collective, curatorial and editorial work

*Andrea López Bernal*

*Crossing Borders* es una instalación móvil penetrable, una pequeña casa construida con materiales pobres ensamblados de forma fácil y despreocupada. Las paredes son frágiles e improvisadas y de una de ellas cuelga una estantería donde se apoya una pantalla en la que se reproducen dos vídeos musicales en bucle, uno de origen mexicano y otro marroquí. Los vídeos cuentan historias de amor y distancia, de sentimientos de añoranza hacia aquéllos que están lejos, que han marchado en búsqueda de un futuro mejor. Fuera de la casa, una cesta de fruta como ofrenda de bienvenida y dos gallinas que llenan de energía el lugar. La casa es un espacio mental de exploración que constituye una especie de fantasma cultural. No está pensada para una ubicación específica sino como un lugar que no es de nadie. *Crossing Borders* es una carta de amor, tan personal como ambigua, sobre alguien que no está, que se ha marchado lejos.



*Crossing Borders*, 2014-2016  
Instalación

*Andrea López Bernal*

*Crossing Borders* is a penetrable mobile installation, a small house made of cheap materials assembled with little effort or forethought. A shelf hanging from one of the rickety makeshift walls supports a screen on which two music videos, one Mexican and the other Moroccan, play in a loop. The videos tell stories of love and distance, of longing for those who are far away, for those who left in search of a better future. Outside the house, a fruit basket stands like a welcome gift and two hens infuse the place with energy. The house is a mental space of exploration that can be viewed as a kind of cultural phantom. It is not designed for a specific location but as a place that belongs to no one. *Crossing Borders* is a love letter, personal and ambiguous in equal measure, about someone who is absent, who has gone far away.



*Crossing Borders*, 2014-2016  
Installation



o ia in...  
Marley y sus  
umildade de  
s cancion  
mujer  
uchadas e im  
guen esa univ

destia, esta capa alerta de la sabiduria  
arna. No ofrece la sutileza de las piezas de  
nenos depurada pero desprende frescura y  
as necesidades en las que ocupar el tiempo  
handira hace más de veinte años y aún sigue  
fo sino a la persona, a la mujer que ia ha  
ere el tiempo ni en las creencias, tengo mucho  
de su familia, habla con sus amigas y  
búsqueda de la alegría.

severación concisa: me desveló la presencia  
real y concreta, no de un ser anónimo,  
bre ni precisa un lugar pero señala a un ser  
un magma uniforme ni una enorme mano  
cas y singulares. Supo que el objeto artístico  
cima de cualquier otra consideración.  
los seres humanos ejercen anónimamente

iel dura. Cuando tocan la mía creo que la  
é gusta les eso.

eatro) Campoamor de Oviedo: le habían  
lo, le acompañaban sus músicos y unos  
musicalidad de sus andares frágiles y  
ars Attacks sólo que la música no

especialmente nie sient  
contenida en la abstrac  
gran valor, su abstrac  
angria. Quizá su fin fue  
o simplemente era una clac  
emocionalmente, y na sac  
can de tono  
ejido con la que aunque no  
entos. La r  
común y pienso en esta  
ze e intenso  
glia el rebano bajo el cielo

A través de la narrativa recib  
de alguien. Me advierte de la  
anodino e intercambiable. La  
al vivo como el alumbra

l'istant des motifs, des géom  
vement les objets, qui  
que ce qu'elles font - si est d'  
à nos yeux grand m  
mais le peine romme. nonant  
ralentis, becimer, pour el  
l'exotisme, du tout autre  
facile' pilservon. Pourquoi?  
femme qui s'adite de  
la chimie ou la biologie  
si l'angu 12 m'y a pas de

si l'angu 12 m'y a pas de point  
lune cartographique plus de ce li  
du ovenda d' autres. Postes  
de chateaux hantés.  
Faire la carte, pas le calque.  
depuis que je fais les cartes. Au  
me l'ambler aux calques - les  
qui se superposent sur un  
cabriment

a relacion a las personas por enc  
ales, cognitivos o emocionales los  
de los objetos artisticos!

uy fuerte lo que les hace una piel e  
...Y pienso que no tiene por qué g  
Marley recorría el pasillo del Teat  
Asturias de las Artes. No iba solo,  
volumen de sus gorros y por la mu  
recordaban a los marcianos de Mar  
ebro sino, al contrario, invadía de  
dida que los rastas avanzaban p  
s subían de tono. Las puertas se ab

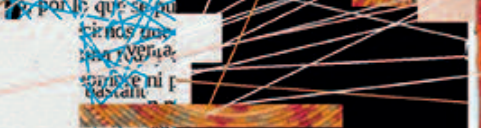
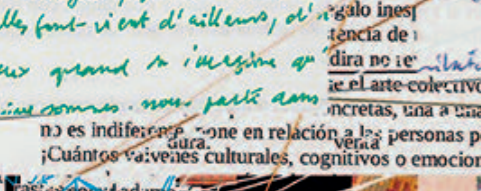
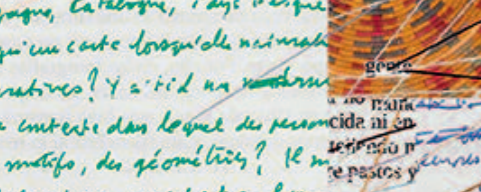
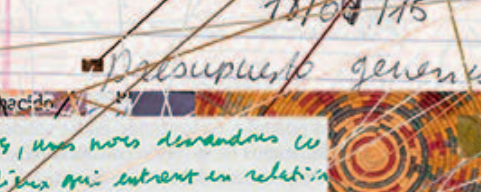
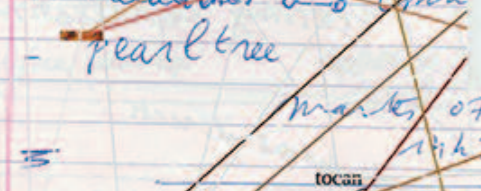
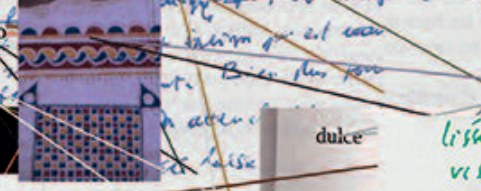
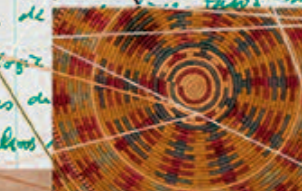
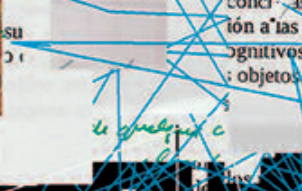
Marley recorría el pasillo del Teat  
Asturias de las Artes. No iba solo,  
volumen de sus gorros y por la mu  
recordaban a los marcianos de Mar  
ebro sino, al contrario, invadía de  
dida que los rastas avanzaban p  
s subían de tono. Las puertas se ab

relaciones o o amn  
pearl tree

Presupuesto generico.

uier, una nos devandans ce  
la linea qui entrant en relati  
Espagne, Catalogne, Pays Basque  
ira qui une carte lorsqu'elle nait  
nistratives? Y a-t'il un roudru  
le l'interet dans lequel de person  
de motifs, des géométries? Il m  
ment les objets, qui sont en form  
qu'elles font - si est d'ailleurs, d'  
nos yeux grand m  
mais le peine romme. nonant  
concretas, una a una, d  
no es indiferen  
one en relación a las personas por  
¿Cuántos vaivenes culturales, cognitivos o emociona

pasas eoc, adame  
por lo que se pu  
e nos nos  
ni p  
estant





Listado de obras  
List of Works

[p. 43]

Cojín original, sin fecha  
Original cushion, undated  
Tejido / Weave  
184 x 35 cm

[p. 45]

*El primer cojín*, 1989  
*The First Cushion*  
Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
103 x 90 cm

[p. 47]

*El canon*, 2009-2010  
*The Canon*  
Vídeo / video, 24"

[p. 49]

*La alfombra roja I*, 1989-1990  
*The Red Carpet I*  
Gouache sobre papel / Gouache on paper  
30 x 45 cm

[p. 49]

*La alfombra roja II*, 1989-1990  
*The Red Carpet II*  
Gouache sobre papel / Gouache on paper  
30 x 45 cm

[pp. 50-51]

*La alfombra roja o el arte del secreto*, 1988  
*The Red Carpet or the Art of Secrecy*  
Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
135 x 178 cm

[p. 53]

Cojín original, sin fecha  
Original cushion, undated  
Tejido / Weave  
160 x 25 cm

[p. 55]

*En las montañas del Atlas Medio*, 1988  
*In the Middle Atlas Mountains*  
Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
130 x 72 cm

[p. 57]

*La boda*, 1989-1990  
*The Wedding*  
Gouache sobre papel / Gouache on paper  
30 x 45 cm

[p. 57]

*La alfombra roja III*, 1989-1990  
*The Red Carpet III*  
Gouache sobre papel / Gouache on paper  
30 x 45 cm

[p. 59]

*La boda I*, 1987  
*The Wedding I*  
Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
145 x 100 cm

[p. 61]

*La boda II*, 1987  
*The Wedding II*  
Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
145 x 100 cm

[p. 63]

*En el barrio* [serie *Herodes*], 1992  
*In the Neighbourhood* [*Herod series*]  
Tinta china sobre papel / Indian ink on paper  
36 x 27 cm

[pp. 64-65]

*Variante III*, 1989  
*Variation III*  
Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
72 x 175 cm

[p. 67]

*Los cangrejos* [serie *Herodes*], 1992  
*The Crabs* [*Herod series*]  
Tinta china sobre papel / Indian ink on paper  
36 x 27 cm

[p. 69]

*La alfombra roja IV*, 1989-1990  
*The Red Carpet IV*  
Gouache sobre papel / Gouache on paper  
30 x 45 cm

[p. 69]

*La alfombra roja V*, 1989-1990  
*The Red Carpet V*  
Gouache sobre papel / Gouache on paper  
30 x 45 cm

[p. 71]

*La alfombra roja VI*, 1989-1990  
*The Red Carpet VI*  
Gouache sobre papel / Gouache on paper  
45 x 30 cm

[p. 73]

*Herodes* [serie *Herodes*], 1992  
*Herod* [*Herod series*]  
Tinta china sobre papel / Indian ink on paper  
27 x 36 cm

[p. 75]

*Ojos I*, 1988  
*Eyes I*  
Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
187 x 104 cm

[p. 77]

*Ojos II*, 1988  
*Eyes II*  
Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
187 x 104 cm

[p. 79]

Cojín original, sin fecha  
Original cushion, undated  
Tejido / Weave  
150 x 36 cm

[p. 81]

*Los límites*, 1989  
*Borders*  
Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
185 x 124 cm

[p. 83]  
La capa Beni Ouarain original, sin fecha  
The original Beni Ouarain cape, undated  
Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
183 x 93 cm

[p. 84]  
La capa Beni Ouarain original (reverso), sin fecha  
The original Beni Ouarain cape (back), undated  
Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
183 x 93 cm

[p. 85]  
*La capa Beni Ouarain II*, 1988  
*The Beni Ouarain Cape II*  
Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
173 x 93 cm

[p. 87]  
*La capa Beni Ouarain I*, 1988  
*The Beni Ouarain Cape I*  
Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
180 x 90 cm

[p. 89]  
Cojín original, sin fecha  
Original cushion, undated  
Tejido / Weave  
140 x 36 cm

[p. 91]  
Sin título, 1999  
Untitled  
Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
160 x 60 cm

[p. 93]  
*La alfombra roja VI*, 1989–1990  
*The Red Carpet VI*  
*Gouache* sobre papel / *Gouache* on paper  
30 x 45 cm

[p. 93]  
*La alfombra roja VII*, 1989–1990  
*The Red Carpet VII*  
*Gouache* sobre papel / *Gouache* on paper  
30 x 45 cm

[pp. 94–95]  
Sin título, 1999  
Untitled  
Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
340 x 174 cm

[p. 97]  
*Cojín*, 1998  
*Cushion*  
Tela cosida y pintada / Sewn and painted cloth  
140 x 35 cm

[p. 99]  
*Cojín I*, 1998–1999  
*Cushion I*  
Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
140 x 35 cm

[p. 99]  
*Cojín II*, 1998–1999  
*Cushion II*  
Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
140 x 35 cm

[p. 101]  
*Cojín III*, 1998–1999  
*Cushion III*  
Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
140 x 35 cm

[p. 101]  
*Cojín IV*, 1998–1999  
*Cushion IV*  
Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
140 x 35 cm

[p. 103]  
Sin título, 1998  
Untitled  
Tejido de lana, yute y algodón /  
Wool, jute and cotton weave  
175 x 84 cm

[p. 105]  
*Esperando el porvenir*  
[serie *Esperando el porvenir*], 1991  
*Waiting for the Future*  
[*Waiting for the Future* series]  
Tela cosida y pintada / Sewn and painted cloth  
146 x 114 cm

[p. 107]  
*Coleguillas* [serie *Esperando el porvenir*],  
1992–1993  
*Mates* [*Waiting for the Future* series]  
Tinta china sobre papel / Indian ink on paper  
50 x 35 cm

[p. 109]  
*Las amigas* [serie *Herodes*], 1992  
*Girlfriends* [*Herod* series]  
Tinta china y lápiz de color sobre papel /  
Indian ink and coloured pencil on paper  
36 x 27 cm

[pp. 110–111]  
Sin título, 1999  
Untitled  
Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
250 x 150 cm

[p. 113]  
*La madre*, 2009–2010  
*The Mother*  
Video / video, 41"

[p. 115]  
Sin título, 1998  
Untitled  
Lápices de color sobre papel /  
Coloured pencils on paper  
34,5 x 19 cm

[pp. 117, 119, 120, 122, 123, 125]  
*Bert Flint I, II, III, V, VI, VII*, 1987–1988  
Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
230 x 110 cm

[p. 121]  
*Bert Flint IV* (pieza original), sin fecha  
*Bert Flint IV* (original piece), undated  
Tejido / Weave  
239 x 110 cm

[p. 127]  
Sin título, 1998–1999  
Untitled  
Lápices de color sobre papel /  
Coloured pencils on paper  
35 x 25 cm

[p. 129]  
*Franjas I, II*, 1999  
*Stripes I, II*  
Tela cosida y pintada / Sewn and painted cloth  
140 x 35 cm

[pp. 130–131]  
*Franjas*, 1999  
*Stripes*  
Tela cosida y pintada / Sewn and painted cloth  
150 x 250 cm

[p. 133]  
*El padre*, 2009–2010  
*The Father*  
Video / video, 22"

[p. 135]  
Sin título, 1999  
Untitled  
Tela cosida y pintada / Sewn and painted cloth  
200 x 70 cm

[p. 135]  
Sin título, 1999  
Untitled  
Tela cosida y pintada / Sewn and painted cloth  
200 x 70 cm

[p. 137]  
*Ouarain*, 2015  
Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
160 x 75 cm

[p. 139]  
*Amada, Cirujana, Fotógrafa, Arquitecta*  
[serie *Profesiones*], 2012  
*Loved One, Surgeon, Photographer, Architect*  
[*Professions* series]  
Lápiz negro y de color sobre papel /  
Black and coloured pencil on paper  
20 x 15 cm

[p. 141]  
*Handira* original, sin fecha  
Original *handira*, undated  
Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
168 x 97 cm

[pp. 142, 143, 144, 145]

*Handira I, II, III, IV*, 1997

Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
168 x 97 cm

[p. 147]

*Su sobrina y nuera*, 2009–2010

*Her Niece and Daughter-in-Law*

Vídeo / video, 1'07"

[p. 149]

*Desde otro lugar II*, 1999

*From Another Place II*

Tela cosida y pintada / Sewn and painted cloth  
250 x 150 cm

[p. 151]

*Atlas Medio II*, 1999

*Middle Atlas II*

Tela cosida y pintada / Sewn and painted cloth  
250 x 150 cm

[p. 153]

*Atlas Medio I*, 1999

*Middle Atlas I*

Tela cosida y pintada / Sewn and painted cloth  
250 x 150 cm

[p. 155]

*Al norte del Atlas Medio*, 1999

*North of the Middle Atlas*

Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
250 x 150 cm

[p. 157]

Sin título, 2001

Untitled

Lápices de color sobre papel /

Coloured pencils on paper

36 x 16,5 cm

[p. 159]

*El tiempo y las horas*, 2009–2010

*Time and Hours*

Vídeo / video, 40"

[p. 161]

Cojín original, sin fecha

Original cushion, undated

Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
124 x 38 cm

[pp. 162–163]

*Cojín IV, II, III, I*, 2006

*Cushion IV, II, III, I*

Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave  
124 x 38 cm

[p. 165]

Sin título, 1998–1999

Untitled

Tela cosida y pintada / Sewn and painted cloth

200 x 165 cm

[p. 167]

Sin título, 1998–1999

Untitled

Tela cosida y pintada / Sewn and painted cloth

146 x 114 cm

[p. 169]

Sin título, 1998

Untitled

Lápices de color sobre papel /

Coloured pencils on paper

36 x 24 cm

[p. 171]

Alfombra original, sin fecha

Original rug, undated

Tejido y nudos de lana / Wool weave and knots

250 x 150 cm

[pp. 173, 175, 177]

*Adiós al rombo I, II, III* [serie *Rosas blancas*],

2012–2013

*Farewell to the Rhombus I, II, III* [*White Roses*

series]

Tela cosida y pintada / Sewn and painted cloth

250 x 150 cm

[p. 179]

Sin título, 2001

Untitled

Lápices de color sobre papel /

Coloured pencils on paper

36 x 26 cm

[p. 181]

Cojín original, sin fecha

Original cushion, undated

Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave

77 x 34 cm

[p. 183]

*Nudos*, 2013

*Knots*

Lápiz sobre papel / Pencil on paper

29,5 x 21 cm

[p. 185]

*Adiós al rombo IV* [serie *Rosas blancas*],

2012–2013

*Farewell to the Rhombus IV* [*White Roses* series]

Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave

194 x 150 cm

[p. 187]

*Adiós al rombo V* [serie *Rosas blancas*], 2014

*Farewell to the Rhombus V* [*White Roses* series]

Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave

200 x 150 cm

[p. 189]

*Adiós al rombo III*, 2016

*Farewell to the Rhombus III*

Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave

200 x 165 cm

[p. 191]

*Urdimbre, trama*, 2013

*Warp, Weft*

Lápiz sobre papel / Pencil on paper

29,5 x 21 cm

[p. 193]

*Curiosidad*, 2009–2010

*Curiosity*

Vídeo / video, 58"

[p. 195]

*Esposas, Hermanas, Familiares: primas,*

*Consuegras, Abuela y nietas, Comadres, Amigas,*

*Amigas, Tertulianas* [serie *Parientas*], 2012

*Wives, Sisters, Relatives: Cousins, Mothers-in-*

*Law, Grandmother and Granddaughters,*

*Godmothers, Girlfriends, Girlfriends, Talkers*

[*Female Relatives* series]

Lápiz sobre papel / Pencil on paper

20 x 15 cm

[pp. 196–197]

*Adiós al rombo VI* [serie *Rosas blancas*], 2014

*Farewell to the Rhombus VI* [*White Roses* series]

Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave

135 x 150 cm

[p. 199]

Sin título, 1998

Untitled

Lápices de color sobre papel /

Coloured pencils on paper

36,5 x 13,5 cm

[p. 201]

*Adiós al rombo I*, 2015

*Farewell to the Rhombus I*

Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave

200 x 155 cm

[p. 203]

*Adiós al rombo II*, 2015–2016

*Farewell to the Rhombus II*

Tejido de lana y algodón / Wool and cotton weave

200 x 165 cm

[p. 205]

*La alfombra*, 2009–2010

*The Rug*

Vídeo / video, 30"

## Biografías

### Teresa Lanceta

Licenciada en Historia Moderna y Contemporánea y doctorada en Historia del Arte, actualmente Teresa Lanceta (Barcelona, 1951) imparte clases en la Escola Massana de Barcelona. Su trabajo se desarrolla a través del arte textil y el videoarte y ha investigado, entre otros ámbitos, el arte popular textil en Marruecos, la alfombra española del siglo XV y el trabajo de las mujeres en la industria tabaquera. Colabora en revistas de arte como *Arte y Parte*, *Horizons Maghrébins*, *Debates sobre arte* y *Concreta*. Entre sus exposiciones individuales destacan *La alfombra roja* (Museu Tèxtil i d'Indumentària, Barcelona, 1989), *Tejidos marroquíes: Teresa Lanceta* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, y Villa des Arts, Casablanca, 2000), *Tejida abstracción* (Museo de Arte Moderno de Ibiza y Museo de Teruel, 2001), *El paso del Ebro* (Galería Espacio Mínimo, Madrid, 2015) y *Adiós al rombo* (La Casa Encendida, Madrid; Azkuna Zentroa, Bilbao; y Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, 2016). Entre sus exposiciones colectivas destacan *De una parte a otra* (Gezira Art Center de El Cairo, Lonja del Pescado de Alicante y Musée d'Angers-Université Le Mirail de Toulouse, 2009), *How to (...) things that don't exist* (31 Bial de São Paulo, 2014), *El contrato* (Azkuna Zentroa, Bilbao, 2014) y *La réplica infiel* (Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2016). En 2011 presentó *Cierre es la respuesta*, un documental sobre las trabajadoras de la Fábrica de Tabacos de Alicante, en el Centro Cultural Las Cigarreras de dicha ciudad.

### Nuria Enguita Mayo

Licenciada en Historia y Teoría del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, Nuria Enguita Mayo (Madrid, 1967) es directora del nuevo centro de arte Bombas Gens de Valencia, editora de la revista *Concreta* y comisaria de exposiciones. Entre 1991 y 1998 fue conservadora del Institut Valencià d'Art Modern y entre 1998 y 2008 fue directora artística de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, donde, además de seminarios y ciclos de cine y vídeo, organizó las exposiciones y publicaciones de las muestras dedicadas a Chris Marker, Renée Green, Eulàlia Valldosera, Victor Burgin, Asger Jorn, Jon Mikel Euba, Sanja Ivekovic, Pedro G. Romero y Steve McQueen, entre otras. También trabajó en los proyectos *Culturas de Archivo*, *Tour-ismes*. *La derrota*

*de la disensió* y *Representaciones árabes contemporáneas*. Entre 2000 y 2014 formó parte del equipo de dirección del programa “arteypensamiento” de la Universidad Internacional de Andalucía y entre 2007 y 2014 fue coeditora de la revista *Afterall*. Ha sido comisaria en Manifesta 4 (Frankfurt, 2002), en el Encuentro Internacional de Medellín (2011) y en la 31 Bial de São Paulo (2014). Entre otras, ha comisariado exposiciones dedicadas a Eulàlia Valldosera (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009), Ibon Aranberri (Abadía de Santo Domingo de Silos, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010) y Leonor Antunes (Museu Serralves, Oporto, 2011) y recientemente ha comisariado la exposición colectiva *La réplica infiel* (Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2016). Ha impartido conferencias sobre teoría del arte y gestión artística en numerosos centros y universidades y ha publicado numerosos textos en catálogos y revistas de arte contemporáneo, como *Parkett*, *Afterall* y *Concreta*.

### Pedro G. Romero

Nacido en Aracena (Huelva) en 1964, opera como artista desde 1985. Actualmente trabaja en dos grandes aparatos, el Archivo F.X. y la Máquina P.H. Participa en “UNIA arteypensamiento” y en la Plataforma de Reflexión de Políticas Culturales (PRPC) en Sevilla. Es comisario del proyecto *Tratado de paz* (San Sebastián 2016 Capital Europea de la Cultural). Con el Archivo F.X. ha presentado, entre otros proyectos, *La comunidad vacía. Política* (Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2009) y *Economía: Picasso* (Museu Picasso, Barcelona, 2012). Su trabajo *La Escuela Moderna* se presentó en la 31 Bial de São Paulo en 2014. La editorial alemana Spector Books ha publicado la obra *Wirtschaft, Ökonomie, Konjunktur*, a partir del proyecto expuesto en la Württembergischer Kunstverein de Stuttgart. En Máquina P.H. promueve la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos ([www.pieflamenco.com](http://www.pieflamenco.com)). Es director artístico del bailaor Israel Galván y ha comisariado el proyecto *Ocaña (1973-1983). Acciones, actuaciones, activismo* (La Virreina, Barcelona, y Centro Cultural Montehermoso, Vitoria, 2011). Actualmente trabaja en el proyecto *Máquinas de vivir. El flamenco y la arquitectura en la ocupación y desocupación de espacios*, que se ha presentado, entre otros lugares, en la Bial de Berlín, el MACBA de Barcelona y Secession, Viena.

## Biographies

### Teresa Lanceta

With a BA in Modern and Contemporary History and a PhD in Art History, Teresa Lanceta (Barcelona, 1951) currently teaches at the Massana Design School in Barcelona. She works with textile and video art and, among other subjects, she has researched the folk art of Moroccan textiles, fifteenth-century Spanish rugs and women workers in the tobacco industry. She writes for journals such as *Arte y Parte*, *Horizons Maghrébins*, *Debates sobre arte* and *Concreta*. Her solo exhibitions include *La alfombra roja* (Museu Tèxtil i d'Indumentària, Barcelona, 1989), *Tejidos marroquíes: Teresa Lanceta* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, and Villa des Arts, Casablanca, 2000), *Tejida abstracción* (Museo de Arte Moderno de Ibiza and Museo de Teruel, 2001), *El paso del Ebro* (Galería Espacio Mínimo, Madrid, 2015) and *Adiós al rombo* (La Casa Encendida, Madrid; Azkuna Zentroa, Bilbao; and Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, 2016). She has also participated in numerous group shows, such as *De una parte a otra* (Gezira Art Center, Cairo; Lonja del Pescado, Alicante; and Musée d'Angers-Université Le Mirail, Toulouse, 2009), *How to (...) things that don't exist* (31st São Paulo Biennial, 2014), *El contrato* (Azkuna Zentroa, Bilbao, 2014) and *La réplica infiel* (Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2016). In 2011 she presented *Cierre es la respuesta* [Closing Is the Answer], a documentary about female employees of the Alicante Tobacco Factory, at the Centro Cultural Las Cigarreras in Alicante.

### Nuria Enguita Mayo

With a BA in Art Theory and History from the Universidad Autónoma de Madrid, Nuria Enguita Mayo (Madrid, 1967) is the director of Valencia's recently created art centre Bombas Gens and editor of the journal *Concreta*. She also curates exhibitions. Between 1991 and 1998 she worked as curator of the Institut Valencià d'Art Modern, and from 1998 to 2008 she was the artistic director of Fundació Antoni Tàpies in Barcelona, where, in addition to film and video sessions and seminars, she organised exhibitions, and the accompanying catalogues, for artists such as Chris Marker, Renée Green, Eulàlia Valldosera, Victor Burgin, Asger Jorn, Jon Mikel Euba, Sanja Ivekovic, Pedro G. Romero and Steve McQueen. She also worked on the projects *Culturas de Archivo*, *Tour-ismes*. *La derrota de la disensió* and

*Representaciones árabes contemporáneas*. Between 2000 and 2014 she was co-director of the “arteypensamiento” programme at the International University of Andalusia, and from 2007 to 2014 she co-edited the journal *Afterall*. In her facet as a curator, she participated in Manifesta 4 (Frankfurt, 2002), in the International Art Encounter of Medellín (2011) and in the 31st São Paulo Biennial (2014). She has also curated shows for artists such as Eulàlia Valldosera (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009), Ibon Aranberri (Abbey of Santo Domingo de Silos, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010) and Leonor Antunes (Museu Serralves, Porto, 2011), as well as the group exhibition *La réplica infiel* (Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2016). Enguita has lectured on art theory and artistic management at numerous centres and universities and has published articles in catalogues and contemporary art journals, including *Parkett*, *Afterall* and *Concreta*.

### Pedro G. Romero

Born in Aracena, Huelva, in 1964, Romero has functioned as an artist since 1985. He is currently working on two ambitious apparatuses, Archivo F.X. and Máquina P.H. He participates in the “UNIA arteypensamiento” programme and in the Platform for Reflection on Cultural Policies (PRPC) in Sevilla. He is the curator of the project *Tratado de paz* ([Peace Treaty], San Sebastián 2016 European Capital of Culture). In connection with Archivo F.X., he has presented, among other projects, *La comunidad vacía. Política* ([The Empty Community: Politics], Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2009) and *Economía: Picasso* ([Economics: Picasso], Museu Picasso, Barcelona, 2012). His work *La Escuela Moderna* [The Modern School] was presented at the 31st São Paulo Biennial in 2014. The German publishing house Spector Books has published *Wirtschaft, Ökonomie, Konjunktur / Business, Economics, Conjecture* in connection the project exhibited at the Württembergischer Kunstverein in Stuttgart. Through Máquina P.H. he promotes the Independent Platform of Modern and Contemporary Flamenco Studies ([www.pieflamenco.com](http://www.pieflamenco.com)). Romero is also artistic director for the flamenco dancer Israel Galván. He has curated the project *Ocaña (1973-1983). Acciones, actuaciones, activismo* ([Ocaña (1973-1983): Actions, Performances, Activism], La Virreina, Barcelona, and Centro de Arte Montehermoso, Vitoria, 2011). He is currently working on *Máquinas de vivir. El*

### Thomas Golsenne

Doctor en Historia del Arte, escribió su tesis sobre Carlo Crivelli y el ornamento en el siglo xv. Ha sido becado por la Academia de Francia en Roma y actualmente es profesor en la Villa Arson (Escuela Superior de Arte) de Niza, donde dirige la Unité de Recherche Bricologie. Ha coeditado una nueva traducción al francés de *De pictura* de Leon Battista Alberti (2004) y la obra *La performance des images* (2010), y es autor de *Pascal Pinaud: Serial Painter* (2014), así como de diversos artículos sobre el ornamento en el Renacimiento y en el arte contemporáneo, la antropología de las imágenes, las formas occidentales del animismo y la teoría del arte. Actualmente trabaja en un libro sobre Carlo Crivelli cuya publicación está prevista para septiembre de 2016 (Presses Universitaires de Rennes). Ha organizado la exposición *Bricologie. La souris et le perroquet* ([Bricologie. El ratón y el periquito], Villa Arson, Niza, 2015), que gira en torno a las técnicas de los artistas contemporáneos, y ha coordinado numerosas conferencias.

### Nicolas Malevé

El artista plástico, programador informático y activista de datos Nicolas Malevé (Bruselas, 1969) vive y trabaja entre su ciudad natal y Londres. Desde 1997 es miembro de Constant, organización bruselense sin ánimo de lucro gestionada por artistas, donde trabaja en los ámbitos del arte, los medios y la tecnología. La práctica artística de Constant es interdisciplinar y se inspira en temas como el trabajo colaborativo, la innovación tecnológica, las redes segmentadas, las infraestructuras de *software*, el intercambio de datos, los algoritmos, los archivos experimentales, las nuevas formas de (re)presentación, las alternativas al *copyright*, el (ciber)feminismo y la ética en la red. Malevé es también miembro de The Scandinavian Institute for Computational Vandalism, proyecto en el que, junto a Michael Murtaugh y Ellef Prestsæter, experimenta con técnicas para trabajar con grandes colecciones de material visual, explorando distintas formas de consultarlas y cuestionarlas. En la actualidad está escribiendo su tesis sobre los algoritmos de visión en la London South Bank University.

### Lot Amorós

Sin residencia fija, Lot Amorós vive y trabaja en el mundo. Ingeniero informático y artista transdisciplinar español, ha trabajado en interfaces de visualización de datos, en *performances* con realidad mixta y

con instrumentos audiovisuales interactivos.

Asimismo, Amorós ha participado en diversas residencias y certámenes internacionales de arte digital, como los proyectos *EVA* en São Paulo y *Augmented Airspace* en El Cairo. En mayo de 2012, durante una residencia artística en Holanda, desarrolló su proyecto *Guerrilla Drone*. Desde entonces sus proyectos se centran principalmente en los drones.

### Maria Diez i Serrat

Maria Diez i Serrat (Barcelona, 1980) es licenciada en Arquitectura por la Escola Tècnica Superior de Barcelona (2007) y graduada en Joyería Artística por la Escola Massana de Barcelona, donde imparte clases desde septiembre del 2013. Desde 2009 forma parte del grupo de diseñadores de la marca de joyería Joid'art y desde 2014 es parte del colectivo de joyería Quars d'una, junto a Carla Garcia, Clara Niubò y Sandra Llusà. Ha participado en diversas exposiciones colectivas a nivel nacional e internacional y actualmente cursa un máster en Producción e Investigación Artística en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona.

### Santiago Planella i Domenech

Licenciado en la Academia de Bellas Artes de Florencia en 1985, actualmente Santiago Planella i Domenech está cursando un máster en Producción e Investigación Artística en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Desde los años ochenta ha realizado proyectos de escultura pública, exposiciones, instalaciones y *performances* en Gerona, Barcelona, Florencia, Nápoles y Roma, entre otros lugares. Desde 1998 dirige el “estudi de disseny i projectes ceràmics intervento · santiago planella”, centrado en la creación de intervenciones arquitectónicas y paisajísticas, objetos de autor, piezas utilitarias y diseño industrial. Desde 2013 es docente en la Escola Massana de Barcelona.

### Marta Archilés

Graduada en la Escola Massana de Barcelona y miembro del colectivo Placa Turca, Marta Archilés (Badalona, Barcelona, 1992) cree en la hospitalidad como forma de revolución. Articula su práctica artística a través de la recreación de escenarios físicos y de situaciones generadas por el objeto, la instalación y la *performance*. Emplea diversas disciplinas afines a la artesanía, pues “hacer con las manos” constituye la esencia de su práctica. Entre sus últimos

*flamenco y la arquitectura en la ocupación y desocupación de espacios* [Living Machines: Flamenco and Architecture in the Squatting and Evacuation of Spaces], a project that has been presented at the Berlin Biennale, MACBA, Barcelona, and Secession, Vienna, among other venues.

### Thomas Golsenne

Golsenne earned his PhD in Art History with a dissertation on Carlo Crivelli and ornament in the fifteenth century. A former fellow of the French Academy in Rome, he currently teaches at the University Art School of Villa Arson, in Nice, where he directs the “Bricologie” research unit. He has co-edited a new French translation of Leon Battista Alberti's *De Pictura* (2004) and the book *La performance des images* (2010), and he has published *Pascal Pinaud: Serial Painter* (2014), as well as various articles on ornament in the Renaissance and in contemporary art, the anthropology of images, Western forms of animism and art theory. He is currently working on a book about Carlo Crivelli scheduled for release in September 2016 (Presses Universitaires de Rennes). Golsenne has also organised the exhibition *Bricologie. La souris et le perroquet* ([Bricologie: The Mouse and the Parakeet], Villa Arson, Nice, 2015), centred on techniques used by contemporary artists, and has coordinated numerous conferences.

### Nicolas Malevé

A visual artist, computer programmer and data activist, Nicolas Malevé (Brussels, 1969) lives and works in Brussels and London. He is a member of Constant, a non-profit, artist-run organisation based in Brussels, since 1997 and is active in the fields of art, media and technology. The artistic practice of Constant is interdisciplinary and inspired by themes such as collaborative work, technological innovation, pipelined networks, software infrastructures, data exchange, algorithms, experimental archives, new forms of (re)presentation, copyright alternatives, (cyber)feminism and the ethics of the web. Malevé is also a member of The Scandinavian Institute for Computational Vandalism, a project in which, together with Michael Murtaugh and Ellef Prestsæter, he has been experimenting with techniques to engage with large collections of visual materials, exploring different ways to navigate and question them. He is currently working on his PhD on the algorithms of vision at London South Bank University.

### Lot Amorós

With no permanent address, Lot Amorós lives and works in the world. A Spanish IT engineer and transdisciplinary artist, he has worked on data visualisation interfaces and performances involving mixed reality and interactive audiovisual instruments. Amorós has also participated in various residency programmes and international digital art projects, such as *EVA* in São Paulo and *Augmented Airspace* in Cairo. In May 2012, during an art residency in the Netherlands, he developed his *Guerrilla Drone* project, and since then his work has focused primarily on drones.

### Maria Diez i Serrat

Maria Diez i Serrat (Barcelona, 1980) graduated from Barcelona's University School of Architecture in 2007 and later earned a degree in Artistic Jewellery at the Massana Design School, also in Barcelona, where she has taught since September 2013. In 2009 she joined the design team of the jewellery firm Joid'art, and since 2014 she has been a member of the jewellers' collective Quars d'una, alongside Carla Garcia, Clara Niubò and Sandra Llusà. She has participated in various group exhibitions, both in Spain and abroad, and is currently working towards an MA in Artistic Production and Research in the Fine Art Department of the University of Barcelona.

### Santiago Planella i Domenech

Santiago Planella i Domenech graduated from the Academy of Fine Arts of Florence in 1985 and is currently pursuing an MA in Artistic Production and Research in the Fine Art Department of the University of Barcelona. Since the 1980s, he has created public sculptures, exhibitions, installations and performances in Gerona, Barcelona, Florence, Naples and Rome, among other cities. Since 1998 he has directed the “estudi de disseny i projectes ceràmics intervento · santiago planella”, a studio focused on creating architectural and landscape interventions, signature objects, utilitarian pieces and industrial design. He teaches at Barcelona's Massana Design School since 2013.

### Marta Archilés

A graduate of Barcelona's Massana Design School and a member of the Placa Turca collective, Marta Archilés (Badalona, Barcelona, 1992) believes in hospitality as a form of revolution. Her artistic practice hinges on the recreation of physical settings

proyectos destacan la exposición individual *Clay Pot Feast* (FoodCultura Satellite, Mercat de la Boqueria, Barcelona, 2016) y las exposiciones colectivas *2 Massana - 2 Belles Arts* (Associació de Ceramistes de Catalunya, Barcelona, 2015) y *Triple mortal: habitar, sentir, pensar* (La Capella, Barcelona, 2015).  
www.martaarchiles.com

#### Salim Bayri

Salim Bayri (Casablanca, 1992) es miembro del colectivo Placa Turca e integrante del dúo BAZOGA. Se graduó en la Escola Massana (Barcelona) y actualmente cursa un máster en Arte, Diseño y Tecnología en el Frank Mohr Instituut de Groningen (Países Bajos). Nació y creció en un país de confluencias, como Marruecos, y ahora vive en Europa. Quizá por ello su trabajo cuestiona la disparidad entre la identidad personal, cultural y nacional. Su trabajo, que gira en torno al tema de la cotidianeidad, es el resultado de examinar las diferentes capas de etiquetas de identidad que supuestamente le definen.

#### Clàudia Bellera Baldomà

Graduada en la Escola Massana de Barcelona, Clàudia Bellera Baldomà (Caregue, Lérida, 1993) es una artista multidisciplinar cuyo interés se centra en las artes aplicadas. Trabaja con cerámica, joyería y productos textiles, documentando su obra a través del vídeo y la fotografía. Su trabajo parte de una larga investigación antropológica y se centra en lo tradicional y en la revaloración de la mujer en lo cotidiano. Así, Clàudia Bellera Baldomà estudia y recrea el simbolismo en los objetos y en las prácticas cotidianas, empleándolo como hilo conductor del discurso de su trabajo.

#### Eulàlia Garcia Valls

Graduada en la Escola Massana de Barcelona y miembro del colectivo Placa Turca, actualmente Eulàlia Garcia Valls (Barcelona, 1992) es artista residente en el estudio 1 de Fabra i Coats-Fábrica de Creación. A través de la “participación” y la “intervención”, Garcia Valls socava las cuestiones relacionadas con el arte. Ha participado en el proyecto educativo Departamento Exotérico, a cargo de Jordi Ferreiro y el equipo educativo del MACBA (Barcelona, 2015-2016), ha realizado una residencia en Artes Visuales y Performance con el colectivo Placa Turca en NauEstruch-Fàbrica de Creació de les Arts en Viu (Sabadell, Barcelona, 2014) y ha

participado en la exposición colectiva *Matters in the Dark* (TENT, Rotterdam, 2013).

#### Andrea López Bernal

Graduada por la Escola Massana de Barcelona y miembro del colectivo Placa Turca, Andrea López Bernal (Guadalajara, México, 1992) vive en Barcelona. Su obra plantea estrategias especulativas sobre el entendimiento de la materia en la vida cotidiana, abordando el origen de diversos tipos de placer a través de metáforas y un humor agrio. Haciendo especial hincapié en cuestiones de género, migración y tecnología, traslada estas preocupaciones a la *performance* y la instalación. Entre sus últimas exposiciones destacan las celebradas en Blueproject Foundation (Barcelona) y La Juan Gallery (Madrid) y la exposición colectiva *Tedium Vitae* (ADN Galería, Barcelona, junto a Martí Perán), todas ellas en 2015.  
www.andrealopez.info

#### Filiep Tacq

Nacido en Kortrijk, Bélgica, en 1959, trabaja desde 1984 como diseñador gráfico independiente especializado en libros, catálogos de arte y libros de artista. Ha sido docente en el Sint-Lucas Instituut de Gante y en la Jan van Eyck Academie de Maastricht. Ha trabajado en publicaciones de artistas como Francis Alÿs, Ibon Aranberri, Rosa Barba, Marcel Broodthaers, James Coleman, Moyra Davey, Lili Dujourie, Dominique Gonzalez-Foerster, Abbas Kiarostami, Juan Muñoz, Anna Ostoya, Pedro G. Romero y Michael Snow, entre otros, y con instituciones como Bulegoa z/b (Bilbao), Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), DIA Art Foundation (Nueva York), Manifesta 2 (Luxemburgo), MACBA (Barcelona) y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).

and situations created by objects, installations and performances. She uses different disciplines close to craftsmanship, for “working with her hands” is the cornerstone of her practice. Recent projects by Archilés include the solo show *Clay Pot Feast* (FoodCultura Satellite, Mercat de la Boqueria, Barcelona, 2016) and the group exhibitions *2 Massana - 2 Belles Arts* (Associació de Ceramistes de Catalunya, Barcelona, 2015) and *Triple mortal: habitar, sentir, pensar* (La Capella, Barcelona, 2015).  
www.martaarchiles.com

#### Salim Bayri

A member of the Placa Turca collective and one half of the BAZOGA duo, Salim Bayri (Casablanca, 1992) graduated from the Massana Design School (Barcelona) and is currently working towards an MA in Art, Design and Technology at the Frank Mohr Instituut (Groningen, Netherlands). Born and raised in a crossroads country like Morocco and now a resident of Europe, Bayri’s work questions the disparity between self and cultural and national identity. Daily life is his subject matter, and his work is the result of examining the different layers of identity labels that supposedly define his persona.

#### Clàudia Bellera Baldomà

A graduate of Barcelona’s Massana Design School, Clàudia Bellera Baldomà (Caregue, Lérida, 1993) is a multidisciplinary artist who primarily works in the applied arts. She works with pottery, jewellery and textiles and uses video and photography to document her creative process. Her work is derived from a lengthy anthropological research project and focuses on tradition and a renewed appreciation of the role of women in everyday life. Clàudia Bellera Baldomà studies and recreates the symbolism of objects and daily activities, using it as the narrative thread that unifies her artistic discourse.

#### Eulàlia Garcia Valls

A graduate of Barcelona’s Massana Design School and a member of the Placa Turca collective, Eulàlia Garcia Valls (Barcelona, 1992) is currently an artist-in-residence in Studio 1 at Fabra i Coats-Fábrica de Creación. Through “participation” and “intervention”, Garcia Valls undermines issues related to art. She has participated in the educational project Departamento Exotérico, directed by Jordi Ferreiro and the education team at the Museu d’Art

Contemporani de Barcelona (2015-2016), and completed a visual arts and performance residency with the Placa Turca collective at NauEstruch-Fàbrica de Creació de les Arts en Viu (Sabadell, Barcelona, 2014). She also took part in the group exhibition *Matters in the Dark* (TENT, Rotterdam, 2013).

#### Andrea López Bernal

A graduate of Barcelona’s Massana Design School and a member of the Placa Turca collective, Andrea López Bernal (Guadalajara, Mexico, 1992) lives in Barcelona. Her work proposes speculative strategies on the understanding of matter in everyday life, examining the origin of different types of pleasure through metaphors and acid humour. Focusing particularly on the issues of gender, migration and technology, she transfers these preoccupations to the media of performance and installation. Recent exhibitions by López Bernal include those held at the Blueproject Foundation (Barcelona) and La Juan Gallery (Madrid), as well as the group show *Tedium Vitae* (ADN Galería, Barcelona, with Martí Perán), all in 2015.  
www.andrealopez.info

#### Filiep Tacq

Born in Kortrijk, Belgium, in 1959, Tacq has worked as an independent graphic designer since 1984, specialising in books, art catalogues and artist’s books. He has also taught at the Sint-Lucas Instituut in Ghent and at the Jan van Eyck Academie in Maastricht. He has worked on publications dedicated to Francis Alÿs, Ibon Aranberri, Rosa Barba, Marcel Broodthaers, James Coleman, Moyra Davey, Lili Dujourie, Dominique Gonzalez-Foerster, Abbas Kiarostami, Juan Muñoz, Anna Ostoya, Pedro G. Romero and Michael Snow, among other artists, and with institutions such as Bulegoa z/b (Bilbao), Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), DIA Art Foundation (New York), Manifesta 2 (Luxembourg), MACBA (Barcelona), and Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).

## Fundación Montemadrid

### PATRONOS / TRUSTEES

Carmen Acedo Grande  
María Luisa Basa Maldonado  
Albert Boadella Oncins  
Amalia Gómez Gómez  
Julio Luis Martínez Martínez  
Jesús Núñez Velázquez  
Miguel Zugaza Miranda

### DIRECTOR GENERAL / DIRECTOR GENERAL

José Guirao Cabrera

## La Casa Encendida

### DIRECTORA / DIRECTOR

Lucía Casani

### COORDINADORA DE CULTURA / CULTURAL DEPARTMENT COORDINATOR

Mónica Carroquino

### DEPARTAMENTO DE EXPOSICIONES / EXHIBITIONS DEPARTMENT

### COORDINACIÓN / COORDINATION

Tania Pardo

### GESTIÓN Y PRODUCCIÓN / MANAGEMENT AND PRODUCTION

María Nieto García  
Vanessa Casas Calvo

**LA CASA ENCENDIDA**



## Azkuna Zentroa

### CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN / GOVERNING BOARD

### PRESIDENTE DE HONOR / HONORARY CHAIRMAN

Excmo. Sr. Juan María Aburto Rique. Alcalde de Bilbao / His Excellency Mr. Juan María Aburto Rique. Mayor of Bilbao

### PRESIDENTE / PRESIDENT

Mikel Álvarez Yeregi

### VICEPRESIDENTE / VICE PRESIDENT

Nekane Alonso Santamaría

### CONSEJEROS / BOARD MEMBERS

Ricardo Barkala Zumelzu  
Alba Fatuarte González  
Alfonso Gil Invernón  
Beatriz Marcos Gonzalez  
Amaia Arenal Vidorreta  
María Concepción García Marcos  
Asier López Gutiérrez  
Txabi Egurrola Madariaga  
Miren Itxaso Erroteta Sagastagoya  
José Lorenzo Delgado Vicente  
Borja Vázquez Fontau

### DIRECCIÓN / DIRECTION

### DIRECTORA / DIRECTOR

Lourdes Fernández

### RESPONSABLE DE OPERACIONES / OPERATION MANAGER

Jon Etxebarria

### ASISTENTE DE DIRECCIÓN / ASSISTANT TO THE DIRECTOR

Estibalitz Aldana

### EXPOSICIÓN Y PROGRAMA CULTURAL / EXHIBITION AND CULTURAL PROGRAMME

### COORDINADORA DE PROGRAMACIÓN CULTURAL / CULTURAL PROGRAMMING COORDINATOR

Rakel Esparza

### GESTIÓN CULTURAL / CULTURAL MANAGEMENT

Ainara Bilbao

### PRODUCCIÓN / PRODUCTION

Olaia Ibarzabal

### COMUNICACIÓN / COMMUNICATION

### RESPONSABLE DE COMUNICACIÓN / COMMUNICATION MANAGER

Itziar Ijalba

### GESTIÓN DE SOPORTES / MEDIA MANAGEMENT

Maite Arberas

### GESTIÓN DE CONTENIDOS / CONTENTS MANAGEMENT

Irene Lazkano

### GESTIÓN DE CONTENIDOS / CONTENTS MANAGEMENT

Sonia Gorostizaga

### WEB Y REDES SOCIALES / WEB AND SOCIAL MEDIA

Itziar Etxeandia (Lin3s)

### GABINETE DE PRENSA / PRESS OFFICE

VK Comunicación

### RESPONSABLE DE MARKETING / MARKETING MANAGER

Bárbara Epalza

### RESPONSABLE DE ATENCIÓN AL PÚBLICO / PUBLIC SERVICE MANAGER

Jol Guisasola

### RESPONSABLE DE MANTENIMIENTO Y LOGÍSTICA / LOGISTICS AND MAINTENANCE MANAGER

Iñaki Ayala



## Exposición/Exhibition

COMISARIA/  
CURATOR  
Nuria Enguita Mayo

PROGRAMA EDUCATIVO/  
EDUCATIONAL PROGRAMME  
Arantxa Pereda

DISEÑO/  
DESIGN  
Xabier Xalaberria

DISEÑO GRÁFICO/  
GRAPHIC DESIGN  
Gorka Eizagirre

MONTAJE Y TRANSPORTE/  
ASSEMBLY AND TRANSPORT  
Iniciativas y exposiciones

ILUMINACIÓN/  
LIGHTING  
Intervento

SEGURO/  
INSURANCE  
MAPFRE

© de la edición / of the edition:  
Azkuna Zentroa y/and La Casa Encendida  
© de los textos / of the texts:  
los autores / the authors  
© de las imágenes / of the images:  
los autores / the authors

ISBN: 978-84-608-8429-3  
DL: M-17807-2016

## Catálogo/Catalogue

DISEÑO/  
DESIGN  
Filiep Tacq

EDICIÓN DE TEXTOS/  
TEXT EDITING  
Exilio Gráfico

TRADUCCIONES/  
TRANSLATIONS  
Carlos García  
Irene Hurtado  
Polisemia

FOTOGRAFÍAS/  
PHOTOGRAPHS  
Tato Baeza  
Manuel Blanco

IMPRENTA/  
PRINTERS  
Brizzolis







Su sobrina, que ahora era su nuera, la sorprendió. Había transformado completamente la alfombra que la suegra y tía estaba haciendo y que le había cedido cuando se casó con su hijo.

Her niece, who was now her daughter-in-law, surprised her. She had completely transformed the rug that her aunt and mother-in-law had been making and had passed on to her when she married her son.



LA CASA ENCENDIDA



ISBN: 978-84-606-8429-3



9 788460 884293