

**Cadu**



**Soy Mandala**



Cadu

Soy Mandala

**Soy Mandala**  
Osvaldo Sánchez



La primera vez que vi piezas de Cadu me cautivó la delicadeza lúdica de sus desempeños. Cajitas de música, trenes de juguetería... objetos de una presencia performática casi tímida, cuyas rutinas domésticas —esas con que damos afecto a los trofeos pequeños— alcanzaban una sorpresiva dimensión ritual. Todas tenían una fascinación por el movimiento, por los gestos cotidianos, por la lenta vorágine de un objeto que se abre con torpeza a un destino emocional, todavía callado. Las pausas, las arritmias, el devenir sincopado, como exigencia paciente a una ansiedad de contacto, parecían un tema importante en esas piezas. Luego estaban otros trabajos, casi inasibles. Los quehaceres del ocio en una cabaña en el monte. Las huellas nómadas de una temporada en el desierto. Evidencias frágiles tras períodos largos de ocultamiento. Marcas mínimas asumidas como acción artística, para testimoniar la disciplina del retiro o para señalizar coordenadas distantes donde uno se entrega solo al paisaje... 5

Estos procesos rituales “caseros” y la celebración de una invisibilidad autoimpuesta decidieron mi interés curatorial por constatar cómo podría impactar un ánimo así en la dinámica grupal de un entorno de barrio.

Cadu fue unos de los primeros artistas que trabajaron en Santa María La Ribera cuando aún Casa Gallina era una ruina en vías de restauración. Su incursión en el barrio comenzó en 2014 y se abrió a un proceso de más de dos años y medio. La invitación llevaba no sólo una especie de desintoxicación de la voluntad por implementar una idea “de estudio” para luego ser animada en un escenario cargado, y etiquetar la encomienda como “arte socialmente comprometido”. Más bien se anunciaba como una inmersión sin remitente autoral. Obligaba al artista a la búsqueda de un diálogo, sin la “ventaja” de una comisión artística delegada *a priori* al grupo. Lo colocaba desnudo ante la prueba de su propia capacidad humana para oír, para aceptar

y ser aceptado, y lentamente coproducir un mínimo de intimidad. El reto era mantenerse atento al flujo de deseos de los otros, y a la vez ser capaz de exacerbar y vehicular esa energía en un modelo “raro” de relación que inscribiese al grupo, con y desde el grupo mismo; una catarsis de articulación intersubjetiva, —una puesta en producción de tejido *in extremis*— asumida como: *proceso de coparticipación*.

Para los procesos de Casa Gallina:

Lo que se reconocería como coparticipación, sería la puesta en roce de toda experiencia grupal de saber —una condición heurística capaz de autogestar órgano social— vivida como implementación de un flujo. Ello implica no sólo un casi-aniquilamiento del sujeto autoral, sino también del condicionamiento del lenguaje (artístico, intelectual y de fichaje social), en tanto órdenes garantes del sistema hegemónico.<sup>1</sup>

La creación/densificación (desde el arte) de un otro modelo de red humana era, en el fondo, el objetivo “curatorial” del proyecto. “La exigencia de secretar —como vía de la articulación artística— un tejido emocional, honesto y sutil. La constitución afectiva de una situación política al seno —y como producto— de una comunidad de intereses y, sobre todo, de una comunidad de gobernanza; era la garantía de la condición social de la pieza.”<sup>2</sup> Un relato en fuga cuyo nodo intrínseco es por naturaleza *des-objetualizado*, por lo que su posterior “presentación” en la escena artística sólo sería posible a partir de una puesta en memoria, estetizada quizá, de las evanescencias de una identidad situacional y de sus previos lastres individuales en tanto utopía de inscripción.

Después de semanas husmeando por el barrio, para Cadu resultó intrigante la energía de un grupo de señoras ya mayores, quienes por más de quince años se han reunido semanalmente a

bailar en la Casa de la Cultura de Santa María La Ribera. Constituidas como un grupo ya de viejas amigas —“Las chicas de ayer, hoy y siempre”— que se presentan en eventos de baile popular, las señoritas aficionadas al danzón y al bolero principalmente, también compartían en varios casos un gusto por el bordado y el crochet. Los ejes de temporalidad que unían baile y tejido, en dimensiones coreográficas disímiles; así como la fuerte carga de feminidad y de placer que había en ese rito grupal mantenido por quince años, encajaban de manera directa en sus preocupaciones artísticas en torno al manejo del tiempo, a los ritos cotidianos y a la exigencia poética de un aura de intimidad.

Por un buen tiempo, Cadu —uno de esos raros brasileños que no baila— se dedicó a intentar acompañar al grupo. Y al rato, bailando mal, se adentró en los motivos de los bordados y también en las historias en voz baja que marcaban cada una de sus vidas. El acto sanador de cada semana, bailar para sí mismas, la delicadeza de un manto circular y efímero cuyo ornamento multicolor las enlazaba, y las derivas melancólicas de una vida encriptada en las letras de esa música determinaron la idea de *Soy Mandala*.<sup>7</sup>

Seguramente, lo que podemos ver hoy en *Soy Mandala*, en tanto video-instalación museable, encarne muy parcialmente la complejidad de esta experiencia o no exprese en toda su dimensión creativa la filigrana política que le subyace. Sería ingenuo pensar que es posible objetualizar (sin representar) la manera en que se genera un tejido social atípico a través de una situación heurística de auto-revelación. Un proceso lento, de producción de dominio público, cuya materia prima política es la emoción vulnerable de toda entidad humana expuesta y en roce. Y ello en situaciones sucesivas por un período de más de dos años. Es desde ahí que se secreta una conciencia crítica y se produce lo público: mediante la visualización de un modelo inédito de pertenencia al grupo; en la convicción de evadir cualquier intento de autorrepresentación.

Ciertamente, resulta difícil constatar dónde reside el poder transformador de un proceso así y dónde se manifiesta su beneficio

1 O. Sánchez, “Cuando ya no se es”, texto curatorial del catálogo *Erick Meyenberg: The Wheel Bears No Resemblance to a Leg* (Nueva York: YBCA, Americas Society, 2017), 127.

2 *Ibid*, 126.

común en concreto. ¿Cómo dar aquí una prueba convincente del potencial que la práctica artística tiene en la transformación creativa de nuestras manías entrópicas de inscripción social, de producción de imaginarios y de capitalización simbólica entre los sujetos contemporáneos? Sin embargo, este intento vindica y endosa la añeja fuerza del arte en la implementación de nuevos modelos de socialidad, más allá del activismo y de la representación de cuerpo social.

Esta presentación en el Museo Jumex ojalá abra una sospecha útil en torno a la urgencia por re-enunciar las prácticas culturales que endosan nuestras dinámicas de pertenencia, más allá de la representación y de la acumulación. En cualquier caso, *Soy Mandala* se nos presenta como el avatar de una práctica exógama. Quizá por ello sea una paradoja más de la escena del arte hoy. Y es que la verdadera pieza *Soy Mandala*, está en otra parte.

*Mandala* ya ha sido.

**Nota bene.** El proceso curatorial que remite a *Soy Mandala* estuvo coordinado y asistido por Violeta Celis y con la producción general de Sergio Olivares. Para más información sobre el devenir de este proceso, y sus créditos de colaboración se puede consultar [www.insite.org.mx](http://www.insite.org.mx).

8



**Entrevista con Cadu**  
Gabriel Villalobos



**Me gustaría que comenzáramos hablando sobre tu relación con Casa Gallina y cómo inició este proyecto.**

En 2014 Osvaldo Sánchez me hizo la invitación para hacer una residencia, cuando Casa Gallina aún estaba en restauración. En mi primera visita a Santa María La Ribera ese año, hice un reconocimiento del barrio y de los sitios de mayor interés. Mi residencia inició oficialmente en enero de 2015. La idea de las residencias en Casa Gallina es que no necesitas tener una idea preconcebida, sino más bien debes vivir en el barrio y, a través de la interacción con las comunidades que lo habitan, desarrollar un proyecto de coparticipación.

**En esta exploración del barrio, ¿recibiste alguna dirección de Casa Gallina, alguna recomendación, o más bien dejaron que realizaras tu búsqueda sin influirte?**

De hecho, Casa Gallina desarrolló un trabajo extenso de investigación previa a mi llegada; al iniciar la residencia recibí una carpeta con esta investigación que incluía todos los negocios, talleres, grupos y demás que existen dentro de un cuadrante que comprende las dieciocho cuadras centrales del barrio. Sin embargo, la idea era que yo viviera en el barrio. Aunque yo soy latinoamericano no soy mexicano, y hubo un proceso de adaptación y conocimiento mutuo con distintos grupos y comunidades.

Después de mi investigación y de considerar diversas opciones, decidí trabajar con el grupo “Las chicas de ayer, hoy y siempre”. Es un grupo de mujeres adultas mayores que por más de quince años han bailado juntas en la Casa de la Cultura local. Me pareció que con ellas, a diferencia de otros grupos o lugares que consideré, no iba a perturbar ningún sistema económico por la necesidad de ser remunerado. Ir a una clase de baile es algo más bien lúdico.

Casa Gallina hizo la primera aproximación, me presentaron, y ellas con mucho gusto me aceptaron en su grupo de baile. Nunca hubo desconfianza de ningún tipo, e incluso creo que ellas encontraron algo exótico en mí. Quizá por ser el único hombre, mucho más joven que ellas y extranjero. Se produjo un afecto en ellas hacia mí; a partir de ello me pude involucrar con el grupo a nivel personal.

**¿Cómo pasaste de establecer esta relación amistosa con el grupo a desarrollar la posibilidad de una colaboración artística? ¿Cómo surgió la idea de realizar un tejido?**

Comencé a entrevistar a cada una de las señoritas para entender un poco más sobre su pasado y su construcción identitaria. Estas entrevistas se realizaron con el apoyo de Casa Gallina, que siempre brindó ese vínculo institucional entre mis interlocutores y yo. Con estas entrevistas descubrí que muchas de las señoritas encontraban un gran placer en tejer. Me pareció interesante la posible combinación del baile y el tejido, porque las dos actividades pueden ser vistas como coreografías; una con pequeños movimientos y otra con todo el cuerpo. Ambas obedecen a cuestiones de ritmo, orden, tiempo, repetición.

Algo muy curioso que noté en la clase de baile es que ellas se reconnectionaban con su cuerpo al bailar; esto es posible por el hecho de estar en un ambiente protegido. Por su parte, el tejido evocaba un aspecto que comúnmente asociamos con lo maternal, más preocupado por la protección y por la transmisión de información.

**¿Qué significados conlleva la idea de crear un mandala? ¿Fue una propuesta tuya o surgió con el diálogo y la convivencia con ellas?**

En mi producción artística hay un fuerte interés por la recuperación de rituales, la circularidad, la exploración de sistemas de equilibrio entre el rigor y el caos. La idea de utilizar un mandala surgió como materialización de la memoria colectiva de este grupo. Les planteé la idea y les pregunté qué tipo de puntadas, hilos y colores les gustaba usar en sus tejidos. De esta forma fui

construyendo un mosaico de puntadas con las que se podría crear un mandala. Además no era un mandala totalmente simétrico, pues también tomé algunos elementos de la arquitectura del Kiosco Morisco, que tiene influencias árabes y francesas y que juega un papel importante como polo urbano en este barrio. Diseñé cuatro o cinco alternativas y las presenté a las señoritas, e hicimos estudios de colores. Ellas me decían qué les gustaba más de cada alternativa, y así se definió el diseño.

**¿Y quién produjo este tejido?**

La idea era que el mandala se deshiciera por medio de una coreografía de baile llevada a cabo por las señoritas. Esto es una característica fundamental de los mandalas: el mandala tibetano, que es el más reconocido, es una especie de arquitectura celestial. En el camino a la iluminación, uno debe comprender esta arquitectura y después ver su materialidad superada. Siguiendo este principio, el mandala tejido debía desaparecer. Para poderse deshilachar, toda la estructura debía ser continua. Entonces nos dimos cuenta de que las señoritas no podrían tejer este mandala; implicaba muchas horas de trabajo y una gran dificultad artesanal. Así que fue necesario buscar quién pudiera involucrarse con la producción del tejido.

De hecho fue una linda coincidencia: yo necesitaba lentes nuevos, fui a una tienda y resultó que la chica que me atendió era parte de un colectivo de tejedores. Se llaman “Tejiendo Otro Mundo”, y entre otras actividades tejen cobijas para personas en situación de calle. Casa Gallina ya los había contactado como posibles colaboradores, así que todo se dio. Además, este colectivo está formado básicamente por mujeres jóvenes. Me pareció muy bonito que un grupo de mujeres en una etapa avanzada de su vida tuvieran una experiencia catártica sobre la finitud de la existencia, y otro grupo de mujeres jóvenes tejieran para ellas, ambos de alguna manera re-significando dicha experiencia, como un gesto mutuo de gratitud.

Las chicas de “Tejiendo Otro Mundo” tardaron varios meses en hacer el mandala. Fue un trabajo muy sofisticado tejer un

mandala expresamente diseñado para deshilarse. Y en paralelo al tejido, con las señoras trabajamos con una coreógrafa que fue tomando elementos de bailes con los que ellas estaban más familiarizadas, y creando una coreografía para la desaparición del mandala. El baile se llevó a cabo en agosto de 2016, en el Teatro Julio Castillo. Este evento fue una especie de anti-ritual. Normalmente los rituales involucran la creación de un tótem como resultado, y nosotros hicimos lo contrario. Fue una experiencia muy fuerte para todos; las señoras comprendieron que este tejido representaba la existencia y la finitud de su vida.

**Me imagino que para todos fue un momento muy importante. ¿Lo hicieron público? ¿Hubo invitados?**

No, fue un evento privado. La idea era crear una documentación de este baile, que resultó en el video que forma parte de la exposición. Por lo tanto era más importante tener control de la situación para producir la documentación. En realidad fue complicado hacer este video pues yo ya no estaba en la ciudad, y había mucha gente involucrada (entre las señoras, camarógrafos, coreógrafas, personal de indumentaria, producción, curaduría). El resultado es un video que es producto de todos, y eso me parece más importante que las decisiones que yo hubiera tomado sobre él.

**Hablando del tema del registro, la exposición presenta una copia del mandala original. ¿Desde el principio se planeó hacer esta copia, o se realizó posteriormente?**

Entendimos el valor escultórico del mandala, así que se produjeron dos copias con la idea de que pudieran acompañar el video al exponerse el proyecto. Si yo fuese muy riguroso conceptualmente, no habría copias; el mandala debía haber desaparecido. Pero somos muy apagados a las formas y los objetos, necesitamos una especie de memoria más tangible.





Me parece interesante la idea de que un registro material de este proceso tenga en sí mismo un valor estético, de poder tener acceso a su materialidad.

Sí, no necesitamos ser tan extremistas. ¡Si haber hecho copias es un crimen, creo que es justificable!

**¿Las copias son idénticas al mandala original?**

Son diferentes al mandala que se destejió, porque en realidad no había cómo hacer puntadas tan complejas como las que se concibieron al principio y que se pudieran deshacer en el baile. En este sentido las copias son más próximas al ideal, al primer diseño al que se llegó en el proyecto. El mandala que se destejó era más grande, como de  $7 \times 6.50$  metros, y las copias son de unos  $4 \times 5$  metros y usan hilo más delgado.

**Hablemos un poco más del simbolismo del proyecto. ¿Cómo fue recibido por los grupos con los que trabajaste?**

Me parece que las señoras no estaban muy interesadas en la carga metafísica del mandala; su belleza ya era suficiente y tenían claro que se produjo para ellas, como un homenaje. Al hablar con ellas noté que existe un problema de reconocimiento de las mujeres mayores en México. Ellas me decían bromeando que éstas son tratadas como esclavas mayores; pasan su vida cuidando de su marido, de sus hijos y sus nietos, sin tener tiempo para ellas mismas.

Yo pienso que el baile es una forma de entrar en contacto con la divinidad. No necesariamente con una divinidad que está arriba, sino con la que tenemos dentro. Las señoras entendieron que estos movimientos del cuerpo eran sagrados, que estábamos creando un ritual con un contenido simbólico fuerte. No hubo necesidad de explicarles esto.

**Este aspecto espiritual me resulta muy interesante. ¿Las referencias espirituales asiáticas son constantes en tu trabajo? Es decir, para este proyecto no elegiste una figura cristiana o mesoamericana...**

Algo muy importante para mí y que encuentro en las tradiciones religiosas asiáticas es la búsqueda de estados espirituales a través de una manipulación directa del mundo. La artesanía, trabajar con las manos, es una forma de encontrar una sabiduría en los materiales, y eso se traduce en una forma de pulir el espíritu. Pero también tengo mucho cuidado al incorporar estas ideas, porque no quiero sonar pretencioso. ¡También soy un admirador de Marx! En Brasil decimos que somos ateos gracias a Dios; hay un nivel casi absurdo de sincretismo entre los cultos africanos, amerindios y europeos. Es algo muy natural, tal vez un poco esquizofrénico, pero que nos permite navegar con fluidez entre diferentes niveles de pensamiento.

**¿De qué manera se relaciona esto con la idea de colaboración?**

**18** Has desarrollado proyectos que implican un aislamiento absoluto. Como parte de tu proyecto de tesis doctoral, construiste una cabaña en la selva a las afueras de Río de Janeiro, y viviste ahí por un año entre 2012 y 2013. En otra ocasión, como parte del proyecto Plataforma Atacama en 2014, viviste por tres meses en el desierto de Atacama en Chile. Durante ambas experiencias, generaste obra reflexionando sobre estas condiciones de aislamiento y retrospección, y tu relación con la naturaleza, el tiempo, la austeridad y la disciplina. ¿Encuentras un balance entre el trabajo solitario y el colaborativo?

Creo que cada oportunidad presenta una manera de evocar diferentes voces que encuentro en mi interior, pero que en unas ocasiones se activan en soledad y en otras requieren de un oyente. Mis experiencias en la cabaña en la selva carioca y en el desierto de Atacama fueron maneras de evocar algo que apenas encuentra voz en el silencio, en un contexto restrictivo, austero y monótono, y con mucha disciplina. En cambio, los proyectos que he

realizado con comunidades son otro tipo de provocación. Hay áreas de intersección que superan el contexto cultural, puesto que todos somos humanos.

**En este sentido creo que es importante que más allá del registro físico y en video, este proyecto tiene su centro en un proceso de colaboración.**

Sí, con el registro hay una especie de extrañamiento porque un proceso de varios meses se resume en un objeto —e incluso ese objeto tiene un significado para todos los involucrados que tal vez la gente no puede percibir. Yo sigo en contacto con las señoras; regresé este año a México y nos vimos y hablamos mucho. Con este proyecto se establecieron lazos muy fuertes con las señoras, con las tejedoras, con Casa Gallina, y esto me deja muy satisfecho.

**19**



**Soy Mandala**  
Osvaldo Sánchez



The first time I saw pieces by Cadu I was enthralled by the playful delicacy of his achievements: little music boxes, toy trains, objects with an almost timid performative presence whose domestic routines—through which we lavish affection on our little trophies—reached an unexpected ritual dimension. They all revealed a fascination with movement, with everyday gestures, with the slow whirling of an object that opens clumsily onto an emotional, still silent destination. Pauses, arrhythmias, syncopation—like a patient request for an anxiety at contact—seemed to constitute an important theme in these pieces. Then there were other, almost ungraspable works: idle chores in a cabin in the mountains; the nomadic traces of a season in the desert; fragile pieces of evidence after long periods of concealment; minimal marks adopted as artistic action, in order to bear witness to the discipline of seclusion or to signal distant coordinates where one plunges into the landscape alone...

These “homemade” ritual processes and the celebration of a self-imposed invisibility helped me to make the curatorial decision to see how such an energy might affect the group dynamics of a neighborhood setting.

Cadu was one of the first artists to work in Santa María la Ribera when Casa Gallina was still in ruins and in the process of being restored. His incursion into the neighborhood began in 2014 and gave way to a process that lasted over two and a half years. The invitation involved not only a sort of detoxification of the will to implement a “studio-based” idea that would then be animated on an overloaded stage, and be labeled as “socially committed art.” Rather, it was advertised as an act of immersion without an authorial sender. It forced the artist to seek out dialogue, without the “advantage” of an artistic commission delegated a priori to the group. It faced him with the test of his own human capacity to listen, to accept and be accepted, and slowly

to co-produce a modicum of intimacy. The challenge was to remain attentive to the flow of others' desires, and at the same time to be capable of amplifying and conveying that energy into a "strange" model of relationship that would be inscribed on the group, with and from the standpoint of the group itself: a catharsis of intersubjective articulation—a process of producing social fabric as an intensive erosion among individuals—approached as a *process of co-participation*.

#### At Casa Gallina:

*Co-participation* would be the placing in contact of every group experience of knowledge—a heuristic condition capable of self-managing a social organ—lived as an implementation of a flow. It implies not only a quasi-annihilation of the authorial subject, but also of the conditioning of language (artistic, intellectual and socially-ascribed), as orders underpinning the hegemonic system.<sup>1</sup>

The "curatorial" objective of the project was fundamentally to create another, denser model of human network (from the standpoint of art). "[T]he requirement of ALWAYS secreting an emotional fabric, honest and subtle, for the affective constitution of a political situation at the heart—and as the product—of a community of interests and, above all, of a community of governance;"<sup>2</sup> this was the guarantee of the social condition of the piece, a storyline in motion whose intrinsic hub is by nature *de-objectified*, for which reason its subsequent "presentation" in an arts setting would only be possible on the basis of a memorialization, perhaps aestheticized, of the evanescence of a situational identity and of its previous individual hindrances as a utopia of inscription.

After weeks of sniffing around the neighborhood, Cadu was intrigued by the energy of a group of older women who

have been coming together to dance at the Casa de la Cultura de Santa María la Ribera every week for over fifteen years. Consisting of a group of old friends—"Las chicas de ayer, hoy y siempre" (The girls of yesterday, today and always)—who perform at popular dance events, these long-time aficionadas of *danzón* and *bolero* also shared a taste for embroidery and crochet. The strands of time that brought together dance and knitting in dissimilar choreographic dimensions, as well as the strong energy of femininity and pleasure involved in maintaining that group ritual for fifteen years, fit directly into Cadu's artistic interests in the management of time, everyday rituals and the poetic demand for an aura of intimacy.

For a good while, Cadu—one of those rare Brazilians who does not dance—devoted himself to trying to accompany the group. After dancing poorly for a while, he delved more deeply into the embroidering of motifs and also into the softly told stories that marked each of their lives. The idea for *Soy Mandala* [I am Mandala] grew out of the therapeutic act of dancing for themselves each week, the delicacy of a circular, ephemeral blanket whose multicolored decoration connected them, and the melancholy drifting of a life encoded in the lyrics of that music.

To be sure, what we can see today in *Soy Mandala* as a museum-quality video installation only partially embodies the complexity of this experience, and it does not fully express the creative dimension of the political filigree that underlies it. It would be naïve to think that it is possible to objectify (without representation) the way in which an atypical social fabric is generated through a heuristic situation of self-revelation, a slow process, producing a public domain whose raw political material is the vulnerable emotion of every human being exposed and in contact—and all this in situation after situation for a period of over two years. It is thence that critical consciousness emerges and the public is produced: by means of the visualization of an unprecedented model of group belonging, in the conviction of avoiding any attempt at self-representation.

1 O. Sánchez, "When One No Longer Is," translated by Christopher Leland Winks, curatorial text in the exhibition catalog *Erick Meyenberg: The Wheel Bears No Resemblance to a Leg* (New York: Americas Society, 2017), 127.

2 Ibid, 126.

It is certainly difficult to locate the transformative power of such a process and to specify where its common benefit manifests itself concretely. How to give here a convincing proof of the potential of artistic practice to creatively transform our entropic manias of social inscription, of production of imaginaries and of symbolic capitalization among contemporary subjects? Nevertheless, this attempt vindicates and endorses the mature force of art in the implementation of new models of sociality, beyond activism and the representation of the social body.

May this presentation at the Museo Jumex generate a useful sense of suspicion about the urgency of rearticulating the cultural practices endorsed by our dynamics of belonging, beyond representation and accumulation. In any case, *Soy Mandala* is presented to us as the avatar of an exogamous practice, and for that reason perhaps it is yet another of the art scene's paradoxes today. The truth is that the real *Soy Mandala* is to be found elsewhere.

*Mandala* has already been.

26

**N.B.** The curatorial process that led to *Soy Mandala* was coordinated and assisted by Violeta Celis, with general production by Sergio Olivares. For more information about the development of this process and the people who collaborated on it, see [www.insite.org.mx](http://www.insite.org.mx).



## **Interview with Cadu**

Gabriel Villalobos



**I would like to start by asking about your relation with Casa Gallina and how this project began.**

In 2014 Osvaldo Sánchez invited me to do a residency, when Casa Gallina was still under renovation. In my first visit to Santa María La Ribera that year I did some scouting of the neighborhood and its places of interest. My residency officially began in January of 2015. The idea of the residencies at Casa Gallina is that you don't need to have a preconceived idea, but you should live in the neighborhood and through the interaction with its communities devise a participatory project.

**For this exploration of the neighborhood, did you receive any direction or recommendation from Casa Gallina, or did they let you do your search without influencing you?**

In fact, Casa Gallina made extensive research before my arrival; when the residency began I received a binder with research—which included all the businesses, workshops, and groups existing within an area comprising 18 central blocks of Santa María La Ribera. However, the idea was for me to live in the neighborhood. Even though I am Latin American I am not Mexican, and so there was a process of mutual adaptation and familiarization with various groups and communities.

After doing my own research and considering several options, I decided to work with the group “Las chicas de ayer, hoy y siempre” (roughly translating as The girls of yesterday, today and always). They are a group of senior women who have danced together for more than fifteen years at the local cultural center. It seemed to me that with them, in contrast to other groups and places I considered, I would not be disturbing any economic system because of the need to be paid. Attending a dance class is more of a ludic activity.

Casa Gallina approached them first, introduced me, and they graciously admitted me into their dance group. There was never any distrust, and I even think they found something exotic about me. Perhaps because I was the only male in the group, much younger and a foreigner. There was affection towards me, and that allowed to strengthen our relationship.

**How did you move from establishing this amicable relationship with the group to the possibility of an artistic collaboration? How did the idea of knitting come about?**

I started interviewing each of the ladies to understand a little more about their past and their identity. These interviews took place with the help of Casa Gallina, who always provided this institutional bridge between my interlocutors and I. With these interviews I discovered that many of the ladies found great pleasure in knitting. I thought that the possible combination of dance and knitting would be interesting, as both activities can be seen as choreographies; one with small movements and the other with the whole body. Both respond to rhythm, order, time, repetition.

Something very curious that I noticed in the classes is that they reconnected with their body through dance; I think being in a protected environment allowed it. On the other hand, knitting evoked an aspect that we commonly associate with the maternal, concerned with protection and the transmission of information.

**What meanings arise in creating a mandala? Was it something you suggested or did it come out of the dialogue and the time spent together?**

In my work there is a strong interest in the recovery of rituals, circularity, the exploration of systems of balance between rigor and chaos. The idea of using a mandala emerged as a way of materializing the collective memory of this group. I presented the idea and asked what kinds of stitches, colors and yarn they preferred. In this way I put together a mosaic of stitches that

could create a mandala. And it was not a completely symmetrical mandala, because I also took some elements from the architecture of the Kiosco Morisco, which has Arabic and French influences and plays an important part as an urban pole in this neighborhood. I designed four or five alternatives and presented them to the group, and we did some color studies. They told me what they preferred in each alternative, and in this way we determined the design.

**And who produced the knit?**

The idea was that the ladies would unravel the mandala through a choreographed dance. This is a fundamental characteristic of mandalas: Tibetan mandalas, which are the most easily recognizable, are a kind of celestial architecture. In the path to enlightenment one must understand this architecture and then see it become immaterial. Following this principle, the knitted mandala had to disappear. For it to be unraveled, the whole structure had to be continuous. We then realized that the ladies would not be able to knit this mandala, as it involved many hours of work and great artisanal difficulty. So it was necessary to look for someone who could assume the knitting.

It was in fact a nice coincidence: I needed new glasses, I went to a store and it turned out that the girl who worked there was part of a knitting collective. They call themselves "Tejiendo Otro Mundo" (Knitting Another World) and among other activities they knit blankets for people who live on the streets. Casa Gallina had already approached them as possible collaborators, so it all worked out. Also noteworthy is that this collective is basically a group of young women. I thought it was really nice that a group of women in an advanced stage of their lives would have a cathartic experience regarding the finitude of existence, and another group of young women would knit for them, both in some way re-signifying their experiences as a mutual gesture of gratitude.

The knitters took several months to produce the mandala. It was an extremely sophisticated job to knit a mandala expressly

designed to be unraveled. Simultaneously, the ladies and I worked with a choreographer, who took elements from dances they knew and created a routine for the obliteration of the mandala. The dance took place in August of 2016, at the Julio Castillo Theater. This event was a kind of anti-ritual. Rituals normally involve the creation of a totem as a result, and we did the opposite. It was an intense experience for everyone; the ladies understood that this fabric represented the existence and finitude of their lives.

**I imagine it was an important moment for everyone. Was it made public? Were there guests?**

No, it was a private event. The idea was to produce documentation of this dance, which resulted in the video that is part of the exhibition. For this reason, it was more important to have control of the situation in order to produce the documentation. It was actually quite complicated to produce this video as I was no longer in Mexico City, and there were many people involved (the ladies, cameramen, choreographers, outfit personnel, production, curators). The result is a video that reflects everyone's work, and I think this is more important than any decision I would have made over it.

**Speaking about the issue of documentation, the exhibition presents a copy of the original mandala. Was this planned from the beginning or was it produced afterwards?**

We acknowledged the sculptural value of the mandala, so we produced two copies that could accompany the video when exhibited. If I were very rigorous conceptually there would not be copies; the mandala should have disappeared. But we are quite attached to forms and objects; we need a kind of tangible memory.





I find interesting the idea that a material record of this process has an aesthetic value in and of itself, of the need to have access to its materiality.

Yes, we do not have to be extremists. If making copies is a crime, I think it is a justifiable one!

**Are the copies identical to the original mandala?**

They are different to the mandala that was unraveled, because actually there was no way to make such complex stitches as were initially conceived and that could be undone with the dance. In this sense the copies are closer to the ideal, to the first design we arrived at. The mandala we unraveled was bigger, about  $7 \times 6.50$  meters, and the copies are  $4 \times 5$  meters and use thinner thread.

**Let's talk a bit more about the symbolism of the project. How did the groups you worked with receive it?**

It seemed to me that the ladies were not too interested in the metaphysical implications of the mandala; its beauty was already enough and it was clear it was produced for them, as a sort of homage. When talking with them I noticed a problem with the recognition of senior women in Mexico. They told me jokingly that senior women are like senior slaves; they spend their lives looking after their husbands, their children and grandchildren, with no time for themselves.

I think that dance is a way to get in touch with divinity. Not necessarily a divinity located above, but one we have inside us. The ladies understood that these bodily movements were sacred, that we were creating a ritual with a strong symbolic content. There was no need to explain this.

**I find this spiritual aspect very interesting. Are Asian spiritual references a constant in your work? I mean, for this project you did not choose a Christian or a Mesoamerican figure...**

Something very important to me that I find in Asian religious traditions is the search for spiritual states through the direct manipulation of the world. Craft, working with your hands, is a

way to find wisdom in materials, and this translates into a way of polishing the spirit. But I am also very careful when incorporating these ideas, as I do not want to sound pretentious. I am also an admirer of Marx! In Brazil we say that we are atheists thanks to God; there is an almost absurd level of syncretism among African, Amerindian and European beliefs. It is something quite natural, perhaps a bit schizophrenic, but it allows us to navigate different levels of thought.

**How is this related to the idea of collaboration? You have developed projects that imply absolute isolation. As part of your doctoral thesis project you built a cabin in the rainforest outside Rio de Janeiro and lived there for a year between 2012 and 2013. On another occasion, as part of the Plataforma Atacama project in 2014, you lived for three months in the Atacama Desert in Chile. During both experiences you produced work reflecting upon these conditions of isolation and retrospection, and your relation to nature, time, austerity and discipline. Do you find balance between solitary and collaborative work?**

I think that each opportunity presents a way to evoke different voices that I find within me, but that in some occasions become active in solitude and in others they require a listener. My experiences in the cabin in the Carioca rainforest and in the Atacama Desert were ways to evoke something that barely finds its voice in silence, in a restrictive, austere and monotonous context, and with much discipline. On the other hand, the projects I've done with communities are a different kind of provocation. There are areas of intersection beyond any cultural context, since we are all human after all.

**In this sense I think it is important that, beyond its physical record and the video, this project is centered on a process of collaboration.**

Yes, with the documentation there is a sort of estrangement as a process of many months is summed up in an object—and even

this object carries meaning to everyone involved that other people might not perceive. I am still in touch with the ladies; I came back to Mexico this year and we talked a lot. With this project we established strong bonds with the ladies, the knitters, Casa Gallina, and I'm pleased that the work elicited such relations.

**Folleto [Booklet]**

## Edición [Edition]

*Catalina Lozano, Gabriel Villalobos*

## Textos [Texts]

*Osvaldo Sánchez, Gabriel Villalobos*

## Traducción [Translation]

*Christopher Fraga, Gabriel Villalobos*

## Coordinación editorial

[Editorial Coordination]

*Arely Ramírez*

## Diseño [Design]

*Andrea Volcán*

## Fotografías [Photos]

*Registro del proyecto.**Cortesía del artista.**[Register of the project.**Courtesy of the artist.]***Exposición [Exhibition]**

## Cadu. Soy Mandala

23.NOV.2017–07.ENE.2018

## Organizada por [Organized by]

*Gabriel Villalobos, asistente  
curatorial*

## Coordinadora de exposiciones

[Exhibitions Coordinator]

*Begoña Hano*

## Registro [Registrar]

*Luz Elena Mendonza, Mariana López,**Andrea Sánchez*

## Producción [Producción]

*Francisco Rentería, Alejandro López,**Enrique Ibarra, Daniel Ricaño*

## Montaje [Installation team]

*Óscar Díaz, Sergio González*

© 2017 Fundación Jumex

Arte Contemporáneo

© textos [texts], los autores

[the authors]

