

TANIA
CANDIANI



XI Bienal de Arte de Lanzarote

Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote
MIAC-Castillo de San José

17.11.2022 — 31.01.2023

Los ojos bajo la sombra

Tania Candiani



La molienda, 2019
Still de video, registro de performance
Cromática. Museo de Arte de Ciudad Juárez

Tierra de sangre

Virginia Roy

1. Trabajar la grana cochinilla: sangre de tuna

Dicen los antiguos mixtecos que hace miles de años hubo una cruenta lucha entre dos dioses por poseer una nopalera. Lucharon hasta morir y tiñeron con la sangre de sus heridas las pencas de los nopalos. Los hermanos de estos dioses enviaron nubes a recoger la sangre y así se fue cubriendo cada penca de un manto blanco. La grana era la sangre de estos dioses y en el capullo quedó la nube como manto.

Con este precioso relato mixteco se inicia la pieza *Campo carmín* (2022), el video con que la artista mexicana Tania Candiani aborda la grana cochinilla y la relación colonial, política y poética del pigmento. Como es conocido, este colorante natural proviene del insecto *Dactylopius coccus*, que parasita la planta nopalera. El pigmento se extrae de las hembras adultas del insecto, que contienen el ácido carmínico, el cual es el elemento colorante pero también su mecanismo de defensa ante los depredadores, especialmente las hormigas. La hembra tiene una vida de unos tres meses, mientras que los machos apenas viven una semana, en la que cumplen el ciclo reproductor. Como dice Candiani en la misma pieza, «Los machos vuelan, y las hembras están en reposo»; ellas quedan fijadas a las pencas y se van alimentando de su savia.

La producción de la grana, pues, resulta de una plaga domesticada. La infestación consiste en la colocación de hembras de cochinilla adultas para que pongan sus huevos sobre las pencas de la planta y que las ninñas que nazcan puedan alimentarse y completar su desarrollo. El insecto invade así la planta, la chupa y se alimenta de ella, se expande. Una vez adultas, las cochinillas se desprenden de la penca con una brocha, para ser posteriormente «sacrificadas» y deshidratadas, tornándose brillantes, lo que se conoce como «grana plateada». Tras molerse y triturarse, la cochinilla desprende el ácido carmínico que dará lugar al deseado rojo. En náhuatl, el

Land of Blood

Virginia Roy

1. Working cochineal: tuna blood

The ancient Mixtecs tell the tale of a bloody fight that took place thousands of years ago between two gods over the possession of a nopal cactus. They fought to the death and stained the nopal pads with the blood from their wounds. The gods' brothers sent clouds to collect the blood and each pad was covered with a white mantle. The cochineal was the blood of these gods and the cloud enveloped the cocoons like a blanket.

This beautiful Mixtec story marks the beginning of *Campo carmín* [Carmine Field] (2022), the video piece with which Mexican artist Tania Candiani addresses the colonial, political and poetic implications of cochineal. As is well known, this natural dye derives from the *Dactylopius coccus* insect, which parasitises the nopal cactus. The pigment is extracted from the adult females, which contain carminic acid, the element that generates the colour, but which also serves as its defence mechanism against predators, especially ants. The female has a life span of about three months, while the males barely live a week, during which they complete the reproductive cycle. As Candiani states in this same piece, “The males fly away, and the females rest,” remaining attached to the pads and feeding on their sap.

The production of cochineal dye results from the domestication of a pest. The infestation consists of the placement of adult female cochineals on the pads of the plant so they lay their eggs there, and that way the nymphs can feed and complete their development. Thus the insect invades the plant, sucks its sap and feeds on it, expanding in size. Once adults, the cochineals are detached from the pads with a brush, to then be “sacrificed” and dehydrated, turning shiny, which is known as “silver cochineal”. After grinding and crushing it, the cochineal releases the carminic acid that will result in the desired red colour. In Nahuatl, the dye

colorante se denomina *nochetzil*, *nochtli* (tuna) y *etzli* (sangre): «sangre de tuna». Su nombre español, grana cochinilla, deriva de la errónea creencia de que era fruto y grano de un árbol y se parecía al insecto de los mil pies.

Los cuidados de la grana, desde la infestación y la cosecha hasta la molienda, son un proceso laborioso que realizan mujeres. Por un lado, requiere la fuerza de los brazos y, por otro, la destreza de las manos para medir la finura del grano. Esta dedicación y habilidad en la tarea se han ido trasmitiendo de generación en generación. Candiani ha abordado ya en piezas anteriores las implicaciones que tienen la fuerza del trabajo y el color en esta tradición. *La molienda*, una obra perteneciente al proyecto *Cromática*, sobre las tradiciones y el color, realizado en Oaxaca, enfatiza la importancia del quehacer de las mujeres que trituran y muelen la grana para obtener este colorante. La grana se aplasta con fuerza en los metates y se va deshaciendo hasta conseguir el polvo rojo: rojo de sangre y de vida. La presencia de los metates de piedra en la instalación nos remarca la importancia de los utensilios en la faena. A su vez, los objetos se acompañan del registro sonoro del acto de moler. El sonido, creando el susurro propio de la producción artesanal, nos sumerge en esta labor de las mujeres que ha perdurado durante siglos. Nos transmite su tiempo y la dedicación de una acción cuyo resultado se muestra en el pigmento triturado y pegado a la piedra de los metates.

La producción de grana cochinilla se realizaba comúnmente en Mesoamérica desde el periodo prehispánico. El pigmento se empleaba para la tinción de textiles y también en cerámica, cosméticos o pintura mural, de jícaras o de códices. Por su elevado valor, también se usaba como pago de los tributos al imperio azteca en sus territorios. Por ejemplo, durante el periodo posclásico tardío (1200-1521 dC), la cantidad de grana tributada anualmente a Tenochtitlan era de 65 cargas, lo que equivaldría a la cifra de aproximadamente 9,750 libras.

A este uso y valor nos remite la pieza *Centepecanxiquipilli Nocheztli (20 talegas de grana cochinilla)* (2022), un lienzo de algodón bordado a mano de seda teñida con grana cochinilla que compone una imagen del códice La matrícula de los tributos. Se trata de uno de los llamados «códices mexicas», realizado entre 1520 y 1530, y probablemente copiado de un original mexica años después de la conquista. Inspirado en códices originales copiados por los *tlacuilos* (pintores de códices), fue realizado por escribas mexicas que usaron el formato pictórico antiguo y añadieron posteriormente las descripciones en español.

is called *nochetzil*, *nochtli* (tuna) and *etzli* (blood): "tuna blood". Its Spanish name, *grana cochinilla*, derives from the mistaken belief that it was the fruit or grain of a tree⁴ and resembled the thousand-legged insect.

Caring for cochineal, from infestation and harvesting to grinding, is a laborious process carried out by women. On the one hand, it requires the strength of their arms and, on the other, the dexterity of their hands to measure the fineness of the grain. The dedication and skill needed to perform the task have been transmitted from generation to generation. In previous pieces, Candiani has already addressed the implications that the power of labour and colour have in this tradition. *La molienda* [The Grinding], a piece belonging to her *Cromática* [Chromatic] project, about traditions and colour, developed in Oaxaca, emphasises the importance of the work of the women who grind the grana to obtain the dye. The grana is crushed on metates and gradually breaks down until it becomes the red powder: the red of blood and life. The presence of metates in the installation highlights the importance of these tools in the whole process. At the same time, the objects are accompanied by a recording of the act of grinding. The sound, which generates the murmur typical of this form of artisanal production, immerses us in this women-led action that has endured for centuries. It leads us to understand the time and dedication needed to carry out the action, the result of which is displayed in the crushed pigment, stuck to the stone of the metates.

The production of cochineal was commonplace in Mesoamerica since pre-Columbian times. The pigment was used for dyeing textiles and also in ceramics, cosmetics and the painting of murals, gourds or codices. Due to its high value, it was also used in the payment of tributes to the Aztec empire in its territories. For example, during the late Postclassic period (AD 1200-1521), the amount of cochineal annually paid as tribute to Tenochtitlan was 65 donkey loads, the equivalent to approximately 9,750 pounds.

Its use and value are referred to in the piece *Centepecanxiquipilli Nocheztli (20 talegas de grana cochinilla)* [Centepecanxiquipilli Nocheztli (20 Sacks of Cochineal)] (2022), a hand-embroidered cotton canvas dyed with cochineal that makes up an image from the Matrícula de Tributos codex. It is one of the so-called “Mexica codices”, made between 1520 and 1530, and probably copied from a Mexica original years after the colonisation of the Americas. Inspired by original codices copied by the *tlacuilos* (codex painters), it was created by Mexica scribes who used the ancient pictorial format and later added the descriptions in Spanish.

Este códice, anexado posteriormente al Códice Mendocino, registra las tributaciones hechas al Estado Mexica y presenta información sobre el territorio y la estructura socioeconómica de la sociedad de la época. Sus hojas de papel amate muestran los *altépetl* (entidades políticas) tributarios sometidos a los mexicas, así como los productos y las cantidades que tributaban.

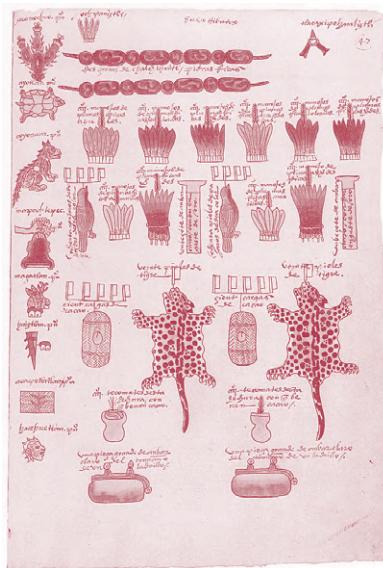
Candiani representa en los bordados de las piezas esas tablas de tributos y las traduce a otra materialidad, siguiendo así la secuencia de reproducción y transmisión de los códices. La costura en grana permite de este modo al pigmento hablar desde su propia historia de explotación, a la vez que desde su valoración como elemento de lucro y beneficio.

This codex, later annexed to the Codex Mendoza, records the tributes paid to the Mexica State and presents information on the territory and the socioeconomic structure of society during that period. Its sheets of amate paper show the tax-paying *altépetl* (political entities) subjected to the Mexica, as well as the products and amounts they paid as tribute.

Candiani represents these tables of tributes in the pieces' embroideries, translating them into another materiality, following the sequence of reproduction and transmission of the codices. The cochineal needlework thus allows the pigment to speak of its own history of exploitation, as well as of its valuation as an element of profit and benefit.

1. Sobre este punto, resulta interesante retomar a José Antonio Alzate y su descripción de la errónea creencia de que la grana cochinilla eran partes de moscas.

1. On this point, it is interesting to refer to José Antonio Alzate and his description of the erroneous belief that cochineals were parts of flies.



Códice Mendocino, aprox. 1541

2. Explotar la grana: conquista, contexto y color

Los hombres, por lo general encerrados en sus casas, o embecidos con pensamientos dirigidos á dar ensanches á su fortuna, desdeñan aun el mirar un pequeño insecto [...] sin considerar que en el mas despreciado viviente se hallan mas maravillas en su constitución orgánica, que en el conjunto de todas las obras antiguas ó modernas, fabricadas por la dirección de los mortales².

Los sistemas de cultivo de la grana han cambiado mucho en el tiempo, desde la época prehispánica a cielo abierto hasta la actualidad, en que se realizan en invernaderos. Son bien conocidas las crónicas del siglo XVIII que describen cómo se hervía la grana para asfixiarla con el vapor o de qué manera se protegía el nopal con ramas de maíz y cañas a fin de que no se doblara.

Los mayores centros de producción de grana cochinilla en la época prehispánica eran Chiapas, Puebla-Tlaxcala, Michoacán y Oaxaca. De hecho, en el pueblo Sola de Vega de Oaxaca se registró la existencia de una deidad de la grana llamada Coquela, a la que se ofrendaba sangre de una gallina para agradecer la cosecha³. Los españoles fueron conscientes del valor comercial de la grana cochinilla. Desde el inicio de la conquista se estableció una actividad incesante de extracción del pigmento, que se denominó «oro rojo» y se convirtió en el tercer tesoro de importación de la colonia, junto con la plata y el oro. El colorante revolucionó la industria de los tintes y resultó una de las ramas más lucrativas de la economía iberoamericana, dado que el tráfico atlántico de telas era cuantioso. Los pintores europeos de diversas épocas, desde Tintoretto a Rubens y Rembrandt, estaban fascinados con las tonalidades y la saturación que ofrecía la grana, y este éxito se mantuvo hasta el siglo XIX, cuando su uso empezó a declinar por el aumento de los pigmentos sintéticos y por la competencia en la cría del insecto en otros territorios como Canarias.

2. Exploiting cochineal: conquest, context and colour

Mankind, generally locked in their homes, or absorbed in thoughts aimed at expanding their fortune, look down on a small insect [...] without considering that within that most despised living being there are more wonders in its organic make-up than in the totality of all ancient or modern works, produced by the will of mortals.²

The systems for cultivating cochineal have changed a lot over time, from the pre-Columbian period, under an open sky, to the present, in greenhouses. Well-known chronicles from the 18th century describing how the cochineal insects were boiled to suffocate them with steam or how the *nopal* cactus was protected with maize stalks and reeds to avoid it bending.

The largest cochineal production centres during pre-Columbian times were Chiapas, Puebla-Tlaxcala, Michoacán and Oaxaca. In fact, in the town of Sola de Vega in Oaxaca, the existence of a deity named Coquela was recorded, to whom hen blood was offered to thank them for the harvest.³ The Spanish were aware of the commercial value of cochineal. From the beginning stages of the process of colonisation, the Spanish established incessant activity for the extraction of the pigment, which was called “red gold” and became the colony’s third most imported treasure, along with silver and gold. The pigment revolutionised the dye industry and turned out to be one of the most lucrative branches of the Ibero-American economy, given that the Atlantic traffic of textiles was substantial. European painters of various eras, from Tintoretto to Rubens and Rembrandt, were fascinated by the tonalities and saturation offered by cochineal, and its success continued until the 19th century, when its use began to decline due to the increase in synthetic pigments and the competition generated by the breeding of the insect in other territories, such as the Canary Islands.

Durante mucho tiempo, los españoles ocultaron el origen de la producción de la grana para evitar que otros imperios pudieran competir en el comercio y les hicieran perder el monopolio del cultivo. En el siglo XVIII, el rey Carlos III, conocedor de los beneficios del colorante, encargó a José Antonio de Alzate y Ramírez una exhaustiva investigación científica sobre su preparación y cultivo. El joven, experto en botánica, compendió sus observaciones en *Memoria sobre la naturaleza, cultivo y beneficio de la grana*, publicado en 1794 en la Gaceta de Literatura de México y resguardado en el acervo del Archivo General de la Nación (Méjico). Su análisis desvelaba todos los secretos del insecto, aportando nuevos conocimientos para rentabilizar su producción: la crianza, la distinción del género y la propagación y óptima infestación. La publicación resultó un referente para conocer bien los detalles de la grana cochinilla y su cosecha. Pero sobre todo destacan las detalladas y sobresalientes ilustraciones del escrito que retratan a la perfección el insecto y su desarrollo.

Candiani ya se había sumergido antes en esta referencia histórica y plástica de la grana. Su obra *Beneficio de la grana cochinilla* (2015) presenta una serie de diez bordados en punto de cruz con hilo teñido con grana, basados en las ilustraciones del libro de José Antonio Alzate. La pieza reproduce los dibujos que acompañaban la publicación en un ejercicio de traer al presente la información proporcionada por Alzate para repensar la tradición.

La investigación reciente de Candiani también enfatiza las implicaciones políticas y poéticas que desarrolla el pigmento. Su pieza *La ruta de la grana cochinilla* (2022) es un mapa dibujado con hilo de grana que reproduce la ruta del comercio desde el siglo XVI al siglo XIX. Este ejercicio de traslación ahonda en la explotación histórica, no exenta de violencia, que se derivó de la conquista. Los recorridos del mapa aparecen bordados con hilo teñido con grana, lo que permite nuevamente al pigmento habitat simbólicamente esos trayectos. Como una huella, el rojo se inserta y ocupa esa herida cartográfica que significaba la colonia, así como los flujos y los itinerarios del comercio. La conquista española y el dominio del territorio conllevaron la imposición de estructuras y matrices coloniales. Y, como consecuencia de esa hegemonía de poder, se estableció la explotación del territorio. Como resalta Walter Mignolo, la modernidad estaba intrínsecamente ligada al colonialismo en una correlación indissociable: «Esta narrativa triunfante que se tituló ‘modernidad’ tiene una cara oculta y menos victoriosa, “la colonialidad”»⁴. De esta manera, la modernidad comportó un colonialismo militar y económico-político, pero a su vez la colonialidad lingüística y también simbólica y epistémica.

For a long time, the Spanish hid the origin of cochineal production to prevent other empires from competing in the trade and making them lose their monopoly on its cultivation. In the 18th century, Charles III of Spain, aware of the benefits of the dye, commissioned José Antonio de Alzate y Ramírez to carry out exhaustive scientific research on its preparation and cultivation. The young man, an expert in botany, condensed his observations in “Memoria sobre la naturaleza, cultivo y beneficio de la grana” [Report on the nature, cultivation and benefits of cochineal], published in 1794 in the Gacetas de Literatura de México and kept in the archives of the General Archive of the Nation (Mexico). His analysis revealed all the secrets of the insect, providing new knowledge to make its production more profitable: breeding, gender distinction, propagation and optimal infestation. The publication became a reference through which to discover the details of cochineal and its cultivation. But what stands out most of all are the book’s highly detailed and exceptional illustrations that perfectly portray the insect and its development.

Candiani had already immersed herself in this historical and visual reference to cochineal. Her piece *Beneficio de la grana cochinilla* [Benefits of Cochineal] (2015) presents a series of ten cross-stitch embroideries made with thread dyed with the pigment, based on the illustrations that appear in the book by José Antonio Alzate. The piece reproduces the drawings that accompanied the publication, in an exercise of bringing to the present the information provided by Alzate in order to rethink the tradition.

Candiani's recent research also emphasises the political and poetic implications that the pigment represents. Her piece *La ruta de la grana cochinilla* [The Cochineal Route] (2022) is a map drawn with red thread that reproduces the trade route from the 16th to the 19th century. This exercise in translation and displacement reflects on the historical exploitation, not exempt from violence, that took place as a result of colonisation. The routes on the map are embroidered with cochineal-dyed thread, which once again allows the pigment to symbolically inhabit those routes. Like a deep imprint, the red is inserted and occupies the cartographic wound that represents the colony, as well as the flows and itineraries of commerce. The Spanish conquest and control of the territory led to the imposition of colonial structures and matrices, and as a result of this hegemony of power, the exploitation of the territory was established. As Walter Mignolo points out, modernity was intrinsically linked to colonialism in an indissociable interrelationship: “This triumphant narrative that was titled ‘modernity’ has a hidden and less victorious face, ‘coloniality’”⁴.

La propuesta de Candiani de teñir nuevamente esa ruta comercial nos lleva a revisitar las fisuras coloniales y las actuaciones implícitas de dominio. El propio pigmento recorre esas grietas y, con sus puntos, sutura las distancias topográficas. A partir de la tradición de la grana, la artista habla del lugar, de sus características, de sus relatos. Parte de esos saberes situados para resaltar la importancia de emplazarnos en un contexto específico. Repensar la tradición es, en sí mismo, un acto de resistencia. Como muchas de sus otras obras, la pieza no solo aborda las costumbres presentes, sino también el modo en que se arraigan en el territorio, en su memoria y en su historia.

Durante siglos, el color rojo se asoció al poder y la jerarquía social, y se utilizó en la indumentaria lujosa. Es famosa la vestimenta eclesiástica de obispos y cardenales luciendo un hermoso bermellón o el atuendo carmín del ejército inglés. El rojo también estaba presente en las cortes europeas en los ropajes de reyes y príncipes y en los organigramas judiciales de magistrados y jueces. También se relacionaba el vívido bermellón con la protección ante la brujería y magia. Su declive en siglo XIX vino por su asociación con los excesos aristocráticos y los valores burgueses: dejó de ser señal de riqueza para convertirse en signo de atrevimiento y ostentación.

También se han estudiado ampliamente las connotaciones psicológicas del color rojo: su vinculación con la pasión, con el enojo o la muerte, entre otras. No es casual que fueran los intelectuales románticos los que más ahondaran en las atribuciones subjetivas del color y sus efectos emocionales. Destaca especialmente la publicación *Teoría de los colores* (1810) de J.W. Goethe, en la que el autor propone una relación del color con los temperamentos humanos. En su diagrama sobre la mente y la percepción humana, el escritor atribuía un color a un comportamiento: «Rojo: el efecto de este color es tan peculiar como su naturaleza. Se transmite una impresión de gravedad y dignidad, y al mismo tiempo de gracia y atractivo. El primero en su estado oscuro y profundo, en el último en su luz atenuada».

Las connotaciones y usos del color rojo son infinitas⁵. La percepción que tenemos de él no puede dissociarse de las intensas características plásticas que posee el tinte: rojo de sangre, de fuerza, de violencia y vida. Como la grana cochinilla. Resuena el texto de Orhan Pamuk, en que el propio pigmento habla de su creación y el proceso de su elaboración:

In this way, modernity not only brought with it military and economic-political colonialism, but also linguistic, symbolic and epistemic coloniality.

Candiani's proposal to re-dye this commercial route leads us to revisit these colonial fissures, along with the actions and conducts implicit in domination. The pigment itself runs through these cracks and, with her stitches, she sutures the topographical distances. Based on the tradition of cochineal, the artist speaks of the place, its characteristics, its stories. She bases her discourse on this situated knowledge to highlight the importance of placing ourselves in a specific context. Rethinking tradition is, in itself, an act of resistance. Like many of her other works, the piece not only addresses current customs, but also the way in which they take root in the territory, in its memory and in its history.

For centuries, the colour red was associated with power and social hierarchy, and was used in luxurious clothing. The clerical attire of bishops and cardinals, flaunting a stunning vermilion, or the carmine uniforms of the English army are well known. Red was also present in European courts, in the clothing of kings and princes and in the judicial organisation charts of magistrates and judges. Vivid vermilion was also associated with protection against witchcraft and magic. Its decline in the 19th century was the result of its association with aristocratic excesses and bourgeois values: it ceased to be a sign of wealth to become a sign of audacity and ostentation.

The psychological connotations of the colour red have also been thoroughly studied: its connection with passion, anger or death, among others. It is no coincidence that it was the romantic intellectuals who delved the most into the subjective attributions of colour and their emotional effects. *The book Theory of Colours* (1810) by J.W. Goethe, in which the author proposes a relationship between colour and human temperaments, stands out. In his diagram on the mind and human perception, the writer attributed a colour to a behaviour: "Red: the effect of this colour is as peculiar as its nature. It conveys an impression of gravity and dignity, and at the same time of grace and attractiveness. The first in its dark deep state, the latter in its light attenuated tint."

The connotations and uses of the colour red are endless.⁵ Our perception of it cannot be dissociated from the intense visual and material characteristics the tint possesses: the red of blood, strength, violence and life, just like cochineal. Orhan Pamuk's text comes to mind. In it, the pigment itself speaks of the way it is created and produced:

Guardad silencio y escuchad cómo me convertí en un rojo tan prodigioso. Un maestro ilustrador que entendía de pigmentos machacó en un mortero con sus propias manos las mejores cochinillas rojas secas llegadas del lugar más cálido de la India hasta convertirlas en polvo muy fino. Preparó una mezcla con cinco dracmas de aquel polvo, un dracma de planta jabonera y medio dracma de venturina, echó tres cuartillos de agua en una cazuela y puso a hervir la jabonera, luego añadió la venturina y lo mezcló todo bien. Dejó hervir la mezcla el tiempo que tardó en tomarse tranquilamente un café. Y mientras él se tomaba el café, yo me impacientaba como el niño que está próximo a nacer. Cuando el café le despejó la mente y agudizó su mirada como la de un duende, echó el polvo rojo a la cazuela y lo mezcló bien con uno de los limpios y delicados palillos que usaba para tal menester. Ahora iba a convertirme en un auténtico rojo, pero mi consistencia era tan importante... Era absolutamente necesario que el agua no hirviera en vano aunque, por supuesto, debía hervir algo. Cogió una gota del líquido con el extremo del palillo y se la puso en la uña del pulgar (los otros dedos no servían lo más mínimo). ¡Oh, qué hermoso era ser rojo! Le tení la uña de rojo, pero no me derramé como el agua por los bordes; mi consistencia era la correcta pero aún tenía grumos. Apartó la cazuela del fuego, me filtró pasándome a través de una tela limpísima y así me hizo más puro. Luego volvió a ponerme al fuego, me hirvió dos veces más hasta hacerme bullir, añadió un poco de alumbré machacado y me dejó enfriar⁶.

Hush and listen to how I developed such a magnificent red tone. A master miniaturist, an expert in paints, furiously pounded the best variety of dried red beetle from the hottest climes of Hindustan into a fine powder using his mortar and pestle. He prepared five drachmas of the red powder, one drachma of soapwort and a half drachma of lotor. He boiled the soapwort in a pot containing three okkas of water. Next, he mixed thoroughly the lotor into the water. He let it boil for as long as it took to drink an excellent cup of coffee. As he enjoyed his coffee, I grew as impatient as a child about to be born. The coffee had cleared the master's mind and given him the eyes of a jinn. He sprinkled the red powder into the kettle and carefully mixed the concoction with one of the thin, clean sticks reserved for this task. I was ready to become genuine red, but the issue of my consistency was of utmost importance: The liquid shouldn't be permitted to just boil away. He drew the tip of his stirring stick across the nail of his thumb (any other finger was absolutely unacceptable). Oh, how exquisite it is to be red! I gracefully painted that thumbnail without running off the side in watery haste. In short, I was the right consistency, but I still contained sediment. He took the pot off the stove and strained me through a clean piece of cheesecloth, purifying me even further. Next, he heated me up again, bringing me to a frothy boil twice more. After adding a pinch of crushed alum, he left me to cool.⁶

2. de Alzate y Ramírez, J.A. (1831), *Memoria sobre la naturaleza, cultivo y beneficio de la grana*, Gacetas de literatura de México, p. 243.

3. de Balsalobre, G. (1953), *Relación auténtica de las idolatrías, supersticiones, vanas observaciones de los indios del Obispado de Oaxaca*, Ediciones Fuente Cultural. México, p. 352.

4. D. Mignolo, W. (2015), *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad*. Antología (1999-2004). CIBOD. Barcelona, p. 26.

5. Ver Rojo mexicano. *La grana cochinilla en el arte*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes (2017), Museo del Palacio de Bellas Artes.

6. Orhan, P. (2006), *Me llamo rojo*, Alfaguara. Buenos Aires, pp. 357-358.

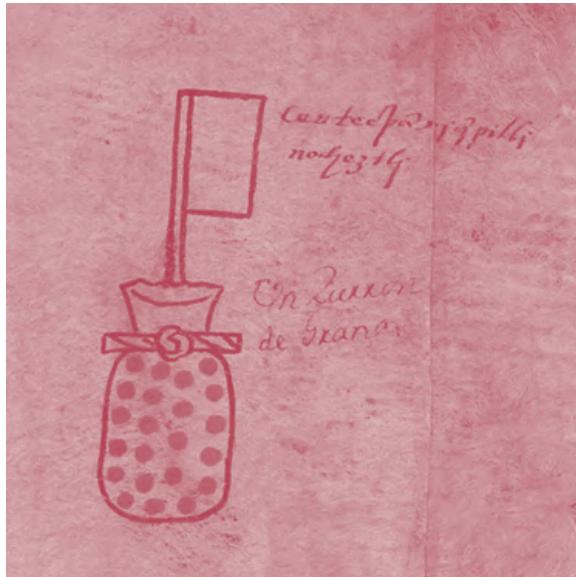
2. José Antonio de Alzate y Ramírez, *Memoria sobre la naturaleza, cultivo y beneficio de la grana* (Gacetas de literatura de México, 1831), 243.

3. Gonzalo de Balsalobre, *Relación auténtica de las idolatrías, supersticiones, vanas observaciones de los indios del Obispado de Oaxaca* (Mexico: Ediciones Fuente Cultural, 1953), 352.

4. Walter D. Mignolo, *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad* (Antología, 1999-2004) (Barcelona: CIBOD, 2015), 26.

5. See Rojo mexicano. *La grana cochinilla en el arte*, Mexico City, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo del Palacio de Bellas Artes, 2017.

6. Orhan Pamuk, *My Name Is Red*, trans. Erdağ Göknar (London, Faber & Faber, 2006).



Centeçpanxiquipilli Nocheztl
(20 taledas de grana cochinilla), 1520-1530
Matricula de tributos (detalle)

3. Tejer la grana: trabajo, cuerpo y cuidado

—¿Cómo podríamos comprender ese rojo que está aplicando nuestro apuesto aprendiz?

—Una cuestión interesante —respondió el otro—, pero los colores no pueden comprenderse, se sienten. —Explícale la sensación del rojo a alguien que nunca lo ha visto, maestro.

—Si lo tocáramos con la punta de un dedo sería entre el hierro y el cobre. Si lo tomáramos en la mano, quemaría. Si lo probáramos tendría un sabor pleno como de carne salada. Si nos lo lleváramos a la boca, nos la llenaría... Si oliera como una flor se parecería a una margarita, no a una rosa roja⁷.

El color es el tacto del ojo, la música de los sordos, una palabra en la oscuridad⁸.

El trabajo de Tania Candiani ahonda en la intersección entre diferentes lenguajes y explora el cruce entre distintas disciplinas, como la ciencia, la historia, la literatura y el arte. Su producción incide en la idea de traducción y en el conocimiento expandido para generar nuevas experiencias y materialidades. Así, las capacidades expresivas de sus obras abordan su contexto a la vez que sus propias condiciones de producción. Exponer la textura física significa también mostrar la trama política que permea, de forma que la materia habla desde la materia, desvelando sus historias y relatos.

En esta línea, las investigaciones de Candiani se han concretado en un sinfín de formalizaciones: audiovisuales, instalaciones y piezas sonoras, y entre ellas destaca el tejido como herramienta o medio artístico. Ya en sus primeras piezas, como *Gordas* (2002–2004), Candiani cuestiona, a través del bordado, la imagen del cuerpo femenino y los estereotipos sociales que se le asocian; aquellos prejuicios y obsesiones, como el peso, que idealizan un tipo de figura determinada por el consumo y la publicidad. En la serie,

3. Weaving cochineal: labour, body and care

“How would we have been truly able to comprehend this red that our handsome apprentice is using?” “An excellent issue,” the other said. “But do not forget that colours are not known, but left.” “My dear master, explain red to somebody who has never known red.” “If we touched it with the tip of a finger, it would feel like something between iron and copper. If we took it into our palm, it would burn. If we tasted it, it would be full-bodied, like salted meat. If we took it between our lips, it would fill our mouths... If it were a flower, it would smell like a daisy, not a red rose.”⁷

Colour is the touch of the eye, music to the deaf, a word out of the darkness.⁸

Tania Candiani's work delves into the intersection between different languages and explores the convergence between different disciplines, such as science, history, literature and art. Her production affects the idea of translation and expanded knowledge in order to generate new experiences and materialities. Thus, the expressive capabilities of her works address her context as well as their own production conditions. Exhibiting a physical texture also means showing the political fabric that it permeates, in such a way that the material speaks from the material, revealing its histories and stories.

In this regard, Candiani's investigations have materialised in an endless number of forms: audiovisual pieces, installations and sound pieces, with weaving standing out among them as a tool or artistic medium. Already in her first pieces, such as *Gordas* [Fat] (2002–2004), Candiani questions, through embroidery, the image of the female body and the social stereotypes associated with it; those prejudices and obsessions, such as weight, that lead to the idealisation of a type of figure determined by working conditions to which women are subjected. Bodies working, weaving and interweaving stories and knowledge together. *Camuflaje* [Camouflage] delves into the presence of those bodies and the strength of

los desnudos femeninos se costuran en la tela, hilvanando la carne y el volumen de esos otros (nuestros) cuerpos y haciéndolos presentes. En la obra *Nombrar el agua* (2021), Candiani parte de una tradición de la sierra Huaxteca, donde una vez al año los habitantes de la comunidad nombran todas las cosas que existen para que no desaparezcan. En la actual crisis hídrica y sequía, la artista borda los nombres de los cuerpos de agua en diferentes lenguas originarias. Como ella misma ha dicho, el nombrar deviene un acto de resistencia. Y, de nuevo, la costura sirve para fijar lo efímero, lo invisible, lo que se desvanece: desde el prejuicio de los cuerpos «no deseados» hasta las lenguas en extinción o la lucha feminista. Este último tema es el eje de su serie *Manifestantes* (2021), pieza en la que cose mujeres participando en manifestaciones feministas por todo el mundo. La fragilidad y finura del hilo perfilan los cuerpos y contrasta con la fuerza y solidez de su lucha. Como ha comentado la artista en varias ocasiones, coser es una manera de dibujar, de representar, pero sobre todo de entrelazar nuestra experiencia. Una forma de aprehender lo que está desapareciendo u oculto, de hacerlo aparecer de nuevo.

Desde la sutileza y la fuerza de un hilo, es una forma de crear presencia, en la que el contorno del hilvanado configura nuestra experiencia. Los cuerpos, teñidos en ese rojo de vida y sangre, cobran una especial relevancia, y el color atraviesa la carne de esas mujeres y nuestro encuentro con ellas.

La acción de bordar y tejer de manera colectiva también constituye el eje de otras piezas, entre ellas *Camuflaje* (2019). La obra fue realizada inicialmente en California en alusión a los campos de trabajo forzado donde, durante la Segunda Guerra Mundial, se recluyó a los estadounidenses de origen japonés que allí se establecieron y a cómo las mujeres fueron obligadas a tejer redes de camuflaje para el conflicto bélico. Tomando como referencia las fotografías realizadas por Dorothea Lange sobre esa historia, Candiani reescenificó una de esas imágenes. La pieza consistió en una acción en vivo en la que un grupo de mujeres tejieron durante cuatro días esas redes de camuflaje para reconstruir de nuevo el trabajo forzado oculto en la historia. La obra resuena especialmente en la actualidad por los campos de detención establecidos en la frontera entre Estados Unidos y México o por la invasión en Ucrania, donde las mujeres siguen tejiendo y construyendo redes para el conflicto bélico.

Más allá a la referencia a la guerra y la herida del territorio, la pieza subraya la fuerza femenina en el trabajo colectivo y las condiciones laborales a las que se somete a las mujeres. Cuerpos trabajando, tejiendo y entrelazando

consumer society and advertising. In the series, female nudes are sewn into the fabric, tacking the flesh and volume of those other (our) bodies and making them present. In the piece *Nombrar el agua* [Name the Water] (2021), Candiani bases her work on a tradition from the Sierra Huaxteca, where once a year the inhabitants of the community name all the things that exist so they do not disappear. Faced with the current water crisis and drought, the artist embroiders the names of various bodies of water in different native languages. As she herself has said, naming them becomes an act of resistance. And, once again, sewing serves to solidify the ephemeral, the invisible, that which vanishes: from the prejudice of “unwanted” bodies to endangered languages or the feminist struggle. This last theme is the axis of her *Manifestantes* [Protesters] (2021) series, a piece in which she embroiders women participating in feminist protests around the world. The fragility and fineness of the thread outline the bodies and contrast with the power and strength of their struggle. As the artist has commented on several occasions, sewing is a way of drawing, of representing, but above all of interweaving our experiences. A way of grasping what is disappearing or hidden, to make it appear again.

Through the subtlety and strength of a thread, it is a way of creating presence, in which the contour of the tacking shapes our experience. The bodies, dyed in that red of life and blood, take on a special relevance, and the colour runs through the flesh of those women and our encounter with them.

The action of collectively embroidering and weaving is also the basis of other pieces, including *Camuflaje* [Camouflage] (2019). The piece was initially created in California in allusion to the forced labour camps where, during World War II, the Japanese Americans who had settled in the U.S. were confined, and to how the women held there were forced to weave camouflage nets for the war. Using photographs taken by Dorothea Lange of those women as a reference, Candiani restaged one of the images. The piece consisted of a live action in which a group of women wove camouflage nets for four days in order to reconstruct the forced labour hidden in that moment in history. The piece resonates deeply today, especially if we consider the detention camps established on the border between the United States and Mexico, or the invasion of Ukraine, where women continue to weave and produce camouflage nets for the ongoing conflict.

Beyond the reference to war and the wounding of a territory, the piece highlights both the female strength present in collective labour and the their work: the embodiment of labour through the woman's body, in which

historias y saberes. *Camuflaje* ahonda en la presencia de los cuerpos y en la fuerza de la labor: la corporeización del trabajo a través del cuerpo de la mujer, en la que el gesto y la repetición enfatizan esa fuerza. En relación también con otras piezas, la artista lo ha denominado coreografías de la labor: la presencia y huella de los movimientos que muestran el trabajo; la danza que trazan los cuerpos en el laborar.

La misma perspectiva aparece en la instalación *Los ojos bajo la sombra* (2022), creada expresamente para la XI Bienal de Lanzarote, que aborda el cultivo de la grana cochinilla. La obra está formada por unas estructuras tensadas por redes que fueron tejidas con tiras de lana teñida a mano con grana cochinilla. De esta manera, la lana tintada en México por mujeres tejedoras rehace el mismo viaje transatlántico de hace siglos y recorre esa ruta y migración de saberes. El material nos cuenta su propia historia y las mallas abstractas proponen nuevas geografías de ese territorio que el espectador transita. La trama entrelazada de rojo señala la violencia de las fronteras y también el acto político que supone el rescate de esta materia prima. Como una nueva manera de habitar la cartografía y la historia, los tejidos devienen cicatrices de un relato camuflado que emerge proponiendo diferentes texturas y lecturas del lugar.

De esta manera, las estructuras crean un laberinto de tintes y sombras, de reflejos que atraviesan la tierra, el tiempo y el trabajo. De nuevo, la confección del pigmento se deriva de la fuerza productiva de las mujeres y de su trabajo colectivo, a menudo oculto e invisible bajo la sombra. Su labor y esfuerzo refiere al uso histórico de mano de obra forzada en los sistemas de encomienda y repartimiento para la cría de la grana cochinilla, así como para la producción de colorante.

Pero la investigación de Candiani no solo nos muestra la permanencia, y supervivencia, de la tradición, sino también la contemporaneidad de los relatos que subyacen en ella. En la cría de la grana, las mujeres remarcan la necesaria paciencia y cuidado en esa domesticación. «Hembras que cuidan otras hembras en estado de gravidez»⁹. El proceso exige un trato atento y primoroso en el que la delicadeza es decisiva para un buen resultado, en el que la sensibilidad y la amabilidad de las manos posibilitan un encuentro femenino: hembras con hembras de otra especie. Tanto la cosecha como la molienda devienen un acto cercano y de convivencia que implica capas de entrega y esfuerzo. Comporta un acto de hospitalidad y el contacto entre dos cuerpos de extrañas. Una compleja simbiosis entre cuidado y supervivencia, con ese huésped temporal que abraza las pencas.

gestures and repetition emphasise said strength. In relation to other pieces as well, the artist refers to this as choreographies of labour: the presence and imprint of the movements that demonstrate the work; the dance outlined by bodies at work.

The same perspective appears in the installation *Los ojos bajo sombra* [The Eyes Under the Shadow] (2022), created specifically for the XI Lanzarote Biennial, which addresses the cultivation of cochineal. The piece is made up of structures stretched with nets that are interwoven with strips of wool hand-dyed with cochineal. In this way, the wool dyed in Mexico by women weavers re-embarks on the same transatlantic journey carried out centuries ago, following the same route and migration of knowledge. The material tells us its own story and the abstract meshes propose new geographies of the territory transited by the viewer. The interwoven red wool calls attention to the violence of borders as well as the political act that the rescuing of this raw material implies. As a new way of inhabiting the cartography and history, the woven strips become scars of a camouflaged story that slowly emerges, suggesting different textures and readings of the place.

In this way, the structures create a labyrinth of tints and shadows, of reflections that pierce through the earth, time and labour. Again, the production of the pigment derives from the productive strength of women and their collective labour, often hidden and invisible under the shadow. Their work and effort alludes to the historical use of forced labour in the colonial systems of *encomienda* and *repartimiento* for the breeding of cochineal, as well as for the production of dye.

But Candiani's research not only shows us the permanence, and survival, of the tradition, but also the contemporaneity of the stories that underlie it. In the breeding of cochineals, the women emphasise the necessary patience and care involved in the process of domestication. "Females that take care of other pregnant females."⁹ The process requires careful and delicate treatment in which gentleness is decisive for a good result, in which the sensitivity and kindness of their hands make possible a feminine encounter: females with females of another species. Both the harvesting and grinding become acts of closeness and coexistence that entail layers of dedication and effort. It involves an act of hospitality and contact between the two bodies of strangers. A complex symbiosis between care and survival, with that temporary host that embraces the cactus' pads.

En sí misma, la grana involucra una suma de tiempos y experiencias. Por un lado, el tiempo propio de la confección del pigmento en sus diferentes fases y momentos: la infestación e incubación del insecto, las pausas de su proceso, el ritmo y pulso precisos para su producción. Pero a su vez, añade el tiempo histórico de la tradición, la transmisión y migración de un saber acumulado durante siglos. Actualmente, existen varias iniciativas para rescatar la tradición del cultivo de la grana, tanto en México como en Canarias. Destaca el trabajo y empeño del colectivo Milana-Asociación Cultural, Social, Patrimonial y Agrícola en Lanzarote¹⁰ o productoras en México como El Pausal en Toluca de Guadalupe (Tlaxcala) o Micro Empresa Rural, Color «es» Natural¹¹, dedicadas a la producción artesanal de grana cochinchilla. También se puede señalar la cooperativa Las Chiquihuitecas¹², formada por un grupo de mujeres que se agruparon en 2011. El invernadero se encuentra en la localidad de Casa de Piedra, en el municipio de Axtlán de Navarro, donde han podido cosechar gracias a algunas ayudas gubernamentales. Como ha señalado el director de la JIRA (Junta Intermunicipal de Medio Ambiente para la Gestión Integral de la Cuenca Baja del Río Ayuquila):

Las Chiquihuitecas son un ejemplo de empoderamiento femenino. Mujeres que participan de manera activa en la economía de sus familias y su entorno social, con un proyecto que rescata tradiciones, cultura, historia, y que además es amigable con el medio ambiente¹³.

In itself, cochineal involves a sum of times and experiences. On the one hand, the time it takes to prepare the pigment in its different phases and moments: the infestation and incubation of the insect, the pauses in its process, the precise rhythm and steady hand required for its production. But simultaneously, it adds the historical time of tradition, the transmission and migration of knowledge accumulated over centuries. Currently, there are several initiatives to rescue the tradition of cochineal cultivation, both in Mexico and the Canary Islands. It is worth noting the work and commitment of Milana – Cultural, Social, Patrimonial and Agricultural Association in Lanzarote,¹⁰ and producers in Mexico such as El Pausal in Toluca de Guadalupe (Tlaxcala) or Micro Empresa Rural, Color “es” Natural,¹¹ dedicated to the artisanal production of cochineal. Also worth noting is Las Chiquihuitecas cooperative,¹² formed by a group of women who came together in 2011. Their greenhouse is located in the town of Casa de Piedra, in the municipality of Axtlán de Navarro, where they have been able to harvest cochineal thanks to some government aid. As the director of the JIRA (Intermunicipal Environmental Board for the Integral Management of the Lower Basin of the Ayuquila River) points out:

The Chiquihuitecas are an example of female empowerment. Women who actively participate in the economy of their families and their social context, with a project that rescues traditions, culture, history, and that is also environmentally friendly.¹³

7. Ibid., p. 359.

8. Ibid., p. 358.

9. Guion de *Campo carmín*.

10. Para más información sobre Milana-Asociación Cultural, Social, Patrimonial y Agrícola, ver www.asociacionmilana.com.

11. Micro Empresa Rural, Color «es» Natural, en Santa María Nopaltepec, Municipio de Nopaltepec, Estado de México: <https://granacochinillanopaltepecalpr.wordpress.com>.

12. El nombre puede derivar de la palabra *Chiquihuite*, que es una canasta o cesto de mimbre sin asas.

13. En <https://archivo.udgtv.com/noticias/jalisco/las-chiquihuitecas-mujeres-al-rescate-la-grana-cochinilla-autlan/>.

7. Ibid.

8. Ibid.

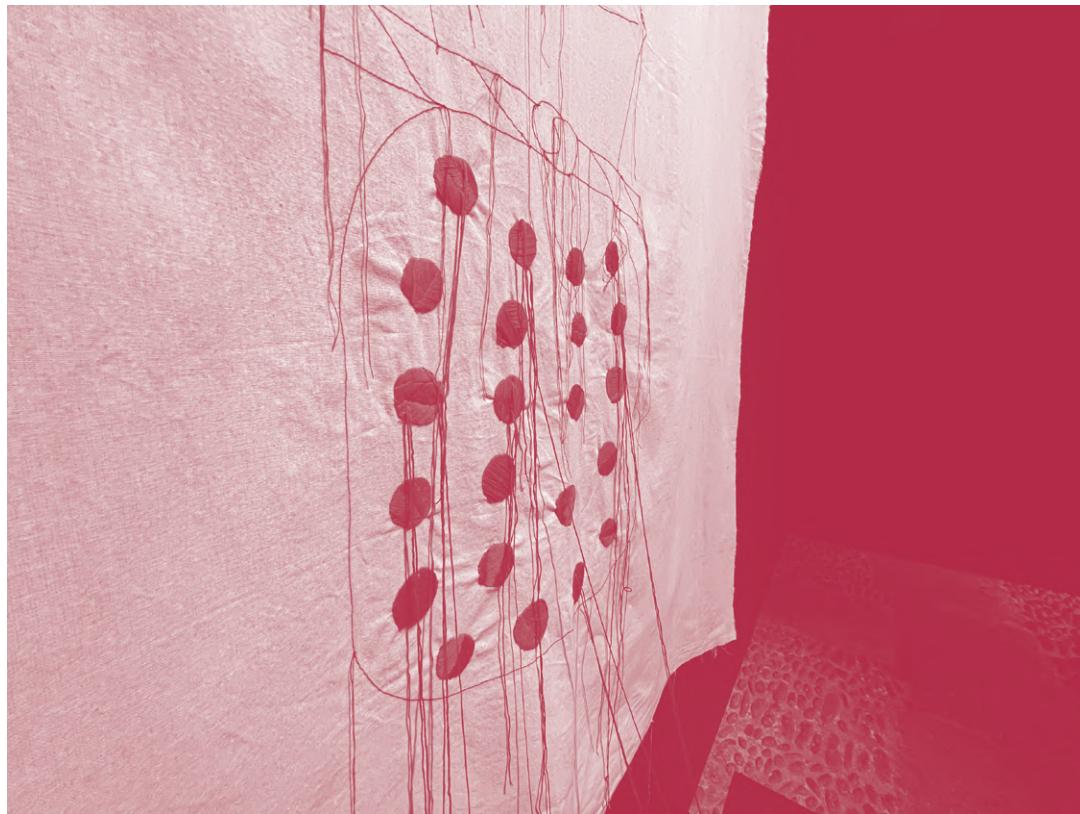
9. *Campo carmín* script.

10. For more information on Milana – Cultural, Social, Patrimonial and Agricultural Association, see www.asociacionmilana.com.

11. Micro Empresa Rural, Color “es” Natural, in Santa María Nopaltepec, Municipality of Nopaltepec, State of Mexico: <https://granacochinillanopaltepecalpr.wordpress.com>.

12. The name may derive from the word Chiquihuite, a wicker basket without handles.

13. See <https://archivo.udgtv.com/noticias/jalisco/las-chiquihuitecas-mujeres-al-rescate-la-grana-cochinilla-autlan/>.



Centepecpanxiquipilli Nocheztl
(20 tallegas de grana cochinilla), 2022
Detalle del bordado

4. El mundo de la grana: materia y tierra

Hablar y pensar sobre la grana cochinilla es aludir al tiempo y la materialidad, pero también a la naturaleza y al vínculo con el insecto en su desarrollo. Los insectos constituyen el 90% de los animales del ecosistema y, por tanto, resultan agentes fundamentales para el funcionamiento de las comunidades naturales. En el caso de este insecto parasitario, su afincamiento en las nopaleras es un ejemplo para comprender la interdependencia de la biosfera. La pieza *Campo carmín* refleja esa organicidad y el proceso cíclico de la cría. El video se muestra como un viaje que comienza en el trabajo en los invernaderos de Tlaxcala y finaliza en el vientre del insecto y en sus múltiples partos y expulsión de crías. Un ciclo que encadena muertes y vidas sucesivas.

La crianza de la grana, pues, es un proceso orgánico que tiene su eco en lo que se ha denominado suelo vivo o tierra viviente¹⁴. Consiste en entender el suelo no como un elemento estático, sino, por el contrario, como algo vivo y dinámico compuesto por materia orgánica y seres vivos de todo tipo. La tierra está formada por un conjunto de microorganismos que trabajan en diferentes niveles para cohabitar y que constituyen el engranaje y el latido de la tierra. En la actualidad, como menciona la propia Candiani en la pieza, nos encontramos en «una economía desligada de la tierra, desligada de las especies vivas que la sustentan»¹⁵. Por ese motivo, es necesario considerar el desarrollo de la grana en su contexto ambiental y de sostenibilidad, nunca como algo aislado. «Podría parecer que el Anthropocene nos plantea un futuro distópico en el que la humanidad llora por el fin del mundo, pero el imperialismo y los colonialismos (de asentamiento) que siguen en pie no han dejado de finiquitar mundos desde sus inicios»¹⁶. No debemos desvincular el trabajo y el cultivo de la tierra de las políticas productivistas y extractivistas del expolio. Porque como ha señalado Rebecca Tamás, «La explotación de la tierra y la de la gente van siempre de la mano. [...] Los trastornos medioambientales son el reflejo de esa misma explotación»¹⁷. Las diferentes estructuras de dominio y sometimiento del territorio acrecientan el despojo de lo comunitario y el desarraigamiento con la naturaleza.

4. The world of cochineal: matter and earth

Talking and thinking about cochineal is not only an allusion to time and materiality, but also to nature and a connection to the insect in its process of development. Insects make up 90% of all the animals in the ecosystem and are therefore fundamental agents for the functioning of natural communities. In the case of this parasitic insect, its inhabiting of the *nopal* cactus is an example through which to understand the interdependence of the biosphere. The piece *Campo carmín* reflects that organicity and the cyclical process of breeding. The video piece shows a journey that begins with work in the Tlaxcala greenhouses and ends in the insect's abdomen, with its multiple birthings and expulsion of larvae. A cycle that strings together consecutive deaths and lives.

Thus, the breeding of cochineal is an organic process that echoes the concept of *living soil or living earth*.¹⁴ It involves understanding the soil not as a static element, but, on the contrary, as something alive and dynamic composed of organic matter and living beings of all kinds. Soil is made up of a vast range of microorganisms that function at different levels in cohabitation, forming the inner workings and heartbeat of the earth. Currently, as Candiani herself mentions in the piece, we find ourselves in “an economy detached from the Earth, detached from the living species that sustain it.”¹⁵ For this reason, it is necessary to consider the development of cochineal in its environmental and sustainable context, never as something isolated. “It might seem that the Anthropocene presents us with a dystopian future in which humanity cries for the end of the world, but the imperialism and colonialisms (of settlement) that continue to exist have not stopped destroying worlds since their beginnings.”¹⁶ We should not unlink the work and cultivation of the land from the productivist and extractivist policies of plunder. Because as Rebecca Tamás has pointed out: “The exploitation of the land and that of people always go hand in hand . . . Environmental disorders are a reflection of that same exploitation.”¹⁷ The different structures of domination and subjugation of the territory increase the dispossession of the communal and our uprooting from nature.

Este interés de Candiani por la sostenibilidad desde múltiples aristas se manifiesta en varias obras en las que explora las políticas del agua, la relación entre las especies o la ecología acústica. Su pieza *For the Animals* (2021), por ejemplo, se adentra en el modo en que nos relacionamos y cohabitamos con otras especies a través de lo auditivo y en cuáles son los rangos y límites de nuestra escucha. A su vez, su investigación más reciente aborda los cultivos de algodón en Houston y los procesos de siembra y migración históricos en el territorio. Desde esta perspectiva, hay coincidencias naturales: la delicada y suave flor del algodón se asemeja a la membrana blanquecina que produce la grana como refugio en el nopal. Como muestra *Campo carmín* al modo de una nube fina, el insecto se protege con una capa algodonosa hasta que se esparce y separa de la penca. En ese momento del proceso de la cría, una polvareda de ceniza blanca sobrevuela las hojas como copos de nieve hasta llegar a la red. Partículas suspendidas, flotando.

La escritora Cristina Rivera Garza en su libro *Autobiografía del algodón*, también ha abordado la condición histórica y política de los campos de algodón. Los cultivos representaban la promesa de un futuro y una expectativa de riqueza para el territorio mexicano. Pero sobre todo su escritura nos adentra en las consecuencias de la relación y transformación con la tierra y del arraigo al suelo: «Pertenecer es la condición, también, del animal y de la planta y de la piedra. Pertenecer a la tierra. Ser uno con la tierra. Ser convocado por la tierra»¹⁹. Esta convocatoria de unión es la que urge y nos interpela para comprender la tierra desde sus grumos, sus ramificaciones y sus relatos, más allá de lo humano.

En el despojo y desarraigo que habitamos en la sociedad actual, ahondar en la tierra y develar sus trazos y huellas, su cuerpo y trabajo, deviene un acto político. Como ha apuntado Boaventura de Sousa Santos, el conocimiento, y el territorio añadiríamos, deviene de saberes que intervienen en la realidad desde una diversidad y pluralidad, y que configuran una ecología de saberes. Son prácticas «del encuentro mutuo y del diálogo recíproco que sustenta la fertilización y la transformación reciprocas entre saberes, culturas y prácticas que luchan contra la opresión»¹⁹.

La estrategia artística de Candiani, finalmente, es proponer una especie de metalenguaje en el que la materia habla desde ella: se expone en su factura, a la vez que en su historia y narrativa. Se cuestiona sobre y desde el territorio y propone leer la conformación de un lugar situado que habita. Candiani desgrana la tierra y nos acerca a una complejidad de tramas que la configuran.

Candiani's interest in sustainability as viewed from multiple angles is manifested in several works in which she explores water policies, the relationship between species and acoustic ecology. Her piece *For the Animals* (2021), for example, explores the way we relate to and cohabit with other species through the act of listening as well as the ranges and limits of our hearing. Additionally, her most recent research addresses cotton farming in Houston, along with the historical cultivation and migration processes in the territory. From this perspective, there are natural coincidences: the delicate and soft cotton flower resembles the whitish membrane that cochineals produce as a refuge on the *nopal* pads. As *Campo carmín* shows, in the form of a fine cloud, the insect protects itself with a cottony layer until it spreads and separates from the pad. At this point in the breeding process, a cloud of white ash spreads over the leaves like snowflakes until it reaches the net. Suspended particles, floating.

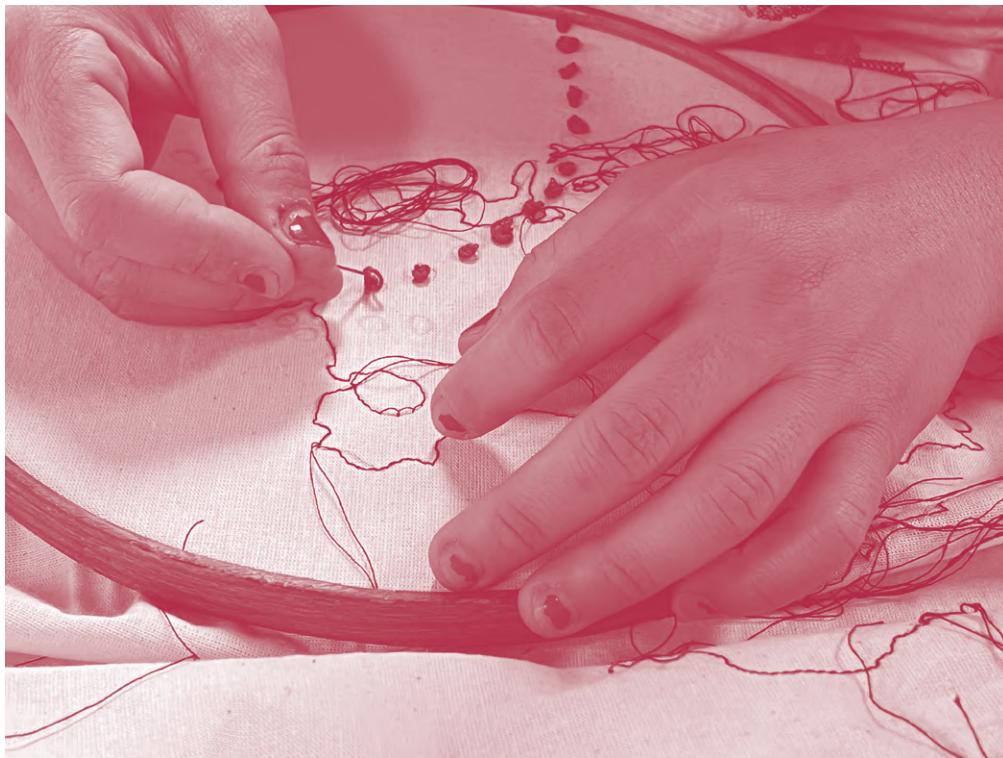
In her book *The Autobiography of Cotton*, writer Cristina Rivera Garza also addresses the historical and political condition of cotton fields. The crops represented the promise of a future and the hope of wealth for the Mexican territory. But above all, her writing delves into the consequences of the transformation of the land, our relationship with it and our rootedness to the ground: "Belonging is the condition, also, of the animal and the plant and the stone. To belong to the land. To be one with the land. To be summoned by the land."¹⁸ This call for union is what urges us and challenges us to understand the earth through its clumps, its ramifications and its stories, beyond that which is human.

Faced with the dispossession and uprooting we experience and inhabit in today's society, delving into the earth and revealing its traces and imprints, its body and labour, becomes a political act. As Boaventura de Sousa Santos has pointed out, knowledge, and we would add, territory, stems from wisdom that intervenes in reality from a diverse and plural perspective, shaping an ecology of knowledges. They are practices "based on the idea of a mutual encounter and reciprocal dialogue that supports cross-fertilization and reciprocal exchanges of knowledges, cultures, and practices fighting against oppression."¹⁹

Ultimately, Candiani's artistic strategy is to propose a type of metalanguage in which matter speaks through her: exposing itself in its making, as well as in its history and narrative. She questions about and based on the territory, and proposes a reading of the configuration of the situated place the matter inhabits. Candiani threshes the earth and brings us closer to the complexity of plots that compose it.

14. Eve Bafour, L. (1943), *Tierra viviente*.
15. Guion *Campo carmín*.
16. Yussof, K (2018), *A Billon Black Anthropocene or None*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
17. Tamás, R. (2021), *Extraños*, Anagrama. Barcelona, pp. 18-20.
18. Rivera Garza, (2020), *Autobiografía del Algodón*, Random House Mondadori. Ciudad de México, p. 87.
19. de Sousa Santos, B. (2019), *El fin del imperio cognitivo*, Trotta. Madrid, p. 346.
14. Lady Eve Balfour, *The Living Soil* (1943).
15. *Campo carmín* script.
16. Kathryn Yussof, *A Billion Black Anthropocenes or None* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018).
17. Rebecca Tamás, *Extraños* (Barcelona: Anagrama, 2021), 18-21.
18. Cristina Rivera Garza, *The Autobiography of Cotton* (Mexico City: Random House Mondadori), 87.
19. Boaventura de Sousa Santos, *The End of the Cognitive Empire* (Durham: Duke University Press, 2018), 251-252.





La ruta de la grana cochinilla, 2022
Detalle de proceso de bordado

Naufragio. El poder de dos mantas rojas sobre una peana

Adonay Bermúdez

En la orilla del mundo estoy esperando
a los-viajeros-que-nunca-llegarán [...]¹.

Al hablar de emigración es inevitable hablar de las fronteras que se atraviesan. No obstante, el concepto de frontera puede percibirse de dos maneras: por un lado, como una barrera infranqueable, o franqueable en función de unas condiciones variables y bien definidas que dependen del clima del momento y de quienes ostentan el poder; por otro, como el horizonte de esperanza para el que huye de una miserable situación individual y colectiva o que quiere luchar contra un régimen de terror en su propio país².

Cuando se estudia o aborda los flujos migratorios internacionales los discursos se suelen centrar en los llamados verticales o intercontinentales, cuando lo cierto es que son los intracontinentales los que generan mayor número de desplazamientos humanos en el mundo. Es en los movimientos hacia territorios limítrofes donde hay que poner la mirada. Políticamente Canarias pertenece a Europa, no hay discusión en ello, pero, cuando se parte de una interpretación o lectura geográfica, Canarias no puede desprenderse del continente africano. Esta lectura de proximidad se maximiza en el momento en el que se mira hacia el pasado y se acepta —no siempre ha sido así— que el propio origen de los canarios y canarias se encuentra en las tribus bereberes de procedencia norteafricana.

Lanzarote es la isla más oriental del archipiélago canario. Un pedazo —insularizado— de África. Una avanzada marroquí³.

Los africanos —históricamente nómadas— son los que realizan más desplazamientos en el planeta, especialmente los de África Occidental. Su presencia abarca principalmente Europa, Norteamérica, Oriente Medio, sureste asiático y Australia, todo ello sin contar esa «migración forzada»

Shipwreck. The Power of Two Red Blankets on a Plinth

Adonay Bermúdez

At the edge of the world, I wait for the travelers-who-will-not-come.¹

When speaking of emigration, it is inevitable to speak of the borders being crossed. However, the concept of a border can be perceived in two ways: on the one hand, as an unsurmountable barrier, or surmountable in function of variable yet well-defined conditions that depend on the mood of the moment and those wielding power; on the other hand, as the horizon of hope for whoever is fleeing from circumstances of individual and collective misery, or for those who seek to fight against a regime of terror in their own country.²

When international migratory flows are studied or considered, discourses tend to focus on what are called vertical or intercontinental flows, when in fact intracontinental movements constitute the majority of human displacements in the world. We are called to pay attention to movements towards peripheral territories. Politically speaking, the Canary Islands pertain to Europe, there is no question here; yet when basing ourselves on a geographical interpretation or reading, the Canary Islands cannot be removed from the African continent. This reading of proximity is amplified when looking to the past and accepting (and it has not always been the case) that the very origin of Canary Islanders is in Berber tribes coming from North Africa.

Lanzarote is the island furthest east of the Canary Islands. A piece (an isolated piece) of Africa. An advance of Morocco.³

Africans, who are historically nomadic, move more than any people in the world, especially those from West Africa. They are present mainly in Europe, North America, the Middle East, South-East Asia and Australia, without taking into account “forced migration”, a euphemism for the

—un eufemismo del tráfico de esclavos— que el pueblo africano ha sufrido desde que el mundo es mundo. Solo entre 1500 y 1850 la esclavitud desplazó a 12 millones de africanos a Sudamérica, Caribe y Nueva España. En esa sección denominada «migración forzada» es preciso incluir a ese tráfico de personas —esa esclavitud moderna— que hoy en día sigue ocurriendo, especialmente en menores y mujeres a través de engaños o amenazas, pero también hay que añadir a los desplazados o refugiados, todos ellos derivados de efectos de la violencia (violencia institucional, física, interpersonal, económica, cultural o religiosa). Eso sí, volviendo a la migración contemporánea, menos de un 15% de los inmigrantes que se contabilizan de manera global son africanos y más de la mitad de ese porcentaje son migraciones ejercidas dentro del propio continente. Sin embargo, la sociedad mundial, especialmente la europea, recibe bombardeos constantes de información que hablan de invasión africana, cuando la realidad dista mucho de lo que se comunica.

Con la independencia de muchos países africanos durante los años 50 y 60 del pasado siglo la migración sufrió cambios en el modelo o configuración habitual debido a evidentes transformaciones sociales, políticas y económicas derivadas de la descolonización. Esta circunstancia se une a la creación en 1979 del CEDEAO —Comunidad Económica de Estados de África Occidental— que multiplicó las oportunidades de migrar; a los conflictos étnicos, nacionalistas o religiosos; a la escasez de agua y alimentos; a factores ambientales como sequías prolongadas, inundaciones e incendios forestales; o a las guerras civiles en Sierra Leona, Liberia, Ruanda, Angola, Costa de Marfil, Somalia o Chad, por nombrar algunos, provocaron y provocan, entre otros hechos, una descontrolada movilidad humana traducida en migraciones tanto intercontinentales como extracontinentales. Canarias como frontera sur de la Unión Europea que es, y en concreto Lanzarote, cuenta con inmigración africana procedente de países como Senegal, Mali, Costa de Marfil y, esencialmente, Marruecos, pero no es la mayor migración que recibe, aunque las noticias ofrezcan otra versión completamente distinta. La principal inmigración proviene de diversos países de Europa y Latinoamérica.

En Europa, a los migrantes y a sus descendientes se les deniega constantemente el acceso a esta historia común. Al mismo tiempo, conviven con el pasado nacional tanto como la población nativa, siendo considerados a su vez como «los otros»⁴.

slave trade, which African people have suffered from since the beginning of time. Only between 1500 and 1850, slavery moved 12 million Africans to South America, the Caribbean and New Spain. In this category labelled as “forced migration”, it is important to include modes of human trafficking, that form of modern slavery, which are still taking place in our day; human trafficking especially affects minors and women through fraud and coercion. Migration also includes displaced people or refugee situations brought on by the effects of violence, be it institutional, physical, interpersonal, economic, cultural or religious. Here too, and returning to contemporary migrations, less than 15% of immigrants accounted for on a global scale are African, and more than half of that figure corresponds to migrations taking place inside the African continent itself. However, world society, and especially European society, is constantly being bombarded with information about the African invasion, when reality is far different from what is being claimed.

With the independence of many African countries in the 1950s and 1960s, the model and habitual character of migration underwent changes due to evident social, political and economic transformations derived from decolonisation. This circumstance went along with other factors: the creation in 1979 of ECOWAS (Economic Community of West African States), which greatly increased opportunities for migration; conflicts of an ethnic, nationalist or religious nature; scarcity of water and food; environmental factors like long-term drought, flooding and forest fires; as well as civil wars in Sierra Leone, Liberia, Ruanda, Angola, Ivory Coast, Somalia and Chad, to name a few. Along with other factors, all this caused and still causes situations of uncontrolled human mobility, expressed in both intercontinental and extracontinental migrations. The Canary Islands, as the southern frontier of the European Union, and Lanzarote in particular, has African immigration from countries such as Senegal, Mali, Ivory Coast and Morocco essentially, although this is not the majority of immigration being received, however much the news may offer a completely different version of the facts. European and Latin American countries provide the main source of immigration to the Canary Islands.

In Europe, migrants and their descendants are constantly denied access to this common history. At the same time, they live with the national past as much as the native population, while at the same time being considered “others”⁴.

Una vez llegan a las islas les espera la exclusión, la discriminación, la estigmatización y/o la denigración, acusados habitualmente —e injustamente— de generar problemas o perjuicios en la comunidad o territorio que los acoge. A ello se suman las dificultades económicas, los problemas de adaptación, la imposibilidad de encontrar una vivienda digna —frecuentes son los hacinamientos de personas y la inmundicia— o la carencia de un entorno seguro y positivo, que se traduce en una inestabilidad mental y emocional, pues difícilmente una persona es capaz de aguantar semejantes agravios. Todo ello sin mencionar violaciones de derechos humanos que lamentablemente son incesantes: explotación laboral, acoso institucional, xenofobia, racismo o agresiones físicas; todas ellas son acciones, por otro lado, propias del actual y homogeneizante discurso europeo que otorga al migrante el calificativo de sujeto —nunca un ciudadano— sin entidad. Una situación que, irremediablemente, nos remite a las vivencias sufridas por los ciudadanos y ciudadanas de ascendencia japonesa que residieron en EEUU durante la década de los 40, registrado en las fotografías de los campos de concentración de Dorothea Lange y que han supuesto el punto de partida de la exposición que nos acontece, tal y como acertadamente señala la comisaria española Virginia Roy en el texto que se localiza en esta misma publicación.

Si bien Tania Candiani a través de *Los ojos bajo la sombra* propone una reflexión sobre migraciones y explorios entre España y México —teniendo a la grana cochinilla y a Lanzarote como punto de partida—, la artista golpea al espectador al introducir a África en la ecuación mediante la pieza instalativa *Naufragio* (2022). La investigación de Candiani se tiñó de rojo al indagar sobre las relaciones migratorias de África con Canarias a través de la llamada ruta Atlántica, una de las más peligrosas del mundo. En sus búsquedas aparecían de manera insistente las típicas fotografías de los migrantes que han llegado a tierra cubiertos con mantas rojas que les facilita Cruz Roja para entrar en calor. Esta imagen icónica reproducida hasta la saciedad por los medios de comunicación ha provocado cierta insensibilidad en el público y una normalización de esta situación de emergencia.

La artista mexicana recupera un elemento fácilmente reconocible por el público —especialmente por el lanzaroteño— como es la manta roja para poner sobre la mesa cuestiones vinculadas a las violencias, a los desplazamientos y a las fronteras y, de esta forma, escrutar sobre los conceptos de explotación, herida o camuflaje. A través de un acto tan sencillo como el de colocar dos mantas térmicas dobladas sobre una peana e incorporar una luz cenital permite abrir una puerta y entablar una conversación con

Once African migrants arrive to the islands, they can expect exclusion, discrimination, stigmatisation or denigration, and are habitually (and unfairly) accused of creating problems or damaging the community or territory that receives them. To this should be added economic difficulties, problems in adaptation, the impossibility to find dignified housing, leading to frequent cases of overcrowding and resultant uncleanliness, or the lack of a safe, positive environment in general, all of which might lead to mental and emotional instability: an individual could only with great difficulty overcome so many grievances. This is not to mention human rights violations, which are unfortunately incessant: workplace exploitation, institutional harassment, xenophobia, racism and physical aggression. All told, we are speaking of actions that, conversely, are consistent with the current homogenising European discourse that puts the label of “subject” on the migrant—never that of “citizen”—referring to someone lacking all entity. This situation irremediably recalls the experiences of American citizens of Japanese descent residing in the United States during the 1940s, as recorded in concentration camp photographs by Dorothea Lange, constituting the starting point for the exhibition that concerns us here, as Spanish curator Virginia Roy has so accurately observed in her text for this publication.

While Tania Candiani, through *Los ojos bajo la sombra* [Eyes Beneath the Shadows] proposes a reflection on migrations and exploitation between Spain and Mexico, with the cochineal bug and Lanzarote as its foundational point, the artist hits the viewer hard by introducing Africa into the equation with the installation piece *Naufragio* [Shipwreck] (2022). Candiani's research is dyed red, as she explores Africa's migratory relationships with the Canary Islands over what is called the “Atlantic route”, one of the most dangerous in the world. In her explorations, we see the typical photographs of migrants having just arrived to land, covered with red blankets supplied by the Red Cross to keep them warm. This iconic image, which is reproduced in excess by the mass media, has led to a degree of insensitivity on the part of the public, normalising emergency circumstances.

Here the Mexican artist revives the red blanket, an easily recognisable object for the public—and especially those from Lanzarote—to pose questions related to acts of violence, displacements and borders, examining concepts of exploitation, injury or camouflage. Through a gesture as easy as placing two folded thermal blankets on a plinth and adding overhead lighting, a door is opened, as she engages viewers in conversation.

los/las espectadores/as. En este punto hay que hablar de público foráneo, al fin y al cabo Lanzarote es una isla que vive del turismo, pero relevante, sin duda, es el diálogo que se genera con el público local, pues es ahí, en las interacciones originadas con el contexto, donde las propuestas artísticas multiplican su impacto.

Esta exposición y, específicamente, esta obra —por otro lado, posible gracias a una colaboración con Cruz Roja Española— fagocita que se escarbe no solo en el presente de la isla y su relación con África sino que permite que se recuerden tiempos pretéritos donde no solo la migración sino también la esclavitud existían en Lanzarote. Tania Candiani nos remite al siglo XVI, periodo en el que se empezó a importar la cochinilla desde América, pero dicha etapa cronológica coincide también con un periodo clave para Lanzarote.

La compraventa de esclavos fue la que se extendió con mayor generalidad a partir del siglo XVI; pero para entender en su conjunto el proceso de la esclavitud hay que tener en cuenta que en Lanzarote se desarrolla de formas muy dispares a lo largo del tiempo: en un primer momento la Isla actúa como un punto de abastecimiento de esclavos para los mercados de la Península Ibérica, a continuación se hace con una masa esclava, utilizada para repoblar la Isla, procedente de las vecinas costas africanas y, a su vez, gran parte de su población es esclavizada por los corsarios bereberes y otomanos, tras conducirla a Argel³.

Hablar sobre herencia africana y/o esclavitud en Latinoamérica no es nada nuevo para Tania Candiani. De entre todo su acervo de obras resulta pertinente recordar *El sonido de la labor* (2019), donde recupera los cantos de trabajo entonados por los esclavos negros en las plantaciones azucarreras, una pieza audiovisual filmada en el Valle de los Ingenios —a unos 12 kilómetros de Trinidad, Cuba—, interpretada por el grupo Tonadas Trinitarias y producida para la XIII Bienal de la Habana en 2019. Esta herencia también se aprecia en *La Maringuilla* (2022), *Sanes de sanación* (2022) o *Danzas de la tierra* (2022), trabajos en los que la artista realiza una relectura de la Danza de los Negritos, una danza de origen totonaco que se baila en la zona serrana de los estados de Veracruz, Puebla e Hidalgo, única por el sincretismo entre los simbolismos africanos, indígenas y coloniales.

Here we must speak of foreign visitors (in the end, Lanzarote is an island that lives off tourism); yet there is no question that dialogue with the local population is relevant as well, for with it, through contextual engagement, artistic proposals are able to vastly broaden their impact.

This exhibition, and specifically this piece (made possible thanks to collaboration from the Spanish Red Cross, it should be said) drives us to delve deeper into the present-day reality of the island its relationship with Africa, furthermore enabling us to recollect those earlier times there was not solely migration but slavery as well on Lanzarote. Tania Candiani takes us back to the sixteenth century, a time when cochineal began to be imported from the Americas, but also a period which chronologically coincides with a key moment in Lanzarote history:

The growth of slave trading was seen more generally starting in the sixteenth century, but to understand slavery overall it should be kept in mind that in Lanzarote it was developed unevenly over time: at first, the island was a point from where slaves were supplied to markets on the Iberian peninsula; then, a slave population grew there that was taken from the nearest African coasts, with the idea of repopulating the island; and then, much of its population was enslaved by Berber and Ottoman corsairs after being taken to Algiers.³

This is by no means the first time that Tania Candiani has addressed the African legacy and slavery in Latin America. Of her broad range of works, it might be relevant to recall *El sonido de la labor* [The Sound of Work] (2019), where she revives work melodies sung by black slaves in sugar plantations, in an audiovisual piece filmed in Valle de los Ingenios, at some 12 kilometres from Trinidad, Cuba. The songs were performed by the group Tonadas Trinitarias, in a production for the 13th Havana Biennial in 2019. This legacy is also seen in *La Maringuilla* (2022), *Sanes de sanación* [Healing Cures] (2022) and *Danzas de la tierra* [Earth Dances] (2022), each of which features the artist's rereading of the *Danza de los negritos* [The Dance of the Black], a choreography of Totonac origin performed in the mountain ranges of the Mexican states of Veracruz, Puebla and Hidalgo, which is unique for its syncretic use of African, indigenous and colonial symbolism.

En *Naufragio* (2022) Tania Candiani aborda los flujos migratorios desde una perspectiva, cuanto menos, interesante: no ofrece el punto de vista de una artista canaria o europea —seguramente un posicionamiento mucho más cómodo—, sino que la propuesta viene de parte de una artista mexicana que conoce de primera mano los efectos de las migraciones y las fronteras. La distancia entre México y la costa africana es muy grande pero, al fin y al cabo, una frontera es una frontera, ya sea en forma de mar o a través de un muro fronterizo de cientos de kilómetros. Es conocedora del desprecio hacia los migrantes latinoamericanos que cada día intentan llegar a EEUU desde México pero, también, domina las complejas relaciones entre los dos países. Entiende, ya sea de manera directa o indirecta, de explotación laboral, de dificultades idiomáticas, de choques culturales o de enfrentamientos xenófobos. En definitiva, Candiani comprende a la perfección lo que significa la frontera y eso también ha quedado reflejado en diversas producciones artísticas a lo largo de su carrera. Algunos ejemplos son *Reinterpretación del Paisaje. Cierre Libertad* (2008), instalación con materiales de depósito llevada a cabo en Tijuana y en la que representa un paisaje imaginario de aquello que el mexicano no puede ver; *Battleground* (2009), una acción realizada al mismo tiempo en dos zonas fronterizas —El Paso Texas, EE.UU, y Ciudad Juárez, México— y compartida vía streaming, una pieza que dialoga sobre violencia, vulnerabilidad o impotencia; o, ya más reciente, *Aves acuáticas. Flujo sonoro migratorio* (2022), proyecto creado ex profeso para la 23 Bienal de Sydney en el que explora la idea de transitar territorios —más allá de las fronteras políticas— a través del sonido.

Tania Candiani, (re)movida por el compromiso social y la conciencia política, lleva más de quince años indagando las posibilidades del trimonio dialéctico compuesto por sociedad, estética y lenguaje. Tal y como señala con acierto el artista y teórico estadounidense Brandon LaBelle: «Candiani aborda asuntos complejos con miras a desentrañar potencias frecuentemente invisibilizadas y olvidadas. [...] Su atención se orienta, más bien, hacia cuerpos comunitarios: escenas de acción colectiva, con frecuencia moldeadas más por historias laborales que por la agencia emancipadora de las prácticas de identidad⁶». A través de la descontextualización y desfuncionalización de dos mantas rojas, la artista mexicana propone un escenario donde poder reflexionar sobre neocolonialismo, globalización, deficiencias en las políticas de cooperación al desarrollo, inestabilidad sociopolítica y, por supuesto, sobre flujos migratorios. Dispuestas de tal forma que parecen sudarios, Candiani sacrifica un objeto cotidiano que ha sido intervenido con el bordado de una cruz y obliga al público a discutir sobre la realidad que nos rodea. Una realidad, por cierto, como apuntó LaBelle, invisibilizada y olvidada.

In sum, Candiani has profound understanding of what a border means, and this is has also been reflected in various of her artistic productions over the course of her career. Examples here would include *Reinterpretación del paisaje. Cierre libertad* [Reinterpretation of the Landscape: Freedom Closure] (2008), an installation using archival material carried out in Tijuana, in a portrayal of an imaginary landscape of what Mexicans cannot see; *Battleground* (2009), an action carried out simultaneously in two border territories (El Paso, Texas and Ciudad Juárez, Mexico), a piece dialoguing on violence, vulnerability and impotence which was shared by live streaming; and, more recently, *Aves acuáticas. Flujo sonoro migratorio* [Aquatic Birds: Migratory Sound Flow] (2022), a project created specifically for the 23rd Biennale of Sydney, where she explores the idea of crossing territories by means of sound, beyond any concern for political boundaries.

(Re)stirred as she is by social commitment and political awareness, Tania Candiani has spent more than fifteen years exploring the possibilities of that dialectical trimonium made up of society, aesthetics and language. As the American artist and theoretician Brandon LaBelle rightly observes, “Candiani approaches complex subjects with a view towards unpacking often invisibilized and forgotten potencies. [...] her attention is drawn towards communal bodies: scenes of collective action often shaped more through histories of labor than across the emancipatory agency of identity politics.”⁶ Through the decontextualization and defunctionalisation of two red blankets, this Mexican artist proposes a scenario where we might reflect upon neo-colonialism, globalisation, deficiencies in developmental aid policies, socio-political instability and, of course, migratory movements. Placed in a way that makes them seem like shrouds, Candiani sacralises a daily object that has been intervened upon, with its embroidered cross, requiring the public to think about the reality surrounding us. It is this very reality, as LaBelle remarks, that has been forgotten and made invisible.

Candiani is a player who, instead of taking the game as it comes, rewrites and reconsider the rules already in use on the board.⁷

Es una jugadora [Tania Candiani] que, en lugar de tomar un juego como se le entrega, reescribe y replantea las reglas de un tablero ya usado⁷.

1. Césaire, A. (2014). *Entre los poetas míos... Colección Antológica de Poesía Social Vol. 69*. Biblioteca Virtual Omegalfa. Traducción de José Vicente Anaya, p. 45.

2. Bazilashe Balegamire, J. (2012). *África meridional: ¿El Dorado, milagro o trampolín para los migrantes africanos?* En Mbuyi Kabunda, B. (coord.), *África en movimiento. Migraciones internas y externas*. Catarata. Madrid, p. 126.

3. Espinosa, A. (1929). *Lancelot 28º-7º. Guía integral de una isla atlántica*. Ediciones Alfa. Madrid, p. 7.

4. El-Tayeb, F. (2021). *Racismo y resistencia en la Europa daltónica*. La Vorágine. Santander, pp. 86-87.

5. Bruquetas de Castro, F. (1995). *La esclavitud en Lanzarote 1618-1650*. Ediciones Cabildo Insular de Gran Canaria. Gran Canaria, pp 62-63.

6. LaBelle, B. (2022). *Tania Candiani: arquitecturas de la conectividad. Dentro de Tania Candiani. Como el trazo, su sonido*. UNAM Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, p. 50.

7. Medina, C. (2022). *Poética del artefacto. Dentro de Tania Candiani. Como el trazo, su sonido*. UNAM Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, p. 43.

1. Aimé Césaire, *The Collected Poetry, translated, with introduction and notes by Clayton Eshleman and Annette Smith*, Los Angeles: University of California Press, 1983, p. 89.

2. Juvénal Bazilashe Balegamire, “África meridional. ¿El Dorado, milagro o trampolín para los migrantes africanos?”, In Mbuyi Kabunda Badi (ed.), *África en movimiento. Migraciones internas y externas*, Catarata, p. 126.

3. Agustín Espinosa, *Lancelot 28º-7º. Guía integral de una isla atlántica*, Madrid: Ediciones Alfa, 1929, p. 7.

4. Fatima El-Tayeb, *Racismo y resistencia en la Europa daltónica*, Santander: La Vorágine, 2021, pp. 86-87

5. Fernando Bruquetas de Castro, *La esclavitud en Lanzarote, 1618-1650*, Gran Canaria: Ediciones Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, pp. 62-63.

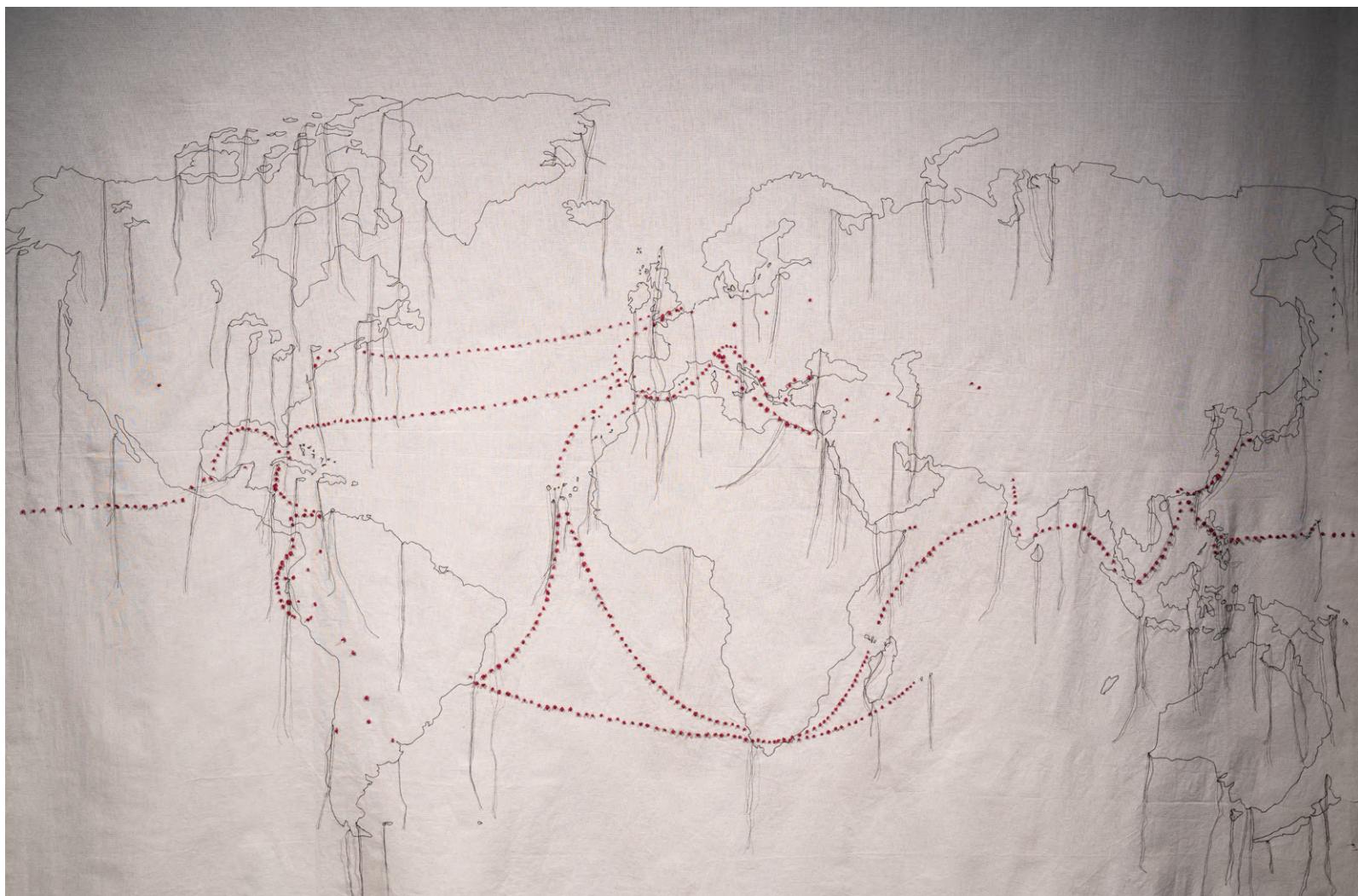
6. Brandon LaBelle, “Tania Candiani: Architectures of Connectivity”. In *Tania Candiani: Like the Trace, Its Sound*, Mexico City: UNAM, 2022, pp. 215-216.

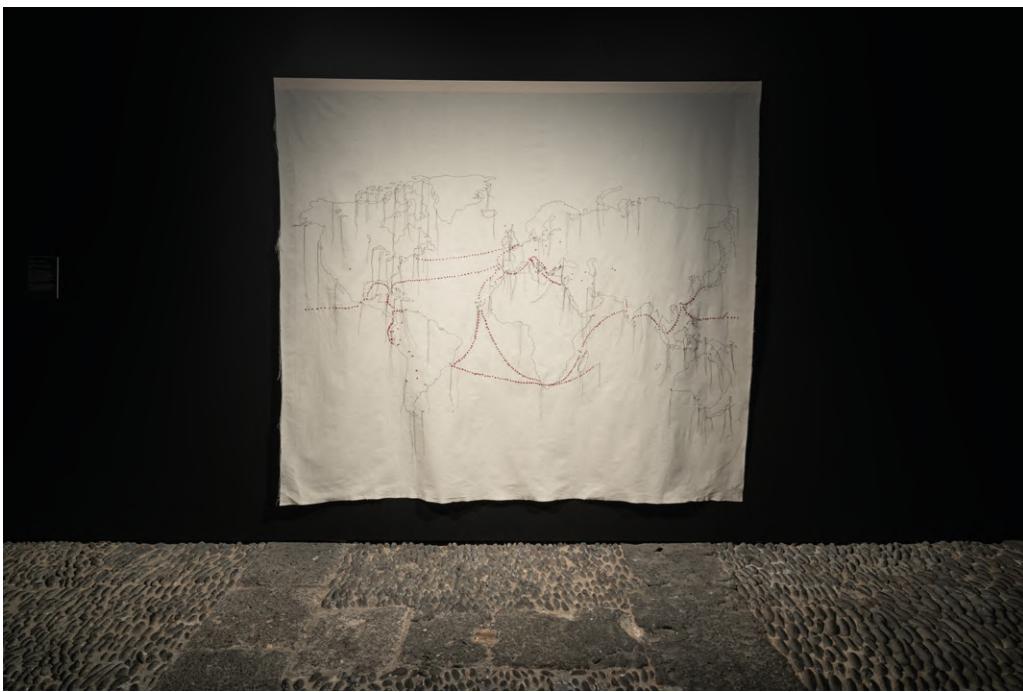
7. Cuauhtémoc Medina, “Poetics of the Artifact”. In *Tania Candiani: Like the Trace, Its Sound*, Mexico City: UNAM, 2022, p. 289.

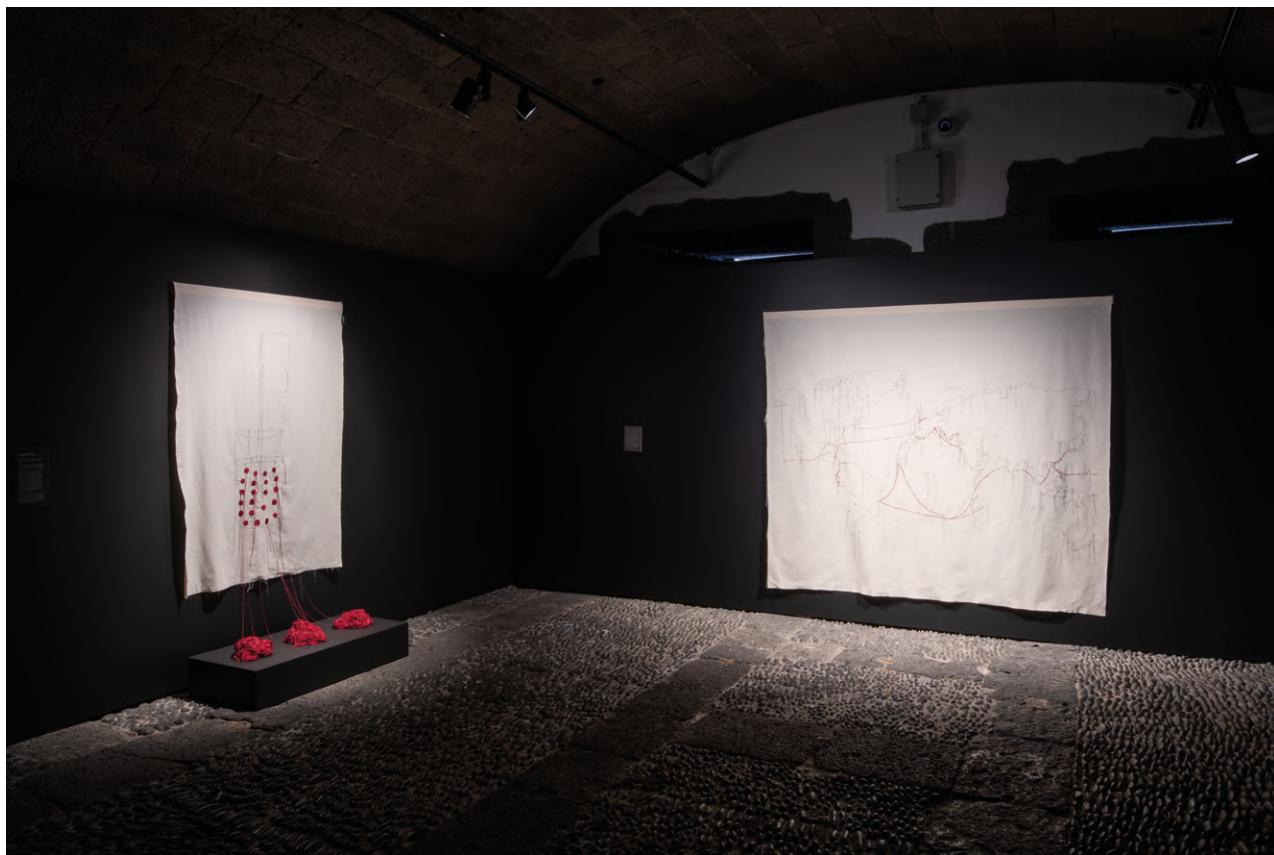


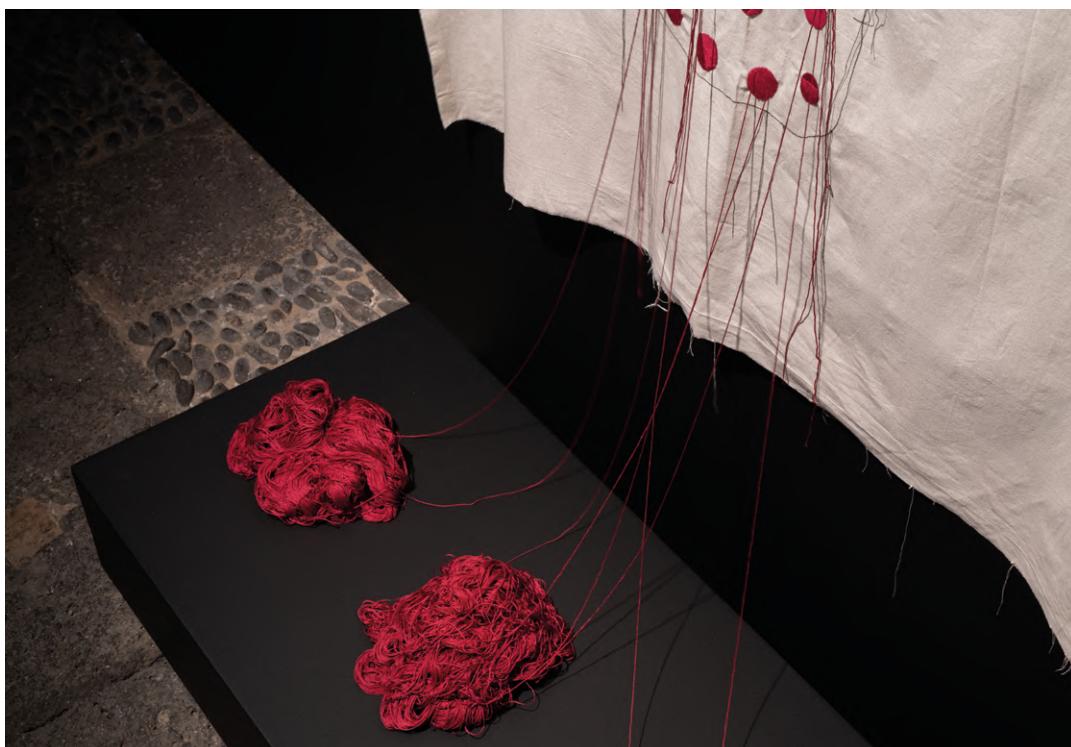
Camuflaje. Frieze Projects, 2020
Fotografía de Craig Kirk
Cortesía Instituto de Visión

Los ojos bajo la sombra











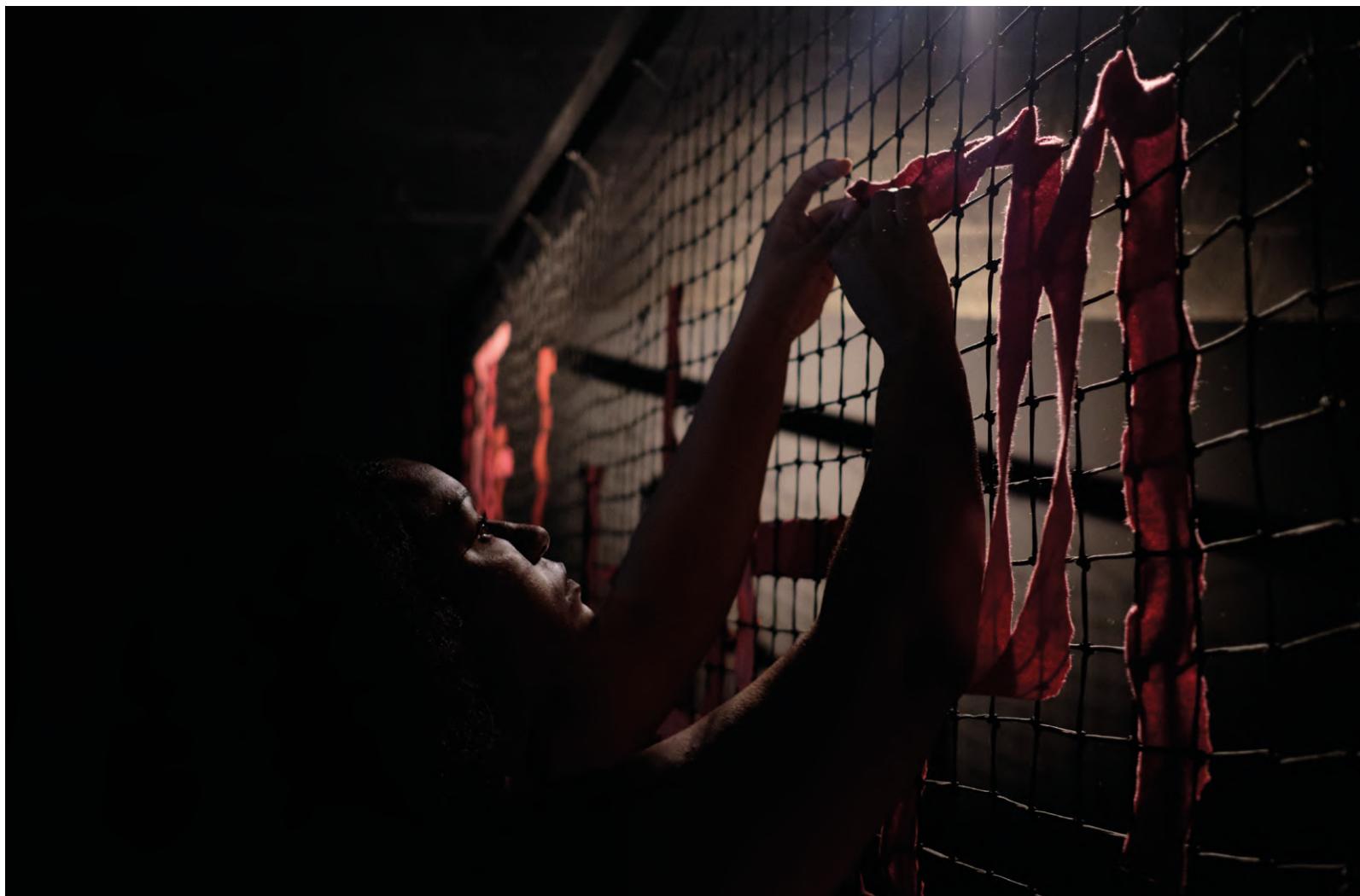


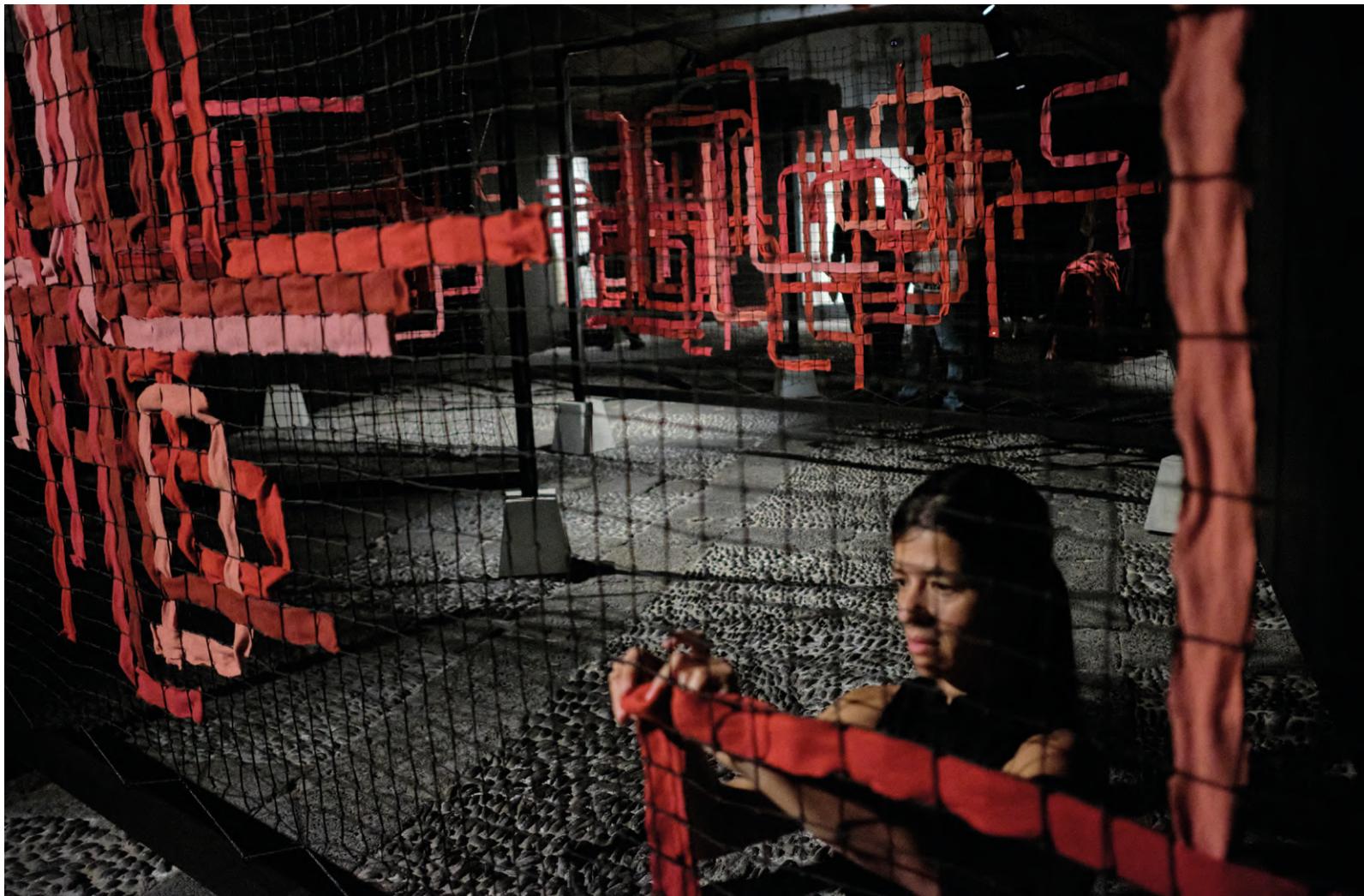


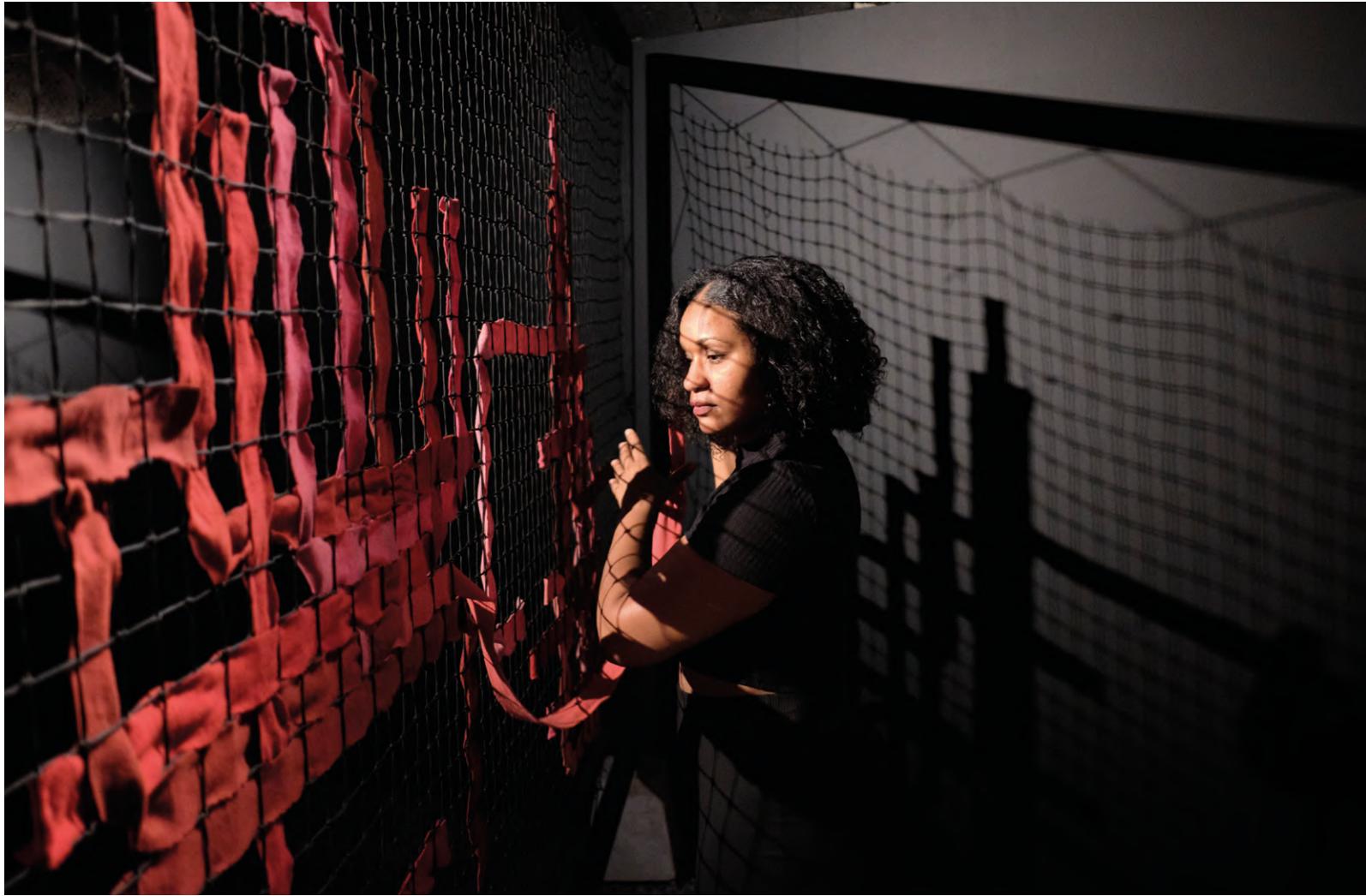


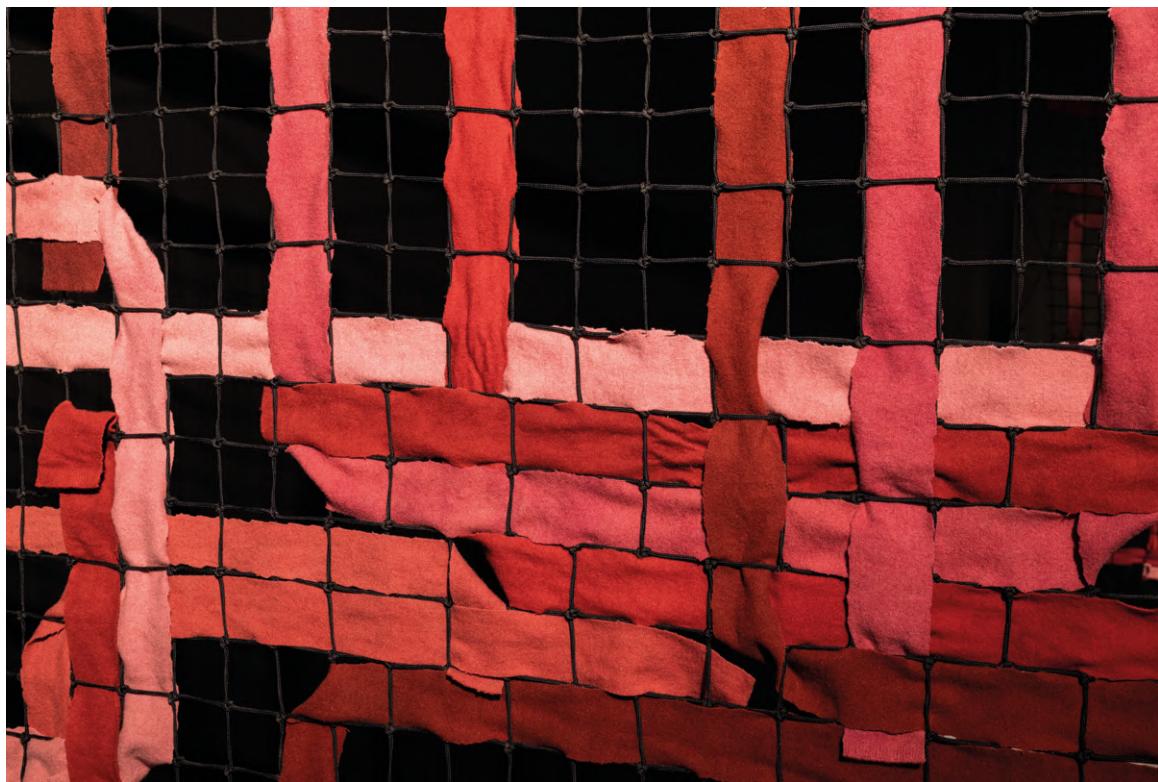






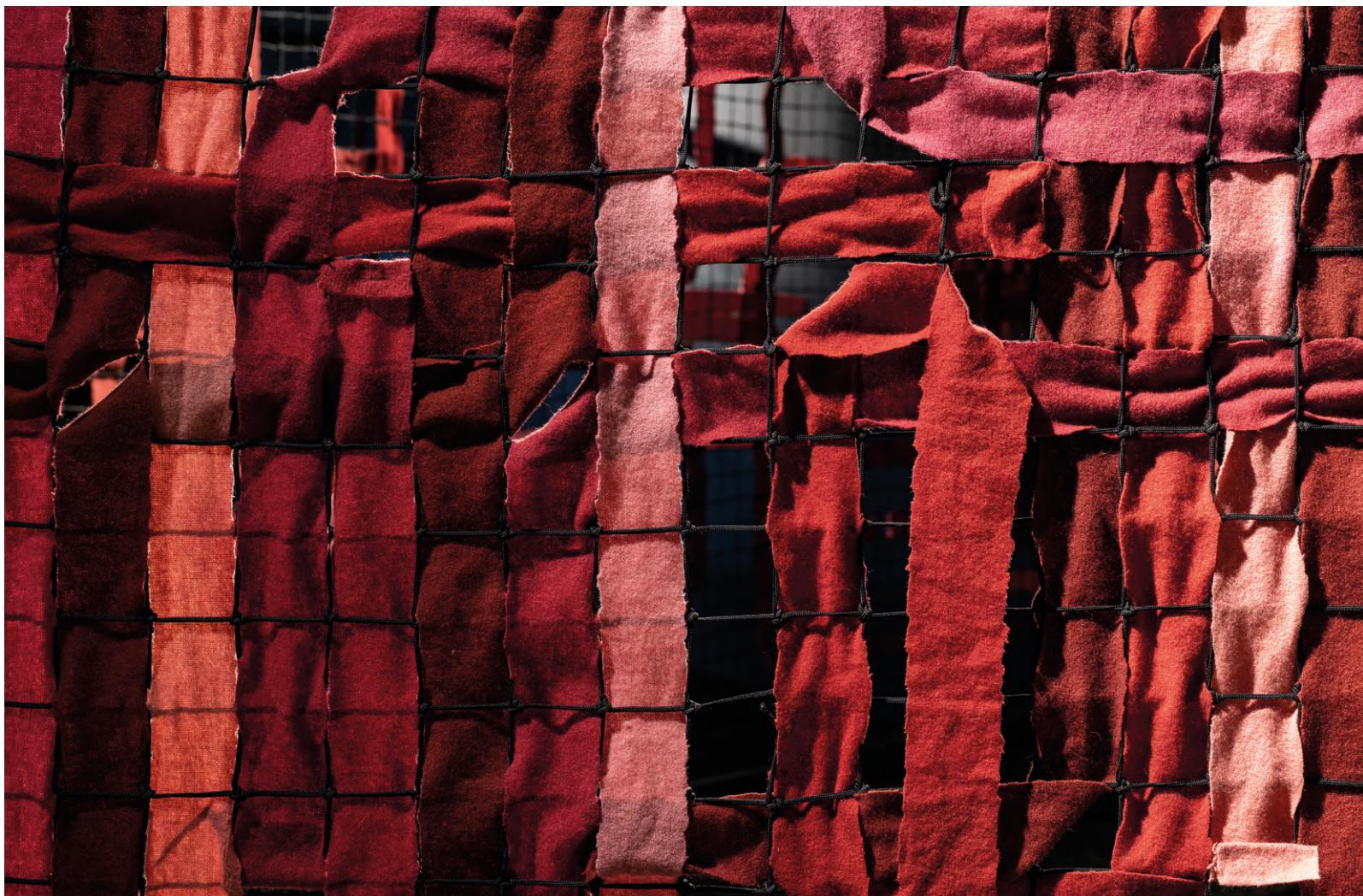






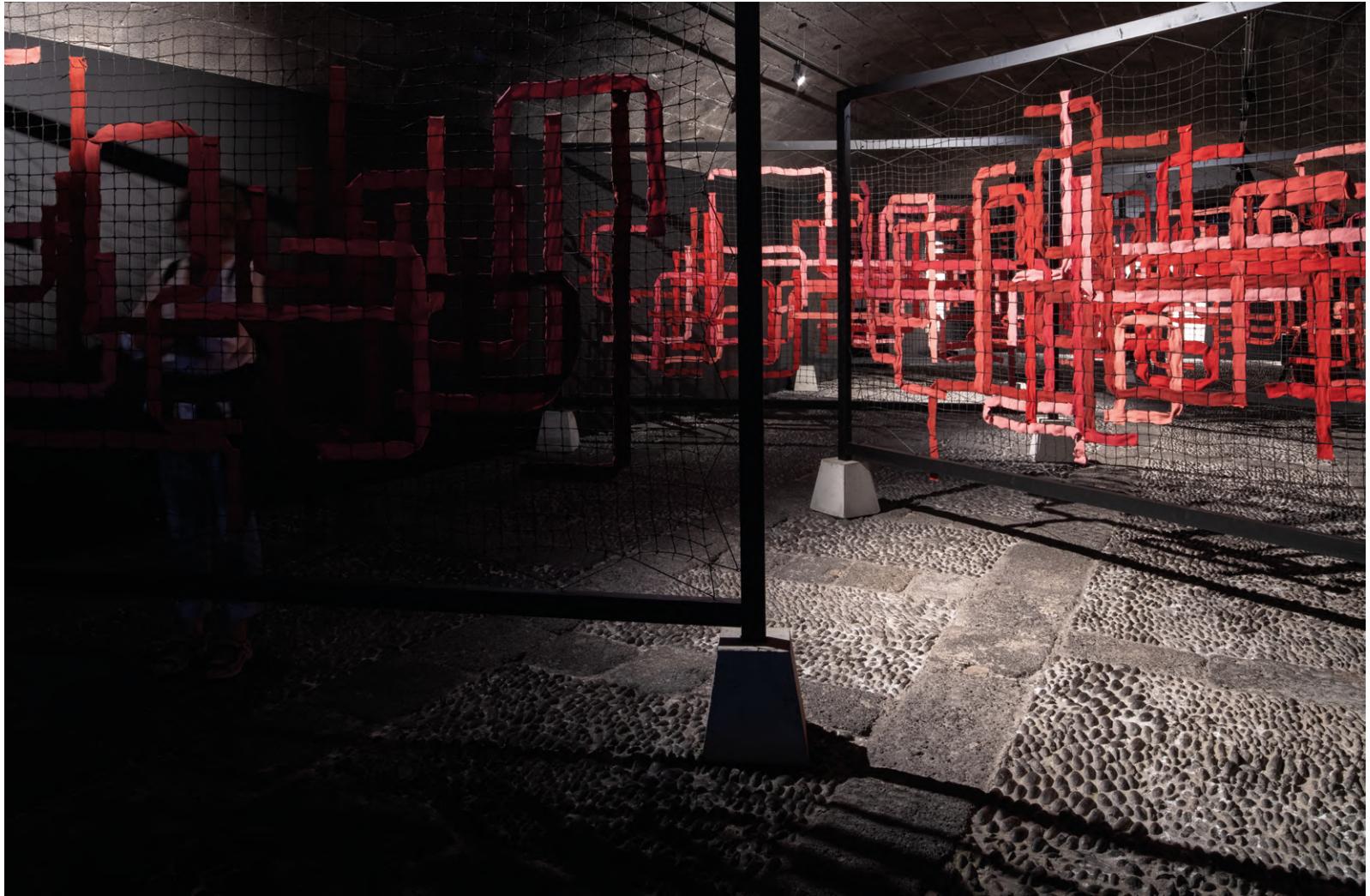


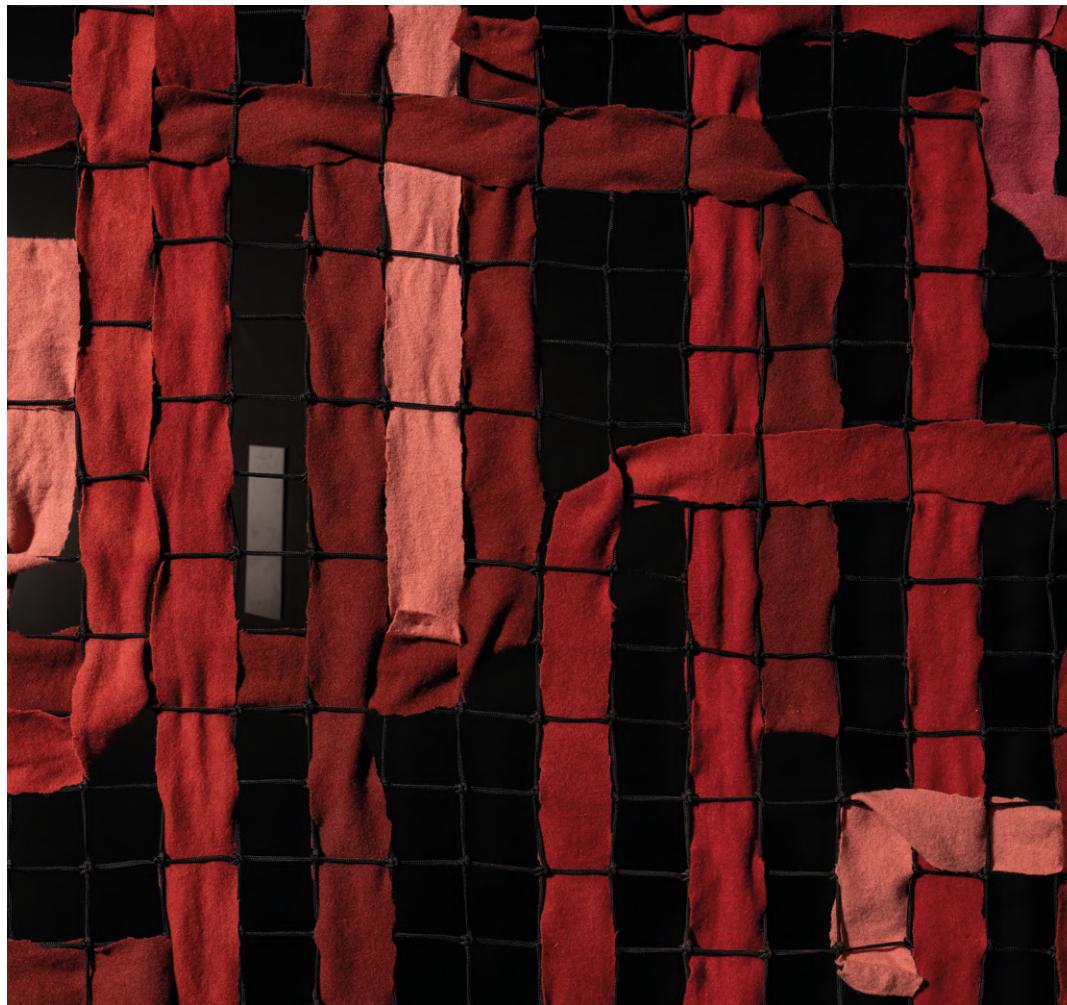




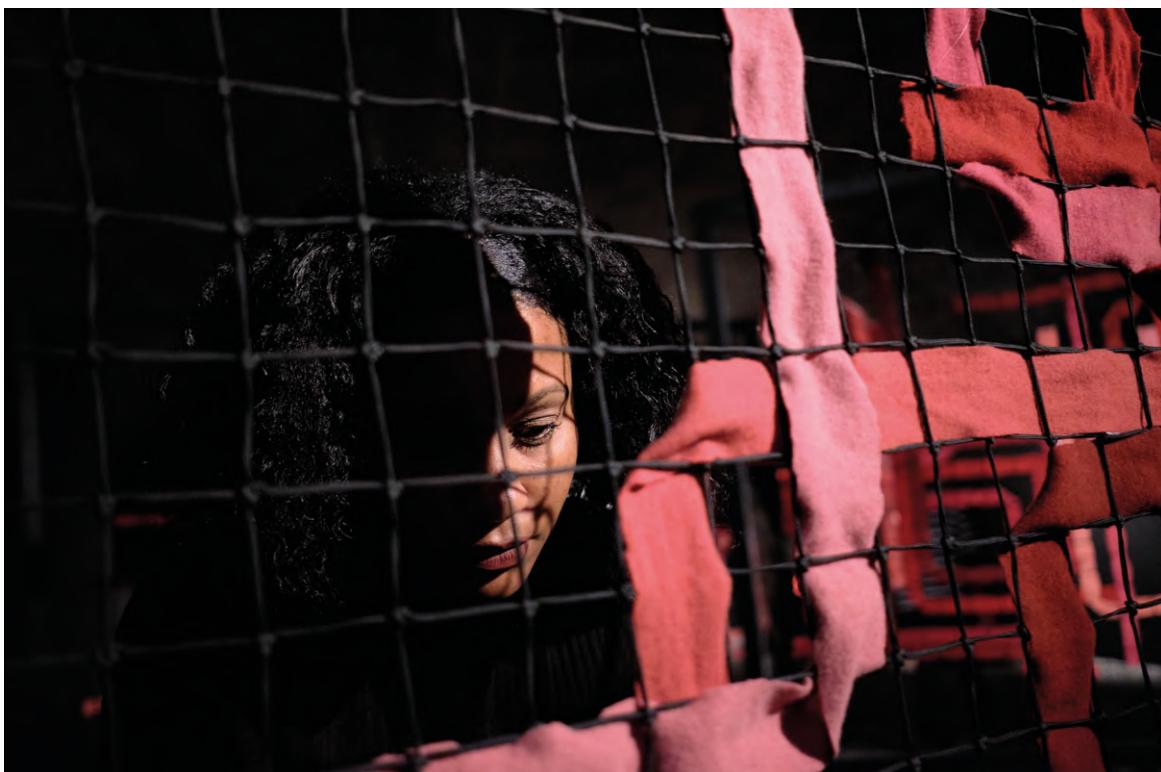




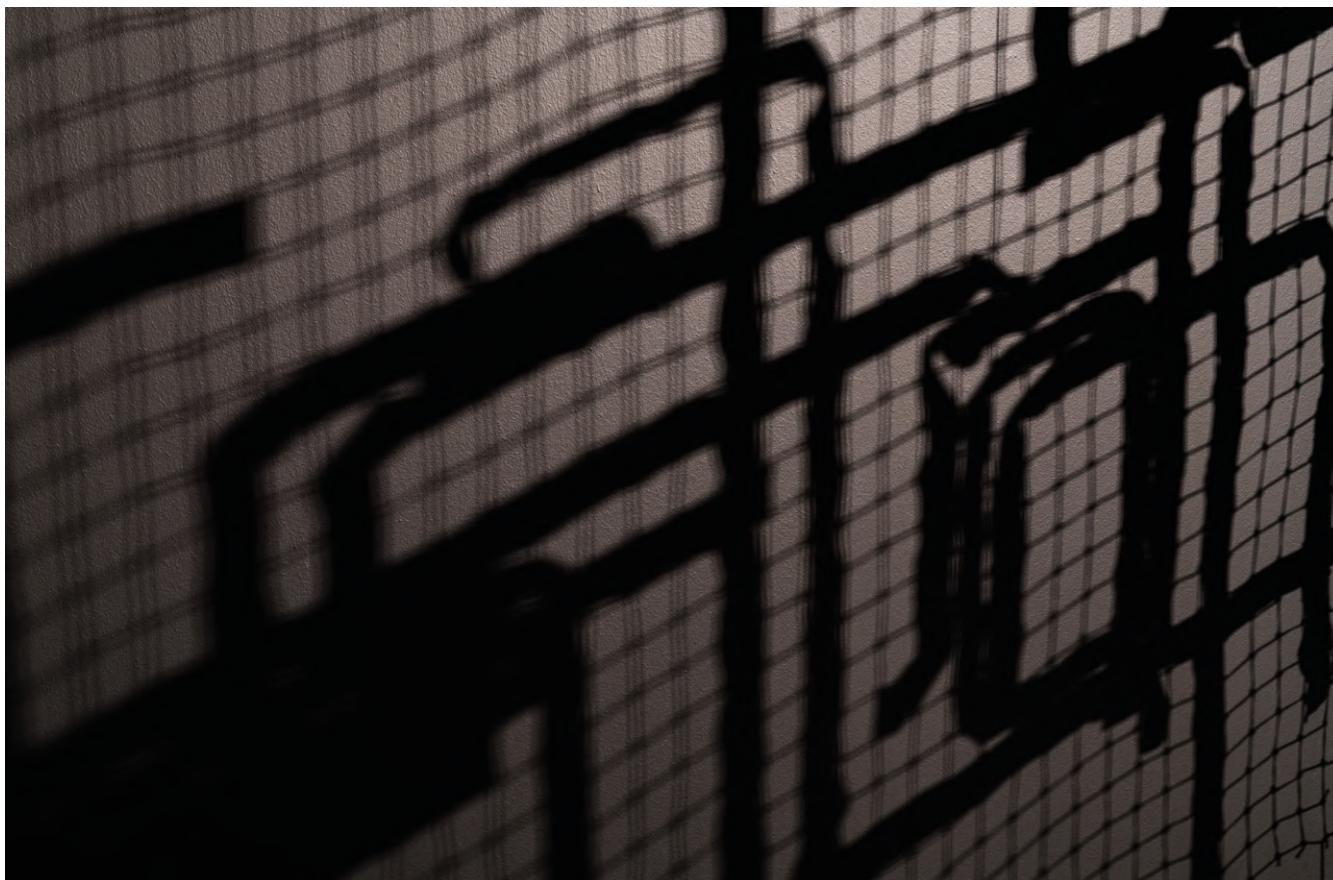






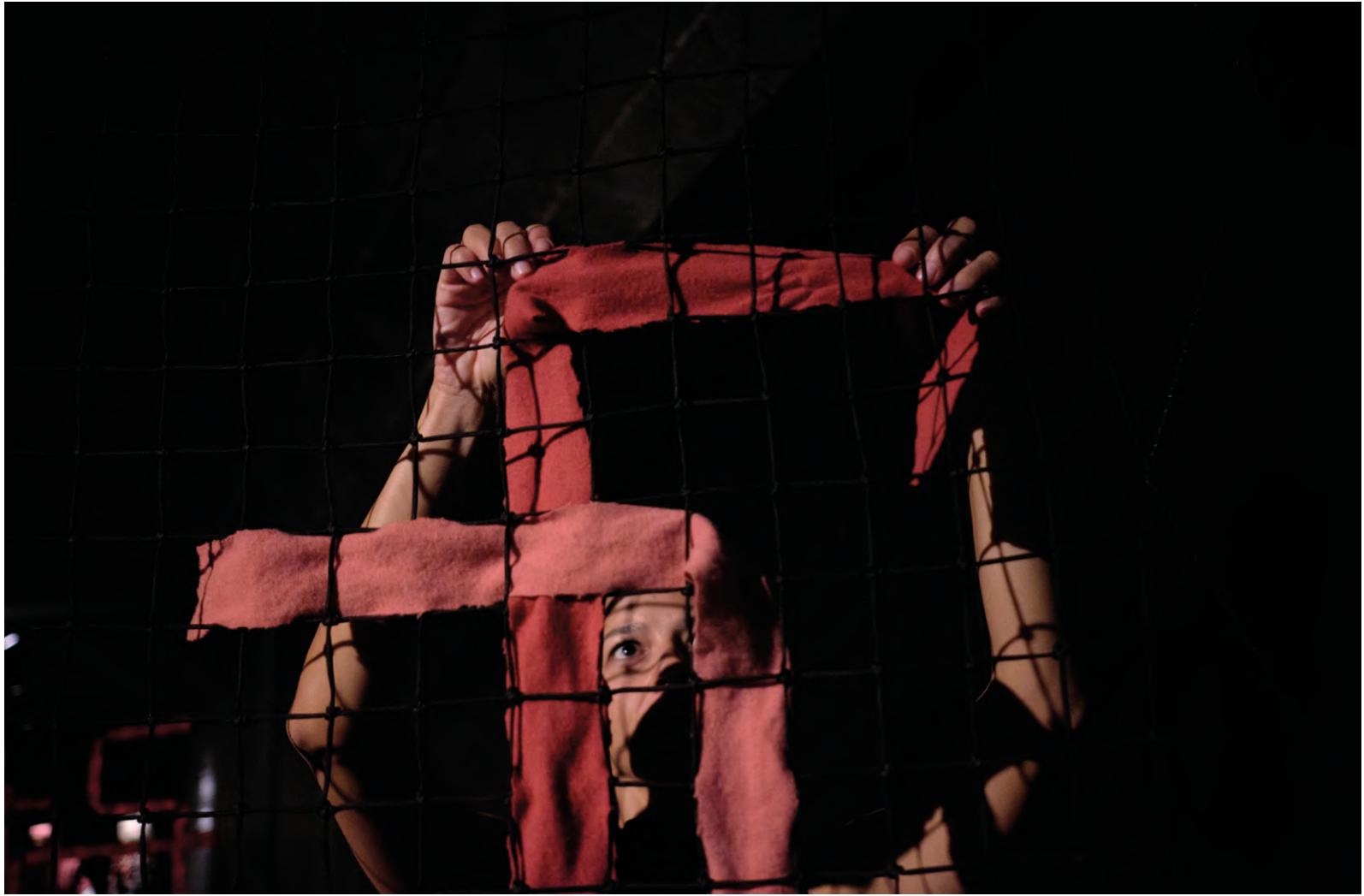


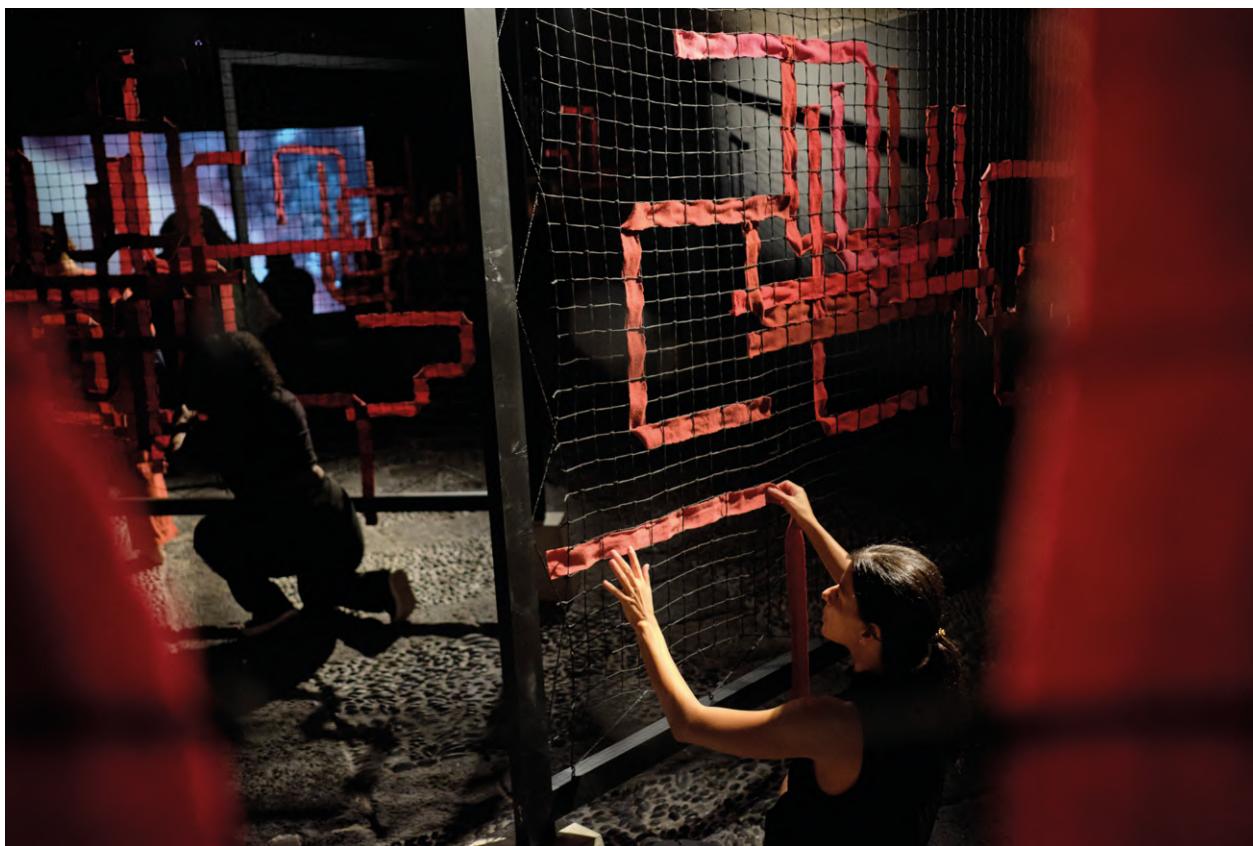


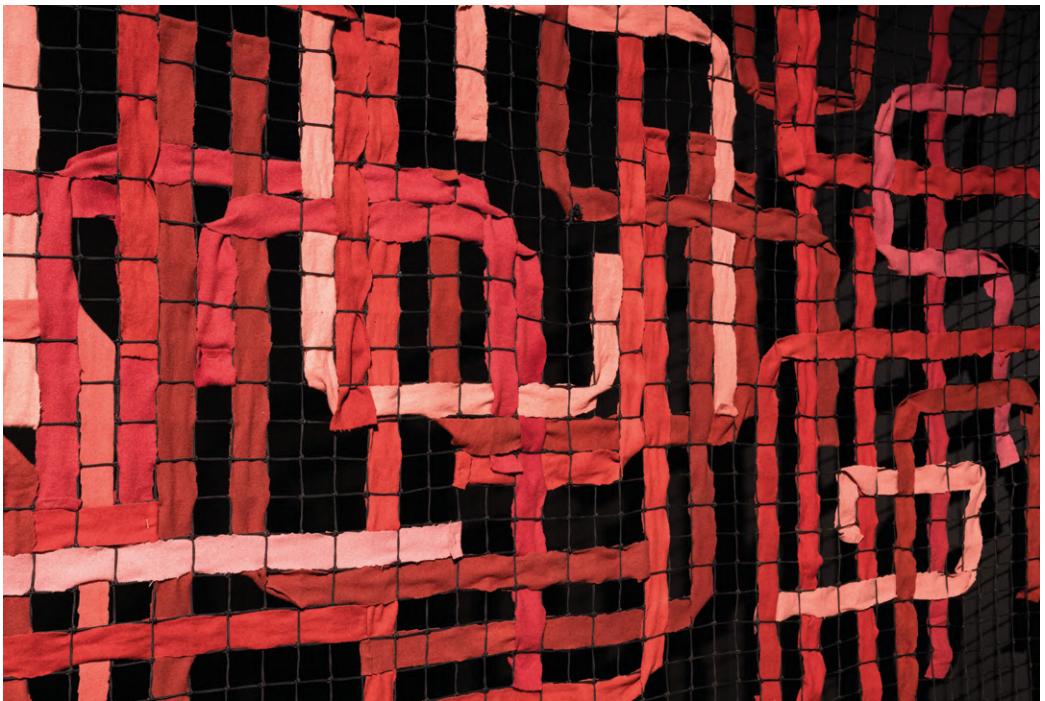


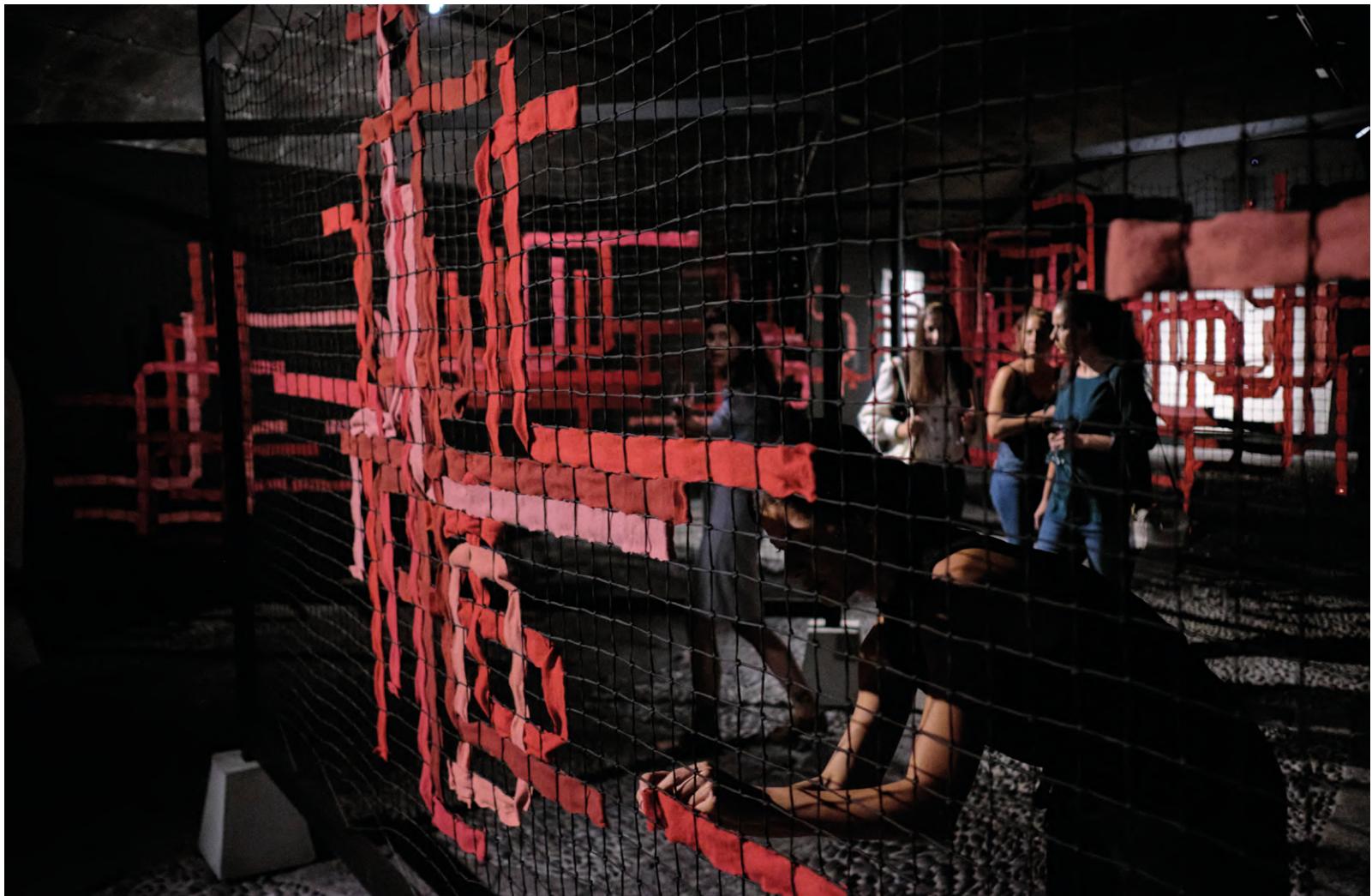










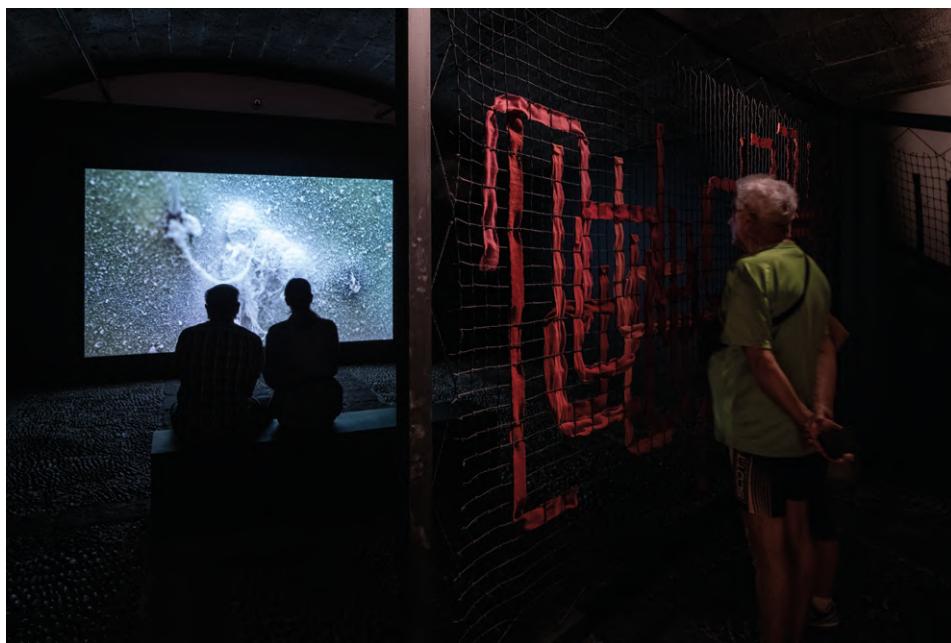








bras en los cladodios de un nopal.









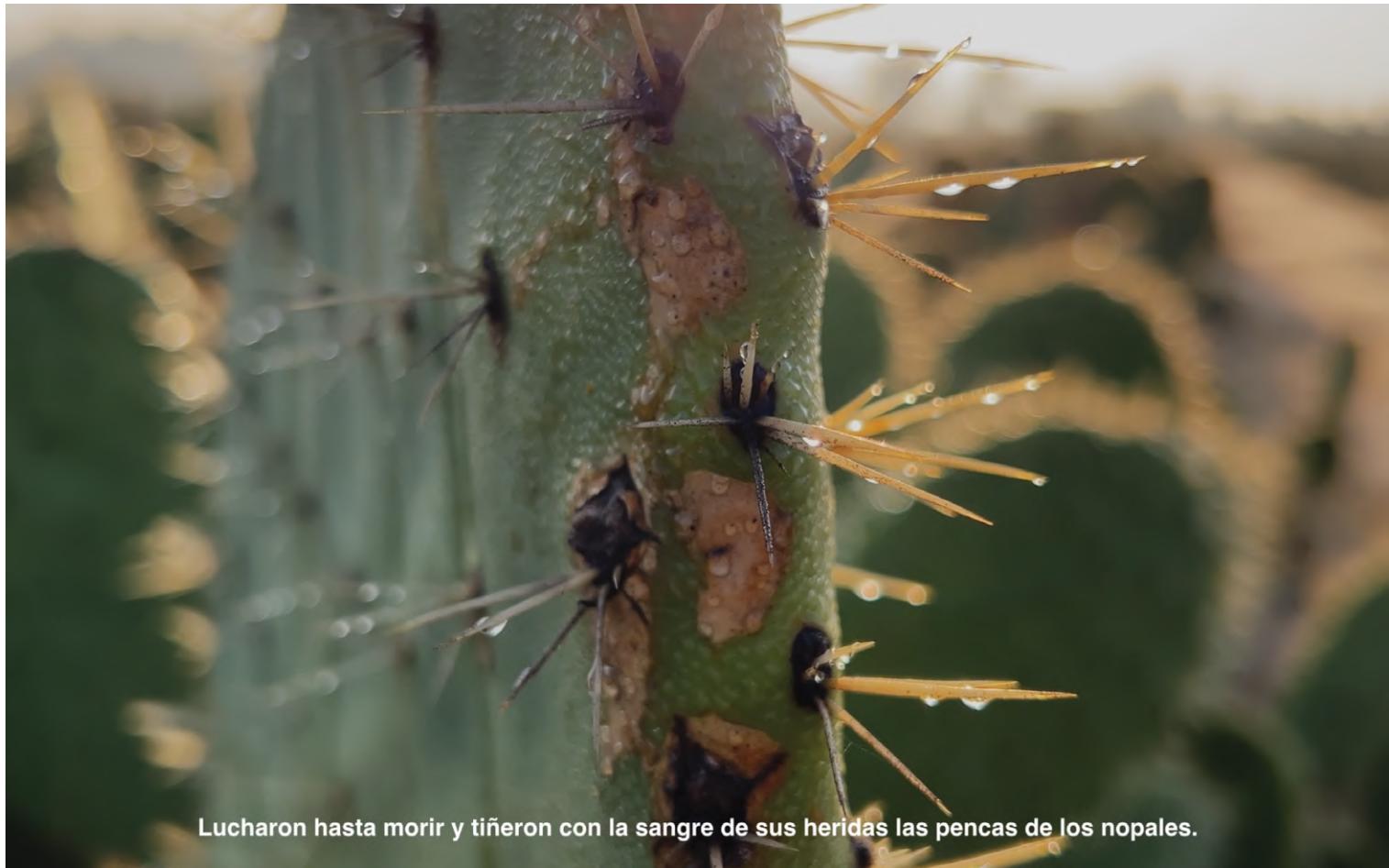
Dicen los antiguos mixtecos



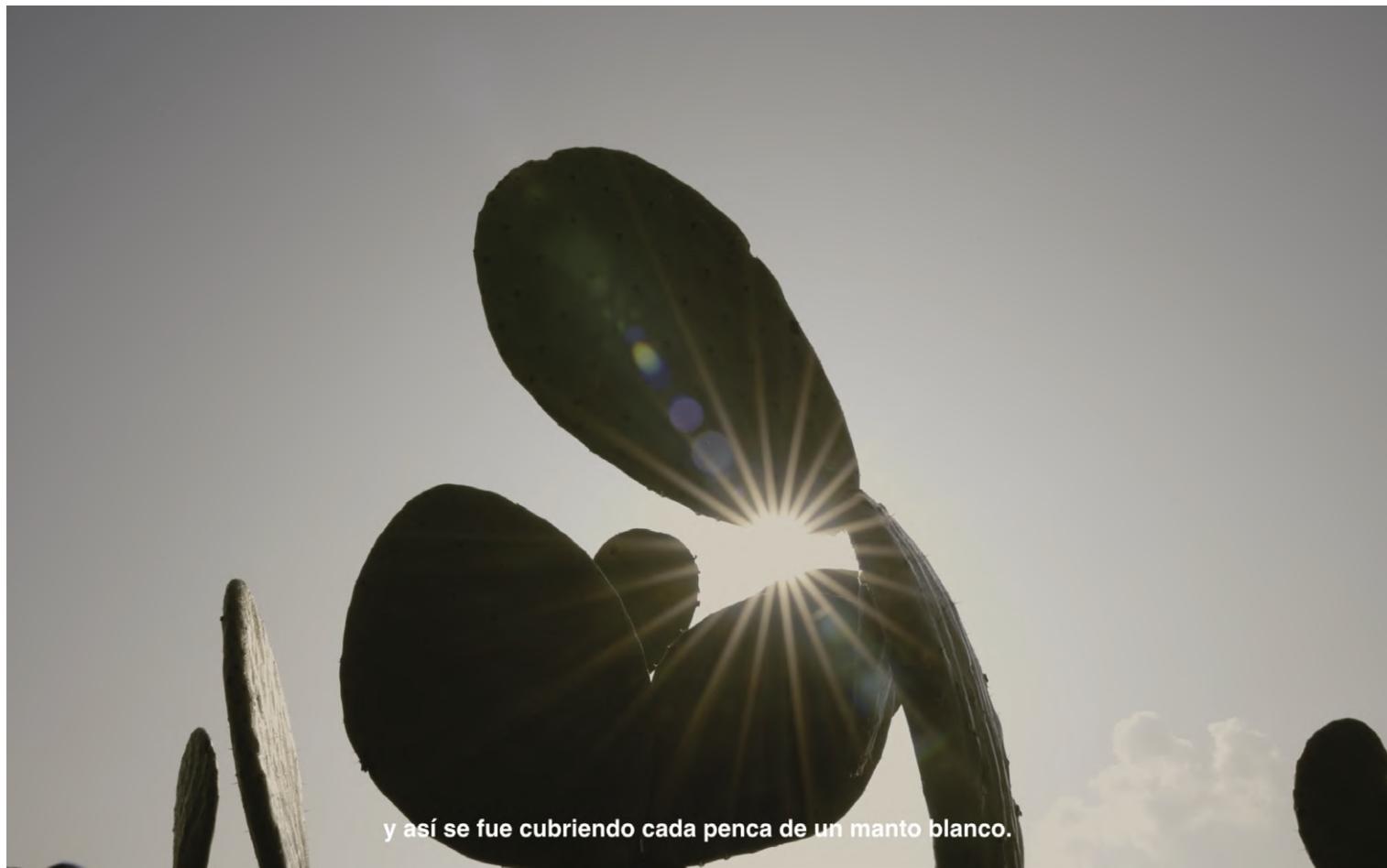
que hace miles de años hubo una cruenta lucha entre dos dioses para poseer una nopalera.



Los hermanos de estos dioses enviaron nubes a recoger la sangre

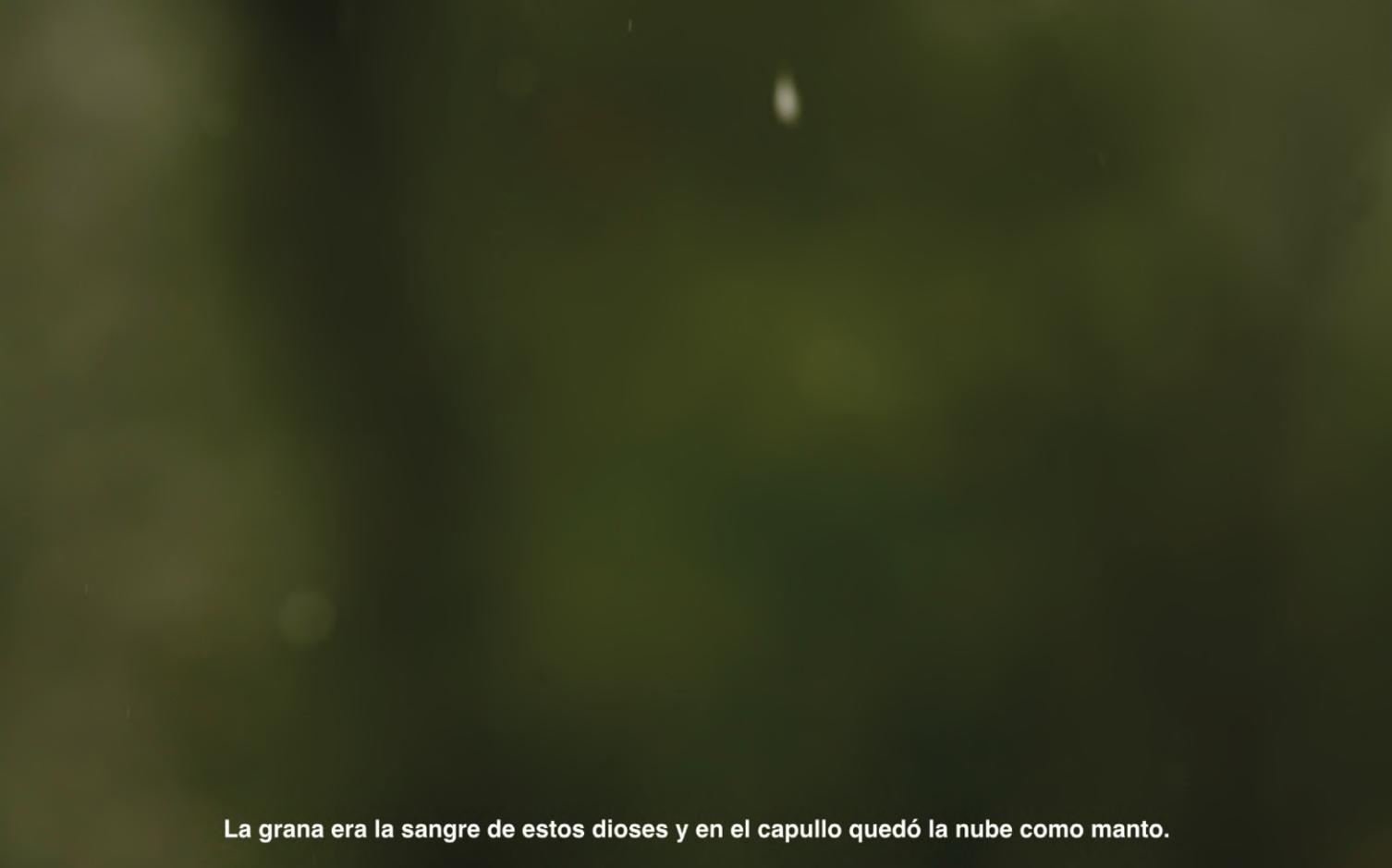


Lucharon hasta morir y tiñeron con la sangre de sus heridas las pencas de los nopalos.



y así se fue cubriendo cada penca de un manto blanco.





La grana era la sangre de estos dioses y en el capullo quedó la nube como manto.



Hembras que cuidan a otras hembras en estado de gravidez.



“Con el tiempo le fuimos sacando los secretos a la grana”.



Ellas antes de parir expulsan agua “como una mujer”.







Aprendimos el semillamiento,



que es colgar nidos de pastle en las pencas donde las hembras se encuentran pariendo.



¿Cuántos machos necesita una hembra?



¿A cuántas hembras puede satisfacer el macho?



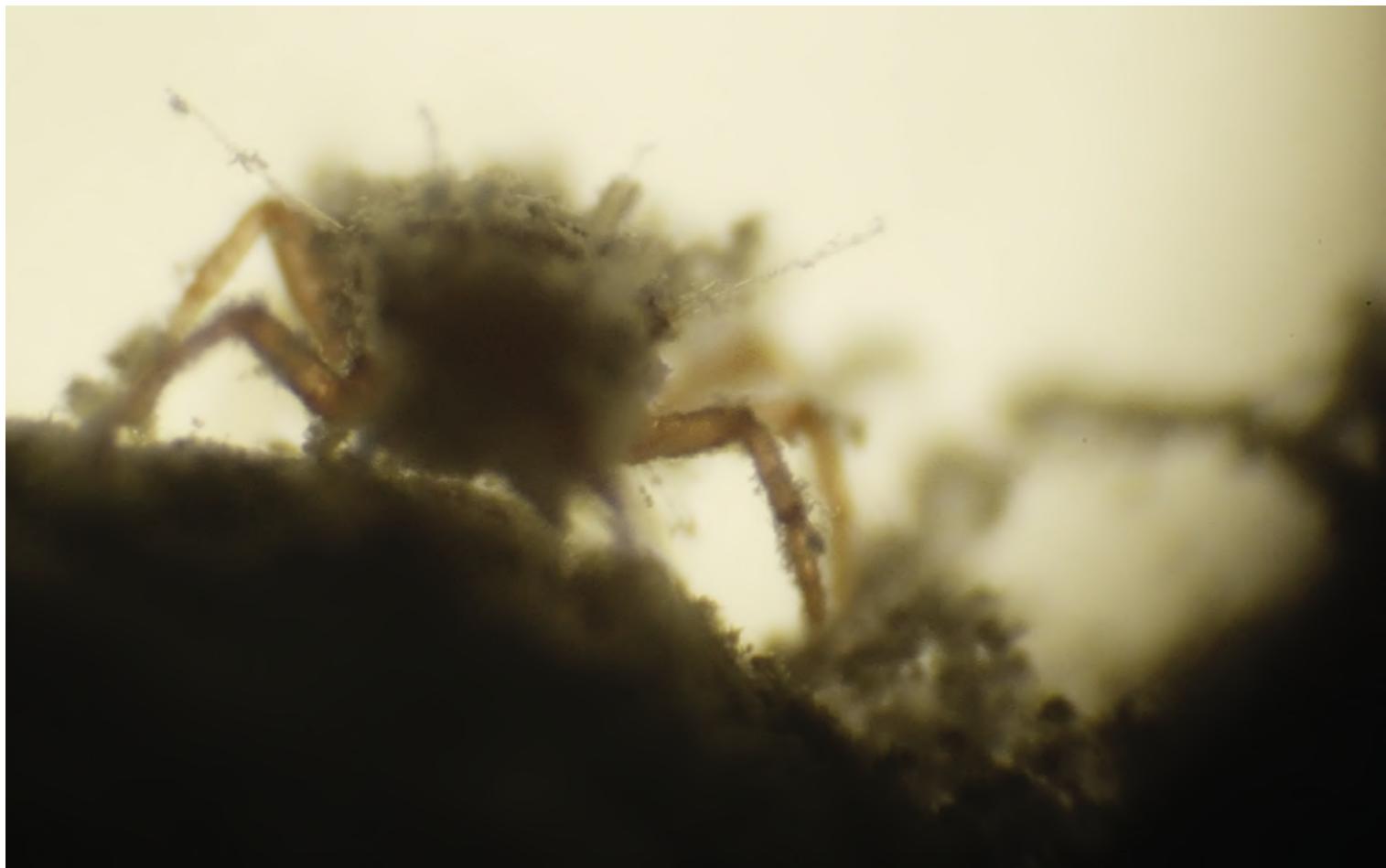
Se la ve reemplazar a los machos muertos con los vivos, varias veces entre la salida y la puesta del sol.

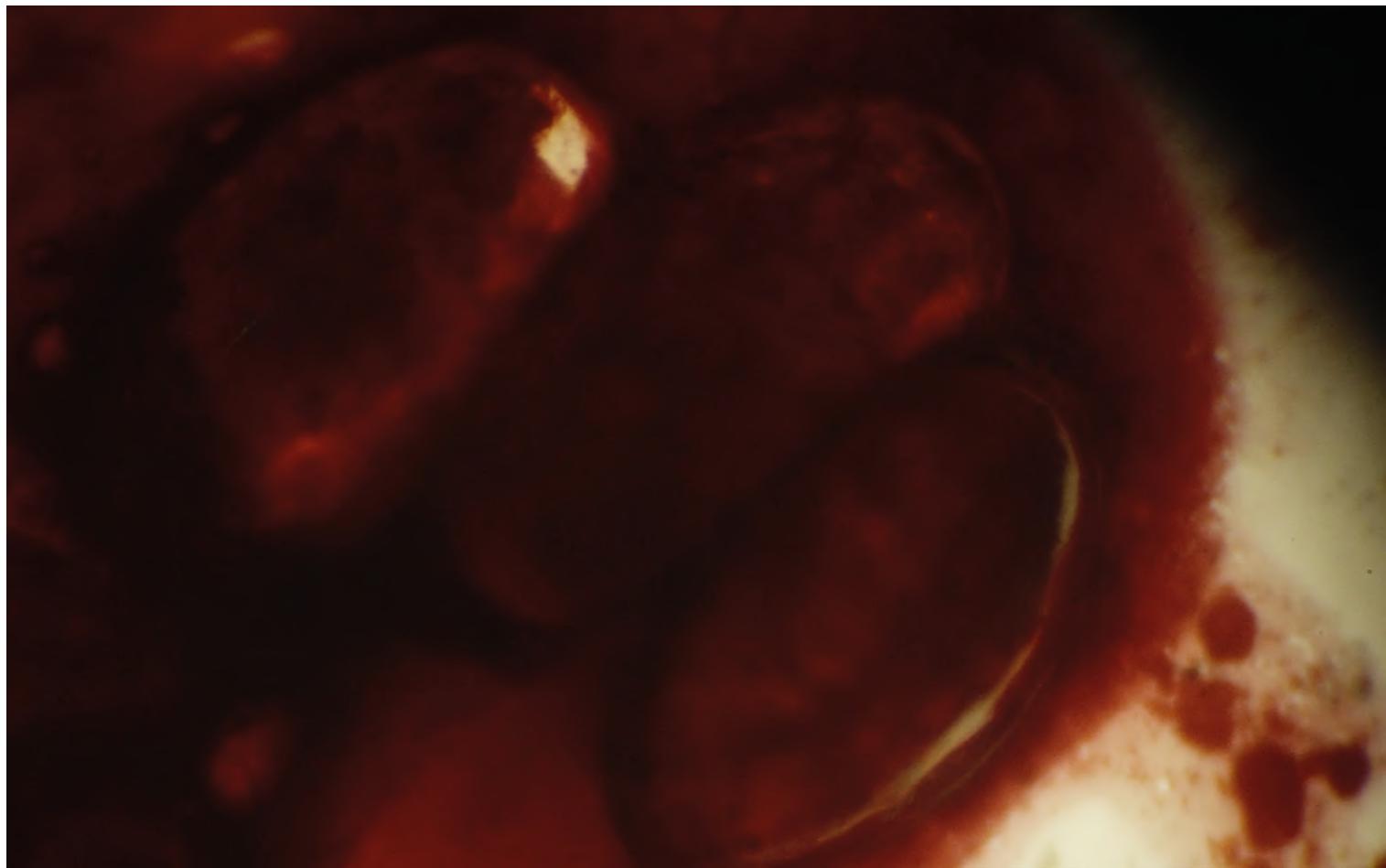


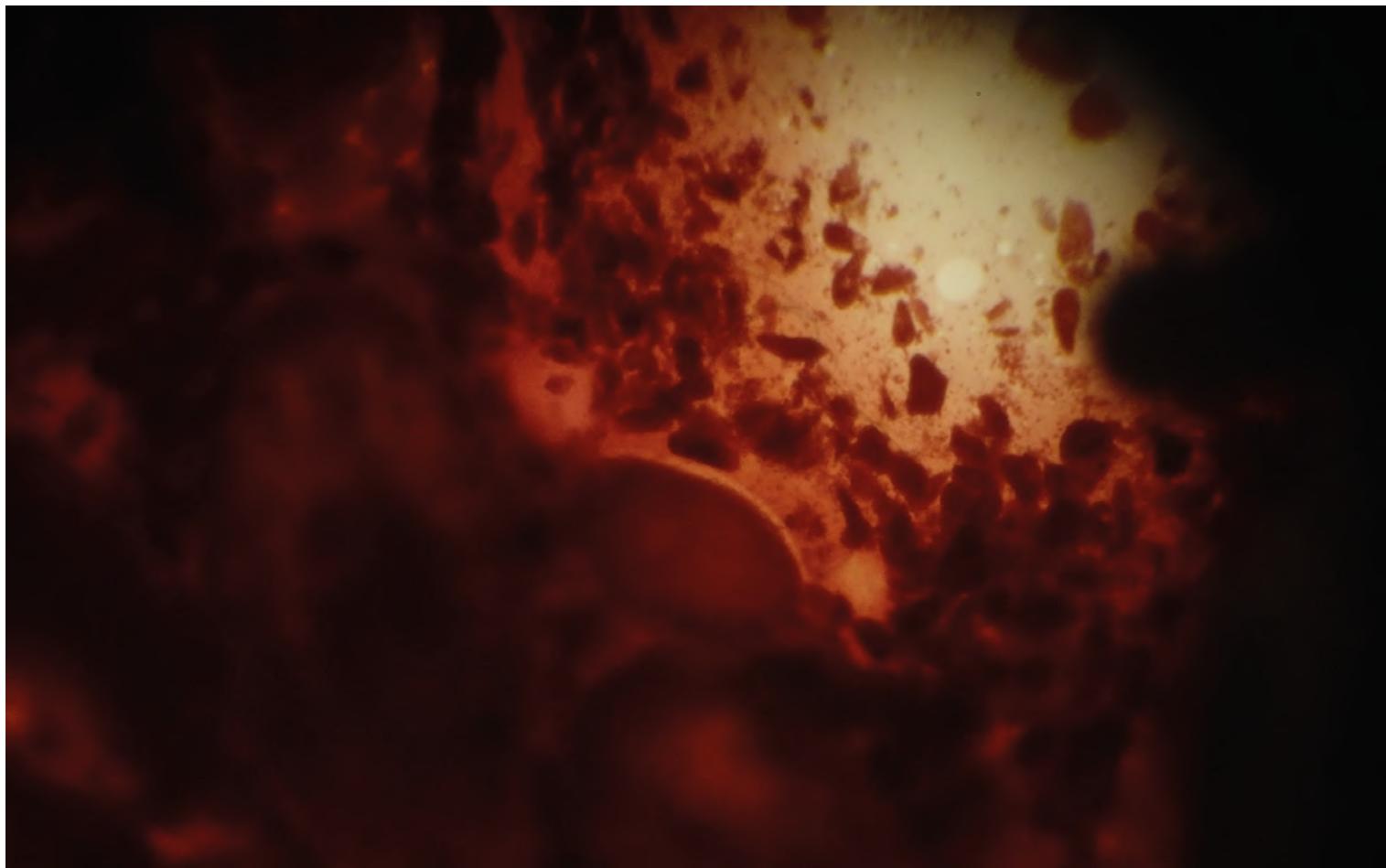




Desde tiempos prehispánicos, la grana ingresó al mundo mágico de los símbolos sagrados.









La grana cochinilla fue uno de los tributos que los aztecas exigían a los pueblos sometidos.



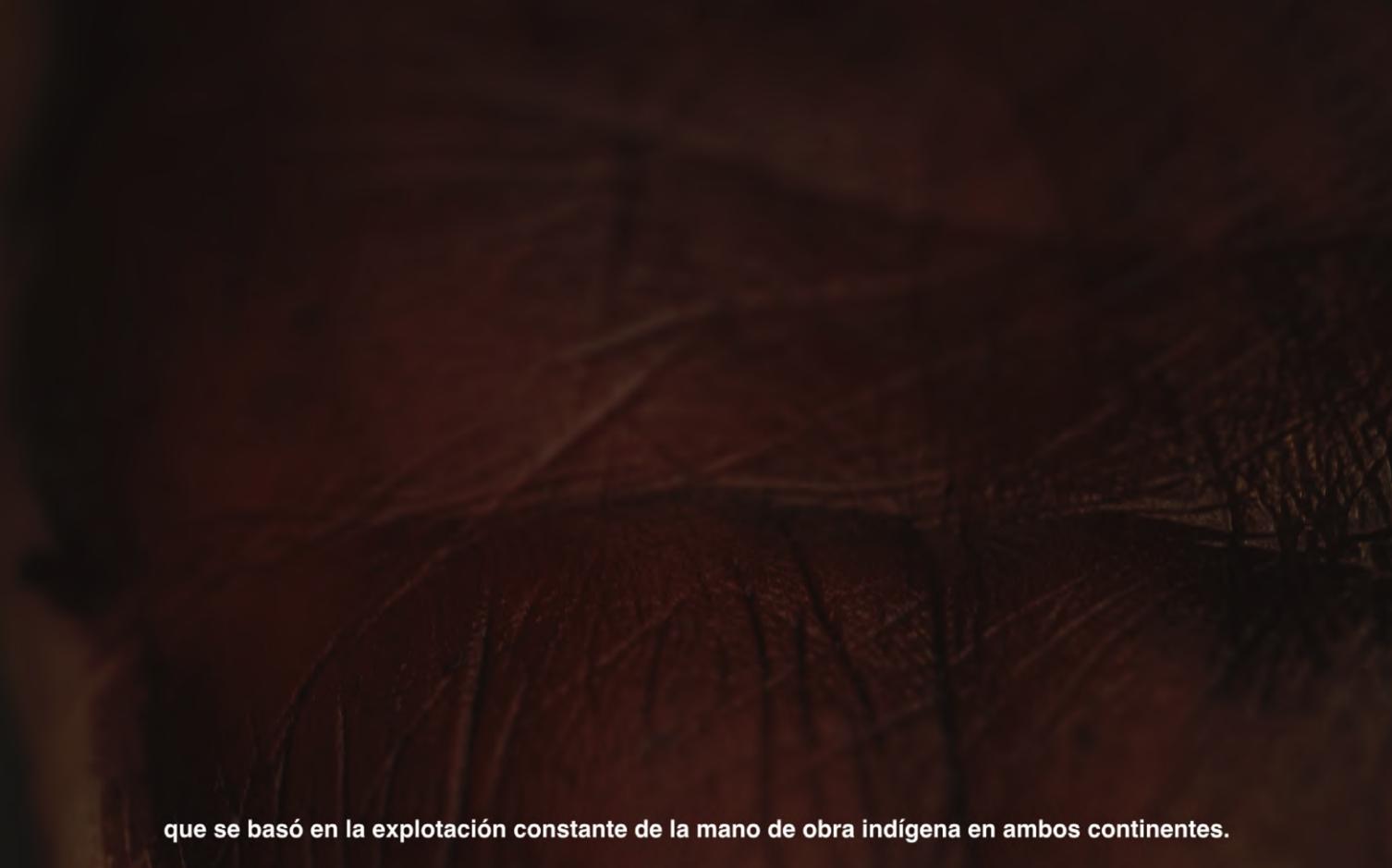
“Mientras el cosechero de grana empobrece, el comerciante de grana enriquece”.



El agroecosistema colonial



resultado del sincretismo del conocimiento tradicional indígena y el conocimiento español.



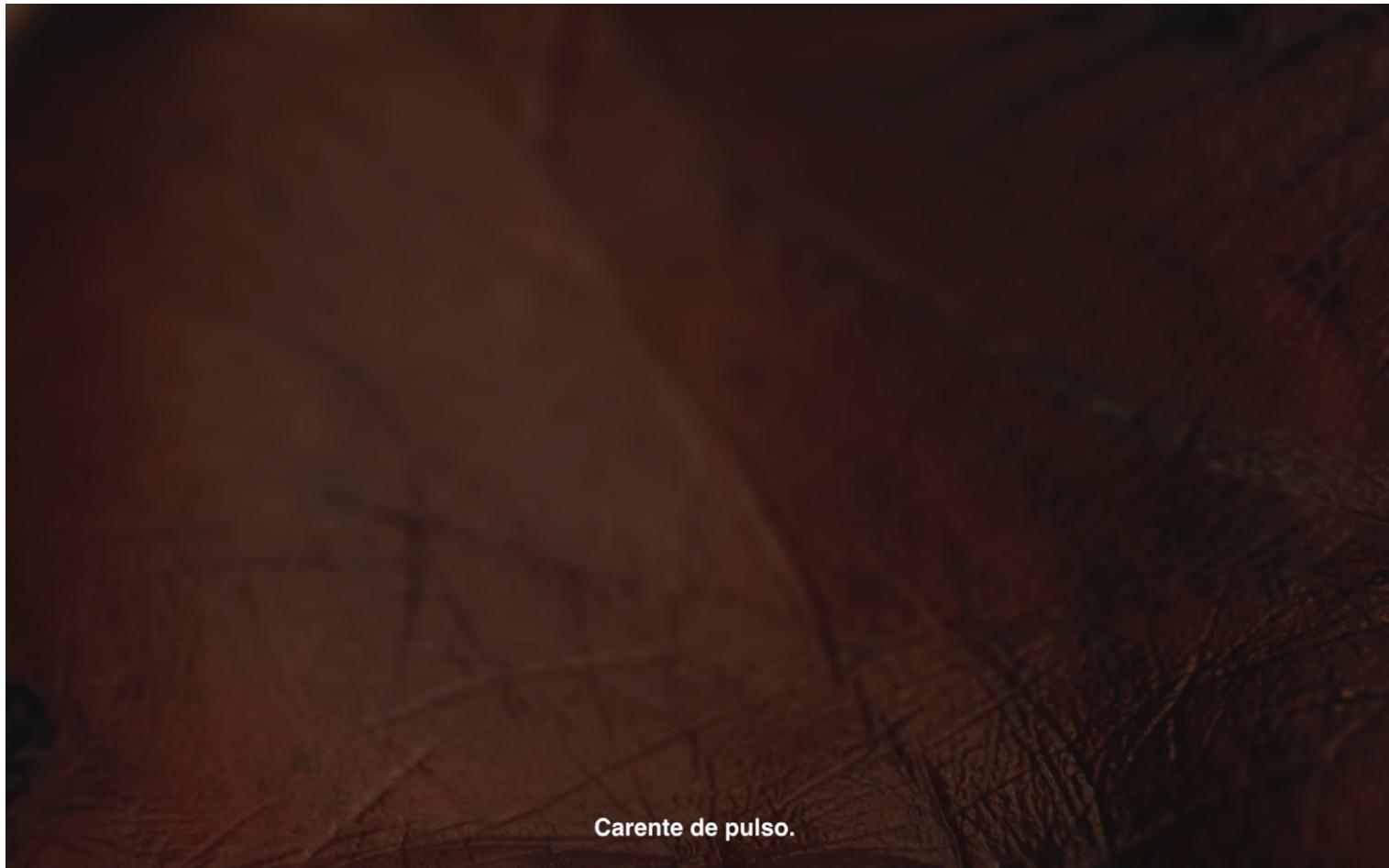
que se basó en la explotación constante de la mano de obra indígena en ambos continentes.



El avance tecnológico y la modernidad llevaron a la grana casi a su extinción.



En una economía desligada de la tierra; desligada de las especies vivas que la sustentan.



Carente de pulso.



La sangre artificial reemplazando la de la tierra.

Dicen los antiguos mixtecos que hace miles de años
hubo una cruenta lucha entre dos dioses para poseer una nopalera.

Lucharón hasta morir
y tiñeron con la sangre de sus heridas las pencas de los nopalés.

Los hermanos de estos dioses, enviaron nubes a recoger la sangre
y así se fue cubriendo cada penca de un manto blanco.

La grana era la sangre de estos dioses
y en el capullo quedó la nube como manto.

Granadas hembras en los cladodios de un nopal.

Hembras que cuidan a otras hembras en estado de gravidez.

«Al principio no sabía yo en qué momento le iban a saltar los hijos».

«Con el tiempo le fuimos sacando los secretos a la grana».

The ancient Mixtecs said that thousands of years earlier there had been a bloody battle between two gods, to take control of a grove of prickly pears.

They fought to death,
tinging the prickly pear pads with the blood of their wounds.

The brothers of these gods sent down clouds to collect this blood and so each pad was enveloped in a layer of white.

The cochineal were the blood of these gods,
while the clouds lay as blankets overtop the buds.

Female cochineal on the cladodes of a prickly pear.

Females caring for other females, in a dire state.

“At first, I did not know exactly when the offspring would emerge.”

“Over time, we were able to cull the cochineal’s secrets”.

Ellas antes de parir expulsan agua «como una mujer».

Aprendimos a desmadrar, a separar del nopal las madres
y llevarlas a otras plantas para que nazcan sus crías.

Aprendimos el semillamiento, que es colgar nidos de pastle
en las pencas donde las hembras se encuentran pariendo.

¿Cuántos machos necesita una hembra?
¿A cuántas hembras puede satisfacer el macho?

Se la ve reemplazar a los machos muertos con los vivos,
varias veces entre la salida y la puesta del sol.

El macho, ese pequeño insecto en forma de palomilla
que fecunda a la grana, volando sobre ella, en Mixteco se llama
Dahua-Yiti, que significa «ya empieza a volar el marido».

«Al nacer este insecto sale como un hilito negro,
y se mantiene así hasta que le da el sol y el aire que se mueve
y va subiendo por el nopal arriba a buscar el sustento de sus hojas».

Before they give birth, they expel water, “like a woman.”

We learn to lose control, to separate the mothers
from the prickly pear and take them to other plants
for their offspring to be born.

We learn about seeding, which involves hanging Spanish moss nests
on the pads, for the females to find each other when giving birth.

How many males does a female need?
How many females can a male satisfy?

You see her replacing the dead males with the living ones,
various times, from sunrise to sunset.

The male, that small insect shaped like a moth
that fertilises the cochineal, flying over top of her, is called in Mixtec
Dahua-Yiti, which means ‘the husband is starting to fly’.

“When this insect is born, it comes out like a strand of black thread,
and stays like that until touched by the sun and the moving air,
climbing the prickly pear to draw sustenance from its leaves.”

Desde tiempos prehispánicos,
la grana ingresó al mundo mágico de los símbolos sagrados.
La grana cochinilla fue uno de los tributos
que los aztecas exigían a los pueblos sometidos.

«Mientras el cosechero de grana empobrece,
el comerciante de grana enriquece».

El agroecosistema colonial
resultado del sincretismo del conocimiento tradicional indígena
y el conocimiento español.
Un sistema productivo de mucho éxito que se basó en la explotación
constante de la mano de obra indígena en ambos continentes.

El avance tecnológico y la modernidad
llevaron a la grana casi a su extinción.

En una economía desligada de la tierra;
desligada de las especies vivas que la sustentan.

Carente de pulso.

La sangre artificial reemplazando la de la tierra.

Guion de *Campo carmín*
Tania Candiani

Ever since pre-Hispanic times,
the cochineal has pertained to the magical realm of sacred symbols.
The cochineal bug was one of the tributes
required of other peoples they conquered.

“While the harvester of cochineal is impoverished,
the cochineal dealer gets rich.”

The colonial agroecosystem
is a result of the syncretic encounter between traditional
indigenous understanding and Spanish knowledge.

A highly successful productive system founded on the continual
exploitation of indigenous labour in both continents.

Technological advancement and modernity
came close to bringing the cochineal to extinction.

In an economy unrooted from the earth;
separated from the living species that sustain it.

Lacking any sort of pulse.

Artificial blood replacing the blood of the earth.

Campo carmín script
Tania Candiani

«Pero sí, es un trabajo que se debería rescatar;
y pues mírelo, acá está, ya se aclimató a este lugar,
a nosotros, a nuestra familia,
pues que nos dedicamos a cultivarla,
no nos es ya muy difícil
pues parece que ya le encontramos los secretos».

Inés Carmona de Gante en su invernadero

“Yet it is indeed a form of work that should be revived;
so take a look, here it is, it has already acclimatized to this place,
and to us, to our family.

For we are the ones who are dedicated to cultivating it,
it is no longer very difficult for us, as it seems we have already
discovered all its secrets.”

Inés Carmona de Gante in her greenhouse



La ruta de la grana cochinilla, 2022

217 x 198 cm

Lienzo de algodón cosido con hilo de algodón y bordado a mano
con seda teñida con grana cochinilla

Las flotas españolas transportaban productos agrarios y manufacturados europeos a Nueva España, y traían de vuelta plata y otros productos coloniales como la grana cochinilla. El cultivo de la grana cochinilla fue impulsado por los españoles en el siglo XV y se extendió hasta Guatemala. El pigmento revolucionó las industrias de colorantes y fue uno de los ramos más lucrativos de la economía iberoamericana.

Este mapa cosido reproduce la ruta de ese comercio del siglo XVI al siglo XIX y permite a la grana habitar de nuevo el tránsito de la explotación histórica derivada de la conquista. Como una huella, el rojo se inserta y ocupa esa herida cartográfica que significaba la colonia.

La ruta de la grana cochinilla [The Cochineal Route], 2022

217 x 198 cm

Cotton canvas sewn with cotton thread and hand-embroidered with cochineal-dyed silk

Spanish fleets carried European agricultural and manufactured products to New Spain, and brought back silver and other colonial products, such as cochineal. The production of cochineal was initiated by the Spanish in the 16th century, eventually expanding to Guatemala. The pigment revolutionised the coloured dye industry and was one of the most lucrative sectors of the Ibero-American economy.

This sewn map depicts the trade route for this product from the sixteenth to the nineteenth century, enabling cochineal to once again trace the movement of this historical exploitation, which emerged with the Conquest. Like an imprint, the red is inserted into and occupies the cartographic wound that the colony represented.

Centeccpanxiquipilli Nocheztl (20 taledas de grana cochinilla), 2022

115 x 170 cm

Lienzo de algodón cosido con hilo de algodón y bordado a mano con seda teñida con grana cochinilla

La grana cochinilla se utilizaba en la pintura mural, la decoración de jícaras, teñido de textiles, pintura de códices o como cosmético. También fue objeto del tributo que exigían los aztecas en sus territorios.

La Matrícula de los Tributos es uno de los llamados códices mexicas, realizado entre 1520 y 1530 probablemente copiado de un original mexica años después de la conquista. Inspirado en códices originales copiados por los tlacuilos (pintores de códices), fue pintado por escribas mexicas, que usaron el formato pictórico antiguo y añadieron posteriormente las descripciones en español. Este códice, anexado posteriormente al códice Mendocino, registra las tributaciones hechas al Estado Mexica y presenta información sobre el territorio y la estructura socioeconómica de la sociedad. Sus hojas en papel amate muestran los altépetl (entidades políticas) tributarios sometidos a los mexicas, así como los productos y las cantidades que tributaban.

Siguiendo la secuencia inherente de reproducción y transmisión de los códices, los bordados de la pieza transcriben y traducen esas tablas de tributos a otra materialidad. La costura en grana permite al pigmento hablar como materia y textura e incidir en su propia historia de explotación y valoración como elemento de lucro y beneficio.

Centecpanxiquipilli Nocheztl (20 talegas de grana cochinilla)
[Centecpanxiquipilli Nocheztl (20 Sacks of Cochineal)], 2022

115 x 170 cm

Cotton canvas sewn with cotton thread and hand-embroidered with
cochineal-dyed silk

Cochineal was used in mural painting, the decoration of gourds, textile dyes, codex painting and for cosmetics. It was also used as payment for the tributes the Aztecs demanded in their territories.

La matrícula de los tributos [Tribute Roll] is a Mexican codex created from 1520 to 1530. It was likely copied from an original Mexica document years after the Conquest. Inspired by the original codexes that were copied by the tlacuilos (codex painters), it was done by Mexica scribes who used the historical pictorial format, adding inscriptions in Spanish at a later date. This codex, which afterwards was annexed to the Mendocino Codex, documents the tributes paid in Mexica State, adding information about the territory and its socio-economic structure. Its amate paper pages document the altepeme (political entities) that were required to pay tributes to the Mexica, as well as the products and quantities that were paid.

Following the inherent sequence of reproduction and transmission of the codexes, the embroidery of this piece transcribes and transforms these tribute rolls into a different material. The stitching using cochineal enables the pigment to speak as both material and texture, having a say in its own history of exploitation and evaluation as a profit-making commodity.

Naufragio, 2022
Mantas térmicas de la Cruz Roja Española
140 x 220 cm c/u

Agradecimientos a Cruz Roja Española en Lanzarote

La investigación de Tania Candiani se tiñó de rojo al indagar sobre las relaciones migratorias de África con Canarias a través de la llamada ruta Atlántica, una de las más peligrosas del Mundo. En sus búsquedas aparecían de manera insistente las típicas fotografías de los migrantes que han llegado a tierra cubiertos con mantas rojas. Esta imagen icónica reproducida hasta la saciedad por los medios de comunicación ha provocado cierta insensibilidad en el público y una normalización de esta situación de emergencia.

Tania Candiani recupera un elemento fácilmente reconocible para poner sobre la mesa cuestiones vinculadas a las violencias, a los desplazamientos y a las fronteras y, de esta forma, escrutar sobre los conceptos de explotación, herida o camuflaje.

Naufragio [Shipwreck], 2022

Thermal blankets of the Spanish Red Cross

140 x 220 cm c/u

Thanks to the Spanish Red Cross

Candiani's research is dyed red, as she explores Africa's migratory relationships with the Canary Islands over what is called the "Atlantic route", one of the most dangerous in the world. In her explorations, we see the typical photographs of migrants having just arrived to land, covered with red blankets supplied by the Red Cross to keep them warm. This iconic image, which is reproduced in excess by the mass media, has led to a degree of insensitivity on the part of the public, normalising emergency circumstances.

Here Tania Candiani revives the red blanket, an easily recognisable object for the public—and especially those from Lanzarote—to pose questions related to acts of violence, displacements and borders, examining concepts of exploitation, injury or camouflage.

Los ojos bajo la sombra, 2022

Instalación y acción en sitio

Cinco estructuras, redes, lana teñida con grana cochinilla mexicana tejida a mano por Emma LLG, Marianna Amorim y Mariela García Curbelo

395 x 250 cm c/u

Pusieronse de nuevo a la faena. Las seis mujeronas, dos viejas y las otras cuatro jóvenes, la mano bien forrada en trapajos, que simulaban guantes, la cara cubierta a estilo moruno, sin dejar ver más que los ojos bajo la sombra de la enorme sombrera de palma, cogieron la cuchara, especie de apagaluces, y comenzaron, enzarzadas entre los nopalitos de recio tronco y resistentes pencas, altos y compactos, a recoger la cochinilla.

Ángel Guerra. *A merced del viento* (1912).

En esta pieza se aborda la noción del trabajo colectivo de las mujeres con una mención histórica al uso de mano de obra forzada en los sistemas de encomienda y repartimiento para la cría de la grana cochinilla, así como para la fabricación de tintes. La presencia femenina y su fuerza de trabajo como herramienta productiva, muchas veces bajo la sombra, resultan imprescindibles para entender la manufactura y confección del preciado pigmento.

La pieza también implica en sí misma una migración de saberes y de materiales. Las lanas teñidas en México hacen el mismo viaje de siglos atrás. La acción en sitio que sucede en esta pieza es el acto de entretejer: entretejer culturas, saberes, geografías en un territorio que el espectador transita. La presencia literal del pigmento en esta pieza evoca el intercambio comercial desde la época colonial y el despojo del territorio. La trama abstracta teñida de rojo señala la violencia de las fronteras y el acto político que representa el rescate de esta materia prima. Como una nueva manera de habitar la cartografía y la historia, los tejidos devienen cicatrices de un relato camuflado que emerge proponiendo nuevas texturas y lecturas del lugar.

Los ojos bajo la sombra [Eyes Beneath the Shadow], 2022

Installation and in-situ action

Five structures, nets, wool dyed with Mexican cochineal, hand woven by

Emma LLG, Marianna Amorim y Mariela García Curbelo

395 x 250 cm each

“They returned to their work. The six large women, two older and four still young, with their hands wrapped in rags serving as gloves, their faces covered in the Moorish manner, nothing visible except their eyes beneath the shade of their enormous palm leaf hats, took up their spoons, like large candle snuffers, and entangled amidst the tall, compact prickly pear cactuses, with their thick stems and tough pads, set out to gather the cochineal.”

Ángel Guerra, *A merced del viento* [At the Mercy of the Wind] (1912)

This piece addresses the concept of the collective work of women, referring to the historical use of forced manual labour in the gathering and delivery systems associated with cochineal production, as well as in the making of dyes. The female presence and the labour of their hands as a productive instrument, often relegated to the shadows, is essential for understanding the manufacture and elaboration of the prized pigment.

The piece, in and of itself, also involves a migration of knowledge and materials. The wool dyed in Mexico traces the same journey that had been made centuries earlier. The in-situ action taking place as part of the piece is the act of interweaving—the entwining of cultures, knowledge systems and geographies in a territory the viewer is made to move through. The literal presence of the pigment in this piece evokes commercial trade since the colonial period, along with territorial exploitation. The abstract section dyed red refers to border violence and the political act involved in extracting this primary resource. As a new way of inhabiting cartography and history, these fabrics are scars in the camouflaged tale that comes to the fore, proposing new textures and readings of the site.

Campo carmín, 2022
Video monocanal, sonido estéreo
10'30"

Cámara y edición, Ollin Miranda
Investigación y producción, Gerardo Zapata

La pieza es un viaje a través del proceso de domesticación de la grana cochinilla. Comienza en el mar verde del valle de Nopaltepec, en el estado de México, viaja a los invernaderos de Tlaxcala, donde es cuidada por manos con conocimiento antiguo, y termina en el vientre mismo del insecto y en sus múltiples alumbramientos. Es un viaje al nacimiento del color.

La infesta y cosecha de la grana es una actividad primordialmente de mujeres, que involucra saberes, cariño y paciencia. Esta pieza es un homenaje a esas manos que la crían, cuidan y recolectan, y también a esa hembra de distinta especie, la grana, que pare y expulsa a sus crías abrazada a las pencas de las que se alimenta.

Campo carmín [Carmine Field], 2022
Single channel video, stereo
10'30"

Camera and editing, Ollin Miranda
Research and production, Gerardo Zapata

This piece is a journey through the domestication process of cochineal. It begins in the green expanse of Nopaltepec Valley, in the State of Mexico. Then it travels to the greenhouses of Tlaxcala, where it is cared for using ancient knowledge, ending in the very entrails of the insect and its many deliveries. It is a journey to the birth of colour.

The infestation and harvest of cochineal is done mostly by women, and involves understanding, care and patience. This piece is an homage to the hands that grow, care for and gather it, as well as to that female of another species, the cochineal, which stops to expel its offspring when hanging onto the cactus pads it is feeding upon.

Cabildo de Lanzarote

Presidenta / President
María Dolores Corujo Berriel

Consejero Delegado de los Centros de Arte, Cultura y Turismo del Cabildo de Lanzarote / CEO EPEL-CACT
Benjamín Perdomo Barreto

XI Bienal de Arte de Lanzarote 2022 / 2023 *Como la liebre en el páramo*
XI Lanzarote Art Biennial 2022/2023 *Like a hare on the moor*

Director Artístico / Artistic Director
Adonay Bermúdez

Organiza / Organised
Centros de Arte, Cultura y Turismo del Cabildo de Lanzarote

Colabora / in collaboration with
Instituto Canario de Desarrollo Cultural del Gobierno de Canarias

Exposición / Exhibition

Artista / Artist: Tania Candiani
Coordinación / Coordination: Elena Ramírez Reguera, Emma LLG y Moisés Fleitas
Jefe de montaje y producción / Installation direction and production: Acaymo Santana Cuesta
Investigación y producción en México: Gerardo Zapata
Cámara, edición y sonido: Ollin Miranda
Bordados: Aliza Améndola
Teñido artesanal: Paulina Tejada / Taller Tejada
Tejedoras: Mariana Amorim, Mariela García Curbelo y Emma LLG
Transporte / Shipping: Acaymo Santana Cuesta
Seguro / Insurance: MAPFRE España

Publicación / Publication

Edita / Published by: Centros de Arte, Cultura y Turismo del Cabildo de Lanzarote
Textos / Texts: Virginia Roy, Adonay Bermúdez y Tania Candiani
Concepto/ Concept: Vanessa Rodríguez
Diseño y maquetación / Design and layout: Estudio Sombra [Víctor G. Moreno]
Fotografías / Photos: Craig Kirk. Cortesía Instituto de Visión, página 32 / Bruto estudio, páginas: 36 a 49, 54 a 58, 60 a 63, 67 a 69, 75, 78 a 87
Gerson Díaz, páginas: 50, 51, 53, 59, 65, 71, 73, 74 y 77
Traducciones / Translations: La Correccional
Impresión / Printing: Artes Gráficas Lugami S.L.

Agradecimientos de Tania Candiani / Acknowledgements of Tania Candiani:

Inés Carmona de Gante
Lucila Macías Carmona
El Pausal, productoras de Grana Cochinilla
Terrenate, Tlaxcala

Mari Paz Zamorano Rojas
Benigno Rodríguez León
Benigno Rodríguez Muñoz
Micro Empresa Rural, Color «es» Natural
Santa María Nopaltepec, Estado de México

Chana Perera
Ángeles Clavijo
Lola Crespo
Jacinta Placeres
Milana. Asociación Cultural, Social, Patrimonial y Agrícola
Lanzarote, Islas Canarias

Adonay Bermúdez
Acaymo S. Cuesta
Ollin Miranda
Virginia Roy
Blanca de la Torre
Gerardo Zapata

Galería Vermelho
Instituto de Visión

ISBN: 978-84-123645-3-8
Depósito Legal: GC 227-2023

© Centros de Arte, Cultura y Turismo del Cabildo de Lanzarote
© De los textos, sus autores y autoras, 2023
© De las imágenes, sus autores y autoras

**XI BIENAL
DE ARTE
LANZAROTE**



Cabildo de
Lanzarote



Centros de Arte,
Cultura y Turismo
Cabildo de Lanzarote



MIAC
LANZAROTE
Cabildo de San José
Museo Interdepartamental
de Arte Contemporáneo



Instituto Canario de
Desarrollo Cultural

