



## La estética modal de Teresa Lanceta

Susana Tejero Fernández<sup>1</sup>

Recibido: 26-04-2018 / Aceptado: 23-10-2018

**Resumen.** El presente documento explica el concepto de la estética modal. Para ello se elabora un marco teórico a través de distintos autores, los cuales defienden la capacidad creadora del ser humano y la necesidad de otorgar un sentido estético que dote de belleza la experiencia del ser en este mundo. Experimentamos este modelo de belleza desde el conocimiento sincero del otro, desde una relación que respeta la naturaleza misma de las cosas y donde la transformación surge de la interacción orgánica entre ambas. Este modelo de relación sucede desde un plano homogéneo entre sus participantes, los cuales, tras la experiencia y la investigación ontológica, consiguen transmutar su naturaleza. El análisis busca contrastar el modelo teórico con la obra de la artista Teresa Lanceta. Ella, a través de su dilatada experiencia y estilo artístico, ha puesto de manifiesto un profundo respeto hacia la materia con la que trabaja y a la cultura con la que interactúa. Su obra se convierte en la reivindicación de la emoción y la identificación de la individualidad que se recoge en la expresión del sujeto creador que establece una relación homogénea con el objeto.

**Palabras clave:** estética; arte; sujeto; objeto; experiencia; homogéneo; relación; conocimiento.

### [en] Teresa Lanceta's Modal Aesthetics

**Abstract.** This article explains modal aesthetics concept. The theoretical frame is expound by different authors who defend aesthetics behaviour in human beings and their skills making art. Human experience is beauty if they establish a relation with the materia from the ontological and honest position and in regards to make an organic interaction to transform each other. Human and materia would reach an homogeneous status because of the effective knowledge (from ontological research) and experience will let they understand the nature of subject and object. This theory is contrasted with Teresa Lanceta's work. Lanceta shows us a deep respect to the object and culture. Her work claims the emotion and the particular artist expression from an homogeneous relation with the object.

**Keywords:** aesthetic; art; culture; subject; object; experience; homogeneous.

**Sumario:** 1. Teresa Lanceta: Estudio sobre forma y contenido en los tejidos del Atlas Medio; 1.1. Triángulos y rombos; 2. Pensamiento creador y la transmisión cultural: Ellen Dissanayake; 3. El arte como experiencia; 4. Artesano-artista-arte; 4.1. La mano como vehículo de la experiencia; 5. La función estética: modo y relación; 6. Conclusión; 7. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Tejero Fernández, S. (2019) "La estética modal de Teresa Lanceta", en *Escritura e Imagen* 15, 41-59.

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)  
susana.tejero@programaeda.com

## 1. Teresa Lanceta: Estudio sobre forma y contenido en los tejidos del Atlas Medio

El tejido es el resultado de cruzar los hilos de la urdimbre con los de la trama siguiendo un determinado ligamento. Es un proceso estructural que posibilita la creación simultánea del objeto y el lenguaje, del soporte y la imagen pero, sobre todo, el tejido es la revelación humana de un arcano. Series como Granada o El blanco sobre el azul, el amarillo y el rojo me permiten participar de ese descubrimiento colectivo, silencioso, que ha posibilitado a las personas vivir, comunicarse y permanecer.

Tejer es una técnica (hipnótica) basada en la repetición de un mismo movimiento cuyos resultados no se perciben de inmediato. Tejer me atrapó y lo hizo de una manera radical, absoluta, más allá de los resultados y de las consecuencias, a cambio me ha ayudado a adentrarme en el tiempo unitario, en aquel que pervive en el tiempo medido. Lanceta, Teresa.<sup>2</sup>

En relación a esta sincera reflexión de la artista, se evidencia la transformación que sufre al conseguir descodificar la materia del hilo y el trabajo de la urdimbre, cómo ambas, mediante la mediación del sujeto crean un lenguaje. El trabajo repetitivo de la acción del telar le permite crear diferentes contenidos, diferentes significados, enriquecer la trama y profundizar de forma unitaria en el tejer.

Antes de empezar a trabajar sobre su obra y analizar cómo llega a su estética, presento algunos apuntes sobre Lanceta y contextualizo el momento histórico en el que se sitúa y cómo le influyen en la búsqueda de significado, en su trabajo ontológico y científico sobre el telar.

Teresa Lanceta nace en Barcelona en 1951. Cursa sus estudios en la Universidad Complutense de Madrid sobre Historia Moderna y Contemporánea; y posteriormente, se doctora en Historia del Arte con un trabajo centrado en las formas y los contenidos en el arte del siglo XX en el norte de África. Este profundo estudio sobre cultura, historia y etnografía, le permitirán acercarse a su objeto desde el conocimiento y la mirada rica del saber, además de mostrar un profundo respeto y prudencia hacia su materia de trabajo.

La primera exposición que encontramos de Lanceta data de 1977 y llevó por título “El tapiz en la Cataluña del siglo XX”; las últimas en 2018, en San Sebastián, Bogotá y Francia. En 2017 la seleccionan como artista representante de la Bienal de Venecia, bajo el lema “VIVA EL ARTE”. Se puede consultar su trayectoria en su web<sup>3</sup>.

Desde el análisis de su trabajo y su contexto histórico y cultural, se percibe el pensamiento de la artista, su atracción hacia el triángulo y el rombo, al arte y cultura del norte de África, en contrapunto a las corrientes europeas que ensalzan el cuadrado cómo representante geométrico de la época. Concedo por ello un espacio a este análisis.

A principios del siglo XX, la obra de la Bauhaus aparece como abanderada de la construcción de una nueva Europa, su filosofía se basará en la defensa de la razón, alimentada por las teorías fenomenológicas de Husserl. Impera la estructura lógica del pensamiento que promueve una reforma del método productivo de la

<sup>2</sup> Enguita, N., «El arte como código abierto», *Revista Concreta*, 2013.

<sup>3</sup> <http://www.teresalanceta.com/es/exposiciones.php>

arquitectura, el urbanismo, la enseñanza formal y la formulación teórico-práctica del proceso creativo. Se crea un nuevo sentido estético donde la forma y la función tendrán igual relevancia. Se trata de encontrar un equilibrio ofreciendo belleza y funcionalidad por partes iguales.

El líder del movimiento, Walter Gropius, se contagia de la fenomenología de la razón de Husserl<sup>4</sup>, y donde el filósofo define los conceptos de “contenido” y “sentido”; el arquitecto, siguiendo la misma lógica de razonamiento, define “forma” y “función”. Siguiendo un orden lógico de las cosas y dentro de la conciencia del proceso creador “la forma sigue a la función”, o traduciendo a los conceptos husserlianos “el contenido de la conciencia (en este caso creadora) sigue al noema”. Extraemos de aquí la esencia estética de la función y forma. Pero ¿qué figura podría representar el nóema husserliano?

Giulo Carlo Argan (1951)<sup>5</sup> explica que “ha comenzado el tiempo del *esprit de géométrie*”. Serán la unión de las líneas verticales y horizontales la expresión de coherencia, razón, exactitud y economía mental. Donde la personalidad artística es supeditada al objetivo de racionalización del método y la función.

Por otro lado, mientras en Europa se impone el pensamiento lógico desprendido de sentimiento nacional, en España pasamos de una guerra civil a un régimen dictatorial que no finalizará hasta mediados de los 70. A mediados-finales de los 50 nace el movimiento conceptualista catalán, que vivirá su máximo apogeo en los 70. Teresa Lanceta no se incluyen en el grupo de artistas de la época pero, en su obsesión por el triángulo en contraposición con el cuadrado racionalista, se intuye su necesidad de reivindicación de lo individual, lo colectivo del pueblo frente a la racionalidad y despersonalización de la dictadura franquista. Lanceta reivindica lo sensorial, lo emotivo y la cultura creadora del colectivo social sobre el orden lógico y desprendido de emoción del cuadrado.

Busca la identidad del pueblo bajo una figura geométrica que ampare la transmisión cultural de lo humano, lo social y lo colectivo.

### 1.1. Triángulos y rombos

Teresa Lanceta elige como herramientas de trabajo y medios de expresión la lana y el telar. Elementos tradicionales de trabajo, donde el individuo podía escapar, por algunos momentos, de su conciencia de trabajo en masa a su espíritu individual creador. El momento íntimo y personal de la tejedora con su urdimbre, de la construcción personal y deriva individual con las que comenzará a elaborar una urdimbre excepcional que reivindica una cultura, un modo de vida, pero sobre todo la singularidad de la mente creadora, la capacidad de cada artista de expresar su forma individual de entender su contexto, de desarrollar su trabajo; dotándole de riqueza y vida propia.

Lanceta se siente atraída y curiosa por la (poca) presencia de la figura del rombo en occidente y por ello, se adentra en un maravilloso trabajo que le ayuda a entender la forma y la función de esta figura geométrica tan denostada en el arte contemporáneo

<sup>4</sup> Pedragosa, P., «Arte y vivienda. La Bauhaus y la moder», *Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Universidad de Barcelona, ISSN: 1138-9788, Depósito Legal: B. 21.741-98 Vol. VII, núm. 146(033), (2003).

<sup>5</sup> Argan, G. C., *Walter Gropius y la Bauhaus*, Abada Editores, 1951.

occidental. Reivindica la presencia del rombo y del triángulo, las considera *formas geométricas gozosamente desarrolladas* y destaca, sobre todo, las piezas textiles realizadas en países musulmanes en el siglo XX.

En Giacomo Balla y los futuristas, encuentra la descripción de dinamismo y expansión que ofrece el triángulo. Para Balla<sup>6</sup>: "...un caballo corriendo no tiene cuatro patas, sino veinte y sus movimientos son triangulares". Balla encontrará su inspiración en dibujos como "Estudios de patas de caballo" de Leonardo da Vinci (1490-1492). Los futuristas buscan la energía del movimiento para reivindicar una transformación social.

Más allá del movimiento, los triángulos se pueden encontrar como ejemplos de representaciones místicas como el "Black Triangle" de Barnett Newman (1966).

Podríamos decir que, en contraposición del cuadrado, el triángulo tiene una carga ideológica más marcada, se deja llevar por la representación subjetiva de un sentimiento, modo de vida o religión.

Aunque si analizamos el cuadrado en esos términos, la Bauhaus también impone un modo de pensar: el racional, el de las líneas rectas objetivas. Que al igual presenta una fuerte carga ideológica y cultural. La Bauhaus crea un manifiesto sobre el arte, su función y forma estética en base al pensamiento racional que imponen sus teóricos contemporáneos.

Sin embargo, Lanceta busca una representación cultural en otro modelo teórico, en su tesis doctoral encontramos la siguiente definición:

El triángulo y el rombo, como las franjas, son motivos típicamente nómadas. Declaran un mundo sin límites, sin fronteras, un espacio sin marco y sin centro, que aumenta en cualquiera de las direcciones. Expresan la idea de un mundo móvil y en expansión. La retícula romboidal es menos asible que la cuadrada. Ubica el espacio de una manera menos precisa, más física que matemática. Es el dibujo por excelencia de los tejidos islámicos rurales traspasando fronteras desde Asia a África. En estos tejidos el rombo suele ser la culminación inevitable y completa del triángulo<sup>7</sup>.

En esta definición ya se encuentra la búsqueda de otro modelo de construcción social, uno que permita al individuo y al grupo colectivo su expansión y la creación libre en un *espacio sin marco ni fronteras*.

En Marruecos se pueden diferenciar tres grandes tradiciones rurales (Alto Atlas, La Llanura Atlántica y Altas Medio), y el tejido rural será el más centrado en las formas romboidales y triangulares. Lanceta se centra en el Atlas Medio, pues de las tres tradiciones es la que hace un mayor empleo de la repetición y tiene un lenguaje puramente textil y tradicional de Marruecos.

En el Atlas Medio, se utilizan dos técnicas: el trabajo de nudos, que es con el que se realizan las alfombras; y la técnica de trama volante, con la que se hacen los tejidos de las jaimas, mantas, sacos, cojines, etc. Es una técnica muy compleja y precisa de un largo aprendizaje, tiene un orden programado, una estructura rígida que deja fuera la improvisación, muy afín a las estructuras de repetición. Sus motivos son franjas,

<sup>6</sup> Boccioni, U., Carrá, C., Russolo, L., Balla, G., Severini, G., *Manifiesto del pintor futurista*, (1910), En "*Manifiesto de la pintura futurista*", *Manifiestos y textos futuristas*, Traducción a cargo de Gómez, G., Hernández, N. y Sanz, C., Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978, p. 196-201.

<sup>7</sup> Lanceta, T., *Franjas, triángulos y cuadrados: estructuras de repetición en tradiciones textiles y en artistas del siglo XX*, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1998, Pág. -17.

triángulos y rombos. Heredan la tradición geométrica, técnicas, color y sistemas de repetición; y a la vez, valoran la variación y la innovación que impregne la obra de originalidad. Lo que Lanceta expresa como “diferenciación por repetición”.

Debido al hermetismo de la cultura marroquí, sobre todo con los asuntos que atañen a la mujer, las interpretaciones de su actividad creadora y textil están llenas de dudas, además que debido a su gran producción, se dificulta la elaboración de una teoría precisa sobre su obra. Su simbología nos podría aportar alguna explicación o respuesta, pero la mayoría de sus símbolos son demasiado universales e identificar el significado de unos símbolos con motivos heredados y transformados una y otra vez hacen muy difícil la labor de análisis concreto sobre su significado. No obstante, tras las características comunes de su obra y la fuerte relación de esta creación textil con su modo de vida, se pueden sacar algunas ideas sobre su trabajo.

Las poblaciones rurales del Medio Atlas son principalmente nómadas. Anteriormente, hemos descrito la visión de los futuristas italianos sobre el triángulo y el movimiento, por lo que, se podría identificar el movimiento de los pueblos con el simbolismo romboidal que aparece en sus obras. Lanceta se centra en su técnica, su tradición y transmisión, debido a la dificultad de descifrar su lenguaje. Quiere resaltar el pensamiento creador y la individualidad del artesano, pues dentro de una obra tan vasta y aparentemente tan parecida, debido a las técnicas de repetición, se puede descubrir la originalidad y la diferenciación de los trabajos resaltando la figura de la persona que aporta un gran valor al trabajo y tradición. Lanceta, siempre cuenta la fascinación que sintió al descubrir en un bazar una pieza única textil, la cual le sirvió para reconocer el papel de la artista y la diferenciación a través de la repetición. La individualidad de la tejedora sobre una tradición estricta en sus formas y técnicas, la evolución y la singularidad de cada mente y trabajo. Todo esto será el inicio de un trabajo que se extiende hasta hoy. Más adelante, la artista mostrará una destreza en uso de lo repertorial y disposicional que enseñará a sus alumnos de la prestigiosa Escuela Massana en Barcelona y, al público en general, en sus trabajos comprendidos a partir del 2000.

Su trabajo de estudio e indagación teórica, así como una posterior experimentación de campo práctica es una parte fundamental de su formación como artista y en su modelo estético. Su necesidad de conocimiento, el respeto y posición con su objeto de estudio, su mirada libre de ideologías y prejuicios hacia otros modos de entender la vida, el trabajo y la creación. Todo este trabajo de campo e investigación nos enseñan su esfuerzo por entender desde la profundidad un modelo de hacer y vivir el arte. Es una actitud, un modo de entender la creación, donde empezamos a comprender en ella el concepto de estética modal.

En el siguiente apartado me interesa profundizar en la singularidad humana del pensamiento creador. Pretendo, desde una visión más antropológica, acercar al lector a la comprensión del proceso cognitivo de la creación y la transmisión del pensamiento a través de la cultura.

## **2. Pensamiento creador y la transmisión cultural: Ellen Dissanayake**

Para hablar del pensamiento creador aludo a la obra de Ellen Dissanayake. Antropóloga e investigadora sobre la capacidad creativa del ser humano y nuestro modo de vida a través del arte.

El trabajo de Ellen Dissanayake versa sobre la identificación del “pensamiento creador”, sobre la abstracción del artista en la composición de su obra. Su teoría ofrece una explicación antropológica sobre la genialidad que sobresale en los miles de telares producidos cada año por el pueblo marroquí, donde podemos percibir la inspiración del artista que nos recuerda que la producción de los tejidos proviene de un ser y no de modelos repetidos realizados en fábricas desprovistas de sensibilidad y sentido estético. Es el estudio del comportamiento artístico del ser y la acción que nos lleva a la diferenciación en la repetición de un trabajo basado en una cultura de técnicas y símbolos repetitivos. Ellen Dissanayake afirma que el arte es esencial para la plena realización de nuestra naturaleza humana. El arte no es algo añadido a nosotros sino es lo que somos, *homo aestheticus*, una propiedad intrínseca al ser humano<sup>8</sup>.

Para Dissanayake, el arte forma parte de nosotros y nuestros actos, es el responsable de hacer nuestros rituales, tradiciones y acciones “especiales”. Se trata de un “hacer especial”, un modo de vida, una estética aplicada a nuestro modo de ver, entender, escuchar, actuar<sup>9</sup>. De hecho, Dissanayake, en su estudio antropológico de la acción artística en el ser humano, descubre que esa forma de “hacer especial” tiene valor adaptativo, mejorando la supervivencia y adaptabilidad de quienes lo poseen.

En su estudio, la primera manifestación artística se remonta al 100.000 a.C., donde el arte se utiliza como elemento decorativo que mejora la experiencia estética y por lo tanto la satisfacción y el bienestar de la comunidad. Juega un papel crucial en la promoción de la cooperación, la identificación mutua y la cohesión social. El arte, como lenguaje, nos ayuda a expresar sentimientos, pensamientos y emociones. Canaliza nuestra energía en la realización de la obra o la acción, nos conecta con nuestro entorno. Además, el objeto cobra un valor trascendente.

La tendencia para crear arte es inherente (heredada), imborrable y universal. El comportamiento artístico está disponible para todo el mundo porque todos los humanos tienen la disposición para hacerlo.<sup>10</sup>

A través de una amplia gama de actividades y elementos el arte añade, mejora, llama la atención y amplifica la comunidad realzando las oportunidades reproductivas de los miembros de la sociedad. Argumenta que existen cuatro criterios de calidad estética: “accesibilidad con impacto, relevancia tangible, resonancia evocadora y la satisfacción”<sup>11</sup>. Los tres primeros son necesarios para el valor estético y el último es necesario para alcanzar los niveles más altos de valor estético.

Para ella los «súper estímulos», como videojuegos y anuncios, no se pueden calificar como estéticamente buenos ya que no proporcionan las recompensas profundas que van con la participación y la reunión acordes a nuestra naturaleza biológica<sup>12</sup>.

Según sus análisis experimentamos el arte como algo más allá de lo placentero o bello, somos capaces de distinguir entre lo meramente agradable y la superioridad

<sup>8</sup> Dissanayake, E., *Homo aestheticus: Where art comes from and why*, New York: Free Press, 1995.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 34-35.

<sup>11</sup> Dissanayake, E., *Art an Intimacy: How the Arts Began*, Seattle, University of Washington Press, 2000, pp. 209-221.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 120-123.

estética. Las teorías sobre la experiencia y la evolución de la infancia de Freud explican que la experiencia sensorial genera un efecto en la maduración psicológica y el pensamiento. Howard Gardner añade que cada modo de experiencia sensorial puede ser experimentado desde diferentes dimensiones. Para Dissanayake, según estos modelos, lo que se origina como modos fisiológicos se convierten en modalidades sociales y culturales. El modo de experimentar el mundo más allá de la propia piel y las asociaciones que generan la experiencia sensible son inicialmente “somatomórficas<sup>13</sup>”, es decir, parte de la totalidad de las sensaciones del cuerpo que inmediatamente pasan a formar parte del complejo mental. Al igual que los niños desarrollan la sensibilidad somática, esta se convierte en conceptos cognitivos. Una vez asimilados estos sentimientos, dan lugar a nombres, contornos y definiciones culturalmente compartidas.

Debido a esta teoría, Dissanayake concluye que el comportamiento artístico y la tradición pueden generar modelos cognitivos y de pensamiento. Las manifestaciones individuales de comportamientos artísticos (canciones, bailes, historias, pinturas, etc.) pueden ser susceptibles de generar tradición<sup>14</sup>. El ser humano muestra por primera vez su sensibilidad estética al reaccionar a estímulos psico-fisiológicos sensoriales elementales. Una mayor apreciación estética necesitará una maduración cognitiva mayor, para poder relacionar la emoción sensorial con la carga simbólica dentro del contexto social de la obra.

Jean Piaget, ya demostró que cualquier formulación cognitiva/mental de la naturaleza y de la realidad sigue una secuencia de desarrollo. La teoría de Piaget es muy significativa, pues la experiencia guiada y la educación formal serán cruciales para la representación del mundo del individuo, su apreciación, entendimiento y sensibilidad hacia el mismo. Así como su concepto y reacción sobre el arte en su cultura y sociedad.

En el siguiente punto, se profundiza sobre la educación y experiencia guiada para el desarrollo de la acción y apreciación estética, y para explicar este tipo de experiencia se hace imprescindible mencionar el trabajo de Dewey, concretamente su libro “El arte como experiencia”, 1980, traducción realizada por Jordi Claramonte en 2008.

### 3. El arte como experiencia<sup>15</sup>

Según Dewey, la primera tarea del filósofo de las bellas artes es: “restaurar la continuidad entre las formas refinadas e intensas de la experiencia que son las obras de arte, y los acontecimientos, hechos y sufrimientos diarios, que se reconocen universalmente como constitutivos de la experiencia”<sup>16</sup>.

La complejidad de esta tarea no deberá asustar al lector pues, como defienden otros autores como Dissanayake, la dotación de arte a la experiencia humana se

---

<sup>13</sup> Dissanayake, E., *Homo aestheticus: Where art comes from and why*, New York: Free Press, 1995.

<sup>14</sup> Tradición entendida como una acción compartida por más de dos personas que llegan a un acuerdo para establecer esa acción como parte de un ritual social. Conectando con ella un momento histórico, un contexto, una emoción, etc. Será requisito fundamental que este ritual social tengan un gran acuerdo por parte de la comunidad y sea estable en el tiempo.

<sup>15</sup> Dewey, J., *El arte como experiencia*, Paidós, 2008.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

reconoce como una acción inherente a nuestra especie. Será la necesidad de hacernos conscientes de ello y conectar nuestras emociones con la realidad que nos rodea, la tarea más difícil a la que se deberá enfrentar el filósofo o el educador. Conseguir la percepción de lo artístico y la posterior estimulación y placer que este provoca para que desde el conocimiento de lo que puede provocar en nuestra existencia exijamos un modo de vida en el que la estética sea indispensable.

Para esta tarea Dewey es un genio y expone todas las bondades de la estética y la sublimación de la vida del humano corriente hacia el ideal divino que ya fue perseguido por los griegos. Se basa en la idea estética y artística del modo de vida de los griegos en Atenas, su estrecha relación entre las Bellas Artes y la vida cotidiana. El arte como exaltación, reflejo de las emociones e ideas asociadas con las principales instituciones de la vida social. Despliegue de proezas, manifestación de la solidaridad del grupo o del clan, el culto a los dioses, fiestas y ayunos, a la lucha, a la caza y a todas las crisis rítmicas que puntualizan la corriente del vivir. El teatro, las pinturas, las danzas, los objetos, la arquitectura eran parte de la vida cotidiana en plena conexión con el hombre y la vida colectiva. No existía la división entre el mundo cotidiano y el artístico. La aproximación al mundo era mediante lo ritual.

El producto artístico surge cuando se expresa la plena significación de la experiencia ordinaria, del mismo modo que determinados tintes se obtienen al darle tratamiento especial a la brecha común. Las obras de arte se colocan directamente en un contexto humano de estimación popular. La filosofía del arte debe hacernos conscientes de la función del arte en relación con otros modos de experiencia e indicar por qué las funciones actuales se realizan de manera tan inadecuada, sugerir las condiciones bajo las cuales sería ejecutada con éxito. Para conocer esas funciones y percibir una experiencia completa, debemos atender a la teoría. La teoría se ocupa de descubrirnos la naturaleza de la producción de obras de arte y de su goce en la percepción. Una vez descubierto las “semillas” que han hecho germinar la obra podremos seguir el curso de su crecimiento hasta las más altas formas del arte acabado y refinado.

La naturaleza viva del ser humano y la búsqueda del orden y la armonía actuarán como estímulo en la búsqueda exigente de obtener una experiencia plena. Todas las interacciones afectan a la estabilidad y el orden el flujo del cambio, son ritmos.

La experiencia es vitalidad elevada. En vez de significar encierro dentro de los propios sentimientos y sensaciones privados, significa un intercambio activo y atento frente al mundo; significa una completa interpretación del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos. La experiencia proporciona nuestra única estabilidad que no es estancamiento, sino ritmo y desarrollo. Es el resultado de la interacción del organismo y el ambiente, que cuando se realiza plenamente es una transformación de la interacción en participación y comunicación. Las relaciones deben ser notadas en conexión con el todo en construcción: actúan tanto en la imaginación como en la observación. El trabajo real de un artista consiste en construir una experiencia coherente en la percepción, mientras se mueve cambiando constantemente en su desarrollo. La emoción genera la acción creadora, la emoción es movimiento.

La ciencia enuncia significados; el arte los expresa. La expresión como distinta de la enunciación, hace algo que no es conducir a una experiencia, sino que constituye una experiencia. Por ejemplo, en una obra de Van Gogh, la expresividad, el significado estético, es la pintura misma. Abstracción es un término usualmente asociado con actividades característicamente intelectuales, pero en verdad se encuentra en toda

obra de arte. La diferencia radica en el interés y en el propósito de la abstracción en la ciencia y en el arte, respectivamente. En el arte se produce a favor de la expresividad del objeto, y el propio ser y la experiencia del artista determinan qué debe ser expresado y, en consecuencia, la naturaleza y extensión de la abstracción. La naturaleza no nos presenta líneas aisladas, como experiencias, son las líneas de los objetos, los límites de las cosas. Define los contornos por los cuales reconocemos ordinariamente los objetos que nos rodean. Las líneas expresan las maneras como las cosas actúan entre sí y nosotros.

Cualquier persona que haya experimentado la obra de Teresa Lanceta y que sea conocedora de la intención de su trabajo y creación, reconocerá cada una de las características descritas por Dewey en la artista y sus tejidos.

Lanceta, además de artista, es doctora en Historia del Arte y profesora. La intencionalidad de riqueza en su obra la consigue a través de su conocimiento tanto del arte como del tejido, de la acción y de la cultura, así como, su gran destreza en diferentes códigos comunicativos.

Viaja al Medio Atlas como si de un estudio antropológico se tratase para entender el modo de hacer, de pensar, la función y la forma de los artesanos orientales, su aproximación al mundo mediante sus rituales. Qué es para ellos el tejido, los colores, el proceso de la lana y la técnica de su urdimbre.

En su primera exposición “La Alfombra Roja” (1987-1989) encontramos su trabajo más temprano y el que más influencia tiene de su viaje al Medio Atlas. En él, intenta recoger una tradición que ella no hereda pero en la que se sumerge para entender e intentar descifrar un lenguaje y un método, un movimiento complejo en un viaje hacia otro modo de entender el mundo. Representa sus visiones, su experiencia, cae rendida a su geometría e intenta representarla y traérmola en pedacitos pequeños. Representa lo que ve en piezas que extraen un fragmento donde pone el foco para entender una parte y luego poder ir al todo.

Tampoco conseguí el “all-over”. Necesitaba observar los dibujos dentro de una composición más occidental con espacios vacíos, separados unos de otros. El “horror vacui” lo comprendía como la necesidad y la creencia de algunas culturas de poner todo en relación, en un universo donde todo tiene su importancia. Por el contrario, en el vacío las cosas toman valor por sí mismas, no en relación con otras, por lo que donde ellos veían un orden yo veía una confusión que se esclarecía sobre un fondo.

La imposibilidad del pequeño formato y la del “all-over” se transformaron en tema de mis versiones. Ya que el vacío era mi lastre, lo convertí en mi personal aportación a la visión de esos tejidos.

El trabajo no está basado no en una visión general, sino en obras concretas, es decir que tenía y tengo siempre ante mi vista un tejido al cual intento aproximarme al máximo, seguirlo fielmente, captar sus características, copiarlo.<sup>17</sup>

En su siguiente trabajo, Tejidos Marroquíes (1997-1999), intenta imitar el arte complejo del Atlas Medio, su intención es mostrar la obra de una cultura no la suya propia:

---

<sup>17</sup> [http://www.teresalanceta.com/es/atlas-medio.php?n\\_obr=213](http://www.teresalanceta.com/es/atlas-medio.php?n_obr=213), Exposición «La Alfombra Roja» (1987-1989). Ver imagen 1 en el anexo.

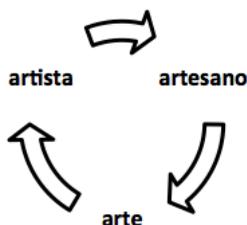
He tratado de penetrar en ese momento en el que el individuo incide sobre lo heredado con las mismas herramientas que esa herencia le da. He procurado mantener el formato, los colores y el repleto all-over con el que llenan sus tejidos; en ocasiones, sobre todo en los cuadros, transformando la apariencia pero preservando el canon marroquí, ocultándome al máximo, fiel a un modo de hacer en el que las ideas avanzan al mismo tiempo que las emociones. Quizá alguno de mis tejidos estaría gustoso en un bazar, mostrado una y otra vez, dispuesto a entrar en la rueda de las relaciones anónimas.<sup>18</sup>

Una década más tarde, en “Adiós al Rombo” (2009-2016), se produce un cambio y Lanceta deja de ser invisible para ofrecer su visión, su interpretación libre de un arte y cultura, con una abstracción madura y cultivada. Juega con el tejido, las formas y el método, aparecen mosaicos de infinitas posibilidades donde cuadrados y triángulos se funden en fusiones de lienzos pintados y cortados a tiras. Es curiosa su técnica, pues casi todas esas obras necesitan dos lienzos, en el que uno será la urdimbre y el otro la trama. Su contenido es de una riqueza brutal y es la consolidación de su originalidad como artista creadora, como intérprete de una realidad. Nos ofrece una visión integradora y compleja de dos mundos, de diferentes realidades que ella es capaz de convertir en una única más diversa y más amplificadora.

Lanceta es conocedora de que solo a través de su experiencia logrará aportar riqueza a su obra. En su modo de interactuar con el medio es respetuosa, siendo capaz de identificar la calidad y lo genuino de cada pieza a la vez que extrae la filosofía de una cultura y tradición para introducirla en su trabajo. Reivindica una cultura, una profesión, un arte y un tipo de creación. Su obra es una experiencia orgánica en la que el telar cobra vida e improvisación. En la abstracción de su pensamiento creador puede perderse durante horas, jornadas enteras de viaje, donde la creatividad libre de la acción encuentra la solución en la disposición del hilo. Lanceta acuña y representa todo aquello que define William James y Dewey cuando se refieren a la experiencia vivida, al acto creador, al concepto de artista.

Ha encontrado en el tejido un lenguaje, un código y una representación de la realidad. La experiencia de su obra nos abre a una cultura, nos hace sentir un modo de vida: la del artesano, la tejedora y la creadora de cobijo; la transmisora de tradición; la que enriquece y dignifica su hogar, lo embellece y convierte su casa y su vida en una obra de arte.

#### 4. Artesano - Artista - Arte



<sup>18</sup> [http://www.teresalanceta.com/es/atlas-medio.php?n\\_obr=139](http://www.teresalanceta.com/es/atlas-medio.php?n_obr=139), Exposición «Tejidos marroquíes» (1997-1999). Ver imagen 2 del anexo.

Una vez desarrolladas las teorías del “pensamiento creador” y “la experiencia en el arte”, doy paso al carácter generativo de la obra de arte. En concreto, al modo de relación que se establece entre el ser humano y su contexto, o mejor dicho, policontexto.

Sennett<sup>19</sup> define al artesano como aquella persona que a través de su experiencia ha desarrollado una habilidad de alto grado. Es aquella que en su interacción con el medio genera un conocimiento superior sobre su objeto percibiendo cada vez mejor la materia y la transformación de la misma cuando ejerce la manipulación. Se produce un disfrute tanto del proceso como de saberse consciente del mismo.

En la medida que se transforma el objeto que manipulamos, también se transforma nuestra capacidad, experiencia y sensación. El artesano establece una relación orgánica con su medio en la que ambas (artesano y objeto) se transforman mutuamente en su interacción.

Los historiadores Margot y Rudolf Wittkower narran el surgimiento del artista en el Renacimiento a partir de la comunidad medieval de los artesanos. Los artistas eran socialmente más autónomos que el artesano, pues aspiraban a la originalidad y distinción de su obra, mientras que la artesanía se entiende como una actividad más anónima y colectiva.

Sennett nos dice que deberíamos desconfiar de esta descripción, pues la originalidad es una etiqueta social que será difícilmente juzgada. “La raíz de originalidad se remonta a una palabra griega *poesis*, que Platón y otros utilizaron con el significado de “algo donde antes no había nada”. La originalidad marca una época porque algo deviene súbitamente a la existencia, despierta en nosotros emociones de asombro y veneración. “En el Renacimiento la aparición súbita de algo se relacionaba con el arte de un individuo.”<sup>20</sup>

En el Renacimiento aparece la “creatividad autónoma” la que el filósofo Pico Mirandola entendiera como *homo faber* “hombre creador de sí mismo”. Término que más adelante utilizará Hannah Arendt<sup>21</sup> en la que el hombre es un experimentador de su propia vida, su desarrollo interior como refugio de las tensiones e incomprensiones del artista con su mecenas. Lo que Claramonte entiende como “autonomía moderna”<sup>22</sup>.

Esta relación se hace tensa por la desigualdad de sus partes. Las relaciones de poder que se establecen en la búsqueda mercantilista de valoración del arte buscando la singularidad en un “mercado” donde el valor último no es la relación que se establece entre artesano y objeto sino el valor material que consigue el artesano que obtenga el objeto.

El valor de la experiencia o relación se dobla a un fin último: el de la apreciación social o su reconocimiento distinguido a través de una valoración económica o de prestigio del autor. Sennett pone el ejemplo de dos personajes: Cellini y Stradivarius. El primero ejemplifica el modelo de artesano hecho “artista” por su creatividad y la originalidad de su obra. El segundo, reconocido como artista por la exigencia hacia excelencia en su trabajo, director de taller en el que aprendía y mejoraba cada día el trabajo y esfuerzo de su equipo; liderando, como cabeza superior, un hacer que se enriquecía del propio hacer de otros. Ninguno de los dos logra autonomía, pues

<sup>19</sup> Sennett, R., *El artesano*, Anagrama, 2009.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Arendt, H., *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 17.

<sup>22</sup> Claramonte, J., *La República de los fines: Contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*, CENDEAC, 2010.

el primero establece una relación de dependencia con quien le valora y el segundo genera una relación en su taller entre autonomía y autoridad.

Sennett denuncia sobre todo el maltrato recibido por el artesano y ensalza el credo que siglos más tarde definirá tan bien William Carlos Williams en sus poemas, el cual estaba harto de que se hablara tanto del alma, para reivindicar que era mejor vivir en las cosas que se tocan con las manos. Pero ¿cómo se adquieren las habilidades físicas-sensoriales para conseguirlo?

#### 4.1. La mano como vehículo de la experiencia

Sennett expone la importancia de la mano en la adquisición y perfeccionamiento de la técnica. Como él referencia: hace dos siglos Emmanuel Kant observaba que “la mano es la ventana de la mente”. La mano funcionará como la extensión corpórea de nuestro pensamiento, articulando una conexión-relación entre objeto, percepción, ojo y mente. La mano, lo tangible, nos ayuda a darle realidad al objeto, a entenderlo y percibirlo en mayor perfección.

El autor explora este vínculo en tres tipos de artesanos (cocineros, músicos y sopladores de vidrio) que nos servirán para extrapolar esa información a la experiencia que experimentan las tejedoras. Las manos de la artesana, el telar, la lana, su mente y su cultura, formarán una conexión generadora, una relación viva, orgánica de la que nacerá o se creará un nuevo objeto. Todos los participantes nombrados tendrán un papel activo en la relación e influirán en el producto final.

Es muy interesante el relato de la sopladora de vidrio, en el que perfecciona su técnica y puede controlar su acción (como un todo), llegando a través de la experiencia a un conocimiento superior de su cuerpo y movimiento, así como de la materia. Consigue un nivel de abstracción y de conexión con los objetos tal que establece una relación viva de entendimiento en la que ambos se transforman. Es un ejercicio de conexión y comunicación total. Es el máximo nivel de entendimiento y conocimiento sobre la interacción del cuerpo con el objeto. Es la consecución de la perfección<sup>23</sup>.

En el arte de tejer toda esta conexión cobra un sentido mucho más amplio, pues la lana es un objeto orgánico. Transformamos una piel para adaptarla a nuestra piel. El contacto sensible de los objetos es mucho mayor y la relación que se establece mucho más fuerte.

Lanceta, en la entrevista que me concede<sup>24</sup> cuenta que establece una relación similar con el telar. Se pierde en el tiempo, sale de sí misma para formar parte de un todo: telar, lana, urdimbre. Todos tejen al mismo ritmo, todo fluye en una misma dirección, se acompañan y bailan, actúan y crean. Transforma la lana en objetos: tapices, cojines, cuadros, alfombras, etc. El fin es la propia acción, el objeto es el resultado de su relación con los elementos, con el material. ¿Acaso existe algo más bello? Es un ejercicio de entendimiento puro, de respeto y crecimiento.

En su estudio y la evolución de su trabajo identificamos como consigue su autonomía, como, casi sin darse cuenta, evoluciona su pensamiento de una forma natural hacia lo que ella de forma intuitiva buscaba cuando empezó su viaje. Tras

<sup>23</sup> Entendiendo perfección como el conocimiento profundo de ambos (objeto y cuerpo) y poniéndolos en conexión hacia la creación una bella relación.

<sup>24</sup> Entrevista de la autora con Lanceta en su estudio, enero 2017.

dos décadas de estudio y trabajo consigue crear y comunicar aquello que ella entendía que debía ser una realidad completa, diferentes identidades y diferentes modos de entender el mundo. La fusión de la simbología, la abstracción libre de sus pensamientos que conforman un dibujo más amplio y diverso de creencias e interpretaciones que enriquecen nuestras relaciones, pues aceptan individualidades que se integran desde el respeto en los colectivos.

Se evidencia que la relación que establezcamos con nuestro medio o contexto será fundamental para generación de una acción estética, artística o bella. Hay una apreciación interesante que realiza Sennett sobre esta relación, él habla de perfección de la técnica y adquisición de la habilidad. Una vez aprendida, nos permite realizarla sin prestarle atención, pudiendo poner la vista y la mente en el avance o progreso de la obra o relación. Si el artesano está demasiado metido en la acción de su desempeño técnico puede que esta visión “externa” venga dada por otra persona que le acompañe en su tarea. Esto es lo que pasaba en el taller de Stradivarius, junto con él trabajaban artesanos que se dedicaban completamente al ejercicio técnico y él observaba su trabajo para poder proporcionar una visión conjunta y de progreso en la tarea. Trabajaban en un proyecto conjunto, común, aunque se establecen divisiones del trabajo y jerarquías según la habilidad del artesano. Este tipo de organizaciones nos podrían abrir una nueva línea de trabajo.

La habilidad es el manejo con pericia sobre cierta actividad. Cuando llegamos a ser habilidosos en algo gozamos de un disfrute. En la habilidad, encontramos la buena relación establecida entre objeto y sujeto, existe una buena comunicación. En la sociedad moderna, la habilidad es entendida como un privilegio, Sennett, trata de explicar como la habilidad se puede dar en todas las personas. Primero, ofrece una explicación que ya se daba en la Ilustración y que ha sido fundamentada por estudios biológicos, la respuesta del cerebro y de nuestro cuerpo hacia la estimulación y sensación sobre la acción que estamos ejecutando. Nuestro cerebro tiene la capacidad de procesar la información recibida por nuestras partes sensibles para mejorar nuestra técnica sobre el ejercicio que estamos llevando a cabo. Esta capacidad es inherente al ser humano, a todos sin excepción. El autor indica que las habilidades innatas sobre las que se desarrolla la artesanía son tres: la de localizar, la de indagar y la de desvelar. Estas habilidades no son excepcionales y las comparte la mayoría de los seres humanos.

La localización nos permite encontrar donde sucede algo importante, la psicología cognitiva la entiende como “atención focal”. Con la indagación comenzamos la tarea de investigar donde sucede ese algo que nos parece importante o nos crea curiosidad. El desvelar va estrechamente relacionado con el “abrirse a” cuando algo se nos desvela es porque se nos da a conocer: lo vemos. Una vez conocido y visto, el instinto nos llevará a ir más allá, a avanzar. El dominio y conocimiento de ese objeto de nuestro interés que ya conocemos nos puede llevar al aburrimiento y es la búsqueda de la estimulación lo que nos lleva a explorar nuevos horizontes o cosas.

Las capacidades o habilidades que miden los test<sup>25</sup> de inteligencia que se han extendido en nuestra sociedad como medio para medir la capacidad, se basan en una temporalización que no permite la profundización ni el desarrollo de la habilidad a través de la experiencia, premian la rapidez de la respuesta sin la consideración de la repercusión que tendrá la acción. Sin embargo, los artesanos trabajan en la

---

<sup>25</sup> Test Stanford- Binet para medir el CI del individuo.

profundización del saber, en la mejora de la habilidad a través de la experiencia y en el progreso del conocimiento a través de la acción y experiencia, las cuales mejoran la habilidad y la capacidad de la persona para con la tarea. La medición de la habilidad a través de este tipo de test son herramientas que legitiman la habilidad como privilegio. La sociedad moderna apoya a aquellos que creen ganadores, por ello en un sistema que evalúa la capacidad desde la superficialidad de la rápida respuesta, el llegar el primero o el generar asombro a través de una acción original no apoya la oportunidad de esfuerzo y la mejora de esa masa media que a través de conocimiento y trabajo puede adquirir habilidades o capacidades tan o más valiosas que aquellos que destacaron por su rápida aportación o por ofrecer algo original en aquel contexto. Esta falta de apoyo se traduce en falta de recursos, de motivación y en las inseguridades propias de quien antes de empezar abandona la oportunidad de la experiencia.

El movimiento que aborda la calidad de la experiencia es el Pragmatismo. Su impulso mantiene un compromiso con las actividades humanas ordinarias, plurales y constructivas. La buena artesanía lleva implícita el socialismo defendido por pragmatistas como John Dewey: “el trabajo que se mantiene impregnado de juego es arte<sup>26</sup>”. Es aquí donde la palabra experiencia cobra una vez más fundamental relevancia. Para los pragmatistas la experiencia que vive el ser humano es completa si obtiene una impresión emocional interior y una relación que le vuelque con su exterior a través de la habilidad. “El saber artesanal muestra la continuidad entre lo orgánico y lo social en acción. El pragmatismo persigue la democratización a través de la dignificación de la experiencia humana donde la universalidad del juego, las habilidades de localizar, indagar y desvelar se pueden atribuir a cualquier persona y no ser restringidas a una élite.<sup>27</sup>”

La habilidad de Lanceta con el tejido y la urdimbre nos muestra el tipo de experiencia estética que se pretende definir en el artículo. En la variedad de su trabajo y la evolución de su obra (1972-2018), se manifiesta el desarrollo de su destreza, su conocimiento sobre el tejido y el manejo de la urdimbre.

Desde el análisis de sus creaciones se puede percibir la evolución de su pensamiento, la complejidad que va tomando la abstracción de su obra. La conquista de su autonomía como creadora. Cómo a través de los años y de su relación con el tejido se establece una conexión y familiaridad abrumadora, donde ambas (lana y artista) se funden para dar paso a la obra. No hay una idea predeterminada, se sitúa en el momento y se deja llevar por el movimiento.

La variedad cromática también cambia. Comienza por colores tierras, naturales, se denota su inicio desde la tradición del Medio Atlas, su experiencia desde el origen de su obra donde recoge la tradición de un pueblo. Se introduce en lo repertorial de la cultura, juega con el triángulo, con las líneas, quiere experimentar la relación de la repetición de sus rituales. Comprueba el trance e hipnotismo de la urdimbre lineal, se deja llevar. Será a través de ahí que lo disposicional se revelará, no vendrá intencionado por una idea preconcebida, serán sus manos y su urdimbre las que le llevarán al cambio, a la disposición diferente del hilo, a la transición del movimiento y de ritmo, a su transmutación.

---

<sup>26</sup> Dewey, J., *El arte como experiencia*, Paidós, 2008.

<sup>27</sup> Sennett, R., *El artesano*, Anagrama, 2009.

Ya por los 90 vemos cómo experimenta con nuevos colores y nuevos gráficos. Nos transmite la reivindicación de su autonomía, maneja el telar con libertad, quiere expresar. La experiencia y la adquisición de la habilidad en el arte del telar le dotan de confianza, quiere avanzar, descubrir. Se percibe su espíritu creativo y transformador. Consigue su autonomía y establece una relación madura con el hilo, la urdimbre. Consigue su autopoiesis desde el procomún.

En su obra más madura se puede percibir la complejidad de su abstracción y la riqueza de su urdimbre. El reposo que le otorga su experiencia y su trayectoria. La consagración estética de su modo de hacer, de relacionarse.

## 5. La función estética: modo y relación

Llegados hasta aquí, se nos hace imposible no dotar de especial relevancia al modo de relación que se establece entre sujeto y objeto. Este modo de relacionarse será lo que dote a nuestra acción de forma estética.

Quien nos acercará en la epistemología de este modo de relación estética, será Jordi Claramonte que para ello hace las labores de artesano sobre el análisis del sentido y significado de la Estética de las obras de Lukács y Hartmann. Nos localiza donde debemos poner el foco, indaga en la historia del arte y la filosofía y desvela nuevas líneas en las que debemos dirigirnos para avanzar en la adquisición de este saber estético que nos mostrarán ese *vivir bien* tan necesario.

Claramonte<sup>28</sup> explica que para entender bien los modos de relación debemos empezar por entender las relaciones internas de los “medios homogéneos” que describía Lukács.

Aquí se pone de relieve el carácter ontológico de los repertorios de modos de relación. En este modo de relación, un medio homogéneo es “un particular principio formativo de las objetividades y sus vinculaciones, unas y otras producidas por la práctica humana”<sup>29</sup>.

Para que se forme un medio homogéneo, el autor, da dos pistas: deberá existir una discriminación perceptiva y una pragmática. La primera nos lleva “a un estrechamiento en aperccepción del mundo, como la reducción de sus elementos, de sus formas de objetividad y conexión a lo perceptible y ello no sólo por lo que hace al qué de lo recibido y representado sino también a lo que se refiere al cómo de las formas de manifestación”<sup>30</sup>. La segunda supone eliminar la finalidad inmediata, conseguir la suspensión del tiempo en la finalidad práctica. Así conseguiremos poder ver más allá de la necesidad inmediata y trascender el objeto. Además de entenderse su diversidad desde la policontextualidad<sup>31</sup>. “Su estructura y diferenciación será forzosamente plural puesto que su objeto es el amplio abanico de relaciones de los

<sup>28</sup> Claramonte, J., *Estética modal*, Tecnos, 2016.

<sup>29</sup> Claramonte, J., *La república de los fines. Contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*, CENDEAC, 2010.

<sup>30</sup> Lukács, G., *Estética*, op. Cit., vol. II, cap. 10, epígrafe 3. En Claramonte, J., *La república de los fines. Contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*, CENDEAC, 2010.

<sup>31</sup> “La convivencia de una multiplicidad de contextos de sentido, de lógicas y ritmos productivos que acaso se combaten y se refuerzan mutuamente, configurando una cierta ecología modal”. Claramonte, J., *La república de los fines*, CENDEAC, 2010.

hombres entre sí y con el mundo, y no la estructura misma del objeto.”<sup>32</sup>

Así, los “modos homogéneos” se entienden como un modo de relación en la que el sujeto se posiciona en el mismo nivel que el objeto en la relación que se establece. La consecuencia de posicionarse de este “modo” será fundamental para que se produzca una relación orgánica en la que ambos –sujeto y objeto- serán transformados. En este modo de relación, el agente creador es el modo de relación misma que se genera, lo que constituirá prácticas artísticas en el proceso de producción, distribución y recepción. Este sería el postulado que se recoge de la Estética luckacsiana.

Luckács parte de ahí para dar paso a la dialéctica que se establece entre “la condición enteramente humana” y “los hombres enteros”. Partimos de ser “hombres enteros” para convertirnos en “enteramente humanos” una vez vivida la experiencia.

Por su parte Hartmann, reivindica la necesidad de aplicar el método dialéctico a cualquier parcela de la realidad. Por ello, cuando explicamos cualquier fenómeno no basta con describir las condiciones categoriales que lo posibilitan, sino que es necesario examinar los vínculos que esas categorías establecen internamente, es lo que Hartmann denomina “principio de mutualidad”.<sup>33</sup>

Esta tesis la expone muy bien Claramonte:

Lukács lo explica diciendo estética que los impulsos que pueblan la vida cotidiana del “hombre entero” pasan a la obra de arte y se convierten en elementos constructivos objetivos de ésta, en determinaciones del qué y el cómo de su objetividad”. Se entiende que cuando estamos siendo “hombres enteramente” en el medio homogéneo de la experiencia estética, logramos una cierta clausura operacional en la que no se pierde la “riqueza de determinaciones y tendencias” propias de la obra de arte y la experiencia estética. El “hombre enteramente” contribuye así decisivamente a “la concentración y preservación del medio homogéneo, a su desarrollo como portador de un mundo, como órgano del reflejo estético de la realidad.”<sup>34</sup>

Si volvemos a Lanceta, vemos cómo en su trabajo existe una paciencia y labor con la lana y el telar que la han llevado a un conocimiento tal de la herramienta y de sí misma, con respecto a ella, que puede entenderse como un ejemplo de lo “enteramente humano” que establece el principio de mutualidad con su herramienta. Lanceta consigue la evolución de su persona y arte a la par que el crecimiento en la belleza y complejidad de su obra.

En su trayectoria y trabajos se observa claramente su extenso y cuidado repertorio, la necesidad de conocimiento profundo de otras culturas y otras tradiciones telares, su necesidad obstinada y meticulosa por entender hasta el mínimo detalle del pensamiento creador, de la intención de transmisión y de la complejidad de lo abstracto en la codificación del mensaje. Su posición homogénea ante la urdimbre y el hilo, su humildad y sacrificio en el trabajo para conseguir ir avanzando en aquello que ella intuye como un modelo más completo de interpretar una realidad, la cual pueden ser varias a la vez y con las que podemos jugar sin tener que ceñirnos a lo que inicialmente se presenta como racional, ordenado y cuadrulado.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Hartmann, N., Ethik, 70, llama “Rückeffühlung”. Cf. Stuart Hampshire, Analogy of feeling, en «Mind», 1952.

<sup>34</sup> Claramonte, J., *Estética modal*, Tecnos, 2016.

## 6. Conclusión

Llegamos así al entendimiento de la experiencia estética, a la organización de los elementos para la generación de un modo de relación que nos posicione de forma homogénea con el medio y nos abra a una actitud transformadora por la conexión de los participantes.

El énfasis está en la relación y en el modo que esta se establece, se elimina la palabra dominación para dar paso al entendimiento y conocimiento, que abre la puerta a la posición homogénea. Vivir la vida, el objeto y la acción que desempeñamos de un modo estético; primero conocer el marco teórico que enriquezca la experiencia práctica y para luego actuar desde el respeto y, practicar las pautas que generan belleza en la relación.

Todo modo de relación tiene que dar cuenta del conjunto entero de su sensibilidad y su inteligencia: desde donde hasta dónde llega *su mirada para el valor*, qué es capaz de ver y de hacernos ver... en ese sentido, si se ve impedido de realizar “su obra”, sabremos que le faltó esto y aquello por acometer y lo sentiremos como una falta, como un hueco en su repertorio. Si, por el contrario, nada impide al sistema hacer su quehacer, podremos ver cómo éste va cubriendo los huecos de ese su repertorio hasta conseguir dar al mundo – como dice Hamlet al evocar a su padre- *the assurance of a man*, la certeza de lo que puede hacer y sentir una mujer o un hombre.<sup>35</sup>

El peso recae en el modelo de relación y para que esta sea lo más rica posible, lo más honesta y profunda, será necesario una preparación y trabajo previo. La indagación por el conocimiento de lo repertorial del ámbito en el que trabajamos, sus estructuras y conexiones, la identificación de sus modelos causales y las reacciones de sus diferentes interacciones. Un estudio exhaustivo de la materia y su relación con el entorno, para después, conociendo esos elementos y fenómenos pasar a la experimentación, primero de una forma cauta que siga formando parte de ese aprendizaje, para luego dar paso al juego más puro de la creación, aquel que permite libremente a todos los elementos manifestarse dando lugar a la representación de la belleza de forma sensible como parte de la libertad y el respeto de la relación en el que todos los elementos tienen la misma importancia.

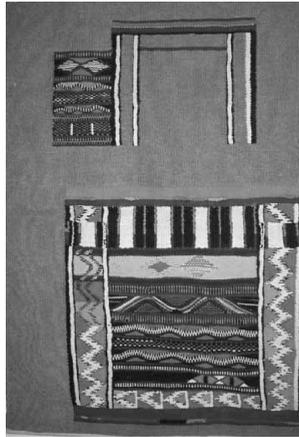
La primera vez que vi la exposición de Teresa Lanceta fui incapaz de asimilar todo lo que en sus telares se transmite, lo único que me pude llevar de esa primera experiencia fue la sensación del trabajo tan laborioso y cuidado que había detrás, un profundo respeto hacia la autora que se me presentaba como un ejemplo de trabajo y destreza en busca de una belleza serena y compleja. Se me hizo necesario introducirme en su repertorio, entender su trayectoria y proceso, conocer su trabajo en más detalle. La investigación sobre su creación y método me ha llevado a entender el proceso y teoría que exponen los autores citados, todos ellos describen ese ideal cognitivo creador, experimentador de realidad y trabajador artesano. Un ser cultivado, exigente con sus límites que es capaz de conocer enteramente el mundo sensible de las cosas, e incluso ir más allá, para ser capaz de relacionarse con ellas y poder crear, desde la interacción orgánica, otras dimensiones que pueden ofrecer la transformación del ser y del objeto desde ese modo de relacionarse.

---

<sup>35</sup> Claramonte, J., *Estética modal*, Tecnos, 2016

## 7. Referencias bibliográficas

- Argan, G.C., *Walter Gropius y la Bauhaus*, Abada Editores, 1951.
- Berger, J., *Modos de ver*, Gustavo Gili, 2016.
- Claramonte, J., *La República de los fines: Contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*, CENDEAC, 2010.
- Claramonte, J., *Estética modal*, Tecnos, 2016.
- Claramonte, J., «Estética y Teoría del arte, escritos inéditos», *Lukàcs Reloaded*, febrero 2017, Blogspot, <http://jordiclarlamonte.blogspot.com.es/>
- Claramonte, J., «Una introducción a la estética modal», *Revista Kultur*, vol.3, núm. 5 (2016), <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/article/view/1>
- Dewey, J., *El arte como experiencia*, Paidós, 2008.
- Dissanayake, E., «Aesthetic experience and human evolution», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 41, No. 2 (Winter, 1982), pp.145-15.
- Dissanayake, E., *Homo aestheticus: Where art comes from and why*, New York: Free Press, 1995.
- Dissanayake, E., *Art an Intimacy: How the Arts Began*, Seattle, University of Washington Press, 2000, pp. 209-221.
- Lanceta, T., *Franjas, triángulos y cuadrados: Estructuras de repetición en tradiciones textiles y en artistas del siglo XX*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1998.
- Lanceta, T., *Tejida abstracción*, Caja de ahorros del mediterráneo, 2000.
- Enguita, N., «El arte como código abierto», *Revista Concreta*, 2013. <http://editorialconcreta.org/El-arte-como-codigo-abierto>
- Martínez Rodríguez, A., «Fenomenología y política. En la crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental de Husserl», *Revista: Investigaciones fenomenológicas*, vol. Monográfico 3: Fenomenología y política (2011). <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:InvFen-2011-Mon3-5180/Documento.pdf>
- Institut Ramon Llull. *Artes visuals: El arte conceptual en Cataluña*. [http://www.llull.cat/espanyol/cultura/arts\\_visuals\\_conceptual.cfm](http://www.llull.cat/espanyol/cultura/arts_visuals_conceptual.cfm)
- Pedragosa, P., «Arte y vivienda. La Bauhaus y la moder», *Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Universidad de Barcelona, ISSN: 1138-9788, Depósito Legal: B. 21.741-98, Vol. VII, núm. 146(033), 1 de agosto de 2003.
- Roda, R. D., (1943), «Sociología marroquí: Las corporaciones de oficios», *Revista Internacional De Sociología*, 2(2), 77, <https://search-proquest-com.ezproxy.uned.es/docview/1299258966?accountid=14609>
- Sennett, R., *El artesano*, Anagrama, 2009.



Los límites 1989  
algodón, lana, viscosa - tafetán - 185 x 124 cm.



Hambel, Bert Flint VI 1998  
algodón, lana - tafetán y trama volante - 230 x 110 cm