

São Paulo, mayo de 2017
Cuernavaca, agosto de 2022

Querido Felipe,

Leo tus libros, tus investigaciones, veo tus cuadernos de antaño, y voy siguiendo pistas de 27 años atrás –¿o más?– sobre cómo fueron apareciendo en tu obra las cortinas. Imagino junto con ellas los lugares, las personas, las situaciones en las que, como parte de un tejido expansivo, se han ido bordando cada una de tus piezas.

El grabado salió del papel, se volvió mural y revistió el espacio. Luego, del muro brincó a la mampara, haciendo simultáneamente las veces de obra y de dispositivo museográfico. Después se desprendió de la mampara y se volvió cortina para habitar el espacio, haciendo de vaso comunicante con otras obras. Se hizo objeto táctil, suave, con su mecanismo móvil, manipulable, desplazable, aproximable. De la galería a la casa, de la casa al patio, del patio al parque.

En tu obra veo a la cortina como un dispositivo-bisagra o intersticial que se (que nos) coloca constantemente en un *en medio de...* Que separa, pero también comunica: adentro-afuera, cuadro-ventana, oculta-devela, espacio público-espacio doméstico, galería-casa, obra de arte-objeto cotidiano, juego abstracto-objeto útil. Que activa, *de facto*, diálogos: formales, espaciales, plásticos, visuales, pero también concretos, funcionales e interpersonales.

En lo más concreto, desde su dimensión material, es un tejido, un panel de tela industrial o artesanal, bordado. A la vez, desde una perspectiva procesual y colaborativa, es un tejido de relaciones, un detonador de diálogos, procesos y vínculos, entre personas específicas en contextos particulares.

Un boceto abstracto y geométrico que empieza en tu cuaderno –registro individual de estudios–, y que después cambia de manos, para entrar en ese proceso, en parte incontrolable, de interpretación o como lo llamó Willy Kautz en La Tallera, de traducción o transcripción que se vuelve “una excusa para conversar”...

En el “hilar fino” del bordado, las cortinas ganan rítmica geométrica, jugando entre la estabilidad y

las posibles variaciones. Si miramos más de cerca, sin embargo, encontramos los detalles complejos, la riqueza del contexto, que nos van hablando de momentos de decisión (tuya y de otros) en cuanto a las formas de resolver el paso del hilo y su juego con la estructura de la tela o del panel, del tipo de bordados y puntadas, y de los juegos que pueden ir haciendo en él los diferentes ambientes donde después de muestran, como también entre sí.

Aunque pudiera parecer que es nombrar lo obvio, las cortinas ya dispuestas como piezas también hacen un juego entre lo que vemos como resultado y lo que no sabemos del proceso tras cada una de ellas. Me gustaría, contigo, desentramar los detalles de esa colaboración, de ese diálogo entre tu rol de artista o detonador individual, y las diversas colectividades, cooperativas de bordadoras, comunidades de tejedores, personas específicas, con saberes, vidas y contextos, que entran a jugar contigo en cada una de las series que has hecho en lugares tan diversos.

Podríamos pensar que en la colaboración, si existe reciprocidad, es posible imaginar una afectación entre contextos, un proceso de mutua influencia. Pensar en el bordado como una práctica cultural que más allá de la destreza e invención técnica que supone, implica la intervención de subjetividades puntuales que exceden la ejecución de un mandato técnico de producción. El diálogo entre la autoría artística y la práctica artesanal, entre los roles de género y las convenciones culturales: la figura del artista hombre genio, las artesanas y las costureras en cooperativa, con identidades comunitarias que reproducen y recrean en su hacer.

A cada versión de las cortinas, una relación diferente. *La cortina aprende*, me decías. Y respecto a la posibilidad de desentrañar y nombrar esos aprendizajes, me rondan algunas preguntas:

¿Cómo te nutres y cómo se nutren cada una de tus cortinas, no solo del tiempo de producción manual, sino de la convivencia y el intercambio de conocimiento y experiencias, a través del saber-hacer y la vivencia de cada una de las bordadoras que han participado en su elaboración?

¿Cómo se entretienen en la condición doméstica de la cortina tus propias experiencias en casa? No solo la intimidad, la solidaridad y la colaboración, sino la familiaridad ¿y tal vez tu rol de padre?

¿Cómo se nutren tu proceso exploratorio y tus obras de los ejercicios de juego, diseños grupales, talleres colectivos y experiencias pedagógicas históricas que has investigado?

¿Qué sucede cuando tus cortinas participan de una situación colectiva –privada o pública–, en la cual interactúan no solo con el espacio y sus lecturas arquitectónicas, sino con cuerpos y subjetividades, en dinámicas específicas espacio-políticas y en distintas configuraciones sociales?

Liberemos a tus cortinas de su estatus de obra de arte y, con ellas, volvámonos juego:

Imaginemos a través de una serie de bocetos (dibujos, collages, fotografías, ensayos en servilleta), espacios en los cuales tus cortinas se activen, al ser diseñadas específicamente para las siguientes situaciones hipotéticas:

Para ser usadas en algún lugar de la escuela de tu hijo, Salvador.

En tu departamento de Nueva York, que compartes con Salvador.

En una piscina (llena o vacía).

En el Parque Ibirapuera, en São Paulo. O en el Jardín Centenario, en el centro de Cuernavaca.

En una marcha “FORA, TEMER!” o en una marcha feminista.

En la Ocupa MinC del Palacio Capanema, que visitaste en 2016 en Río de Janeiro.

En una fiesta de música nordestina.

En el “Patio del Colegio”, en el centro de São Paulo. De día y de noche.

En un jardín infantil.

¿Jugamos?

Un abrazo,

Sofía O.

Querida Sofía,

Voy directo al juego, luego vuelvo a las preguntas...

Hace poco leí un libro de Roberto Bolaño donde uno de los personajes es un joven escritor fanático de la ciencia ficción. Roba libros y los consume día y noche. Se van apilando desordenadamente en el piso de su departamento, entre dos colchones tirados en el suelo, contra el muro, en el centro de la sala, quedando solo unos “pasillos” por donde circular. Es un desmadre (esto ocurre en Ciudad de México). Un día decide ordenar todo y crea un conjunto de muebles con los libros. Bancos, pisos, mesas, estructuras complejíssimas –y más encima funcionales– con aperturas y ventanas en las que uno puede sentarse, apoyar un plato, beber un té, comer, usando eso sí un mantel para no ensuciar los libros-muebles. Este invento deja perplejo a su compañero de piso y a sus amistades. No saben qué hacer: si tomarse esta acción en serio y “ocuparla”, o más bien verla como una ofensa hacia la función del libro. Tus preguntas –o más bien tus sugerencias e instigaciones– sobre mis *cortinas* me hacen pensar en una situación parecida: en cómo sacarlas de su rol de obras e insertarlas en el mundo real, para que por un lado sigan siendo cortinas-obras y por otro, pasen a ser otra cosa.

En la escuela de Salvador me las imagino en los pasillos, suspendidas de un sistema de cables que permita moverlas de vez en cuando, de modo que cada vez que las/os niñas/os salgan de sus salas de clases se enfrenten a un nuevo laberinto. Es una escuela mediana con unos 300 alumnos, por lo que necesitaríamos unas 50 *cortinas* para que los pasillos estén bien saturados. Algunas podrían tener huecos que funcionarían como ventanas, y así los niños y niñas podrían intentar adivinar lo que sucede al otro lado, en medio del trajín y del apuro de cambiarse de sala. Creo que esto agregaría un factor de juego y coqueteo acorde a la adolescencia, ¿no? Me gusta la idea de crear cierta confusión entre las clases, para romper con lo formales e intensas que son. También me imagino las *cortinas* en la cafetería, creando espacios de convivencia e interacción. Se ensuciarían mucho, eso sí.

En nuestro departamento de Nueva York ya tenemos una pequeña *cortina*. La hice en Guatemala durante una residencia en Antigua (Concepción 41). Ahí trabajé con una bordadora maya llamada Dora,

quien realizó un dibujo bordado a mano sobre 6 *cortinas*. Este fue mi primer proyecto hecho con bordado a mano. Las mujeres mayas –que son de las personas más trabajadoras que he conocido en el mundo– trabajan muy bien el telar de cintura y combinan el tejido a telar con el bordado de una forma muy compleja y bellísima. Me pareció que realizar líneas con punto cruz u otros puntos más bien directos sería bastante simple para Dora, sin embargo le fue difícil. Creo que simplemente la saqué de su trabajo habitual. La tela de algodón de base la tiñeron a mano artesanos locales con índigo natural en diferentes intensidades. El resultado final fue una serie de *cortinas* con una apariencia más “hippie” de lo acostumbrado. Pero esta manualidad y pureza material me pareció una forma adecuada de trabajar con los elementos propios del lugar, de Antigua, de Guatemala, en un periodo de tiempo corto y específico (tan solo 2 semanas). Esta *cortina* se encuentra ubicada al costado de una ventana en nuestro departamento, montada con una estructura metálica que se afirma al muro con una bisagra, por lo que puede moverse y cambiar constantemente, creando diferentes ángulos de encuentro con la luz.

También he pensado que las *cortinas* podrían existir de otra forma en mi departamento. Vivimos en un espacio muy pequeño y con poca privacidad. Llevo años pensando en fabricar unas 3 o 4 *cortinas* que separen las habitaciones –que son semi-abiertas– del espacio común, y que puedan abrirse y cerrarse como puertas japonesas. Usar tela de colores intensos y así despertar cada día con un trozo de color frente a uno. La luz entra al espacio y le otorga vida al color. Si no es en este espacio, algún día será en otro. Quiero despertar con color, color de tela, color del sol rebotando en la tela.

En el Parque Ibirapuera me imagino las *cortinas* colgando de cables que cruzan diferentes tipos de árboles a diferentes alturas. Árboles afelpados, lisos, tropicales, bajos, altos, de troncos gruesos y delgados. El viento las bate un poco; se mueven hacia delante y hacia atrás. Para resistir este vaivén del aire, las cortinas tendrían que tener huecos, de preferencia en forma triangular.

Eso sí me gustaría intentar dos situaciones de montaje. La primera en una planicie, con pasto más bien grueso cortado muy parejo, donde haya árboles pero con una buena distancia entre ellos. Luego cruzaría cables y colgaría las cortinas. Es

decir un espacio de parque planificado, calculado. La otra situación sería en un espacio más cerrado o tupido y lo más salvaje posible, casi una floresta. Ahí las colgaría de la misma forma, pero al estar los árboles más cercanos el uno del otro, sucederían otras cosas. En ambos casos el sol funcionaría como un elemento activador, sobre todo al atardecer. La luz toca las cortinas y las afecta, potencia e ilumina, “encendiendo” literalmente el color de cada una. El espacio abierto permitiría contemplar cada cortina en relación al espacio del parque, tanto lo natural como sus elementos arquitectónicos. Ver, por ejemplo, a lo lejos, el espacio peatonal techado diseñado por Oscar Niemeyer. En el espacio cerrado la luz del sol también toca e “ilumina” las cortinas, aunque también reciben sombras, muchas sombras, específicamente de los árboles. Ramas, hojas, troncos de distinto grosor y en diferentes direcciones y curvaturas se proyectan en ellas, confundándose el dibujo geométrico bordado o costurado con estas otras sombras grises y negras. También se mueven ligeramente con el viento, creando la sensación de estar respirando y conviviendo con la naturaleza, sin ser parte de ella. Este encuentro es más abstracto que el del espacio abierto. El público se inmerge en un espacio más irreal. No hay más referencias que los elementos naturales y el cruce de estos con las cortinas, sus colores, sus dibujos. La geometría de las cortinas es atravesada por la floresta. Aparecen y desaparecen, se activan y luego se duermen. Como un elemento impostor o disfrazado, o como un gesto mínimo cuya función es solo activar otras cosas.

Hace poco hice una residencia en Stavanger, Noruega, la cual terminó con una corta exposición e intervención en la isla de Sølyst. Ahí instalé 4 cortinas pequeñas con dibujos bordados a mano por mi y dos mujeres que eran parte de una escuela para migrantes: Faiza Jabari, de Palestina y Habria Mohammad, de Siria. El trabajo lo instalé en un pequeño bosque de la isla y quedé sorprendido de cómo se proyectaban las sombras de los árboles sobre las cortinas. Fue un momento especial.

Pensándolo bien, me encantaría hacer una tercera intervención en el Parque Ibirapuera. Ahí mismo, en la marquesina de Niemeyer, que une el pabellón de la bienal con los otros museos y espacios contiguos. Colgaría un grupo de unas 10 cortinas desde un punto situado a unos 50 cm. sobre del piso. Al estar colgadas así, las cortinas girarían por sí solas, rotando circularmente. Dependiendo del viento, esta

rotación sería más fuerte o casi imperceptible. La otra opción sería colgarlas de cables que conectan las columnas entre sí. Sería muy bonito ver a gente en skates o en patines interactuar con las cortinas. Que giraran alrededor o saltaran junto a ellas, creando algo como un baile o un movimiento con cierta sincronización y coordinación. De esta forma mi intervención en el parque tendría tres niveles: uno más urbano, uno natural diseñado y uno natural más salvaje.

Para una marcha “¡Fuera, Temer!”, me gustaría hacer unas 20 cortinas grandes de diferentes colores y diseños geométricos, de unos 3 x 1,6 metros. Por razones prácticas, cada una tendría dos palos largos de madera en cada costado que sobresaldrían al menos un metro por la parte inferior de cada una. Esto permitiría a las/os manifestantes levantarlas, moverlas y caminar con ellas (es decir, tendrían bolsillos laterales en vez de arriba y abajo, como lo hago normalmente). Usaría 10 cortinas sin intervenirlas, para que sus formas y colores se perdieran entre la multitud, otros carteles con consignas, banderas, ruido, etc. Dejaría que diferentes organizaciones intervinieran las otras 10 cortinas con sus propias consignas o dibujos. Por un lado, la forma y el color actuarían como gestos poéticos y abstractos de resistencia, y por otro, las propias estructuras cumplirían una función práctica. Puede ser bonito que un mismo elemento cumpla estos dos roles simultáneamente.

Para la ocupación del Ministerio de Cultura del Palacio Capanema, en Río de Janeiro, propongo la instalación de cortinas semitransparentes muy coloridas frente a las ventanas. El espacio del Palacio estaba muy bien organizado con carpas para dormir, espacios de trabajo y diálogo, espacios recreativos (en la entrada había una especie de escenario improvisado para grupos de música y otras intervenciones), baños químicos, etc. En vez de ocupar las cortinas como elementos arquitectónicos de organización espacial, creo que sería más interesante y menos invasivo concentrarlas en las ventanas. Por un lado, es más coherente conservar la apertura política del espacio, su transparencia y horizontalidad, y una o varias cortinas podrían interrumpir eso. Me imagino que en las ventanas podrían servir como filtros de luz, de color, otorgándole una ambientación cromática a los encuentros, discusiones, charlas y discursos que se realizan ahí adentro. Me gustaría crear ese filtro con

el exterior, con la vista de la ciudad, interrumpiendo la realidad de ahí afuera o más bien modificándola con color.

¿Cómo te nutres y cómo se nutren cada una de tus cortinas, no sólo del tiempo de producción manual, sino de la convivencia y el intercambio de conocimiento y experiencias, a través del saber-hacer y la vivencia de cada una de las bordadoras que han participado en su elaboración?

Mis cortinas son trabajos de producción colectiva. Siempre lo fueron. Al principio –en 2006– y por varios años, trabajé con Johanna, mi pareja de esa época, en un espacio y contexto muy doméstico. El proceso era bastante simple: yo tenía una idea y ella me ayudaba a ejecutarla, ya sea dándome consejos técnicos-estéticos o sugiriendo tipos de tela y de costura, etc. Ese entorno doméstico y familiar me pareció adecuado para el trabajo, por la técnica usada, por su tradición. Los conocimientos de Johanna fueron siempre importantes en el momento de producir el trabajo, el cual desde un principio estuvo “abierto” a recibir los conocimientos de otras personas. También, dependiendo del proyecto y de otras circunstancias, trabajé desde muy temprano con Myriam, una costurera de Santiago. Ella vivía en un barrio cerca de la casa de mi madre y con ella el proceso de producción también fue siempre muy abierto. Yo iba a su casa y me pasaba ahí un par de horas, conversando sobre el trabajo (recibiendo sus consejos) y también de otras cosas: su familia, la política, el fútbol, sus otros proyectos de costura, etc. Esos momentos me parecían importantes, ya que sentía que las cortinas pasaban a ser un vehículo para entender mejor a Myriam, y su contexto social y familiar. Creo que, a cambio, en esas conversaciones, ella entendía un poco más sobre mi trabajo, sobre lo que era ser artista, y que obviamente escapaba a lo que mucha gente entiende o cree que es ser artista. Para mí estos eran momentos o gestos de intercambio. Tal como con Johanna, las cortinas recibieron el aporte de Myriam en cuanto al color o a los tipos de tela y en un momento decidí invitarla a proponer también tipos de puntos. Así, el dibujo –que era una apropiación de dibujos de otros artistas (hice varias series con dibujos de Ródchenko, Klee y Loza, un pintor modernista argentino)–, contenía decisiones estéticas que no eran mías, sino de Myriam, y tenían que ver con las posibilidades que ofrecía la máquina de coser y con el conocimiento que ella tenía al respecto. Entonces entendí los diferentes

puntos de costura como elementos gestuales. Haciendo una analogía con un dibujo hecho a mano, esas diferentes costuras me parecían equivalentes a diferentes intensidades de línea, desde lo más leve a lo más marcado (como la soltura de la mano al dibujar a mano alzada). Me pareció muy bonito que Myriam ejecutara esas diferentes intensidades mediante una máquina de coser.

En 2014 fui invitado a la Bienal de Cuenca, en Ecuador y el equipo curatorial me propuso trabajar con un taller local. Este fue el momento en que las cortinas se abrieron aún más, tanto por el hecho de “salir de casa” como por el proceso mismo de producción. Trabajé con Laura Paucar y Nancy Arévalo, dos costureras que eran parte de un negocio familiar de costura y tapizado (Ecuacortinas). A diferencia de proyectos anteriores, las combinaciones de colores fueron decididas por ellas y yo decidí los colores de los fondos y de las figuras. También fue la primera vez que realicé muchos más diseños de los necesarios. Así, hice 25 dibujos, y juntas/os fuimos decidiendo cuáles usar y con qué colores. Debido al tipo de tela que utilizamos, ellas también sugirieron algunas modificaciones técnicas del proceso que funcionaron muy bien. En 2016 fue aún más importante y radical el hecho de trabajar colectivamente. Para la 32ª Bienal de São Paulo trabajé con dos talleres: uno ubicado en el centro de la ciudad y compuesto básicamente por dos jóvenes diseñadoras/es (Alex y Valentina) y el otro, en la periferia de São Paulo, que consistía en una cooperativa de bordadoras (*Associação de Bordadeiras do Jardim Conceição*). El proyecto es hasta ahora el más grande que he realizado –30 cortinas– y también, el más participativo. Obviamente las particularidades sociales y geográficas de cada grupo también fueron un factor a considerar. Me pareció valioso poder trabajar con dos grupos provenientes de realidades completamente diferentes de São Paulo que, sin embargo, consideraban el tejido como un elemento de cohesión social y creación de comunidad.

¿Cómo se entretienen en la condición doméstica de la cortina tus propias experiencias en casa? No solo la intimidad, la solidaridad y la colaboración, sino la familiaridad ¿y tal vez tu rol de padre?

Como lo mencioné antes, siempre me pareció apropiado fabricar las cortinas en casa. Desde el inicio me interesó la idea de que tal como yo las

producía, en casa, y tal vez con Salvador dando vueltas por ahí (cuando hice la primera él tenía tan solo 3 años), una señora o una abuela o un tío podían estar también trabajando en algún proyecto casero, arreglando un pantalón, bordando un mantel o un cubrecama, etc. Ese uso de técnicas domésticas me llamó la atención, ya que sentí que para hacer este trabajo no era necesario contar con conocimientos de técnicas artísticas, sino que se necesitaban sobre todo conocimientos de costura y confección, lo cual es más abierto.

El hecho de que las técnicas de costura y bordado estén más o menos insertas en el ADN doméstico me llama mucho la atención. Ahora, eso también depende del contexto. Por ejemplo, es posible que sea una actividad menos visible o menos común en Nueva York, donde la mayoría de la gente consume ropa o productos hechos en China o India, que son fácilmente reemplazables. Pero si viajas a México, Brasil o incluso a ciertos barrios aquí en NY, puedes encontrar todo un mundo de conocimientos y aplicaciones textiles caseras. Resumiendo, la condición doméstica del trabajo es central para mí, tanto desde mi propia experiencia de producción, como al proyectar esas mismas condiciones domésticas hacia el campo social o extra-artístico más amplio.

Respecto a tu pregunta sobre el rol de padre, es extraño, porque la familiaridad de las cortinas, de su producción, es algo que fluctúa: a veces son totalmente caseras y otras, son producidas en otros espacios, en diferentes contextos, por otra gente. Hay una cierta familiaridad en la técnica, pero esta se va abriendo o modificando según donde se realice el proyecto. Mi rol de padre, de “autor”, también fluctúa, creo. A veces es un rol más participativo, a veces más distante, tanto dentro de mi casa (espacio doméstico) como fuera de él.

¿Cómo se nutren tu proceso exploratorio y tus obras de los ejercicios de juego, diseños grupales, talleres colectivos y experiencias pedagógicas históricas que has investigado?

El juego es parte fundamental de mi trabajo. Está inserto en el centro y en el inicio de todo. Lo primero que hago para cada proyecto de cortinas es realizar una serie de dibujos y estudios. Estos pueden ser hechos a mano, con regla, sobre papel grilla o con collage, pegando trozos y formas de papeles de

colores. También he realizado algunos en programas de computadora, pero la mayoría los hago a mano. Cada serie o grupo parte con la creación de una grilla, que puede ser definida o abierta, y sobre esta grilla voy probando, literalmente jugando, con diferentes combinatorias de formas y colores.

La primera obra donde entendí la importancia del juego fue *Tetris* (1996), realizada para el Taller de Grabado Avanzado I, con el profesor Eduardo Vilches en la Escuela de Arte de la PUC. Por 12 semanas consecutivas instalé 6 módulos –cuadrados negros de vinilo autoadhesivo de 45 x 45 cm– en 2 grupos de 3, moviendo 2 módulos por semana. Formando dos figuras en base a una simetría vertical, también fui alternando líneas y ángulos, los cuales fui desplazando por el mismo muro durante los 3 meses que duró el ejercicio. El trabajo buscaba crear un espacio a partir de un movimiento lento o un movimiento lento que ocupara un espacio, donde las múltiples posibilidades formales tanto de las figuras como de su relación con la arquitectura estuviesen sujetas a la estructura social-académica del curso, es decir sujetas a la noción de “entrega semanal”. Así como en *Tetris*, el juego de video, mi versión tenía reglas muy claras y objetivos muy simples: crear diferentes figuras que se movieran en un espacio bidimensional. Un punto importante que yo recalaba en las críticas semanales era que el trabajo buscaba “expandir los factores y relaciones formales de la obra hacia lo social, hacia la universidad como estructura de enseñanza”. *Tetris*, mi trabajo, era finalmente un juego conceptual.

Desde entonces fui explorando y experimentando con diferentes materiales y superficies, produciendo poco a poco un trabajo cada vez más arquitectónico y espacial. Una vez descubierta la posibilidad de trabajar con tela gracias a la primera cortina –que fue producida en marzo 2006 para una exposición en Galería Metropolitana en Santiago de Chile–, el mecanismo del juego fue adaptándose e incorporándose a la estructura del trabajo. Al colaborar con otras/os, intento que se contagien con los aspectos lúdicos de mi trabajo. Para mí es importante que tanto las personas que fabrican, colaboran y se encargan del espacio de exposición, como el público, dialoguen y aprendan del trabajo a través del juego.

