

Cromática

TANIA

CANDIANI

**Museo de Arte
Contemporáneo
de Oaxaca**

Curaduría:
Blanca
de la Torre

Esta es la historia de Roja,
que se encontró
con una niña en un bosque
y no la reconoció.

Los libros de páginas rojas cuentan historias de árboles entrevistos
en la oscuridad, vidas breves y otras historias, ocultas.

Roja muerde una fresa.
¿Imagina ahora caer
de las ramas de un árbol,
como en aquel cuento antiguo?
El fruto es el consuelo
antes de un fin.

La carne enrojecida hace muchas preguntas. ¿Demasiado calor?
¿Demasiada presión y empeño? ¿Demasiado furor al tocar la otra carne?





Roja llegó hasta un límite de la ciudad. Más allá no hay nada salvo la carretera. Algunos la recorren. Llevan luces, que encienden. Rojas.

Eran tres y Roja se quedó observando las brasas, moribundas. No te quedes aquí, le dijeron. Pero ella no se fue. Y las brasas no estuvieron solas.

Roja en las fiestas del agua. No puede quedarse aquí por mucho tiempo. Algas, movedizas, acarician sus costados. Dicen hola y dicen adiós.

En el plato hay un trozo de carne fresca, recién cortado, casi se diría que palpitante, casi se diría que sorprendido de ya no ser más que rojo.



Atardecer, Roja en el rojo,
Roja en el zumbido
del presente, entre todos
los demás que se afanan
para que la noche llegue
más deprisa.

Una historia de Roja la convierte en su puño
cerrado, cayendo sobre una cara de rabia
o de temor, una y otra vez. Afuera se escucha
una bocina.

Luego de un sueño sin sueños,
Roja está en otro lugar del mundo.
Sus pies descalzos
sienten calor en el suelo.
La fuerza de sus brazos parece nueva.





Las letras rojas nunca pueden ser leídas del todo. Siempre insinúan lo que se escapa.



Roja está en quien te abraza, aunque tú no conozcas a Roja.



Roja dio su primer beso a la cara de una estatua: una santa tendida en la vitrina abierta de una iglesia. Le pareció bella y le pareció dormida.



Esa luz roja.
Es muchos signos y es ninguno.
Puedes estar en su fulgor, simplemente,
sin invocar a las cosas terribles.
Pero sí las invocas.

Roja, voluntariosa,
corre hacia el borde del atardecer.
Ya sabe que no lo va a alcanzar.
No se trata de alcanzarlo.
Lo siempre distante no se pierde.

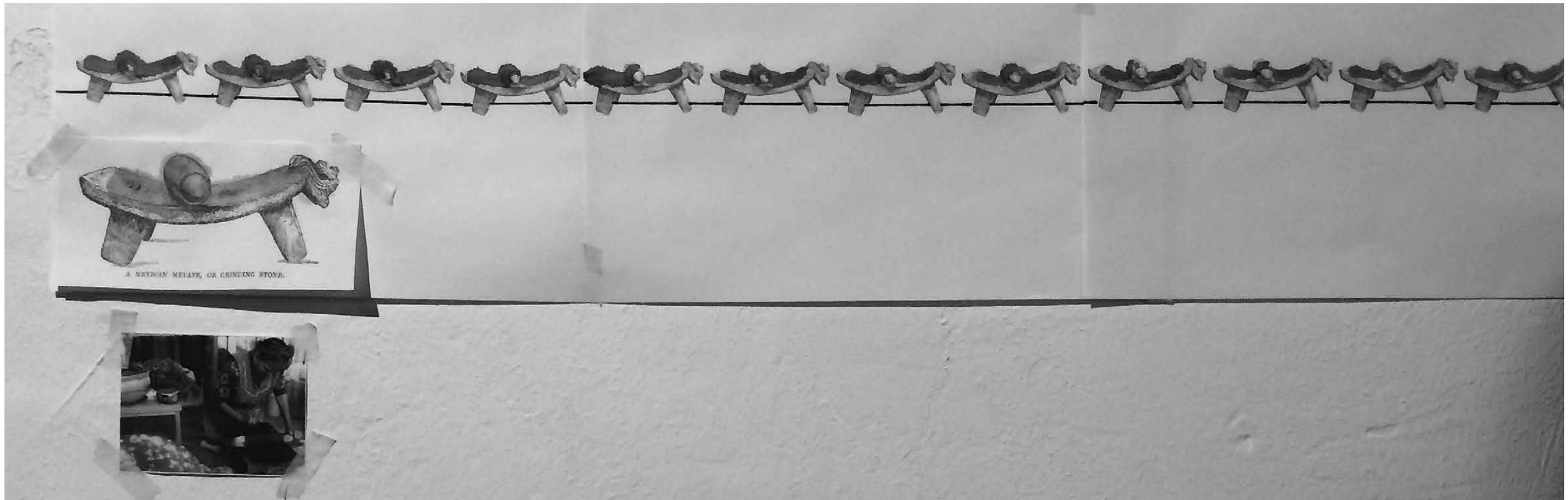


De niña, Roja de mañana, hacia la escuela. Hace frío y siente rabia.
No olvida lo ocurrido. No podrá mantener la rabia quieta entre sus manos.

Carta de Roja, porque
es muy de Roja recurrir
a las viejas costumbres.
La carta empieza:
Hace muchos años...

Estamos esperando a que Roja termine
su práctica. Danza, danza rodea, danza, abrume,
rodea danza, abrume danza, danza rodea vence
al muñeco de madera.

Una muerta fue a ver a Roja. *Llego tarde*, le dijo, y no pudo continuar,
porque esa era su última verdad, y ninguna otra iba jamás a sucederle.



Roja acaricia al gato,
sube por la montaña,
hace sonar la flauta,
deja de buscar las monedas,
se aburre en la fila de gente.
Me oye.

Roja mira los usos del rojo.
A veces son engañosos.
Esta zona de sufrimiento
debería ser llamada Negra.
La sangre brusca no importa por su color.



Esta es la historia de Azul,
que tampoco encontró la felicidad donde le habían indicado.

Alba y es Azul que está en la playa, mirando el mar.
Piensa en el agua que aún no toca sus piernas con su frío y su movimiento.
Anoche tuvo un sueño.





Azul se sirve una copa de precioso licor,
casi no natural en su brillo.
Tampoco es natural la embriaguez,
que trae el placer y el murmullo divino.

Azul en las fiestas del suelo.
Los insectos saludan, diminutos,
la llegada de sus pies.

Esa luz azul. *Mírala*, me dices. Las cosas hubieran sido distintas si esa luz hubiera estado en nuestro interior desde siempre.



No hay que subestimar a Azul,
que se levanta sobre el agua.
Camina sin hundirse como los seres de antaño.
Miren su reflejo azul en el azul.

Eran tres y Azul se quedó observando
los escapes de los cohetes.
Nos iban a llevar al espacio, le dijeron.
El azul de la llama representa el poder.



Los libros de páginas azules
cuentan historias o muy difíciles
o muy sencillas, compuestas
de olvidos y recuerdos alternados.
Suenan pasos y voces.

Azul se llevará muchos secretos.
No los dirá.
Tú no sabrás qué papel tienes
hoy en sus sueños
o sus pesadillas.
Qué ve en ti que tú nunca verás.







Una historia de Azul la retrata en un café, en un pueblo caluroso, con su mano tocando la mano de alguien más, primero bajo la mesa, luego arriba.

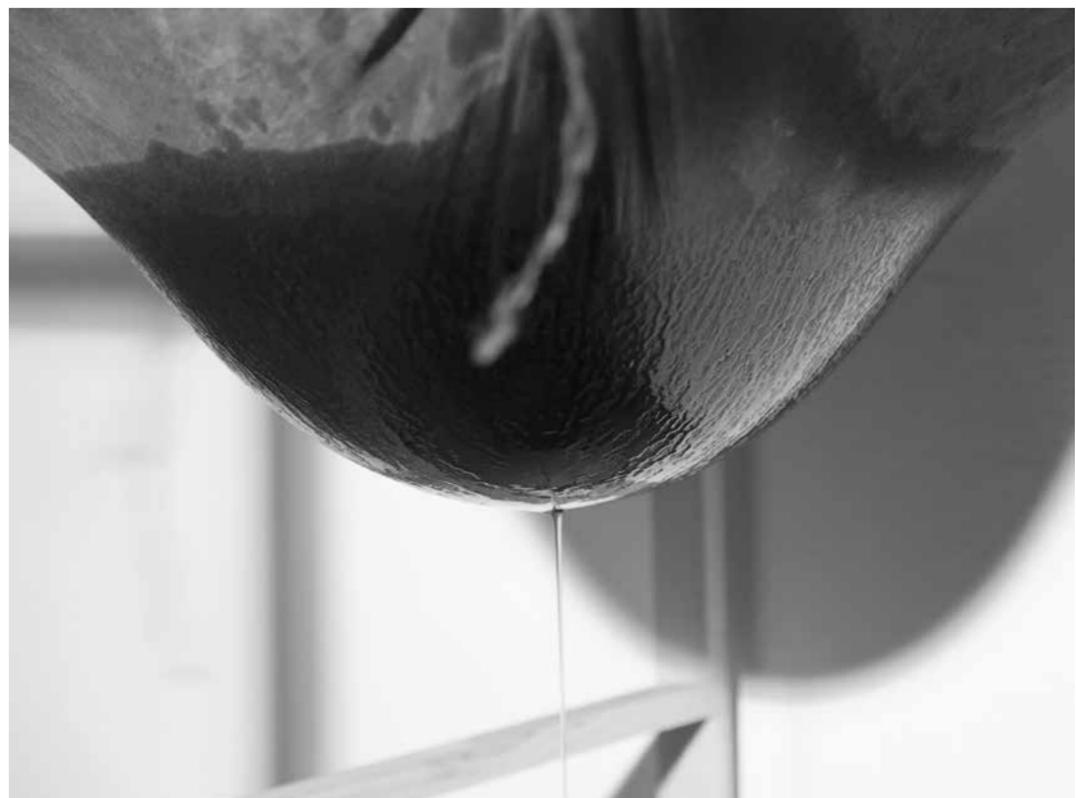


En el plato hay trozos de forma y origen inciertos, manchados de azul. Son un misterio ínfimo, que no será resuelto ni recordado. Ya se pudren.









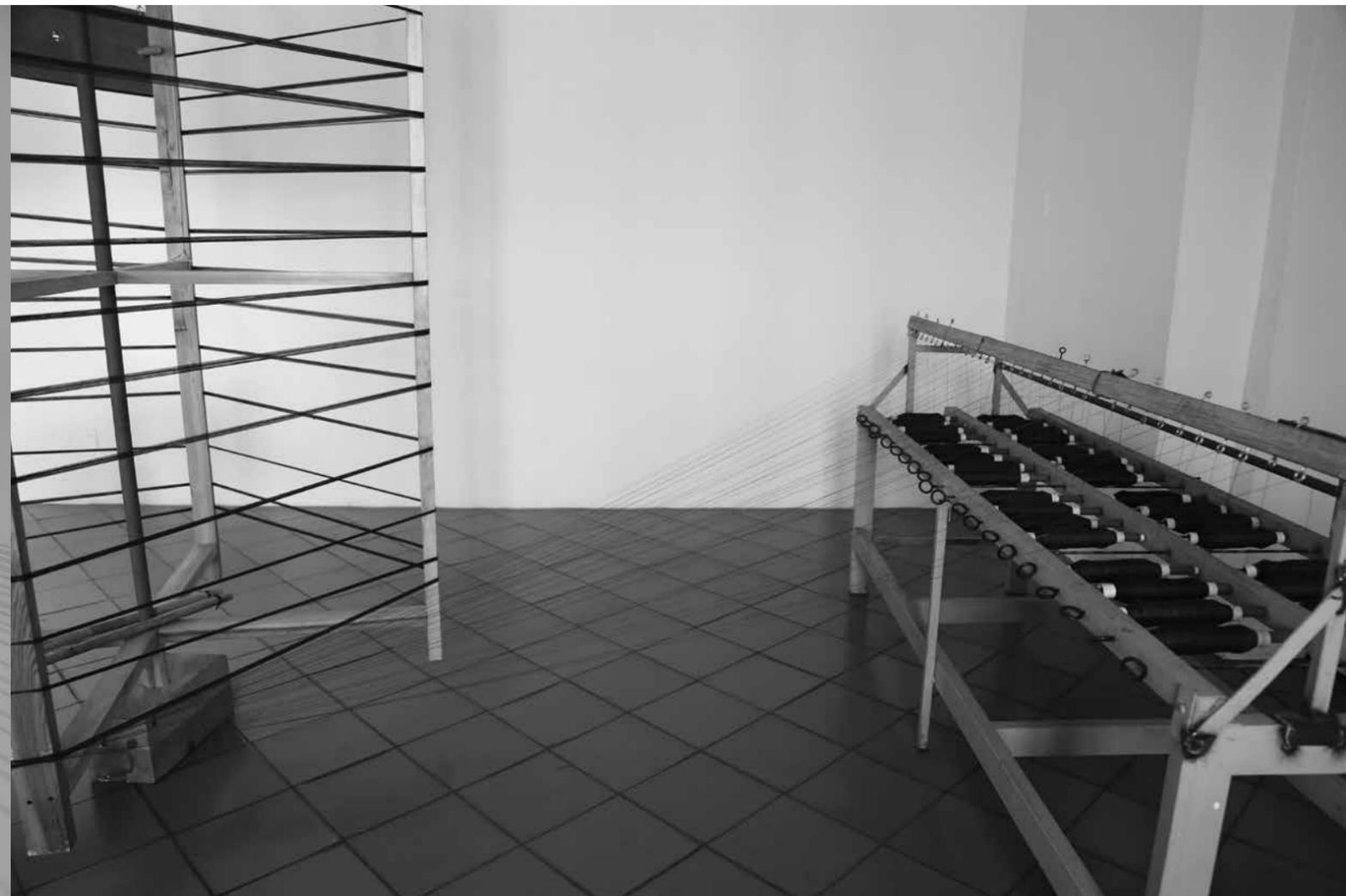


Los números azules
suenan a campanas
diminutas y huelen a frío.



Azul es la mujer que está de pie, esperando a cruzar la calle, vestida con los otros colores pero una certidumbre helada, remota, dentro.

De niña, Azul escondida tras un sillón.
Las mayores beben y bailan.
Ya le han sonreído.
Le han dicho que ella va a beber
y bailar también.



Pintada de azul, la piel se
agrega a los símbolos que la cubren.
El cuerpo no está desnudo.
Tampoco está en silencio.
Su presencia dice.



Azul, grande y sólida, sola en la casa: sólo abre los ojos. No se mueve.
Halla una verdad. El mundo más allá de sus párpados también es azul.

Azul tuvo una colección de nudos de cabello.
Los guardaba en una caja de metal.
Una voz en un sueño le ordenó reunirlos.
Otra le ordenó tirarlos.



Dónde está Azul, dicen.
No es una pregunta:
es una expresión de sorpresa.
Nadie reconoce esa orilla de ese río.
Esas laderas lentas.

Luego de un sueño sin sueños, Azul despierta en una cama que no reconoce.
¿Será que su vida es otra ahora? ¿Será que ya no es su nombre, su color?



Un viejo fue a ver a Azul.
Hizo muchas preguntas.
Azul respondió pese a ser más joven,
a sentir la vibración más potente
de su propio tiempo.

Azul llamó para explicar que no, no era ella quien había pedido castigo para mí.







Estamos esperando a que Azul termine de vaciar las cajas.
En ellas hay viejos cuadernos, lápices gastados, bolígrafos secos.
Quiere espacios sin llenar, como promesas.



Esta es la historia de Amarilla,
que no dio nombre a una ciudad de metal,
no exactamente, pero en todo caso
la ciudad no existía.

Delgada, alta como espiga, Amarilla también guarda los recuerdos
de incontables semillas en el aire, en el tiempo infinito de la espera.





Eran tres y Amarilla se quedó observando la vela, y más allá las paredes, las otras personas que se refugiaban con Amarilla de la oscuridad.

Amarilla en la gran avenida, toda emblemas luminosos, enseññas de criaturas hechas de dinero y mala entraña. Busca el interruptor de la luz.

Mediodía y Amarilla en el centro de la plaza, Amarilla con la cara hacia la luz, en la base de la torre invisible que sostiene al sol.





Amarilla arrancó todas las que se iban secando en los arbustos.
Las fue enterrando, con una oración para cada una. Las imaginaba en el paraíso.



De niña, Amarilla en el establo, los pies hundidos en el montón de bosta.
Sabe a qué huele pero no sabe qué es. Es un descubrimiento.





Los libros de páginas amarillas cuentan historias de caballos, de torres altas, de pasos entre las montañas y seres que recobran el habla.

Las líneas amarillas llevan a los sitios secretos y amargos.



Estamos esperando
a que Amarilla llegue.
No sabemos si llegará.
Este lugar es bello pero
las promesas y las ansias
afean el presente.

Una historia de Amarilla
es también de quienes
la siguen por entre los
edificios que forman
corredores de altas paredes
y son dolor del mundo.





Luego de un sueño sin sueños,
Amarilla está afuera, de pronto,
mirando un amanecer. Nunca
antes ha ocurrido este momento, no.
Pero esa luz la conoce.

Un pájaro fue a ver a Amarilla.
Se paró en el pretil de la ventana.
¿Era un emisario?
¿Un ser mágico y disfrazado?
Cantó. Luego se fue.

Virada al amarillo,
la imagen transforma
a quienes retrata.
Los leemos viejos.
Los leemos del tiempo feliz
que jamás es el de nosotros.

Amarilla
en las fiestas del aire.
No sabemos cómo son.
Son allá. Arriba.







Esa luz amarilla está en todas partes. La reconoces sólo cuando ya no está para alumbrarte. Es lo cierto. Dice *Cada día*, dice *Yo*, dice *Tú*.



Amarilla vino a verme para decir que no encontraba el recuerdo preciso del día de nuestra primera muerte.



Azul fue a ver a Roja.
La encontró en una casa oscura.
Me sucedió también, le dijo.
Un reloj se había detenido muchos años atrás.

Roja salió con Amarilla.
Caminaron hasta que fue de noche.
Luego se detuvieron ante una ventana, iluminada,
y miraron hacia el interior.

Amarilla visitó a Azul.
Conversaron acerca del vacío, del tiempo transcurrido,
de pigmentos y de personas ausentes.
Luego callaron.

Tres mujeres trituran, mezclan, preparan,
disponen, dibujan. Tejen. ¿Qué patrón, qué diseño?
Las miras y están contigo.
Van a comenzar a hablar.

A: R: A
Alberto Chimal

BREVE TRATADO DE ECOLOGÍA CROMÁTICA

Blanca de la Torre

ARS CROMÁTICA

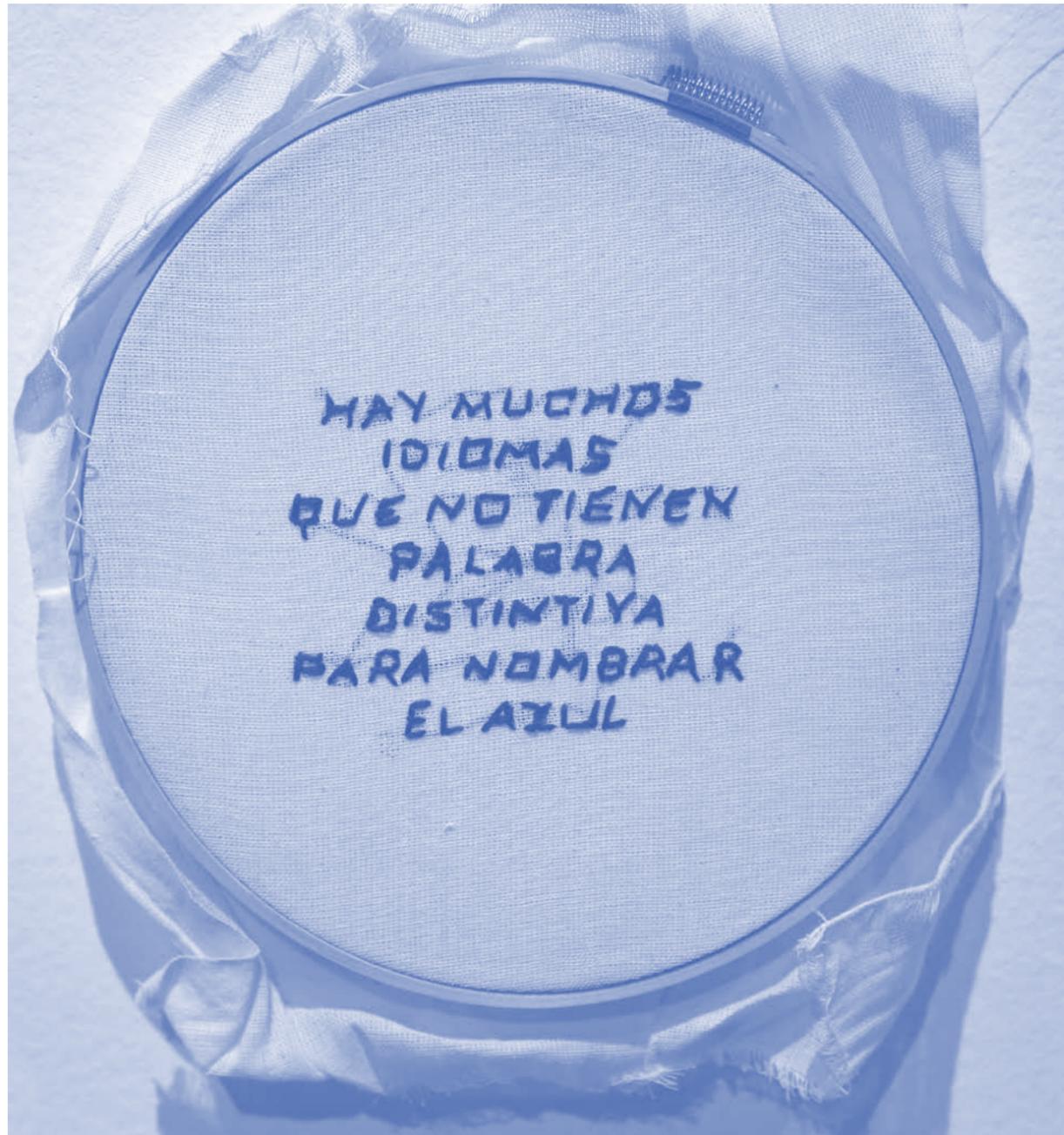
Es difícil establecer un punto de origen en lo que respecta a los tratados sobre el color. Ya por el s. IV a.C., Aristóteles había estudiado las propiedades de los colores básicos, relacionados con el agua, la tierra, el fuego y el cielo; por otra parte, existe evidencia de que la civilización maya y la China imperial utilizaron la teoría del color desde tiempos muy remotos.

Se puede considerar que el primer tratado sobre el tema es el volumen 35 de la *Historia Naturalis*, obra de Plinio el Viejo. A partir de la Edad Media la teoría del color se volvió una materia de estudio recurrente, que desemboca en la icónica *Teoría del color* de Goethe, revisada después por Ludwig Wittgenstein, entre otros.

El tratado/proyecto que nos ocupa comienza en Oaxaca, región conocida por la preservación de diversas tradiciones artesanales que se remontan a la época prehispánica.

Partiendo de la búsqueda de otros modos de articular el pensamiento y alejarse de los modelos canónicos de ordenación epistemológica, Tania Candiani toma como punto de partida la sinestesia aplicada a modos de producción locales para establecer diferentes relaciones y modelos organizativos de asociaciones sensoriales. El telón de fondo consiste en aplicar la arqueología del conocimiento al desarrollo de un proyecto en el que los cruces entre materias dispares nos hablan de otros vínculos posibles en la gestión del saber y de la memoria.

El rescate de las tradiciones como vehículo de preservación de la memoria toma aquí importancia a partir de la artesanía ancestral, los trabajos textiles y la cerámica. Pero tres pigmentos orgánicos en particular actúan como epicentro conceptual, a la vez que nos contactan con los tres ámbitos de la naturaleza: el animal —representado por el rojo de la grana cochinilla—, el reino vegetal de la planta conocida como jiquilite —usada para producir el azul añil—, y las tierras minerales de las que se extraen pigmentos amarillos. Estos tres ejes despliegan un abanico de disciplinas a partir de puentes que establecen correspondencias entre tecnologías, saberes y pensamiento.



TRES ECOLOGÍAS PARA TRES COLORES

Las relaciones de interconexión que propone Candiani se acercan a la teoría ecosófica de Félix Guattari, que toma la articulación inseparable de tres ámbitos como base para aprehender el mundo: el del ambiente, el de las relaciones sociales y el de la psique humana.

En *Las tres ecologías* (1989) Guattari escribió: “La connotación de la ecología debería dejar de estar ligada a la imagen de una pequeña minoría de amantes de la naturaleza o de especialistas titulados. La ecología cuestiona el conjunto de la subjetividad y de las formaciones de poderes capitalistas”.¹

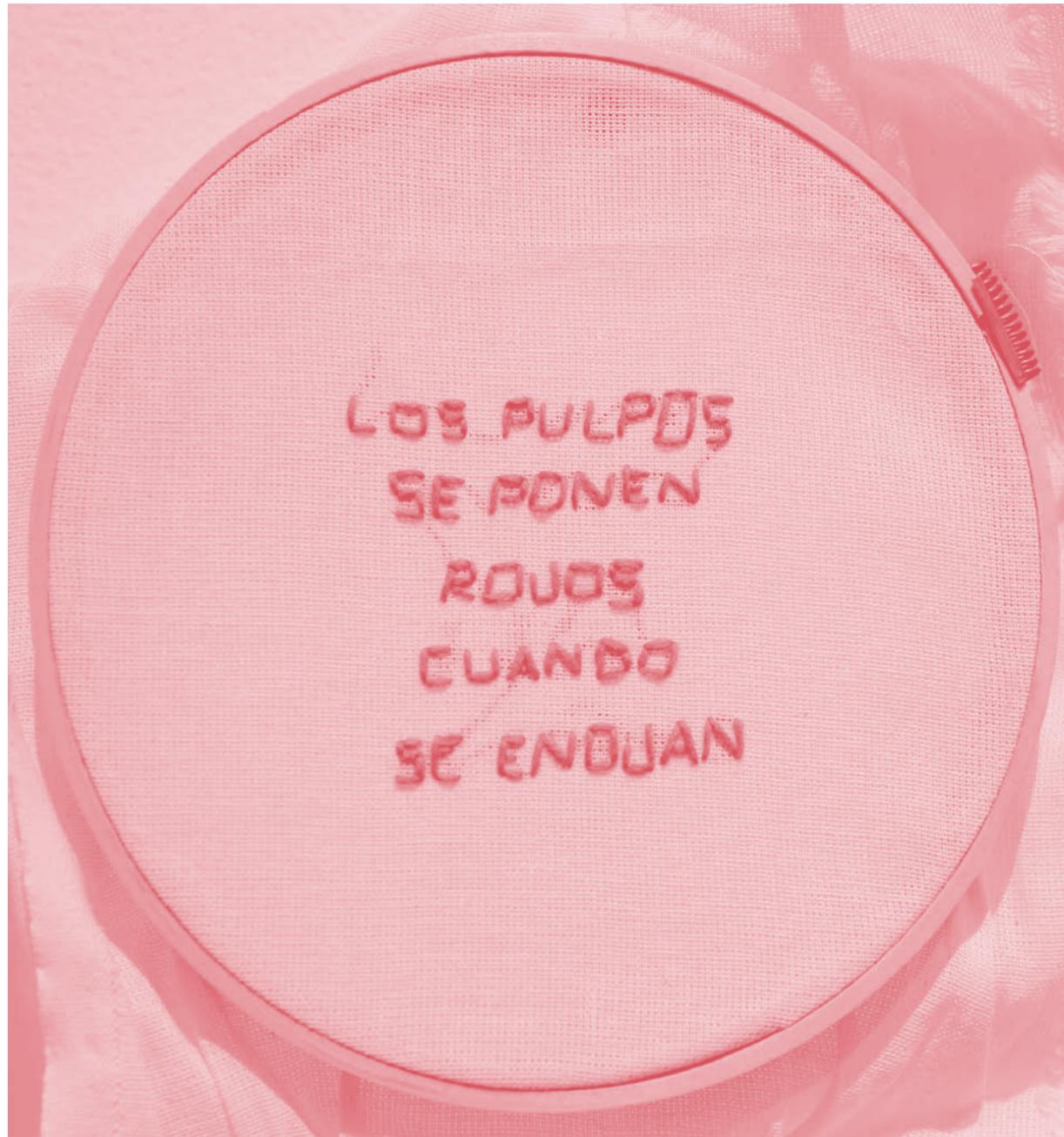
En este campo de sistemas interconectados confluyen la biodiversidad con la tecnología, las prácticas sociales y las estructuras políticas. Gregory Bateson, de quien también bebe Guattari para sus *Tres Ecologías*, utiliza para ello el término *ecological health* o “salud ecológica”.² Esta aproximación ofrece una mirada transversal a la relación entre el arte y la ecología, que confronta las visiones antropocéntricas y formula caminos alternativos para repensar la práctica artística.

Arnold Berleant, en *The Aesthetics of Art and Nature*,³ habla de la posibilidad de obtener satisfacción estética ante la naturaleza y la obra de arte; el ensayo en el que sugiere la asociación entre estas dos, y su extrapolación a otros tipos de experiencias, se basa en cómo se detonan las respuestas intelectuales a partir de las sensoriales.

¹ Guattari, Félix. *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-textos, 1996, p. 50.

² Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

³ Berleant, Arnold. “The Aesthetics of Art and Nature” en *The Aesthetics of Natural Environments* (eds. A. Carlson, A. Berleant). Ontario: Broadview Press, 2004, pp. 76-88.

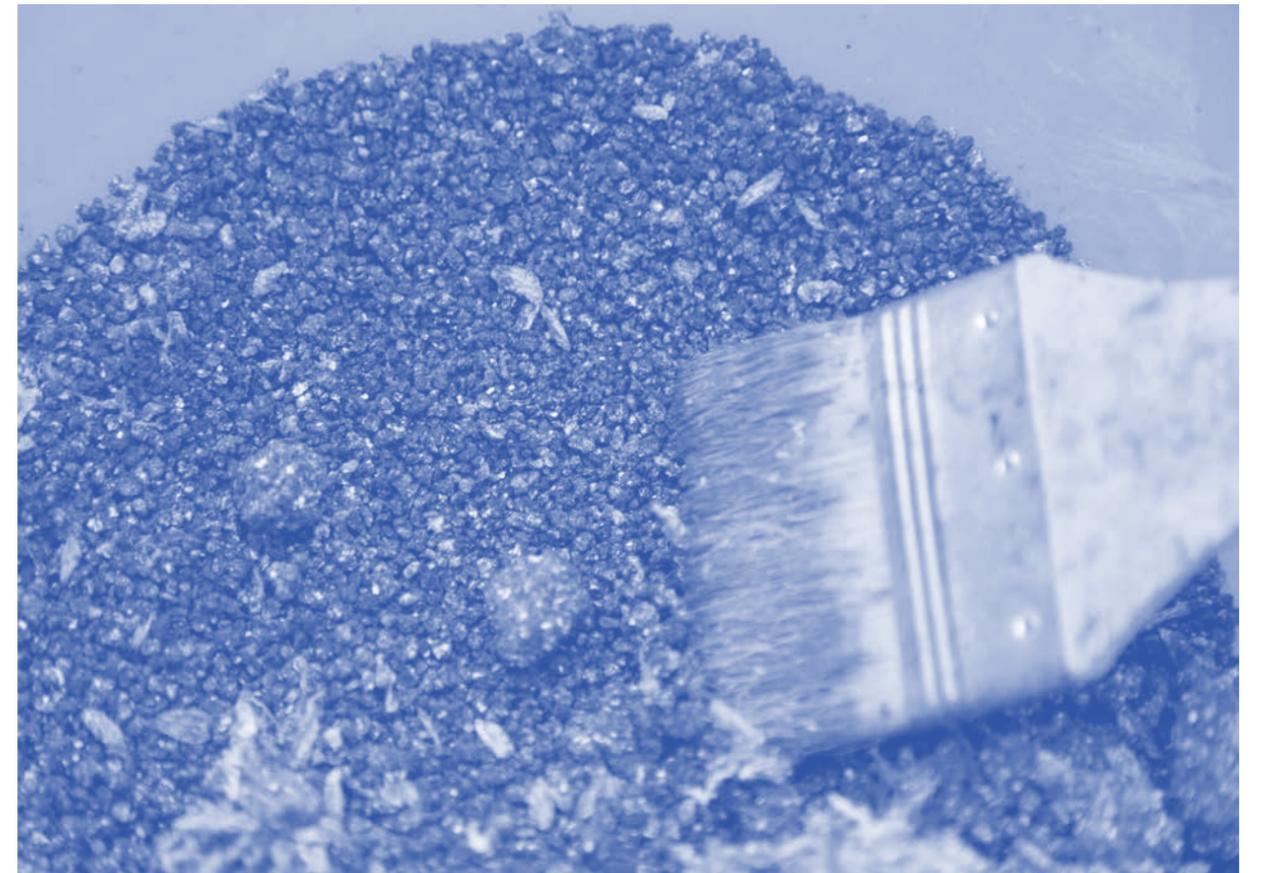


El enfoque de *Cromática* implica comprender la idea de ecología en un sentido amplio, en el que el paisaje natural, político y social están intrínsecamente vinculados. Este enfoque aproxima a Candiani a Bruno Latour, quien apuesta por la necesidad de algo más que una “ética ecológica” que considere a los seres humanos como socios de las entidades naturales —animadas o inanimadas—: se requiere, más bien, de una “ecología política”. Según el filósofo francés, para ello será necesario superar definitivamente la dicotomía naturaleza/cultura, basada en la concepción antropocéntrica del hombre rodeado de sus objetos. Para Latour sólo existen naturalezas-culturas, es decir, colectivos de agentes humanos y no-humanos con múltiples asociaciones. “La ecología política se definiría entonces como la conjunción entre la ecología y la política, entre las cosas y la gente, entre la naturaleza y la sociedad.”⁴

“Los pulpos se ponen rojos cuando se enojan” es una de las particulares frases que puede leerse en una serie de bordados en aro en los que la palabra rojo aparece como protagonista, para detonar en el espectador nuevas sentencias y asociaciones que pudieran surgir de su universo personal.

Esta serie, así como las demás obras en torno al rojo, toma como punto de partida la instalación *Nocheztlí*, palabra náhuatl utilizada para designar la grana cochinilla, que quiere decir “sangre de tunas”. La cochinilla es un insecto parasitario del nopal, cuyo fruto es la tuna, y que fue domesticado en México en la época prehispánica. La instalación de Candiani muestra este proceso de producción a los ojos del público, que puede ver el ciclo de vida que comienza cuando las larvas salen del huevo y se asientan en las pencas del nopal. El pigmento se extrae de las hembras adultas, cuyas ninfas

⁴ Latour, Bruno. *Políticas de la naturaleza*. Barcelona: RBA, 2013, p. 102.



quedan fijas en una de las caras de la penca, donde succionan los jugos de la planta. Su producción requiere un cultivo intensivo y cuidadoso que implica limpiar, seleccionar y recolectar los insectos a mano, penca por penca.

Otra visión de este proceso de producción lo aporta la serie de obras, también bordadas con hilo teñido de grana, que se apropian de las ilustraciones del libro *Beneficio de la grana cochinilla* de José Antonio de Alzate y Ramírez, publicado en 1794. Alzate fue un ilustrado novohispano, emparentado con Sor Juana Inés de la Cruz, y que también aportó estudios sobre la fabricación de los otros dos colores que nos ocupan.

Una serie de metates, los tradicionales molinos de piedra en los que se tritura la grana seca, conservan restos de ésta a modo de escultura, y un video que registra la acción performativa de la molienda.

Plinio el Viejo, en el mencionado tratado, relata que la púrpura de Tiro —el antecedente bizantino de estos tintes y que se extraía de caracoles marinos— estaba reservada a la vestimenta ceremonial y de los emperadores. La cochinilla, en la América precolombina, servía como colorante alimenticio (tamales y tortillas), para teñir textiles y cerámica, producir pintura para murales y casas, y como afeite femenino.⁵ Por lo demás, el rojo cochinilla es el único color en los códices prehispánicos que se ha mantenido prácticamente intacto con el paso del tiempo.

⁵ Dalhgreen, Barbara. *La grana cochinilla*. México: UNAM, 1990. p. 14; Lechuga, Ruth. *El traje indígena en México: su evolución desde la época Prehispánica hasta la actualidad*. México: Panorama, 1982.



En *Las vidas secretas del color*, Kassia St. Clair explica que la utilización de este pigmento se conoce en Sudamérica y América central desde el s. II a. C. Los mexicas utilizaban cepillos hechos con piel de zorro para recolectar los huevos de cochinilla, que depositaban en hojas de maguey, para fabricar el pigmento que teñiría los tocados de bordes de sus gobernantes y así atraer la atención de los dioses en sus rituales. Por otra parte, St. Clair presenta una lista confeccionada alrededor de 1520 que registraba los tributos que los mexicas exigían a sus súbditos; concretamente en la región que nos ocupa, Oaxaca, al pueblo mixteca le correspondía entregar cuarenta sacos de cochinilla al año, y a los zapotecos, veinte bolsas cada ochenta días.⁶

Como siempre, los recursos naturales son una excusa —y una obligación— para hablar de colonialismo, ya que el colorante proveniente de este insecto fue una de las mercancías más lucrativas para el imperio español.

Para T. J. Demos, la naturaleza ha sido colonizada tanto en concepto como en práctica, y es un proceso que continúa. La explotación de los recursos naturales es un ejemplo más que nos lleva a situar al mal llamado antropoceno —ya que no se puede culpar por igual a todos los *anthropos*— en la época de las colonizaciones, en lugar de situar su comienzo en la arraigada versión de la Revolución Industrial. Para Demos, el cambio climático se debe a siglos de colonialismo, por lo que es necesario descolonizar nuestro concepto de naturaleza; para ello, el arte puede ser un vehículo útil, pues ofrece

⁶ St. Clair, Kassia. *Las vidas secretas del color*. Barcelona: Urano, 2017, pp. 141-143.



modos de comprendernos y de entender nuestra relación con el mundo diferente a las tradiciones destructivas de colonizar la naturaleza.⁷

Y es que no sólo fue la expropiación del oro y la plata, como es históricamente conocido, sino que la Corona española otorgaba el mismo cuidado al comercio de la grana cochinilla que al de los metales preciosos: ya en 1523 se tiene registrado su primer envío trasatlántico.⁸ Es en esta época cuando la Corona española otorgó a Oaxaca el monopolio de la producción de este pigmento, que se mantendrá desde el s. XVI hasta principios del XIX. En este estado, los zapotecos adoraban a la divinidad Chóquela, dios de las riquezas y protector de la grana cochinilla. El comercio de este colorante en Europa era privilegio de España, y provocó la obsesión de los colonos ingleses, quienes registraban los naufragios de los galeones españoles en busca de restos del preciado tinte. Precisamente, el *Nuevo Constante* —que se hundió frente a las costas de Luisiana en 1766— llevaba un cargamento de más de 4,500 kilos de cochinilla.⁹ El pigmento extraído de la cochinilla cobró así gran importancia en el comercio internacional. Su cultivo y elaboración conocieron un notable incremento con la Revolución Industrial, en el s. XIX, para atender a la mayor demanda de la industria textil, hasta llegar al nivel casi del siguiente colorante que nos ocupa, el añil.¹⁰

⁷ Demos, T. J. *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlín: Sternberg Press, 2016.

⁸ Sánchez Silva, Carlos y Miguel Suárez Bosa. “Evolución de la producción y el comercio mundial de la grana cochinilla, siglos XVI-XIX” en *Revista de Indias*, 2006, vol. 67(237), pp. 473-490.

⁹ St. Clair, pp. 141-143.

¹⁰ En el análisis que hace del consumo de colorantes en Gran Bretaña, Robert Houghton, *La cochinilla. Memoria demostrativa de las causas que han producido la decadencia de este renglón de comercio en los últimos años*. Publicado por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria. Gran Canaria: Imprenta de la Verdad, 1877, p. 84.



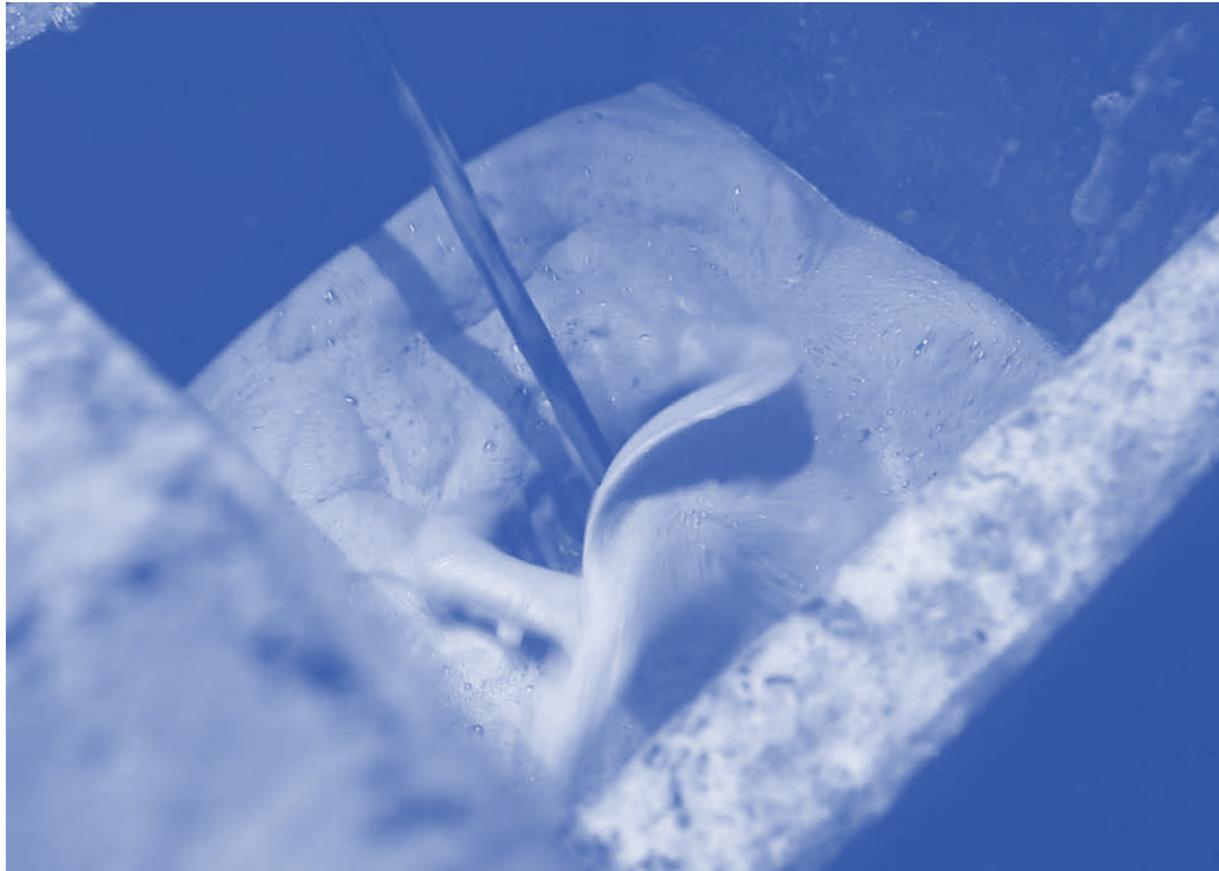
“Los gatos blancos de ojos azules son sordos” es otra de las sentencias en relación al azul, un apartado en el que una vez más los procesos de elaboración se vuelven cruciales.

Parte del procedimiento de extracción del azul añil se muestra a partir de la escultrización de las tres pilas utilizadas para su producción, un proceso que también tuvo lugar frente al público a modo de acción. En la primera pila se colocan arbustos de jiquilite, una planta del género *Indigofera*, donde se cubren con agua de río durante toda una noche para que “hiervan” en su proceso de fermentación. Luego se drena a la segunda pila, donde se bate el líquido con remos para forzar su oxidación, proceso que culmina con el añadido de gulabere, fruto que favorece la precipitación del colorante. Cuando la espuma resultante adquiere el color deseado, el líquido pasa a una tercera pila, de la que finalmente se recoge el pigmento.

También se reprodujo como escultura una urdidora de madera, en la que se preparan los hilos para formar las cruces que luego entran en el telar.

En este mismo cuerpo de obra se encuentra una serie madejas teñidas en variaciones de azul, colgadas de ramas talladas con forma de perchero, comúnmente conocidas como garabatos.

Los procesos de producción del color y el de la urdimbre se registran en dos de los videos, que se acompañan de un tercero, “Donde nace el añil”, un paisaje de Niltepec, el único lugar de la región donde aún se cultiva el jiquilite y de donde se recolectaron las plantas para la realización del proyecto. Y es que a pesar de que el añil fue uno de los tintes más importantes en México y Centroamérica, su cultivo se ha perdido a tal punto que sólo una familia lo siembra en esa región de Oaxaca, además de existir algunos esfuerzos puntuales de reintroducción en el Istmo de Tehuantepec.



El azul, color sacrificial de mayas y aztecas, es un pigmento difícil de encontrar en el mundo natural. El pelaje de ningún animal es de color azul: solamente las plumas de ciertas aves. Curiosamente, las gallinas de la raza araucana ponen huevos azules, pero ello se debe a un retrovirus.

Hasta que viví en México, desconocía la existencia del maíz azul, un ingrediente que estuvo presente —junto con el huitlacoche— en la cena a tres colores que acompañó al proyecto, y cuya idea tomó inspiración de una cena azul organizada por Alfred Hitchcock. En los años treinta, el cineasta inglés ofreció una cena para la que encargó teñir todos los alimentos de azul, incluyendo la sopa, la trucha, el pollo y el helado.

También fue el azul el color de las fotografías sin cámara, los cianotipos, una técnica descubierta por el astrónomo inglés Sir John Herschel y que popularizara Anna Atkins.

Y es que el azul no es tanto un color sino un estado de la luz. Se preguntaba Clarice Lispector si el azul era un color en sí, una cuestión de distancia o una cuestión de gran nostalgia. El inalcanzable es siempre azul, decía.

“Vemos a las ranas verdes, pero son amarillas.” La instalación principal de la sala amarilla toma como base la relación de los pigmentos minerales con el sonido, a partir de una pieza sonora con ocarinas de cerámica de hasta dieciséis matices de amarillo, conseguidos con mezclas de tierras y pigmentos minerales. Las ocarinas se moldearon en forma de pájaros de diferentes tamaños que determinan los tonos resultantes al soplar a través de las pipas con el uso de fuelles. Según St. Clair, “para el historiador del arte B. N. Goswamy, el amarillo era el color rico y luminoso que mantiene las cosas



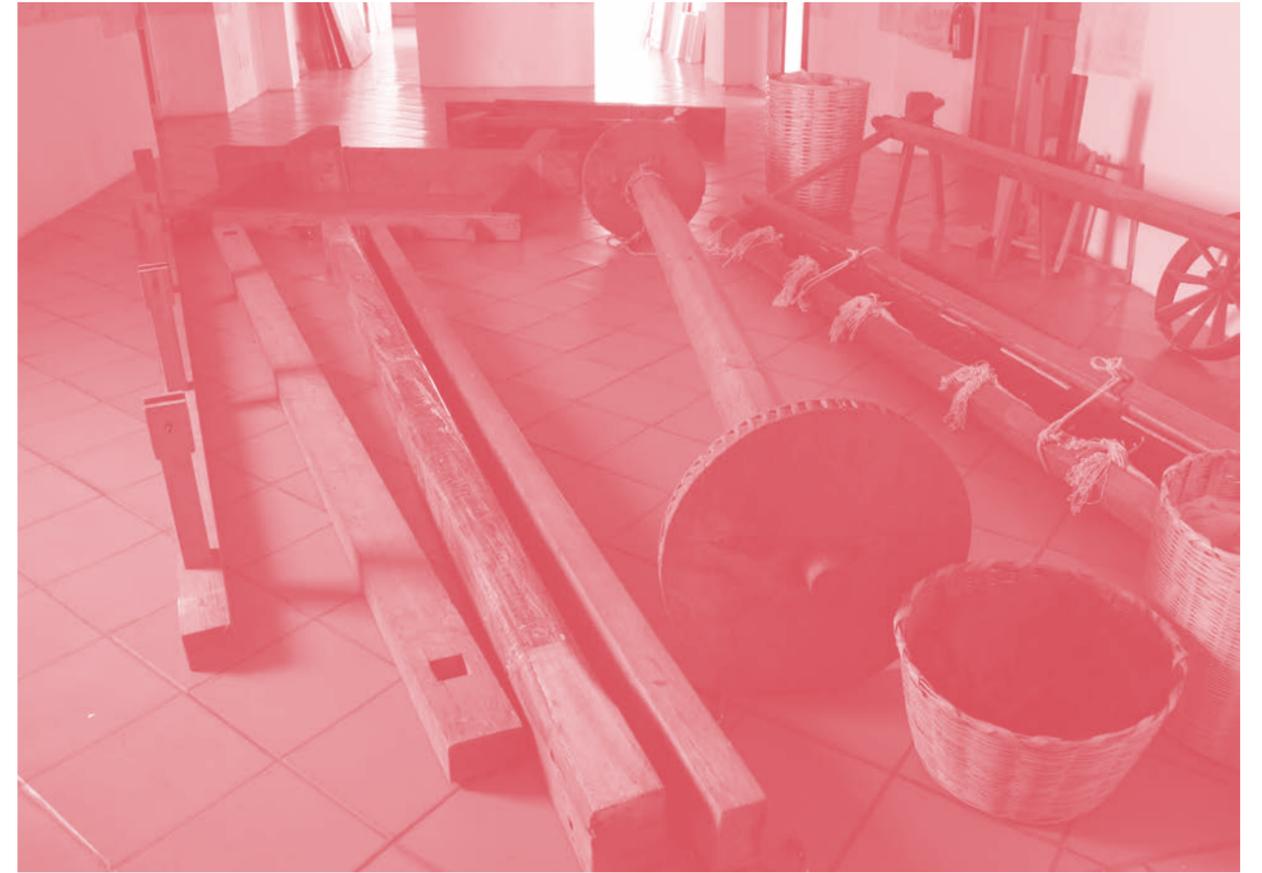
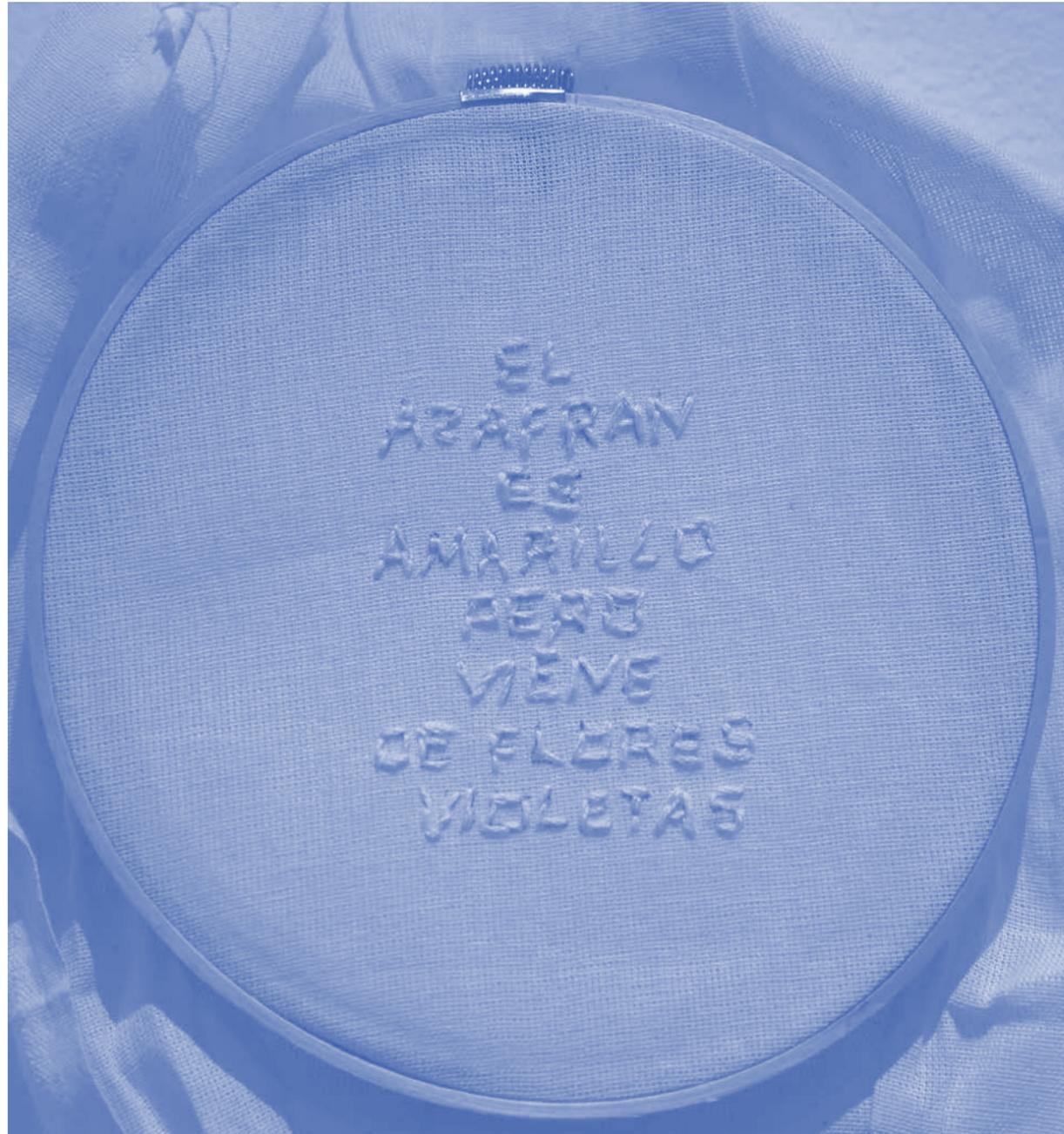
unidas, eleva el espíritu y suscita las visiones”.¹¹ También aparecía en Egipto en rollos de papiro y en la decoración de las paredes de la tumba de Tutankamón. En China, el amarillo era uno de los cinco colores de la teoría de los cinco elementos, según la cual cada color se correspondía con una estación, dirección, elemento, planeta y animal; así, el amarillo se asociaba a la tierra.¹²

Las pinturas que decoraban las cavernas de la Era glacial ya mostraban un tono ocre, que no ha gozado de muy buena fama a lo largo de la Historia, tanto por la inestabilidad de sus componentes —una pequeñísima cantidad de otro color puede cambiar completamente el tono— como por su elevado precio, razón por la que es bastante escaso en la pintura de los s. XVI y XVII.

Alexander Theroux, en *Los colores primarios*, enumera una interminable lista de anécdotas en relación al amarillo: que para los indios, el amarillo es el color de la vida, verdad e inmortalidad, y para los chinos regocijo; que la cara de un actor pintada de amarillo en la ópera china denota piedad, y que el río de ese mismo país, el Huang Ho, hace que se mueva el barro amarillo por el movimiento natural de sus aguas; que los egipcios llevaban atuendos amarillos de luto que simbolizaban las hojas del otoño; que el tercer chacra es amarillo; que las viudas de Guatemala pintan su cuerpo de amarillo o que fue el color del primer lápiz de la historia en 1893. Por lo visto, amarilla era la túnica de Ifigenia cuando fue entregada en sacrificio por Agamenón. Theroux también explica que el motivo de la preponderancia del amarillo en los cuadros de Van Gogh era la xantopsia, patología que sufría como resultado de un envenenamiento, a lo que hay que añadir la decoloración que posteriormente sufrieron sus cuadros.

¹¹ St. Clair, p. 84.

¹² *Ibid.*



La primera referencia al uso de un color asociado a la reivindicación de los derechos de las mujeres en Estados Unidos data de 1867, cuando en el estado de Kansas las mujeres adoptaron el amarillo —color del girasol, símbolo de ese estado— en su campaña para reivindicar el voto femenino, y lo emplearon en broches, cintas y bandas.¹³

Casi un siglo antes, las mujeres de la Revolución Francesa utilizarían una cinta roja anudada al cuello en tributo a sus parientes decapitados, como representación del corte de la guillotina, la “gran igualadora”.

ECOLOGÍA DE LOS SABERES

Candiani nos habla así de la producción de conocimiento en la que todas las puertas están abiertas, e invita al espectador a destapar sus propias conexiones —improbables o probables— en un posible cruce de saberes, conocimientos, tecnología y labor.

Basándose en el concepto de “ecología de los saberes”, Boaventura de Sousa Santos pretendía ir más allá del “pensamiento abismal de las concepciones occidentales de la modernidad”. Como propone el sociólogo, el pensamiento ecológico —entendido como una contra-epistemología—, reconoce la pluralidad de pensamientos heterogéneos y enfatiza las interconexiones dinámicas que

¹³ Erbez, José Manuel. “Símbolos del movimiento de liberación femenina” en *Banderas, boletín de la sociedad española de Vexilología*, 2013, núm. 126. <http://www.vexilologia.org/>



existen entre ellos.¹⁴ Considerando el pensamiento moderno occidental como pensamiento abismal y ante la enraizada concepción monocultural del conocimiento, la ecología de los saberes se entiende como intervención en la realidad más que como jerarquización de los conocimientos occidentales sobre otras formas de conocer.

En *Cromática*, las secciones dedicadas a cada color funcionan de manera autónoma, y ofrecen una muestra bidireccional que se apoya en espacios dedicados a los tres colores en conjunto.

Como apertura, un gran tapiz de lana esquematiza el planteamiento del proyecto; en él, los conceptos clave se han ido tejiendo a lo largo de la exposición: durante tres meses, un tejedor de Teotitlán del Valle, Oaxaca, trasladó su gran telar de tres metros al espacio expositivo para plasmar en el tapiz: memoria, procesos, herramientas, comunidad, ciencia, traducción, lenguaje... en fin, los componentes que dan forma al proyecto.

El sonido de la labor, el color y la sinestesia, son tres de los conceptos principales que desarrolla la investigación. Continuando el análisis de Candiani y sus correlaciones, algunas de las obras giran alrededor de una pieza clave dentro del proyecto: la zanfona, un telar transformado en instrumento musical, cuyo modelo parte del s. xiv.

Como comentábamos, no todo se distribuye en las salas monocromas, sino que —al igual que en el gran tapiz, la zanfona y los materiales de archivo— se reserva un cuerpo de obra en el que los colores se interrelacionan. Se presenta también una serie de recetas para fabricar los tres colores,

¹⁴ De Sousa Santos, Boaventura. "Beyond abyssal thinking: from global lines to ecology of knowledges" en *Review* 2007, 30(1), pp. 45-89.



un proceso que no solamente nos pone en relación con la alquimia, sino que de nuevo conecta con el aspecto procesual del proyecto.

SERENDIPIA

El procedimiento original de estas recetas tenía mucho de encuentro fortuito o serendipia, un concepto que fue la base del primer proyecto que la artista y yo realizamos juntas en el museo Artium de Vitoria, y que de algún modo puede considerarse precedente del que nos ocupa. Ese carácter orgánico y de creación a partir de los procesos de trabajo, en ocasiones impredecibles y no planeados, es una de las muchas cosas que la artista y yo tenemos en común a la hora de abordar tanto nuestro trabajo como nuestra vida. Al respecto, un interesante ejemplo de serendipia es la aparición del azul de Prusia, descubierto por causalidad por el químico Heinrich Diesbach en Berlín, en 1704, mientras intentaba obtener un tinte rojo. Será éste el color de las cianotipias que comentamos de Atkins.

OOO

Esta actitud hacia los objetos y el rechazo al antropocentrismo, es bastante cercana a la Ontología Orientada a los Objetos (OOO), corriente de pensamiento estrechamente relacionada con el realismo especulativo. Según esta teoría metafísica considerablemente nueva, las cosas, animales y otras entidades no humanas experimentan también sus propias existencias de modo diferente al de nuestra conciencia antropocéntrica. El modo en que Candiani considera los mundos vegetal y mineral, conecta con esta aproximación más allá de lo holístico. Los objetos de Tania tienen algo que decir, los colores



también. Este giro hacia los objetos nos permite abrir una puerta a la exploración de la realidad no solo de las entidades vivas, sino también de las no vivas.

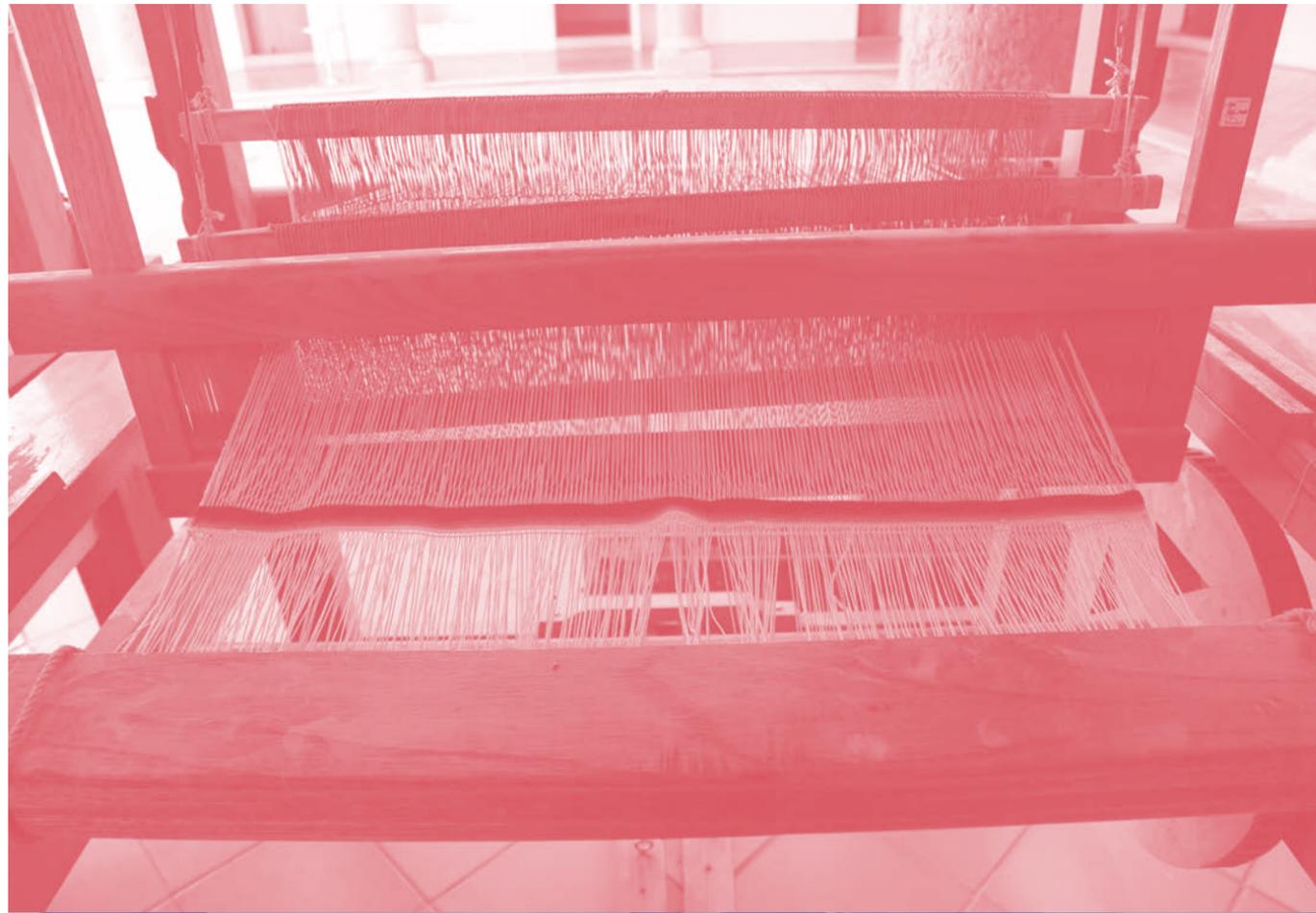
Graham Harman, uno de los principales promotores de la OOO, hablaba de realidades unificadas por las que todo entra en la categoría de objeto, vivo o no, artificial o conceptual. En oposición a la fenomenología tradicional del s. xx, que reducía al objeto a su relación desde lo humano, el realismo imaginativo propuesto por la OOO afirma la existencia de las cosas más allá de la concepción humana. Al ir más allá de lo humano, esta existencia se torna prácticamente inaccesible a nuestro entendimiento.

Timothy Morton, otro de sus proponentes y fundador de la llamada *dark ecology*, lo aplica al arte afirmando que no puede reducirse a sus partes o materiales, ni a la vida de su creador. Morton habla del “real simbiótico” como un extraño “todo implosivo” en el que las entidades están relacionadas en un modo no-total e irregular. Para Morton, la conciencia ecológica consiste en saber que hay una desconcertante variedad de escalas temporales y espaciales, amplias y necesariamente inconsistentes, de las cuales la humana conforma un estrecho rango que no está en la cúspide.¹⁵

Este nuevo estatus atribuido a los objetos, y como tal a los objetos de arte, no distingue entre humanos y no humanos, y aboga por abolir la jerarquía filosófica sujeto-objeto en la cultura contemporánea.

El planteamiento de la OOO resuena fácilmente con el espíritu que impulsó, por ejemplo, la nueva Constitución Nacional de Ecuador, aprobada en 2008, tras diez años de sucesivas convulsiones

¹⁵ Morton, Timothy. *Humankind: Solidarity With Non-human People*. Londres: Verso, 2017, p. 186.

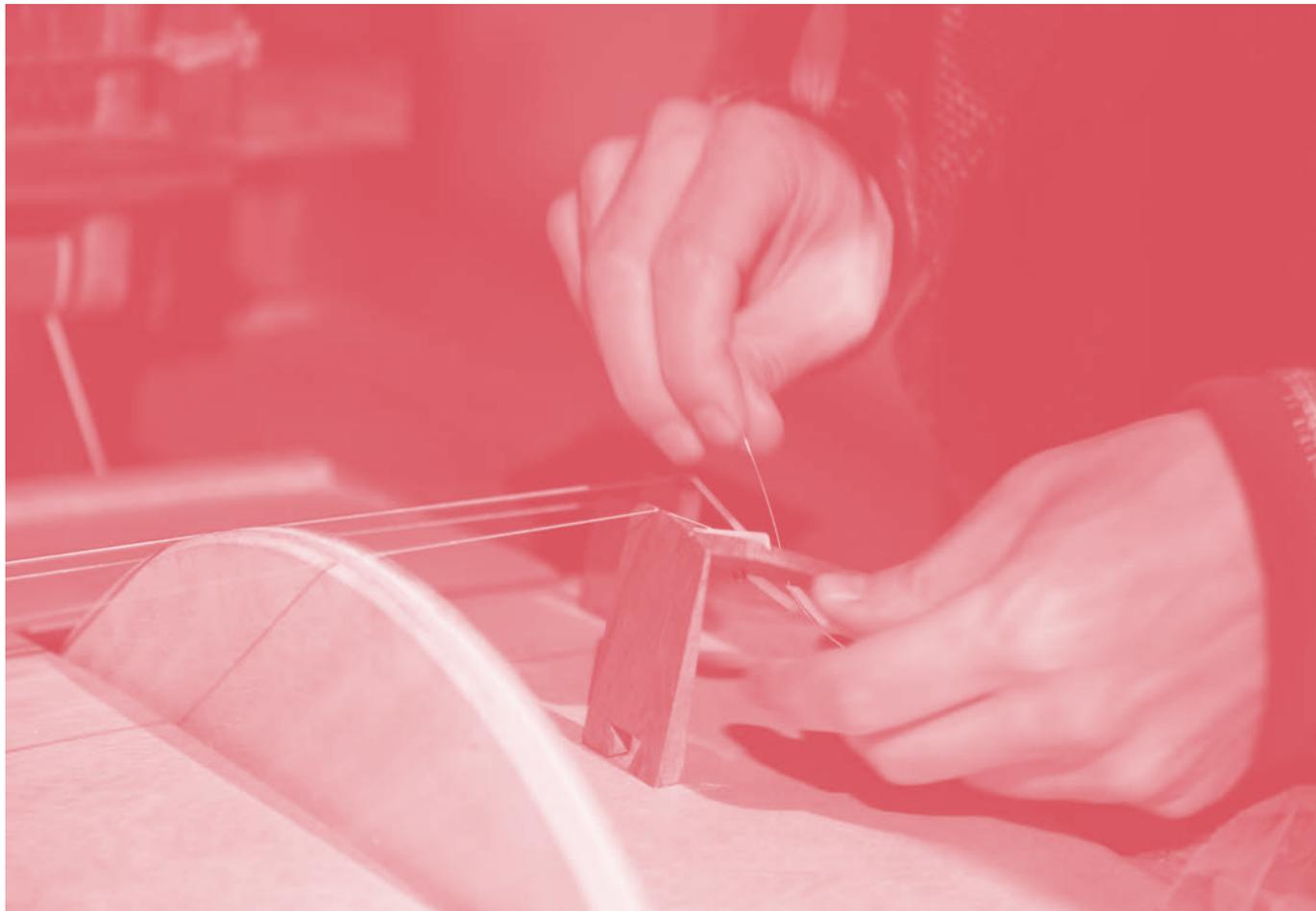


políticas. En el texto se consideraba la naturaleza del mismo modo que los otros seres vivos, y se incluye como sujeto de la ley; una concepción “animista” que otorga derechos fundamentales a elementos como las rocas, las montañas, los ríos y los mares, e introduce un cambio radical legal-epistémico.

El pensamiento posthumanista y los nuevos materialismos tampoco son nuevos: conectan con otro aspecto que también se desvela en *Cromática*, como las visiones pluriversas post-antropocéntricas, características de las comunidades indígenas. Oaxaca es además es uno de los estados con mayor concentración indígena del país.

La propuesta de Tania aún estética, ética y política ecológica y conecta con la propuesta de Michel Serres en *The Natural Contract*, con respecto a establecer un contrato que reconceptualice nuestra relación con los objetos materiales, el medio ambiente, las tradiciones ancestrales y las formas de vida no humanas; incluso con ese “convertirse en la tierra” que sugería Rosi Braidotti a través de un igualitarismo zoocéntrico.

La aproximación holística al conocimiento, característica del trabajo de Candiani y su anclaje en la ciencia, se relaciona particularmente con György Kepes. En los años cuarenta, Kepes publicó el revolucionario *The Language of Vision*, un modelo para el nexo entre arte y tecnología en todo el mundo. Sus conexiones entre el arte, la pintura, el cine, la ciencia, la música, la filosofía y el ambiente, se enlazan con el enfoque transdisciplinario de la artista.



ALGUNOS PRECEDENTES

Sintetizar algunas de las fuentes de *Anatomy of Colour*, de Patrick Baty,¹⁶ nos permite encontrar algunos precursores interesantes para poner en relación los trabajos de *Cromática*.

Como apuntábamos al inicio, Goethe (1748-1832) es la referencia inevitable para este tipo de estudios. En *Zur Farbenlehre*, de 1810, asociaba al rojo con lo “hermoso”, al amarillo con lo “bueno” y al azul con lo “común”. George Field, en *Outlines of Analogical Philosophy* (1839), percibía que los colores tenían una significancia armónica y melódica: consideraba que los colores primarios eran simbólicos de la santísima trinidad. John Dennis Macdonald, en *Sound and color: their relations, analogies, and harmonies* (1869), fue más allá y describió varias pinturas de las colecciones nacionales para dar cuenta de cualquier aparente discordancia musical que pudiesen tener.

Una interesante referencia para la zanfona de Candiani se encuentra en el padre jesuita Louis Bertrand Castel, quien en 1720 escribió una analogía entre tonos y colores, y en la década siguiente produjo prototipos de instrumentos en los que seguiría trabajando el resto de su vida. En enero de 1755, Castel se presentó frente a doscientas personas; el instrumento se describió como que tenía “vidrieras coloreadas iluminadas desde dentro por cien velas”.

Para el caso del tapiz, una referencia relevante es Michel Eugène Chevreul (1786-1889), un químico francés y director del taller de Gobelinos, en el que realizó su investigación sobre los contrastes de los colores. Curiosamente, su interés en la teoría del color comenzó por la queja de uno

¹⁶ Baty, Patrick. *The Anatomy of Colour: The Story of Heritage Paints and Pigments*. Londres: Thames and Hudson, 2017, pp. 127- 174.



de sus tejedores, quien apuntó que el hilo negro de las obras teñidas se veía diferente al usarse con el hilo azul. Chevreul publicó la Teoría del contraste simultáneo, que resultó una importante fuente de inspiración para los artistas del impresionismo. En esencia, la teoría demostraba que un mismo color se percibe de manera diferente según los colores que le rodeen, por lo que el ojo produce inmediatamente su color complementario si está ausente.

Adolf Hölzel (1853-1934), fundador de la Secesión de Múnich, miembro de la de Viena, desarrolló sus ideas en torno a las teorías del color, estudió las de Goethe y Wilhelm von Bezold, y su obra *Composition in red* de 1905 prefiguró *Blue Mountain*, de Wassily Kandinsky. También fue profesor de los expresionistas alemanes, como Emil Nolde. No sólo Kandinsky, sino todos los artistas de El Jinete Azul desarrollaron un gran interés en las asociaciones simbólicas y espirituales del color, y la conexión entre las artes visuales y la música.

St. Clair también proporciona algunos antecedentes para tener en cuenta cuando nos encontramos ante las frases bordadas. En el capítulo “¿Las palabras conforman las tonalidades que vemos?” cuenta cómo William Ewart Gladstone se dio cuenta de que pasaba algo con los colores en la literatura de la antigua Grecia. Político británico apasionado del poeta Homero, se hizo algunas preguntas interesantes mientras preparaba un tratado sobre su obra, como por ejemplo si la miel era verdaderamente verde. Con ese punto de partida, revisó la obra completa de los autores griegos en busca de referencias sobre el color.

La conclusión fue que *melas* (negro) era el más usado, 170 menciones, y después 100 de color blanco. El siguiente sería *erythos* (rojo) que sólo se utilizaba en 13 ocasiones, mientras que el



amarillo, el verde y el púrpura, todos aparecían menos de 10 veces cada uno. El azul no se mencionaba ni una sola vez, y la única explicación, por supuesto errónea, que encontró Gladstone fue que los griegos eran daltónicos.

La literatura que trata la cuestión de la relación entre lenguaje, color y cultura no es ni remotamente concluyente. Los relativistas dicen que el idioma influye e incluso da forma a la percepción y que, sin una palabra que denomine al color, no lo distinguimos. Para los universalistas, las categorías cromáticas básicas son universales y están enraizadas de algún modo en nuestra biología.¹⁷

En *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky identifica el amarillo como el tono alto de una trompeta, que podría compararse con la calma profunda a la que apela el azul. Por su parte el rojo produciría una vibración similar a la del fuego.

RESCATANDO LAS TRADICIONES

Las técnicas y las herramientas ancestrales están presentes en todo momento: en la instalación de metates en los que se machaca la grana para producir el rojo, en las pilas para remar la planta del añil, en las ollas de los tintoreros o las jícaras para los pigmentos amarillos, en el telar de Teotitlán. En la exposición se trasluce una clara reivindicación del proceso artesanal. Por ello, el apartado performativo se torna clave en el proyecto: el trabajo de todos los maestros artesanos está presente en el espacio expositivo, en busca de una redignificación y sin ningún ánimo de instrumentalización.

¹⁷ St. Clair, pp. 33-35.



EL SONIDO DE LA LABOR

El trabajo de Tania Candiani siempre se ha caracterizado por la compleja intersección entre sistemas de lenguajes —fónico, gráfico, lingüístico, simbólico, tecnológico—, pero será el sonido el que habitualmente constituya una suerte de *leitmotiv* en el *corpus* de la artista.

En su exploración del sonido late una necesidad de búsqueda de aquéllos que normalmente no son atendidos, y que aquí aborda a través de dos ejes fundamentales: la sinestesia y el sonido de la labor. Subyace un trabajo doble de recuperación: de las artesanías tradicionales y de su sonido.

El espectador se ve así confrontado con los sonidos del trabajo, algunos abocados a la desaparición, otros que siempre han estado allí, pero rara vez nos hemos parado a escuchar. Como la percepción sensorial de *La carda*, una instalación sonora en la que el sonido de la acción de cardar lana fue grabado, y se escucha entre montones de lana de diferentes tonalidades naturales. O el video *El anuncio*, perifoneo realizado en San Baltazar Chichicapam, Oaxaca, para convocar a productores de lana a vender su mercancía.

Esta suerte de paisajes sonoros creados por Candiani se pueden relacionar con R. Murray Schafer, cuyo objetivo era la catalogación de los sonidos del mundo y generar así un ecosistema integrado por todos los acontecimientos acústicos del planeta.¹⁸

El empeño de Schafer de afinar el mundo pasa por entenderlo como una composición musical en la que todos deberíamos participar no sólo como oyentes, sino como sus propios intérpretes.

¹⁸ Schafer, R. Murray. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* (trad. Vanesa García Cazorla). Bogotá: Intermedio, 2013.



Por ello reivindica la necesidad del diseño acústico como nueva disciplina, cuya base se encuentra no sólo en la acústica o la teoría musical, sino también en la antropología, la sociología, el arte o el estudio del simbolismo de los sonidos.

En su obra propone un recorrido histórico del sonido hasta nuestros días, en la que también presta especial atención al producido por las máquinas y otros objetos de trabajo.

La exposición se concibe, así, como un estudio de interconexión ecológica y exploración de los lenguajes, que genera encuentros poéticos. Y podría ser éste en definitiva un tratado del color en el que la construcción discursiva polifónica que propone Candiani enfrenta al espectador a la presencia de la mano del artesano, no sólo a través de la fabricación de las obras, sino también por medio del sonido. El del trabajo, el de los propios materiales y, en definitiva, el sonido del color. ●



Pigmentos antiguos,
reproducción de
muestras de diferentes
tonalidades de color
extraídos con recetas
antiguas.
Cat. 14

PÁGINAS SIGUIENTES:
Recetas,
procedimientos
de extracción de color.
Cat. 15

110

110

110

111

111

111

112

112

112

113

113

113

114

114

114

115

115

115

116

116

116

117

117

117

118

118

118

119

119

119

120

120

120

121

121

121

122

122

122

123

123

123

124

124

124

125

125

125

126

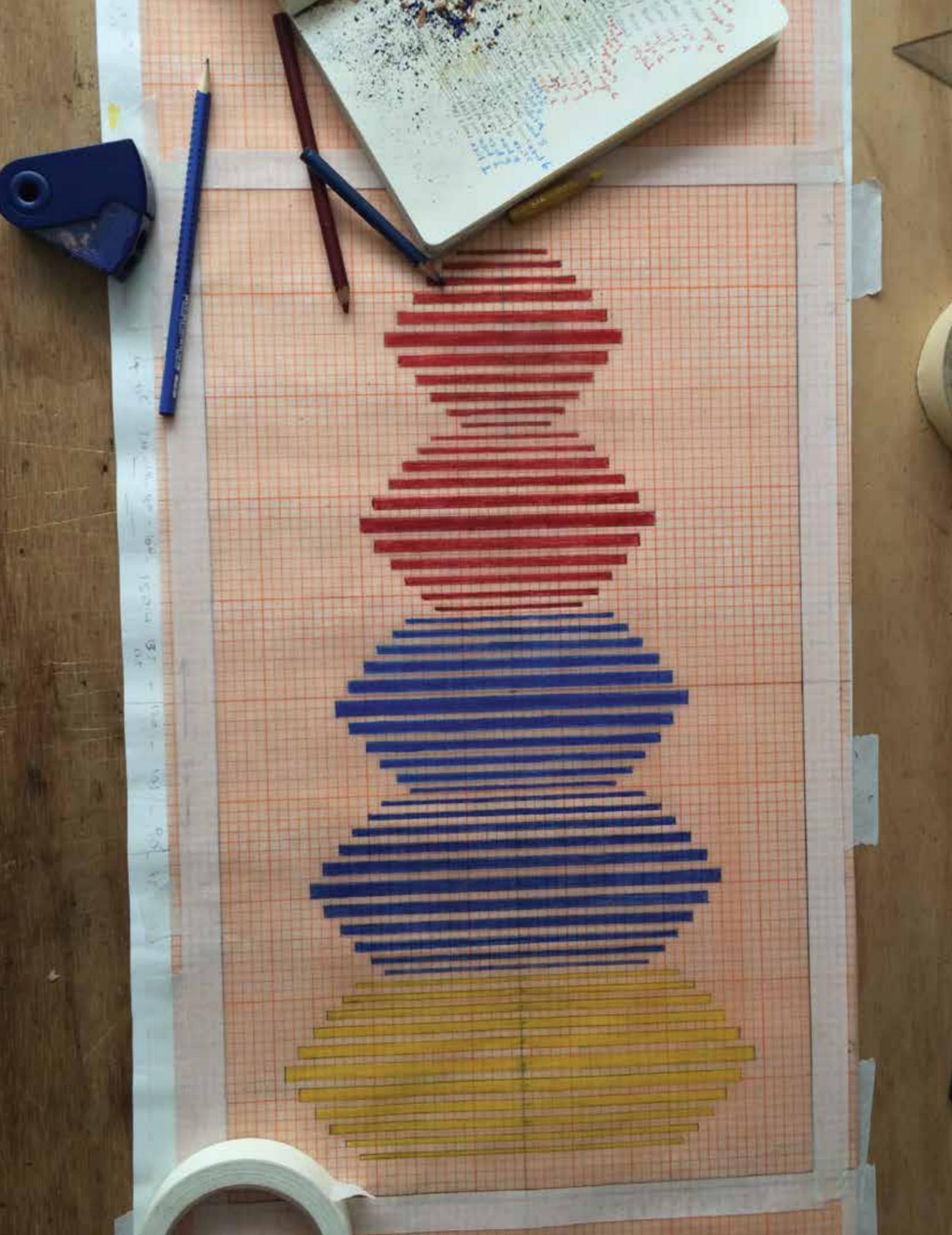
126

126

127

127

127



Colores primarios,
esquemas para
la producción
y confección del tapiz.
Cat. 4





Colores primarios,
confección de tapiz.
Cat. 4





Colores primarios,
detalles del proceso de producción
y tapiz terminado.
Cat. 4





Los pozos del añil,
vista general
de la instalación (arriba).

Planta del jiquilte
después del proceso
de extracción del color
Cat. 11

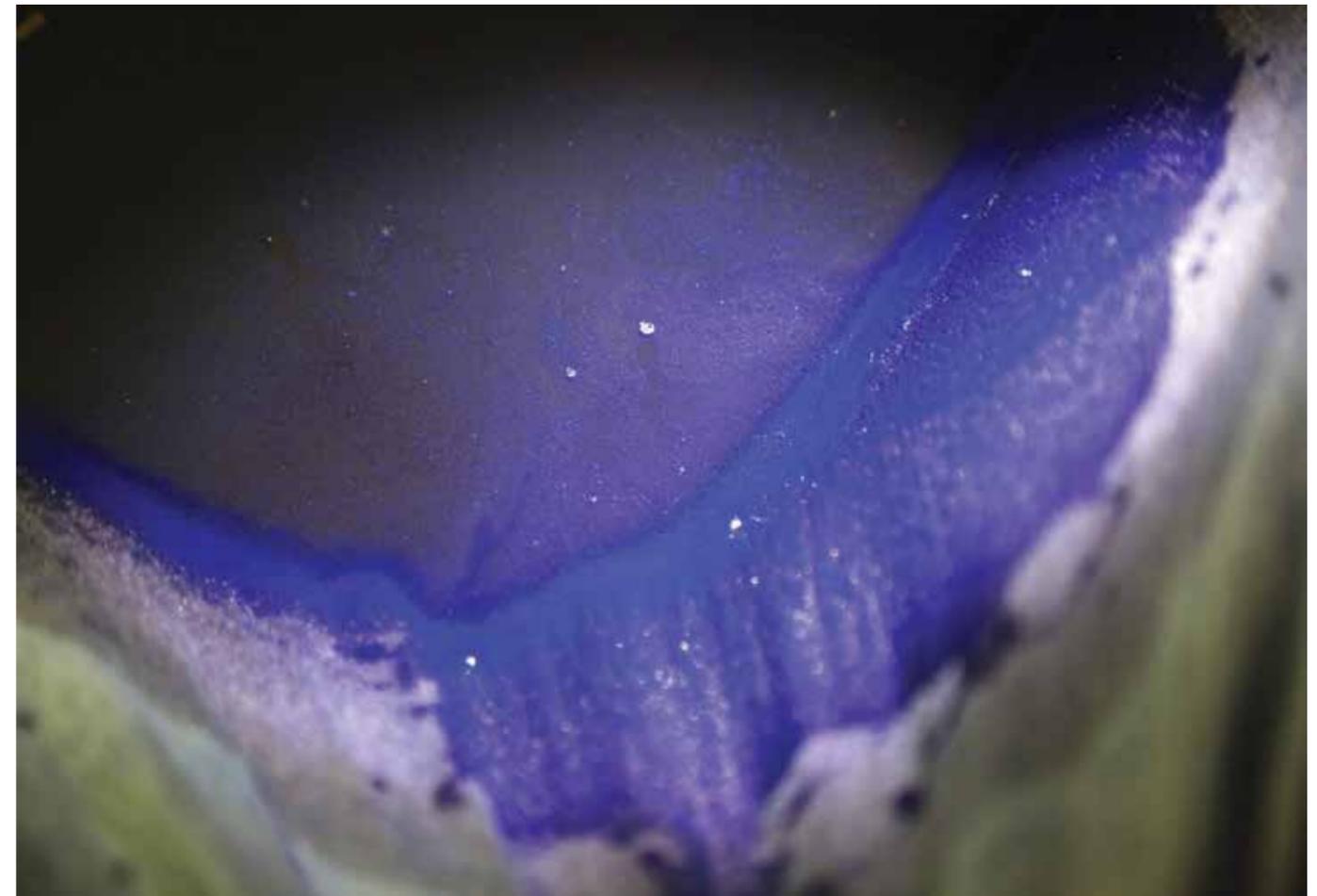
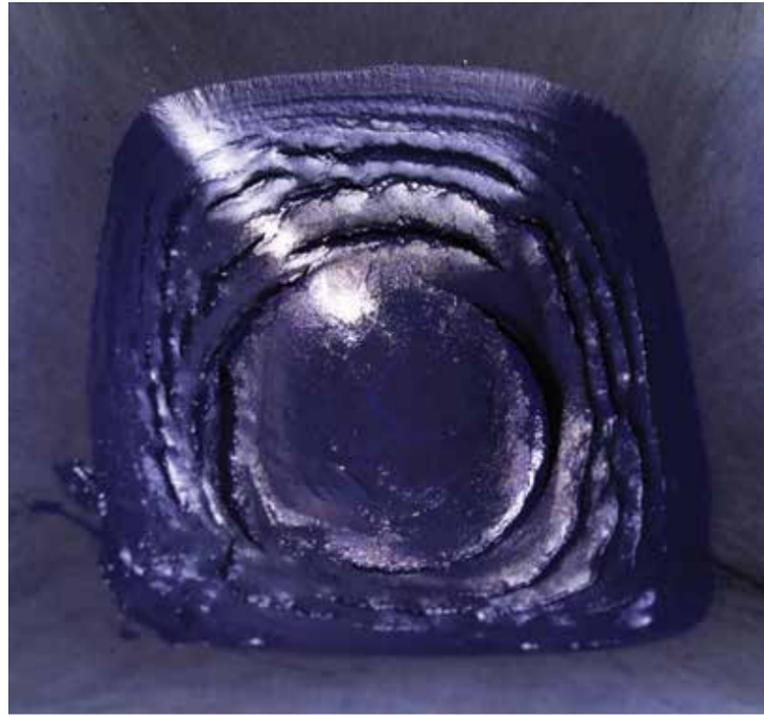


Los pozos del añil,
vista de los pozos
después del proceso
de extracción del color.
Cat. 11



PÁGINAS 108 A 110:

Los pozos del añil,
detalles del proceso
de extracción del color.
Cat. 11





La urdimbre, detalle de video en dos canales y vista general de la instalación. Cat. 10



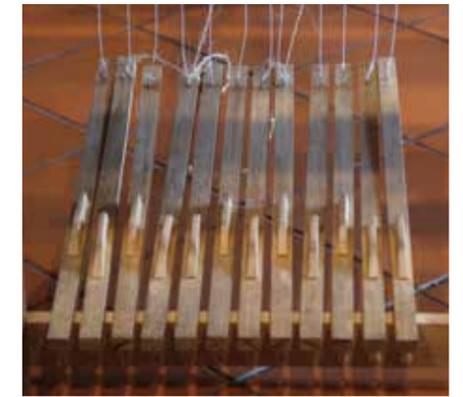
PÁGINAS SIGUIENTES: *La urdimbre*, detalle.







Zanfona,
telar en desuso transformado
en instrumento de cuerdas. Cat. 17



Zanfona,
detalles y vista general del instrumento.
Cat. 17





Concierto con Zanfona
ejecutado por Alexander Bruck.
Cat. 17



Ocarinas,
figuras de barro pigmentado con diferentes tonos de tierra amarilla. Cada pieza "canta" en un tono musical determinado por su tamaño. Mientras más pequeña, más agudo es su canto. Detalles y vistas generales de la instalación.
Cat. 13





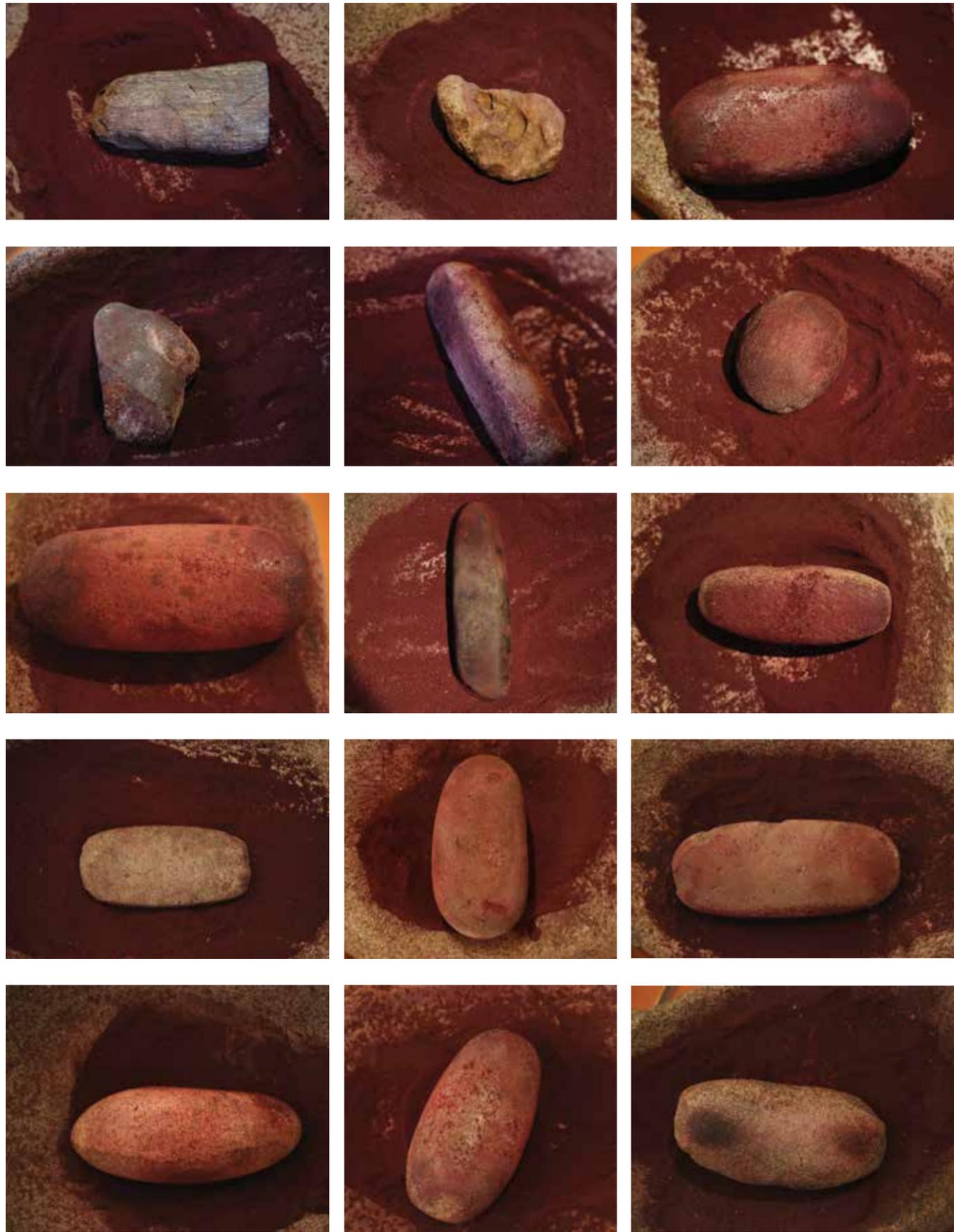


16 amarillas,
diferentes tonos
de tierra amarilla.
Cat. 1



La molienda, vista general de la instalación en diferentes sedes. Cat. 9

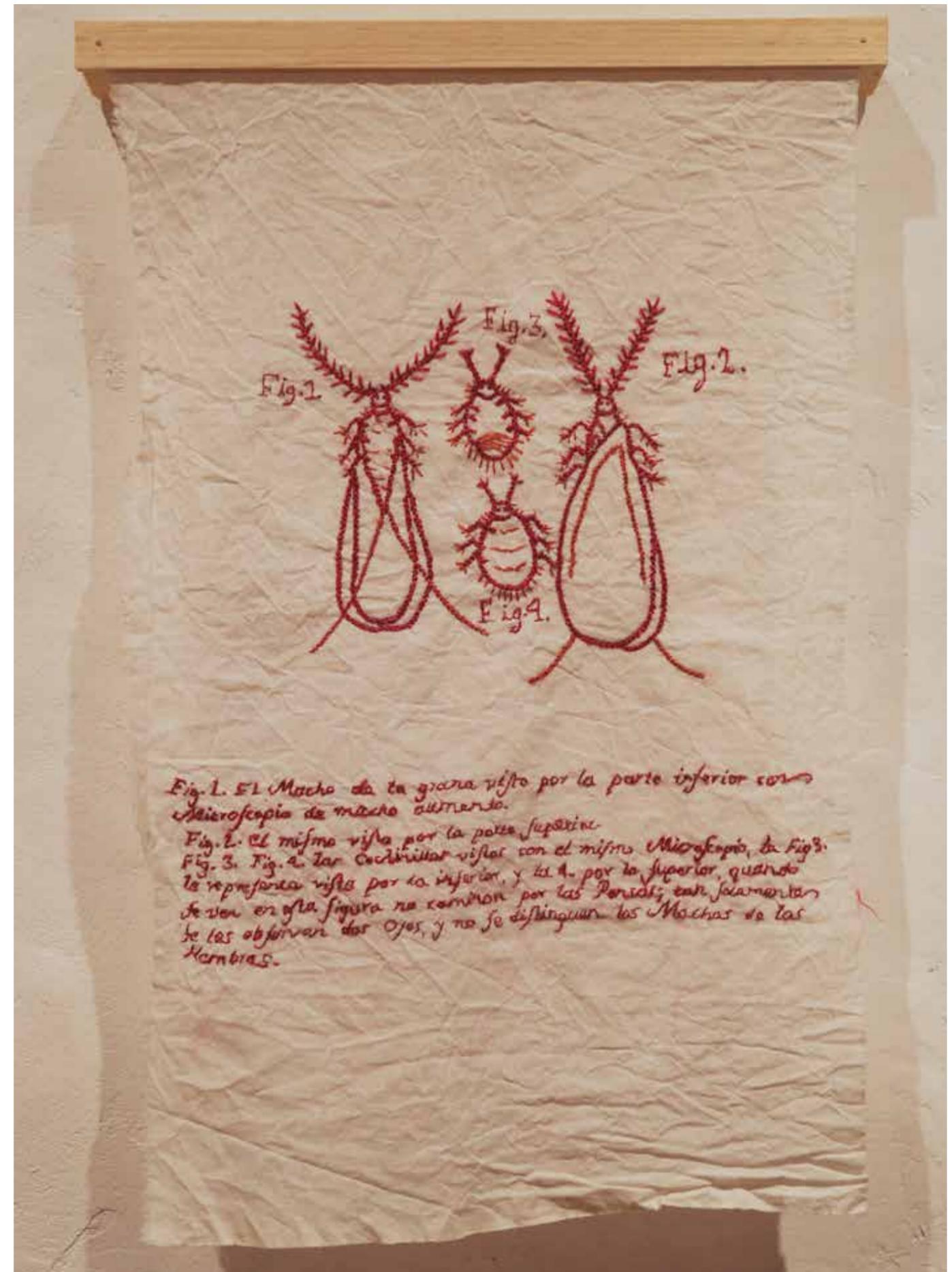




La molienda,
detalle de las "manos" del metate
y activación de la pieza en diferentes sedes.
Cat. 9



Beneficio de la grana cochinilla,
 hilo teñido con grana
 bordado a mano sobre
 manta de algodón.
 Las ilustraciones están
 basadas en los grabados
 de José Antonio de Alzate
 y Ramírez, 1777.
 Cat. 3





Beneficio de la grana cochinilla,
 vista general del montaje.
 Cat. 3



Nocheztli,
vista
general y
detalles del
cultivo
de grana
cochinilla en
diferentes
espacios
expositivos.
Cat. 12





Nocheztli,
vista general de la instalación
(páginas anteriores)
y detalles.



EPÍLOGO

Cecilia Mingüer Vargas

MUSEO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO DE OAXACA
Directora

Si indagamos lo suficiente en la genealogía del arte actual en Oaxaca podremos dar cuenta de una ascendencia bastante sofisticada. Además de que se advierten los genotipos de producción interna, también se le pueden distinguir aquellos rasgos ajenos que han complejizado el linaje: el arte oaxaqueño es, sobre todo, una construcción colectiva.

Es por este motivo que desde su establecimiento, el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO), ha considerado como parte de su vocación mostrar en el entorno inmediato expresiones artísticas de otras latitudes, pero en los años más recientes –los últimos cinco–, el museo ha definido mejor esta postura al convocar expresamente a artistas y curadores para que desarrollen propuestas de producción *in situ*.

Es como respuesta a esta iniciativa que se articula *Cromática*, proyecto de Tania Candiani, una propuesta que, desde el inicio, fue una experiencia gozosamente sensorial. Atraída primero por el mundo del color que celebran los tintes naturales utilizados en muchos de los oficios, la artista de pronto se enfrentó a un microcosmos mucho más complejo. Su intuición trazó nuevos itinerarios para el proyecto y sus intereses se volcaron a las prácticas de producción, a los materiales y a la gente misma, al artesano que ofrece en la manufactura una obra personal.

Conoció el mecanismo de los telares, observó cómo se cultivaba el añil y la grana, se deleitó en las tinajas donde se revela el índigo, acompañó a los artesanos que cardan lana y se sorprendió con los ecos de los extraños idiomas que inundan las comunidades convocando a sus pobladores. *Cromática* se fue envolviendo en un halo de historias íntimas, de oficio y tradición.

El resultado fue también gozoso. Los paisajes oaxaqueños fueron cuidadosamente desmontados en fragmentos sensoriales para después traducirlos en caleidoscopios, visuales y sonoros. Un telar se transformó en zanfona, un patio en un laboratorio de extracción de grana y durante la apertura de la exposición, los intercolumnios de un corredor en una caja de resonancias que hospedó una sinfonía de telares. Tania Candiani nos compartió vistas distintas de nuestro propio ámbito, nos ayudó a reflexionar en la tradición propia y la fuerza de su estela magnetizó a un grupo nutrido, entre ellos a Blanca de la Torre, curadora, a Don Octaviano, productor de añil, a mí misma, incluso. Así confirmo, en carne propia, por qué el MACO apostó –y lo seguirá haciendo– en este tipo de reflexiones, con la seguridad de que el impacto que produce no es perecedero, sino que eventualmente permea en el imaginario local y forma parte del brillante universo que es el arte oaxaqueño.

TANIA CANDIANI SOBRE SU PRÁCTICA

Concibo mi trabajo como un acto de traducción que implica diferentes narrativas asociativas. Mi punto de partida es la investigación empírica; la instrucción de inventar a partir del reordenamiento, la remezcla y el juego con correspondencias entre las tecnologías, el conocimiento, el pensamiento, y los materiales. Utilizo la idea de “organizar” como un discurso, una estructura para la reflexión creativa y un principio para generar objetos físicos.

Desde mi punto de vista, esa (re)organización o acomodo de tiempos, conceptos y estímulos —que pueden no estar relacionados entre sí en primera instancia—, produce conexiones insólitas que a veces corresponden con formas, lenguajes, la poesía, o incluso, con la política. Indago en la historia de la ciencia, las tecnologías, la artesanía y los materiales porque dan señales sobre la invención y el pensamiento, pero principalmente, sobre el hacer y el imaginar hacer.

Me interesa explorar sobre el momento de la creación, entendiéndola como un episodio de una historia extraordinaria que ha ido evolucionando en expresiones, enfoques, intenciones filosóficas y significados.

Me intriga la manera en que las visiones del progreso científico y tecnológico conllevan ideas sobre futuros colectivos, expectativas públicas y del bien común. Y en ese sentido, cómo estas nociones están en constante evolución, no solo en términos de lo tecnológico sino en sus significados culturales. Por esto, me parece pertinente asomarme al pasado en una especie de arqueología del conocimiento, para observar las posibilidades del futuro.

Mi práctica es sumamente diversa en cuanto a técnicas y materiales, pues los selecciono en función de los distintos intereses y procesos que van acompañando mi trabajo. En los últimos años, he realizado colaboraciones interdisciplinarias en los campos de la producción (artesanal e industrial) y la investigación, explorando intersecciones entre el arte, el diseño, el sonido, la arquitectura y la ciencia, buscando un encuentro poético entre estos ámbitos. De esta manera, he desarrollado proyectos a gran escala donde exploro las posibilidades de la tecnología, diferentes investigaciones relacionadas al tiempo y al sonido, así como a mecanismos vinculados a la narración. En mis obras se materializa el pensamiento sobre lo técnico y lo científico, y la relación que tenemos con las tecnologías —y la historia detrás de las mismas— para la producción de conocimiento.

CATÁLOGO DE OBRA DE LA EXPOSICIÓN

1. **16 amarillos.** Sobre una mesa se instalan dieciséis pigmentos que corresponden a sendas variaciones del color amarillo. Instalación. Pigmentos minerales (16 tonos diferentes), guajes, rodetes de carrizo y mesa antigua. Detalle de pruebas de realización; páginas 49, 50 (imagen inferior), 52 y 53 (inferiores). Vista parcial de la instalación; página 124 (inferior).
2. **Acerca del Rojo, Azul y Amarillo.** Serie de bordados a mano en aro con frases relativas a los colores rojo, azul y amarillo. Los textos provienen de fragmentos literarios, leyendas tradicionales, títulos de obras de arte y frases de la cultura popular. Bordados. Hilo, manta cruda de algodón y aros de madera para costura (58 piezas: 15 en rojo, 24 en azul y 19 en amarillo). 25 x 25 x 1 cm cada pieza. Detalle de bordados; páginas 13, 66, 67, 68, 74 y 78.
3. **Beneficio de la Grana Cochinilla.** Serie de bordados en punto de cruz con hilo teñido con grana, realizados por la maestra María Santiago. Las ilustraciones se basan en una publicación de 1777, realizada por José Antonio Alzate “Beneficio de la Grana Cochinilla”. Bordados. Hilo teñido con grana cochinilla y manta cruda de algodón (10 piezas). Medidas variables. Detalle de los bordados; páginas 70, 128 y 129. Vista general del montaje museográfico; páginas 130 y 131.
4. **Colores Primarios.** Durante el transcurso de la exposición los tejedores Beto Ruiz y Juan Pérez Martínez realizaron un tapiz con los conceptos clave que la generaron. Para tal efecto se montó un telar de Taller 8 (Teotitlán del Valle, Oaxaca). Los hilos de lana fueron teñidos en el taller de la maestra Magdalena García. Instalación. Telar preparado, carrete, hiladora, madejas de hilo de lana teñida, boceto sobre papel milimetrado, gráficas auxiliares para el proceso de tejido y tapiz en proceso. Medidas variables. Tapiz 510 x 180 cm. Ensemble del telar; página 79. Detalles de confección del tapiz; páginas 80, 81, 86, 87, 92, 93, 101 y 104. Gráficas auxiliares para tejido; página 96. Boceto sobre papel milimetrado; página 100. Vista parcial de la instalación; páginas 102 y 103. Detalle del tapiz terminado; página 105.
5. **Donde nace el azul.** En una visita a Santiago Niltepec (Oaxaca), un poblado de la región del Istmo de Tehuantepec, el maestro Octaviano Pérez Antonio muestra una de sus parcelas de jiquilte. El video registra que no han llegado las lluvias esperadas, ni el sol ha calentado lo suficiente. Si el tiempo no es propicio el azul no nacerá de ese verdor. Video. Monocanal en HD, 3' 40". Still del video; página 75.
6. **El Anuncio.** Registro del perifoneo realizado en una tienda de San Baltazar Chichicapam (Oaxaca), para

convocar a productores de lana a vender su mercancía a los artesanos.

Video. Monocanal en HD, 2' 14".

Still del video; página 94 (imagen inferior).

7. **Flores del Istmo.** En esta pieza se muestran diferentes perspectivas de las aplicaciones textiles con motivos florales que se utilizan en la indumentaria tradicional de la región del Istmo de Tehuantepec. Las piezas son parte de la colección personal del maestro Remigio Mestas y corresponden a faldas confeccionadas en los años 40, 50 y 60 del siglo XX.

Videoinstalación. Video en HD, dos canales, 2' 30".

8. **La Carda.** En esta pieza se presentan una docena de canastos que contienen lana peinada y se ambienta con el sonido que se produce mientras ésta se carda. El tono se transmuta de uno ríspido a uno suave. Grabado en colaboración con Beto Ruiz.

Instalación sonora. Lana cardada (17 kilogramos), canastas de carrizo (12 piezas) y sonido.

Medidas variables. Audio: 8".

Detalle de la pieza, páginas 85 y 95.

9. **La Molienda.** Los restos de pigmento son el resultado de una acción en donde mujeres muelan la grana en los metates. La sabiduría popular dicta que "si una mujer es buena para el metate, es buena para el amor". Instalación y activación de la pieza. 18 metates con sus respectivas manos y grana cochinilla molida. Medidas variables.

Boceto para realización de la pieza; páginas 14 y 15.

Activación de la pieza, registro fotográfico, MACO (Oaxaca); página 16, 72 y 73; y Exconvento del Carmen (Guadalajara); página 127 (superior). Vista general de la instalación en el MACO; página 125 (inferior), y en el Exconvento del Carmen (superior). Detalle de la instalación, manos de metate y grana cochinilla molida; páginas 14 y 126. La activación realizada en el Museo de Arte de Sonora (MUSAS), se observa en la página 127 (centro derecha e inferior).

10. **La Urdimbre.** Esta pieza se realizó en colaboración con el maestro Virgilio García, quien reprodujo a manera de escultura cinética, la estructura de madera en la que se preparan los hilos para formar las cruces que luego entran en el telar. La urdidora es la herramienta que permite ordenar los hilos totales que se utilizarán en el telar, en cuanto a número y largo. El video fue filmado en el taller del maestro Fernando Martínez.

Videoinstalación. Escultura de madera, hilo teñido con añil y video en dos canales. Medidas variables. Video en HD, 5' 14".

Detalles del montaje de la la escultura; páginas de 37 a 45. Vista parcial de la instalación; página 48. Vista general; página 111 (centro). Stills de video; página 111 (superior e inferior). Detalle de la escultura; páginas 112 y 113.

11. **Los pozos del añil.** El azul añil se obtiene después de procesar una planta del género Indigófera conocida como jiquilte. Para su extracción se usa la técnica de las tres pilas. Se colocan las plantas en la primera pila y se cubren con agua de río durante una noche, la planta "hierve" en el proceso de fermentación. Una vez que el proceso de fermentación ha concluido, se drena a la segunda pila, en donde utilizando los llamados "remos" se bate el líquido para forzar su oxidación y se agrega una fruta llamada gulavere, que completa el proceso. Cuando la espuma adquiere el tono azul deseado, el líquido se drena a una tercera pila donde finalmente se recoge el pigmento. El maestro Octaviano Pérez Antonio realizó el proceso de producción del pigmento en el sitio de exposición.

Instalación. Piletas de cemento, madera de cimbra, garabatos de madera y madejas de lana teñida *in situ*. Medidas variables.

Vistas de construcción de las piletas; páginas 24 y 25. Detalle de extracción del añil; páginas 26 (imagen inferior), 28, 29, 32, 33, 107 (inferior) y 108 (superior izquierda). Detalle de colado del material; páginas 34 y 108 (superior derecha). Detalle del secado del color; páginas 35 y 108 (inferior). Vista general de la instalación; páginas 106 (superior), 107 (superior), 110.

12. **Nocheztli.** La grana fina era llamada en náhuatl "nocheztli", palabra que quiere decir "sangre de tunas", y era utilizada para teñir cerámica y textiles como para la escritura y el dibujo en murales. La cochinilla fina es un insecto domesticado en México que vive como parásito en la superficie de los nopales, y se cultiva desde tiempos prehispánicos para la producción de la grana. Se cultiva por periodos de 80 a 90 días y su ciclo de vida inicia cuando del huevo sale una larva pequeña que se asienta en una penca de nopal y pasa por varias etapas de desarrollo. El colorante se extrae de las hembras adultas, cuyas ninfas quedan fijadas en una de las caras de la penca. Las pencas utilizadas en esta instalación provienen del Centro de Difusión para el Conocimiento de la Grana Cochinilla Tlapanocheztli, del maestro Manuel Loera.

Instalación. Pencas de nopal infestadas con grana cochinilla (800 piezas), nidos de palma, tierra, cuerda y estructuras de madera. Medidas variables.

Detalles de habilitación del espacio y montaje de la pieza; páginas 4, 5, 6, 7, 8 y 9. Vista general de la instalación; Exconvento del Carmen, páginas 132 y 133 (imagen superior); MACO, páginas 133 (inferior), 134 y 135. Detalles de la instalación; página 136.

13. **Ocarinas amarillas.** Instalación con 16 ocarinas de cerámica en diferentes tonos de amarillo conseguidos con mezclas de tierras y pigmentos minerales. El tamaño de los pájaros determina el tono del sonido, que es accionado al accionar los fuelles. Las piezas fueron realizadas en el taller de cerámica *Coatllicue* de Santa María de Atzompa.

Instalación sonora. Cerámica pigmentada (16 piezas), mangueras de plástico, fuelles de piel y bases de madera. Medidas variables.

Pruebas de color; páginas 50 (imagen superior), 51 y 52 (superior). Detalles de modelado y cocido de piezas de cerámica; páginas 53 (imagen superior), 54, 55, 56, 57, 58, 60 y 61. Pruebas de sonido; página 59.

Detalles de piezas; páginas 62 y 63 (imagen superior), 120 (superior derecha), 121 (inferior) y 124 (superior y central). Detalles de montaje de instalación; páginas 62 y 63 (imágenes inferiores). Vista parcial de la instalación;

Exconvento del Carmen, páginas 77, 122 y 123; MACO, páginas 120 (central e inferior) y 121 (superior).

14. **Pigmentos antiguos.** Se registraron y reprodujeron digitalmente los siguientes colores: Cinabrio, Hermatites, Ocre Rojo, Rojo Ercolano, Rojo de Venecia, Azurita, Índigo, Lapislázuli, Cetrina, Amarillo de Nápoles Verdadero, Limonita, Ocre Dorado, Ocre Jaune y Ocre Amarillo Oscuro.

Impresiones. Inyección de tinta sobre papel (16 piezas). 40 x 35 cm cada pieza.

Detalle de imágenes; página 97.

15. **Recetas.** Se reprodujeron una selección de recetas antiguas y modernas que se han utilizado para la extracción de pigmentos vegetales, minerales y animales.

Impresiones. Inyección de tinta sobre papel arroz (18 piezas). 50 x 40 cm cada pieza.

Detalle de montaje; páginas 98 y 99.

16. **Zanfona.** Antiguo telar transformado en instrumento de cuerdas por los maestros Saúl Moisés Revilla y Jesús Ramírez Ortiz, del Taller Inti de laudería, cuyo modelo parte de un antiguo instrumento musical del S. XIV, la zanfona. Se han hecho convivir la función del rozamiento continuo de cuerdas con el funcionamiento básico del telar.

Instalación y activación de la pieza. Telar en desuso, madera, cuerdas, pedales, poleas, cuero, fibras naturales, partitura enmarcada e infografía impresa sobre tela. Medidas variables. Telar-zanfona 240 x 160 x 180 cm. Partitura enmarcada 35 x 45 cm. Sinestesia (infografía) 50 x 60 cm.

Detalles de la construcción de la zanfona; páginas 82, 83, 88, 89, 90 y 91. Detalles del instrumento terminado; páginas 114 y 115. Vista parcial de la zanfona; páginas 116 y 117. Activación de la pieza por Alexander Bruck, registro fotográfico de concierto con zanfona, 13 de noviembre de 2015, 45"; páginas 118 y 119.

DIRECTORIO MACO

Consejo técnico

José Villalobos
Luis Zarate
Rubén Leyva

Dirección general

Cecilia Mingüer Vargas

Administración

Elia Méndez Yescas
Alejandra Matías Luria

Asistente

Óscar Montaña Aragón

Coordinación editorial

Efraín Velasco Sosa

Museografía

Abel Sánchez Reyes

Servicios generales

José Antonio Domínguez Gonzales

Diseño, comunicación y medios

Adrián Maldonado Contreras
José de Jesús Martínez Velasco

Custodios de bienes culturales y guías

José Luis Crespo Hernández
Ángel Javier Jarquín Hernández
Ariel Mercedes García Miranda
Enrique Osvaldo Ramírez Maldonado
Jaime Erick Cortez García

Tienda

Karen Reyes Montaña
Rubí Itzel Rodríguez Leyva

Intendencia

José Luis Martínez Fabián
Neftaly Peña Hernández

Seguridad

José Alfredo Cruz Santiago
Ranulfo Marques López
Ricardo Rey Flores Martínez

AGRADECIMIENTOS

El Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca agradece a todos aquellos que se nos unieron a esta travesía que ofreció Tania Candiani, sobre todo a:

Beto Ruiz y su Taller ocho, por tejer dentro del museo los colores de *Cromática* en lana. Remigio Mestas por conducirnos hacia personas extraordinarias que colaboraron en este proyecto. Manuel Loera, de la Granja de cochinilla *Tlapanochestli*, por la asesoría, los nopales, las cochinillas y la tinta de grana. Don Octaviano Pérez Antonio y a su hijo Octaviano de los Santos, gracias por el añil y permitirnos presenciar las olas azules en las salas del MACO. Gabriel Mendoza, Tomás Mendoza y Marisol García por la acústica del tejido en los corredores del museo. María Santiago Santiago, por la elocuencia en sus palabras bordadas. Mtro. Fernando Martínez, por recibirnos, junto con su hermano, en su taller de telares familiar, de donde salió el telar que fue convertido en *Zanfona* y en donde se grabó el video *La Urdimbre*. Mtro. Virgilio García por hilar la escultura de *La Urdidora*. Taller de Laudería *Inti*, Mtro. Saúl Santiago Revilla y a Jesús González Gutiérrez por darle vida al telar-zanfona y aliento a las ocarinas amarillas. Alexander Bruck por tejer música maravillosa en el telar-zanfona. La familia Martínez Alarzón del Taller *Coatlícue* de Atzompa, en especial a Doña Ana María Alarzón, Adrián e Hilario Martínez Alarzón que, con su característico esmero, ayudaron en la creación de las ocarinas, así como en su escala de amarillos. Mtro. José Villalobos, por permitirnos hacer la molienda de la grana en sus experimentados metates. Francisco Javier Cruz García cuidadoso maestro de obras de las pilas para la preparación del añil dentro del museo. Esteban Millán Velasco por sus sabores cromáticos al cierre de esta experiencia artística.

Con todo nuestro respeto y admiración a las comunidades de Atzompa, Chichicapam, Niltepec y Teotitlán del Valle y al Barrio de Xochimilco de esta ciudad.

A estos agradecimientos queremos sumar a María Álvarez del Castillo y Jaime Ashida del Taller Mexicano de Gobelinos por su entusiasmo y apoyo para hacer posible la itinerancia de *Cromática* en Guadalajara; a Joao Rodríguez, Daniel Gutiérrez y Luis Uribe por la exhibición en el Exconvento del Carmen, Guadalajara; préstamo de metates de la colección del Arq. Antonio Varela; a la Cooperativa Pausal por la grana cochinilla; a Julia y Renata; a Juan Pablo González por el préstamo de la pieza *Beneficios de la grana cochinilla* para su itinerancia; a Marisa Fernández[†]; a Rubén Matiela, Pama Oloño y Octavio Avendaño por la sede y montaje en el MUSAS de Sonora nuestro agradecimiento; a Ollín Miranda por la edición de los videos; a Instituto de Visión de Bogotá; a la Galería Vermelho de São Paulo; a Eduardo Brandão; y a Enrique Ježik.

Cromática

TANIA CANDIANI

Catálogo editado por el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca en ocasión de la exposición *Cromática* de Tania Candiani. Realizada entre el 14 de agosto y el 14 de noviembre de 2015.

Curaduría

Blanca de la Torre

Diseño del catálogo

Jorge Brozon / Tres laboratorio visual

Corrección de texto curatorial

Elvia Navarro / yopublico.mx

Fichas catalográficas

Efraín Velasco Sosa

© 2017, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca
Calle Macedonio Alcalá 202,
Centro, CP 68000 Oaxaca de Juárez, Oax.
www.museomaco.org

© Obra
Tania Candiani

© Textos
Alberto Chimal
Blanca de la Torre
Tania Candiani
Cecilia Mingüer Vargas

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de los editores.

Impreso en la Ciudad de México por Litográfica Argo, S.A. de C.V.