

La *Colección de textos* es un programa de acompañamiento y amplificación de las prácticas artísticas mediante la generación de un fondo de textos monográficos de lxs residentes de Hangar. Cada unx tiene la posibilidad de encargar un texto sobre su trabajo a unx autorx de su elección -local o internacional; conocidx o por conocer- en diálogo editorial con Hangar. La intención es dar lugar a publicaciones sobre la práctica en general -más allá de esta o aquella obra en particular-, pensadas para una circulación y reedición ágil que tengan una larga vida y que contribuyan a expandir las redes y marcos de aparición de las prácticas artísticas.

A través de este dispositivo editorial lxs artistas pueden contar con un texto amplio y medular que recoja sus modos de hacer y de pensar de manera holística, hilvanando diferentes proyectos para construir una visión de conjunto de sus prácticas. La *Colección de textos* brinda además a lxs artistas la posibilidad de establecer un vínculo de escritura como punto de partida, no como resultado de un proyecto o exposición.

parásito carmín

Laura Vallés Vílchez



Marta Velasco-Velasco,
fotograma *Mengikat llengües*, 2023.

Suena *Sami sami* cuando recibo la invitación para escribir dentro de esta nueva ventana editorial que abre Hangar: los ‘alientos’ de Elvira Espejo Ayca. Elvira es la primera mujer en la que pienso para abordar los acervos de conocimiento en torno al tejido, los entramados coloniales de los procesos de tejeduría y, como es el caso del mengikat que presenta la residente de este espacio en Barcelona gestionado por mujeres a las que admiro, para pensar-con Marta Velasco-Velasco. De ahí que aceptara la invitación en tiempos de colapso y extenuación, en los que detenerse a escribir resulta cada vez más una prerrogativa de aquellas personas que tenemos la fortuna de tener una práctica creativa compartida.

Comencemos, pues, con una propuesta. Retrocedamos: he insertado un [enlace](#). Dale a *play*. Desde esta ventana, te invito a detenerte un momento y a escuchar a Elvira cantar sus ‘alientos’:

Phaxsi sami
Wara wara sami
Wayra sami
Uraq sami
Phaqar sami
Jumas naya layku
Nayasay jumas layku
Mapitay irpasiñani
Sami sami sami

Aliento del sol
Aliento de la luna
Aliento de las estrellas
Aliento del viento
Aliento de la tierra
Aliento de las flores
Ustedes por mí
Y yo por ustedes
Nos sobrellevaremos
Alientos, alientos, alientos

En esta ceremonia comunal desaparecida, las mujeres llevaban candeleros en la mano, los varones llevaban el fuego envuelto en cenizas y los niños y niñas agua en cántaros, hojas verdes y flores. Así, subían al cerro cantando, una práctica popular que, gracias a las narraciones de su abuela, Elvira recupera en su discografía.

Mis conversaciones con esta artista boliviana a lo largo de los años son fruto de un interés sostenido por la exposición *Principio Potosí* (MN-CARS, 2010), de la que ella formó parte, y a partir de la que he reflexionado sobre muchas preocupaciones contemporáneas en torno a la curaduría y las políticas culturales. A través de su práctica no solo artística como tejedora, narradora de la tradición oral aymara y quechua, y poeta que es, sino también como directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore en La Paz, he comprendido las contradicciones y complicaciones de las políticas de la representación que tanto definen nuestro presente, y qué se puede hacer desde lo artístico y curatorial para las convivencias del mundo cuando los tambores de guerra suenan. ¿Cómo imaginarnos más allá del antagonismo y la violencia que se establece, una y otra vez, en todas las esferas de la vida en común? ¿Cómo superar los binarismos (razón y sensibilidad, arte y ciencia, sujeto y objeto) y habitar un *entre*, habitar el *medio*? Sobre todo, siendo conscientes de que, como suscribe Espejo, «las personas que estudian no tejen, no conocen de la praxis, solo miran y describen con los ojos. La academia se quedó en la descripción superficial»¹ y de que resulta urgente, como diría en esta ocasión

1 Elvira Espejo Ayca en el Q&A tras la proyección del documental *Ciencia de las mujeres: experiencias de la cadena textil desde el Ayllu Mayor Qaqachaka*, el 27 de marzo de 2024 en el IVAM, Valencia.

Teresa Lanceta, «mirar de reajo, mirar torcido»², para que la teoría y la práctica trencen una ética de los saberes del mundo.

Detengámonos un momento aquí. Dejemos, pues, los Andes bolivianos y vayámonos a otro *medio*, el Medio Atlas marroquí.

En el encuentro *Pensar con las manos* —en el que desde el IVAM poníamos en diálogo a Elvira Espejo y Teresa Lanceta en un intento de aunar los esfuerzos pedagógicos transnacionales del programa de estudios *Articulacions* con las enseñanzas de la exposición *Tejer como código abierto* de la propia Lanceta—, recordaba Teresa cómo el tejer es un conocimiento «técnico». Una *téchne* que depende de un contexto geográfico, cultural y humano determinado que ella explora, dejándose atravesar por aquellas mujeres Aït Ouarain que durante tres décadas visitó periódicamente en las cadenas montañosas que se extienden del suroeste al noroeste de Marruecos. Preguntándose por la temporalidad de una alfombra, desde allí, se dijo: «no compres las horas», señalando los modos en los que el turismo ha dinamitado los tiempos y la esencia del tejido en todas las artesanías del mundo no occidental. «No compres las horas», a lo que añadió, «compra el alma»³: la fuerza que sale a borbotones del espacio que se genera entre la tejedora, el tejido y el telar; una forma de asir y de mediar que en la comunidad de Espejo se denomina *luraña*.

Elvira define esa práctica comunitaria de tejeduría en los Andes bolivianos como la ciencia y la tecnología de las mujeres: historias orales, economías comunitarias y armonía con la naturaleza proporcionan lo que ella llama «crianza mutua». Este es un aprendizaje basado en el intercambio horizontal de saberes y sentires, fruto del hartazgo por la falta de reconocimiento de sus formas de vivir en las universidades e instituciones del saber occidental, siempre piramidales en la jerarquización de un conocimiento que no logra escapar del «ocularcentrismo».

Quizás por ello, Teresa Lanceta insiste en que el acto de escribir es lo más cercano a la añoranza que siente frente a ese otro cante, el flamenco, con el que también creció en el Raval de Barcelona, cuando dejaba la universidad en la que estudiaba Historia. Al albor de la democracia en el Estado español, sus políticas del textil definieron una práctica artística propia y atenta con el entorno migrante de un barrio que todavía no conocía el turismo de hoy. En un fragmento de *Entre alfombras y tejidos* recuerda a todas esas mujeres migrantes que han definido su ética en el hacer y describe la *añoranza* de una despedida:

2 Teresa Lanceta en el catálogo *Tejer como código abierto*, MACBA-IVAM Barcelona-Valencia, 2022.

3 *Ibíd.*

*Cuando marchaste, abrazaba los árboles y pegaba la cara
contra el tronco hasta oír tu voz y sentir tu aliento.*⁴

Como si sus telares fueran arpas y sus palabras escritas una voz, las historias de remembranza y de pérdida por otras formas de asir, a saber: los alientos de ambas nos ayudan a comprender cómo se puede escuchar con los dedos, cómo sienten las manos al recuperar y compartir conocimiento encarnado. Es desde aquí, desde el cruce de estas posiciones íntimas pero diversas, desde las que me sumerjo en los materiales que me llegan con esta invitación a pensar-con Marta Velasco-Velasco, cuyo trabajo descubro gracias a este intercambio.



Estudio de Marta Velasco-Velasco en Hangar, Barcelona, 2024.

En línea con estas genealogías del textil, siento que Velasco-Velasco también mira de reojo, mira torcido. Los encuentros sutiles entre materiales e identidades surgen, en su trabajo, de una forma afectiva y encarnada fundamentada en el uso de técnicas tradicionales que la colocan en ese deseo de pensar con las manos. Desde hace años, Velasco-Velasco ha prestado atención a los flujos de cuerpos y capitales coloniales que han desencadenado un imaginario cuyas consecuencias han dado lugar a procesos de aculturización y euroamericanización del mundo.

La exotización de las experiencias materiales, tan cercanas a un presente en el que todos somos turistas e idiotas (pensando con el *Souvenir*, *souvenir* de Fernando Estévez, nuestro Bruno Latour), ha servido de marco para ahondar en esa pregunta sobre cómo habitar ese *entre* que mencionábamos antes, situándonos en el *medio*. Porque no cabe duda de que la condición natural de la *cultura* es un estado de flujo y que el sistema de normas —que se instala desde la descripción superficial de la academia— no existe como tal. Se trata de otro intento fallido de congelar algo que se pudiera

4 Teresa Lanceta, «Rosas blancas», *Adiós al rombo*, Azkuna Zentroa-La Casa Encendida, Bilbao-Madrid, 2014.

denominar cultura, pero que no deja de ser un devenir-marco constante, promiscuo y perverso.

El *juego de cuerdas* de Donna Haraway provoca una imagen, siempre útil, para imaginar ese movimiento de reconfiguración continua del marco desde la tecnociencia de las mujeres que se resisten al carácter descriptivo, constreñido y ocularcentrista de una parte amplia de la academia en la que también se sitúa Marta, tras su paso por Central Saint Martins y Royal College of Art en Londres. En un ensayo homónimo que forma parte de la tarea compartida de utilizar la teoría feminista antirracista y los estudios culturales para producir patrones de interferencia mundana, Donna se agarra a dos hilos para tratar la *semiosis* de la corporeidad de «los cuerpos que importan», en un intento de rastrear las redes de configuración de agencia que pudieran llevarnos a lugares diferentes de «aquellos a los que se llega rastreando actores y actantes a través de redes en otro juego de guerra».⁵ Esta científica cree que las prácticas que constituyen la tecnociencia construyen mundos que no rebosan de opciones para habitarlos, y, en consecuencia, desea cambiar las categorías normalizadas específicas en defensa de una esperanza de mundos habitables.

Por ello, resulta sobrecogedor cómo estas palabras, escritas hace tres décadas y que remiten a la militarización de la tecnociencia, desafortunadamente no envejecen. El proceso de *semiosis* del que nos habla Haraway implica una relación triádica entre un signo, un objeto y un intérprete. Antes de ser representado, el signo es pura potencialidad. ¿Será esa otra manera de nombrar el *alma* que sale a borbotones entre el tejido, el telar y las tejedoras que compra Lanceta? ¿La *luraña* que aventura Espejo cuando se ejecuta una obra de arte con los pies, las manos, la cabeza, el corazón y el cuerpo entero, en un proceso de crianza mutua?



5 Donna Haraway, «A Game of Cat's Cradle: Science Studies, Feminist Theory, Cultural Studies», *Configurations*, 1994, 1: 59-71.



Ese estado de latencia y de posibilidad de cambio de categorías normalizadas es el que parece destilar los materiales de Marta Velasco-Velasco que me llegan al buzón en forma de imágenes. Fragmentos de tela y de papel teñidos con tintes naturales cuya relación triádica entre plantas, tejidos y taxonomías apunta hacia la corporeidad de los cuerpos más que humanos que ya sabemos que también importan: son materias vibrantes garantes de historias contestatarias de los flujos culturales y las normas que definen los sistemas de conocimiento, en ocasiones perdido como consecuencia de la ceguera. ¿Cómo apelar a la creación de sistemas-otros a través de las plantas?, es lo que se pregunta Marta. En este sentido, su trabajo nos enseña cómo el territorio a nivel floral está definido por los usos previos del color. Los tintes naturales proporcionan otras experiencias de vida.

Seis colores que salen de cuatro plantas recogidas en los lindes de la carretera que nos lleva a la montaña de Montjuïc hacen visible un deseo de futuro y progreso anterior: la corteza de pino, la hoja y corteza de eucalipto, la plaga en las chumberas de cochinilla salvaje y el laurel. El pino y el laurel son dos árboles autóctonos del Mediterráneo. Mientras que la cochinilla fue desplazada desde México y el eucalipto llegó desde Australia, a raíz de los procesos coloniales.

Sin embargo, Marta cuenta cómo el azul en Europa venía de una planta que se llamaba pastel o isatis y cómo esta se deja de cultivar cuando llega el índigo de la India. También cómo, antes de que la cochinilla llegara a la península desde América, el rojo se generaba con una planta que se llama la rubia. España era líder en la producción de rojo en Europa, siendo las islas canarias fundamentales en esta ecuación de producción de uno de los colores más importantes, cuando los tintes sintéticos se instauraron a finales del siglo XIX, reduciendo exponencialmente el conocimiento técnico de los procesos de teñido natural.

El pastel y la rubia son hoy malas hierbas que proliferan por cunetas en todo el territorio. La cochinilla, ese insecto parásito que tiñe de carmín nuestros labios, es a su vez una plaga en Montjuïc.



En línea con estas narrativas, Elvira Espejo explica cómo la cochinilla sin mordiente es de color violeta suave; para los tintoreros de su comunidad este es el color primario. Cuando se agrega cítrico como mordiente al tinte de la cochinilla, el color secundario es el rojo. Agregando más cítrico se llega al naranja. Cuando se cambia de mordiente al tinte de cochinilla, con los taninos fermentados, el color se satura y se vuelve violeta oscuro casi azul.⁶

El color es una ciencia y una tecnología sujeta a los cambios climáticos. Una planta en época seca tiene más intensidad de color porque almacena más cantidad de agua en las hojas. Si el clima es menos seco contiene menos agua y, además, el viento hace inclinar la balanza. Por ejemplo, el azul depende de la oxidación: si hay mucho viento, el color cambia. Si hay poco viento, el color no sale tan bien. En definitiva, la paleta del color permuta por inmersión en el agua, así es como se maneja en los Andes, dando lugar a la *musa waraña*: un planificador del color, que ordena las paletas de distintas regiones. Cada tejedora las ordena en un palo entorchando el color de los hilos deseados para la prenda y genera su propia gama cromática.

Resulta interesante cómo Elvira siempre recuerda que las paletas del color universal occidental se ordenan de lo más claro a lo más oscuro, siguiendo las enseñanzas de Newton. Sin embargo, en sus comunidades, la *musa waraña* se centra en una manera distinta de ordenar los colores, la forma y sus sombras. Pienso en esta historia cuando veo por primera vez los retales tintoreados de Velasco-Velasco: ordenados por su luminosidad, en primera instancia, y entremezclados en una estructura de varas en su dispo-

6 Elvira Espejo Ayca, Yanak Uywaña. *La crianza mutua de las artes*, 2022.

sición posterior, como queriéndose alejar de una linealidad que se impone cuando aquellos que hemos crecido en RGB bajamos la guardia. En ese sentido, las cartografías del color en esta pequeña montaña de Barcelona que presenta Velasco-Velasco recuerdan cómo «al perder los conocimientos sobre cómo crear estos colores con plantas naturales y minerales, se pierden conocimientos y modos de ver el mundo».⁷

Su particular *musa waraña* no es otra cosa que una figura más en el juego de cuerdas que nos permite comprender cómo las formas en las que las taxonomías de más de cuatro siglos de historia (recogiendo en herbarios centenares de pliegos de plantas secas) no logran definir una praxis, sino una historia colonial de mercado. Ciertamente, al contrario, son negligentes por su incapacidad de narrar otras formas de ritual, ceremonias y aliento: «Hay una suerte de transposición de relevancias en esas taxonomías que dejan fuera conocimientos fundamentales. Por ejemplo, la raíz no se recolecta en la rubia, que es lo que tiñe», me explica Marta, desapareciendo de los archivos cuando los tintes sintéticos se imponen económicamente, subsumiendo las historias coloniales y dejando en tierra de nadie la labor narrativa de conservar un conocimiento «técnico», una *téchne*. Ese lugar que se presupone infértil, pero en el que la práctica artística se erige como nadie.



Fotogramas del documental *Ciencia de las mujeres: experiencias de la cadena textil desde el Ayllu Mayor Qaqachaka*, 2023.



Marta Velasco-Velasco, fotograma *Mengikat llengües*, 2023.

⁷ Conversación con la artista.

Atenta a estas historias de desvanecimiento del conocimiento, no sorprende entonces que, en su último trabajo *Mengikat Llengües* (2023), Marta Velasco-Velasco movilice el lenguaje del sujeto deslocalizado e indague sobre la transmisión de lo artesanal en el contexto de la tradición textil mallorquina. Este proyecto en torno a la *roba de llengües* —un tejido tradicional de Mallorca que se fabrica con la técnica milenaria *ikat*, originaria de Indonesia— da forma a un film de doce minutos que presenta la cadena operatoria que define la producción de estas telas vernáculas en la isla.

El término *mengikat* procede del malayo *mengikat*, que significa ‘atar, ligar, anudar o envolver’, y hace referencia a los nudos que se hacen en las telas para evitar la entrada del tinte en aquellas partes cubiertas. A través de asociaciones visuales y materiales, Velasco-Velasco produce una película llena de capas narrativas divergentes, que versa sobre la realidad mestiza de una tradición situada en Mallorca que no se practica hoy en día en ninguna otra parte de Europa, siendo por ello muy valiosa la labor de registrar ese abordaje de lo que Espejo denomina «crianza mutua». Pensando-con Marta sobre la red de flujos naturoculturales de nuestras historias más recientes, cuenta Elvira cómo, en los años treinta, los textiles de la zona de Qaqachaka también se trabajaban simplemente con tintes y los diseños se lograban mediante la técnica de teñir por amarros, de tipo *ikat* o *plangi*, en el textil, o del tipo *q’awata* en la cerámica, que también es una forma de *ikat*. La gente del lugar lavaba los hilos y luego los tintoreaba ya con el diseño, para después proceder sencillamente al tejido. A esa técnica de teñido por amarre, en los Andes bolivianos se le llama *watasqa*.

La película de Marta Velasco-Velasco nos muestra que un objeto-sujeto tiene todo ese contenido de múltiples acciones, desde la transformación de las materias primas, la intervención de los instrumentos (que para ella son máquinas vivas porque albergan todo el conocimiento), la elaboración y la vida social del objeto-sujeto, o el rol que cumple en su comunidad. Los sonidos de los telares, de los materiales, de los familiares que continúan una práctica que roza con la turistificación de la experiencia estética, nos cuentan cómo no es posible aunar en una sola voz la creciente multiplicación, economización y falsificación de unas telas al servicio del consumo descarnado, que no hace otra cosa que destrenzar el juego de cuerdas, esa crianza mutua y la construcción de una ética. Una reflexión que me devuelve a Lanceta, cuando describe cómo:

«La negación de la función original de los objetos y los bajos precios rompen el sentido unitario del trabajo y del tiempo, y debilitan con

ello toda la estructura social. La cadena de aprendizaje tradicional se resiente y los oficios se degradan; con ellos la capacidad de creación, la calidad y la singularidad».⁸

Hay un momento en la película de Velasco-Velasco en el que dice que el color cambia nuestra imaginación, y esa capacidad revierte este proceso de negación. A mis ojos, ese momento se convierte, efectivamente, en afirmación de la cadena operatoria que se genera entre las tejedoras, los tejidos y el telar. Se trata de un proceso iniciado con el hurto del lenguaje, de *roba de llengües*, de renombramiento que, desde los Andes bolivianos y las cadenas montañosas del Medio Atlas marroquí, nos desplaza a la sierra de la Tramontana balear en la que los vientos se tiñen de color azul.

Así, *Mengikat Llengües* nos presenta una tradición técnica fruto de este flujo que, mirando de reojo, mirando torcido, llamamos cultura, y que pone en valor cómo la visión del mundo se hace a partir de fragmentos que invitan a ser interpretados. Quizás por ello resulta tan hermoso escribir este texto-textil a partir de retales cuyo devenir incierto es un aliento en los patrones de interferencia mundana.

8 Teresa Lanceta en conversación con Nuria Enguita, «El arte como código abierto», *Concreta 02*, Valencia, 2013.