

La *Col·lecció de textos* és un programa d'acompanyament i amplificació de les pràctiques artístiques mitjançant la generació d'un fons de textos monogràfics de lxs residents d'Hangar. Cada unx té la possibilitat d'encarregar un text sobre el seu treball a unx autorx de la seva elecció -local o internacional; conegutdx o per conèixer-en diàleg editorial amb Hangar. La intenció és donar lloc a publicacions sobre la pràctica en general -més enllà d'aquesta obra o d'aquella obra en particular-, pensades per a una circulació i reedició àgil que tinguin una llarga vida i que contribueixin a expandir les xarxes i marcs d'aparició de les pràctiques artístiques.

A través d'aquest dispositiu editorial, lxs artistes poden comptar amb un text ampli i medul·lar que reculli les seves maneres de fer i de pensar de manera holística, integrant diferents projectes per construir una visió de conjunt de les seves pràctiques. La *Col·lecció de textos* brinda, a més, a lxs artistes la possibilitat d'establir un vincle d'escriptura com a punt de partida, no com a resultat d'un projecte o exposició.

paràsit carmí

Laura Vallés Vílchez



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

Sona *Sami sami* quan rebo la invitació per a escriure dins d'aquesta nova finestra editorial que obre Hangar: els «alens» d'Elvira Espejo Ayca. Elvira és la primera dona en la qual penso per a abordar el conjunt de coneixements entorn del teixit, els entramats colonials dels processos de teixidoria i, com és el cas del *mengikat* que presenta la resident d'aquest espai a Barcelona gestionat per dones a les quals admiro, per a pensar-amb Marta Velasco-Velasco. D'aquí ve que acceptés la invitació en temps de col·lapse i extenuació, en els quals detenir-se a escriure resulta cada cop més una prerrogativa d'aquelles persones que tenim la fortuna de tenir una pràctica creativa compartida.

Comencem, doncs, amb una proposta. Retrocedim: he inserit un [enllaç](#). Dona-li a *play*. Des d'aquesta finestra, et convido a detenir-te un moment i a escoltar a Elvira cantar els seus «alens»:

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

Alè del sol
 Alè de la lluna
 Alè dels estels
 Alè del vent
 Alè de la terra
 Alè de les flors
 Vosaltres per mi
 I jo per vosaltres
 Ens endurarem
 Alens, alens, alens

En aquesta cerimònia comunal desapareguda, les dones portaven candelers a la mà, els homes portaven el foc embolicat en cendres i els nens i les nenes aigua en càntrils, fulles verdes i flors. Així, pujaven al turó cantant, una pràctica popular que, gràcies a les narracions de la seva àvia, Elvira recupera a la seva discografia.

Les meves converses amb aquesta artista boliviana al llarg dels anys són fruit d'un interès sostingut per l'exposició *Principi Potosí* (MNCARS, 2010), de la qual ella va formar part, i a partir de la qual he reflexionat sobre moltes preocupacions contemporànies entorn de la curadoria i les polítiques culturals. A través de la seva pràctica no sols artística com a teixidora, narradora de la tradició oral aimara i quítxua, i poeta que és, sinó també com a directora del Museu Nacional d'Etnografia i Folklore a La Paz, he comprès les contradiccions i complicacions de les polítiques de la representació que tant defineixen el nostre present, i què es pot fer des de l'art i la curadoria artística per a les convivències del món quan els tambors de guerra sonen. Com imaginar-nos més enllà de l'antagonisme i la violència que s'estableix, una vegada i una altra, a totes les esferes de la vida en comú? Com superar els binarismes (raó i sensibilitat, art i ciència, subjecte i objecte) i habitar un *entre*, habitar el *mig*? Sobretot, sent conscients que, com subscriu Espejo, «les persones que estudien no teixeixen, no coneixen de la praxi, només miren i descriuen amb els ulls. L'acadèmia es va quedar en la descripció superficial»¹ i que resulta urgent, com diria en aquesta ocasió Teresa Lanceta, «mirar de reüll, mirar tort»², perquè la teoria i la pràctica trenin una ètica dels sabers del món.

1 Elvira Espejo Ayca al Q&A després de la projecció del documental *Ciència de les dones: experiències de la cadena tèxtil des de l'Ayllu Mayor Qaqachaka*, el 27 de març de 2024 a l'IVAM, València.

2 Teresa Lanceta al catàleg *Teixir com a codi obert*, MACBA-IVAM Barcelona-València, 2022.

Detinguem-nos un moment aquí. Deixem, doncs, els Andes bolivians i anem a un altre *medi*, l'Atlas Mitjà marroquí.

A la trobada *Pensar amb les mans* —on des de l'IVAM vam posar en diàleg a Elvira Espejo i Teresa Lanceta en un intent d'unir els esforços pedagògics transnacionals del programa d'estudis *Articulacions* amb els ensenyaments de l'exposició *Teixir com a codi obert* de la pròpia Lanceta—, recordava Teresa com el teixir és un coneixement «tècnic». Una *teknè* que depèn d'un context geogràfic, cultural i humà determinat que ella explora, deixant-se travessar per aquelles dones Aït Ouarain que durant tres dècades va visitar periòdicament a les cadenes muntanyoses que s'estenen del sud-oest al nord-oest del Marroc. Preguntant-se per la temporalitat d'una catifa, des d'allí, es va dir: «no compris les hores», assenyalant les maneres en les quals el turisme ha dinamitzat els temps i l'essència del teixit a totes les artesanies del món no occidental. «No compris les hores», a la qual cosa va afegir, «compra l'ànima»³: la força que surt a borbolls de l'espai que es genera entre la teixidora, el teixit i el teler; una forma d'agafar i de mediar que a la comunitat d'Espejo es denomina *luraña*.

Elvira defineix aquesta pràctica comunitària de teixidoria als Andes bolivians com la ciència i la tecnologia de les dones: històries orals, economies comunitàries i harmonia amb la natura proporcionen el que ella anomena «criança mútua». Aquest és un aprenentatge basat en l'intercanvi horitzontal de sabers i sentiments, fruit del cansament per la manca de reconeixement de les seves formes de viure en les universitats i institucions del saber occidental, sempre piramidals en la jerarquització d'un coneixement que no aconsegueix escapar de l'«ocularcentrisme».

Tal vegada per això, Teresa Lanceta insisteix que l'acte d'escriure és el més proper a l'enyorança que sent davant d'aquest altre cant, el flamenc, amb el qual va créixer també al Raval de Barcelona, quan deixava la universitat on estudiava Història. A l'albor de la democràcia a l'Estat espanyol, les seves polítiques del tèxtil van definir una pràctica artística pròpia i atenta amb l'entorn migrant d'un barri que encara no coneixia el turisme d'avui. En un fragment d'*Entre catifes i teixits* recorda a totes aquestes dones migrants que han definit la seva ètica en el fer i descriu l'*enyorament* d'un comiat:

*Quan vas marxar, abraçava els arbres i pegava la cara
 contra el tronc fins a escoltar la teva veu i sentir el teu alè.*⁴

3 Ibid.

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

Com si els seus telers fossin arpes i les seves paraules escrites una veu, les històries de remembrança i de pèrdua per altres formes d'agafar, a saber: els alens d'ambdues ens ajuden a comprendre com es pot escoltar amb els dits, com senten les mans en recuperar i compartir coneixement encarnat. És des d'aquí, des de l'encreuament d'aquestes posicions íntimes però diverses, des d'on em submergeixo en els materials que m'arriben amb aquesta invitació a pensar-amb Marta Velasco-Velasco, el treball de la qual descobreixo gràcies a aquest intercanvi.



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

En línia amb aquestes genealogies del tèxtil, sento que Velasco-Velasco també mira de reüll, mira tort. Les trobades subtils entre materials i identitats sorgeixen, en el seu treball, d'una forma afectiva i encarnada fonamentada en l'ús de tècniques tradicionals que la col·loquen en aquest desig de pensar amb les mans. Des de fa anys, Velasco-Velasco ha parat esment als fluxos de cossos i capitals colonials que han desencadenat un imaginari, les conseqüències del qual han donat lloc a processos d'aculturització i euroamericanització del món.

L'exotització de les experiències materials, tan properes a un present on tots som turistes i idiotes (pensant amb el *Souvenir, souvenir* de Fernando Estévez, el nostre Bruno Latour), ha servit de marc per a aprofundir en aquesta pregunta sobre com habitar aquest *entre* que esmentàvem abans, situant-nos al *mig*. Perquè no hi ha dubte que la condició natural de la cultura és un estat de flux i que el sistema de normes —que s'instal·la des de la descripció superficial de l'acadèmia— no existeix com a tal. Es tracta d'un altre intent fallit de congelar alguna cosa que es pogués anomenar *cultura*, però que no deixa de ser un esdevenir-marc constant, promiscu i pervers.

El joc de cordes de Donna Haraway provoca una imatge, sempre útil, per a imaginar aquest moviment de reconfiguració contínua del marc des de la tecnociència de les dones que es resisteixen al caràcter descriptiu, constret

i ocularcentrista d'una part àmplia de l'acadèmia on també es situa Marta, després del seu pas per Central Saint Martins i Royal College of Art a Londres. En un assaig homònim que forma part de la tasca compartida d'utilitzar la teoria feminista antiracista i els estudis culturals per a produir patrons d'interferència mundana, Donna s'agafa a dos fils per a tractar la *semiosi* de la corporeïtat dels «cossos que importen», en un intent de rastrejar les xarxes de configuració d'agència que poguessin portar-nos a llocs diferents d'«aquells als quals s'arriba rastrejant actors i actants a través de xarxes en un altre joc de guerra»⁵. Aquesta científica creu que les pràctiques que constitueixen la tecnociència construeixen mons que no desborden d'opcions per a habitar-los i, en conseqüència, desitja canviar les categories normalitzades específiques en defensa d'una esperança de mons habitables.

Per això, resulta colpidor com aquestes paraules, escrites fa tres dècades i que remetien a la militarització de la tecnociència, malauradament no envelleixen. El procés de *semiosi* del qual ens parla Haraway implica una relació triàdica entre un signe, un objecte i un intèrpret. Abans de ser representat, el signe és pura potencialitat. Serà aquesta altra manera d'anomenar l'*ànima* que surt a borbolls entre el teixit, el teler i les teixidores que compra Lanceta? La *luraña* que aventura Espejo quan s'executa una obra d'art amb els peus, les mans, el cap, el cor i el cos sencer, en un procés de criança mútua?



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

Aquest estat de latència i de possibilitat de canvi de categories normalitzades és el que sembla destil·lar els materials de Marta Velasco-Velasco que m'arriben a la bústia en forma d'imatges. Fragments de tela i de paper tenyits amb tints naturals la relació triàdica dels quals entre plantes, teixits i taxonomies apunta cap a la corporeïtat dels cossos més que humans que ja sabem que també importen: són matèries vibrants garants d'històries constatàries dels fluxos culturals i les normes que defineixen els sistemes de coneixement, en ocasions perdut a conseqüència de la ceguesa. Com apel·lar a la creació de sistemes-altres a través de les plantes?, és el que es pregunta Marta. En aquest sentit, el seu treball ens ensenya com el territori a nivell floral està definit pels usos previs del color. Els tints naturals proporcionen altres experiències de vida.

Sis colors que surten de quatre plantes recollides a les vores de la carretera que ens porta a la muntanya de Montjuïc fan visible un desig de futur i progrés anterior: l'escorça de pi, la fulla i escorça d'eucaliptus, la plaga a les figueres de pala de cotxinilla salvatge i el llorer. El pi i el llorer són dos arbres autòctons del Mediterrani. Mentre la cotxinilla va ser desplaçada des de Mèxic i l'eucaliptus va arribar des d'Austràlia, arran dels processos colonials.

Tanmateix, Marta conta com el blau a Europa va venir d'una planta anomenada pastell o isatis i com aquesta es va deixar de conrear quan arriba el blau d'indi de l'Índia. També com, abans que la cotxinilla arribés a la península des d'Amèrica, el vermell es generava amb una planta anomenada roja. Espanya era líder en la producció de vermell a Europa, sent les illes canàries fonamentals en aquesta equació de producció d'un dels colors més importants, quan els tints sintètics es van instaurar a finals del segle XIX, reduint exponencialment el coneixement tècnic dels processos de tenyit natural.

El pastell i la roja són avui males herbes que proliferen per les cunetes a tot el territori. La cotxinilla, aquest insecte paràsit que tenyeix de carmí els nostres llavis, és al seu torn una plaga a Montjuïc.



En línia amb aquestes narratives, Elvira Espejo explica com la cotxinilla sense mordent és de color violeta suau; per als tintorers de la seva comunitat aquest és el color primari. Quan s'afegeix cítric com a mordent al tint de la cotxinilla, el color secundari és el vermell. Agregant més cítric s'arriba al taronja. Quan es canvia de mordent en el tint de cotxinilla, amb els tanins fermentats, el color es satura i es torna violeta fosc gairebé blau.⁶

El color és una ciència i una tecnologia subjecta als canvis climàtics. Una planta a l'època seca té més intensitat de color perquè emmagatzema més quantitat d'aigua a les fulles. Si el clima és menys sec conté menys aigua i, a més a més, el vent fa inclinar la balança. Per exemple, el blau depèn de l'oxidació: si hi ha molt de vent, el color canvia. Si hi ha poc vent, el color no surt tan bé. En definitiva, la paleta del color permuta per immersió en l'aigua, així és com es maneja als Andes, donant lloc a la *musa waraña*: un planificador del color, que ordena les paletes de distintes regions. Cada teixidora les ordena en un pal entorçant el color dels fils desitjats per a la peça i genera la seva pròpia gamma cromàtica.

Resulta interessant com Elvira sempre recorda que les paletes del color universal occidental s'ordenen del més clar al més fosc, seguint els ensenyaments de Newton. Tanmateix, a les seves comunitats, la *musa waraña* es centra en una manera diferent d'ordenar els colors, la forma i les seves ombres. Penso en aquesta història quan veig per primera vegada els retalls tintats de Velasco-Velasco: ordenats per la seva lluminositat, en primera instància, i entremesclats en una estructura de vares en la seva disposició posterior, com volent-se allunyar d'una linealitat que s'imposa quan aquells que hem crescut amb l'RGB baixem la guàrdia. En aquest sentit, les cartografies del color en aquesta petita muntanya de Barcelona que presenta Velasco-Velasco recorden com «en perdre els coneixements sobre com crear aquests colors amb plantes naturals i minerals, es perden coneixements i modes de veure el món».⁷

La seva particular *musa waraña* no és altra cosa que una figura més en el joc de cordes que ens permet comprendre com les formes a les taxonomies de més de quatre segles d'història (recollint en herbaris centenars de plec de plantes seques) no aconsegueixen definir una praxi, sinó una història colonial de mercat. Certament, al contrari, són negligents per la seva incapacitat de narrar altres formes de ritual, cerimònies i alè: «Hi ha una espècie de transposició de rellevàncies en aquestes taxonomies que deixen fora

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

7 Conversa amb l'artista.

coneixements fonamentals. Per exemple, l'arrel no es recol·lecta en la roja, que és el que tenyeix», m'explica Marta, desapareixent dels arxius quan els tints sintètics s'imposen econòmicament, subsumint les històries colonials i deixant en terra de ningú la labor narrativa de conservar un coneixement «tècnic», una *teknè*. Aquest lloc que es pressuposa infèrtil, però on la pràctica artística s'erigeix com ningú.



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



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

Atenta a aquestes històries d'esmoreïment del coneixement, no sorprèn llavors que, al seu últim treball *Mengikat Llengües* (2023), Marta Velasco-Velasco mobilitzi el llenguatge del subjecte deslocalitzat i indagui sobre la transmissió d'allò artesanal en el context de la tradició tèxtil mallorquina. Aquest projecte entorn de la *roba de llengües* —un teixit tradicional de Mallorca que es fabrica amb la tècnica mil·lenària *ikat*, originària d'Indonèsia— dona forma a un film de dotze minuts que presenta la cadena operatòria que defineix la producció d'aquestes teles vernacles a l'illa.

El terme *mengikat* procedeix del malai *mengikat*, que significa «lligar, nuar, cordar o embolicar», i fa referència als nusos que es fan en les teles per a evitar l'entrada del tint en aquelles parts cobertes. A través d'associacions visuals i materials, Velasco-Velasco produeix una pel·lícula plena de capes narratives divergents, que versa sobre la realitat mestissa d'una tradició situada a Mallorca que no es practica avui en dia a cap altra part d'Euro-

pa, sent per això molt valuosa la tasca de registrar aquest abordatge del que Espejo denomina «criança mútua». Pensant-amb Marta sobre la xarxa de fluxos naturoculturals de les nostres històries més recents, conta Elvira com, als anys trenta, els tèxtils de la zona de Qaqachaka també es treballaven simplement amb tints i els dissenys s'aconseguien mitjançant la tècnica de tenyir per nusos, de l'estil *ikat* o *plangi*, al tèxtil, o de l'estil *q'awata* a la ceràmica, que també és una forma d'*ikat*. La gent del lloc rentava els fils i després els tintava ja amb el disseny, per a després procedir senzillament al teixit. A aquesta tècnica de tenyit per nusos, als Andes bolivians s'anomena *watasqa*.

La pel·lícula de Marta Velasco-Velasco ens mostra que un objecte-subjecte té tot aquest contingut de múltiples accions, des de la transformació de les matèries primeres, fins a la intervenció dels instruments (que per a ella són màquines vives perquè alberguen tot el coneixement), l'elaboració i la vida social de l'objecte-subjecte, o el rol que té dins la seva comunitat. Els sons dels telers, dels materials, dels familiars que continuen una pràctica que frega amb la turistificació de l'experiència estètica, ens conten com no és possible conjuminar en una sola veu la creixent multiplicació, economitació i falsificació d'unes teles al servei del consum descarnat, que no fa altra cosa que destrenar el joc de cordes, aquesta criança mútua i la construcció d'una ètica. Una reflexió que em retorna a Lanceta, quan descriu com:

*La negació de la funció original dels objectes i els baixos preus trenquen el sentit unitari del treball i del temps, i afebleixen així tota l'estructura social. La cadena d'aprenentatge tradicional es ressent i els oficis es degraden; amb ells la capacitat de creació, la qualitat i la singularitat.*⁸

Hi ha un moment a la pel·lícula de Velasco-Velasco on diu que el color canvia la nostra imaginació, i aquesta capacitat reverteix aquest procés de negació. Al meu parer, aquest moment es converteix, efectivament, en afirmació de la cadena operatòria que es genera entre les teixidores, els teixits i el teler. Es tracta d'un procés iniciat amb el furt del llenguatge, de *roba de llengües*, de renomament que, des dels Andes bolivians i les cadenes muntanyoses de l'Atlas Mitjà marroquí, ens desplaça a la serra de la Tramuntana balear on els vents es tenyeixen de color blau.

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

Així, *Mengikat L lengües* ens presenta una tradició tècnica fruit d'aquest flux que, mirant de reüll, mirant tort, anomenem cultura, i que posa en valor com la visió del món es fa a partir de fragments que conviden a ésser interpretats. Tal vegada per això resulta tan bonic escriure aquest text-tèxtil a partir de retalls l'esdevenir incert dels quals és un alè en els patrons d'interferència mundana.