

Vista desde una ventana de hilo

Pedro Ortiz Antoranz

Yo me encuentro en todo ese grupo de gente que intenta con medios artísticos crear y expandir la “mitología del espacio”. Tampoco sé qué significa la palabra “espacio”. Sigo utilizándola. Pero no estoy muy seguro de qué significa.
Gordon Matta-Clark

A primera vista, la estructura de hilos realizada en la casa de Ciudad Bolívar pudiera entenderse como una instalación. La diferencia clave entre ésta y los medios tradicionales — pintura, escultura, fotografía— es que éstos tienen muy en cuenta la presencia literal del observador en el espacio que conforma la pieza artística, preocupándose por una percepción amplia, precaria y agudizada que no sólo apele al sentido de la vista. El arte de instalación invita al espectador a entrar físicamente en la obra y, a menudo, es descrito como teatral, inmersivo o experiencial.

Por otro lado, *Arquitectura sin arquitectos* (ASA) podría ser considerado un proyecto de sitio específico. Este tipo de iniciativa tuvo su origen en la escultura minimalista de los años sesenta y buscaba relacionar al espectador con el espacio de exposición, brindándole una experiencia de inmersión fenomenológica al recorrer dicho lugar e invitarle a pensar en sus características específicas y en las relaciones que se establecían con éste. El origen de la especificidad del sitio se localiza entonces en el interés por las particularidades de cada espacio expositivo —en un inicio, los artistas se fijaron en las características arquitectónicas de dicho espacio, posteriormente en el tejido complejo de relaciones económicas, políticas y sociales que se enraízan en la institución museística y en el territorio.

Ahora, si bien es cierto que el arte de instalación y el arte de sitio específico tienen historias intrínsecamente ligadas, y que el primero es el antecedente directo del segundo, de acuerdo a varias narrativas, no sería atinado clasificar apresuradamente a ASA como una instalación, y sí hacerlo como una obra de sitio específico. A diferencia de la instalación —incluso de carácter crítico—, el arte de sitio específico decodifica o recodifica las convenciones del contexto en el que está inmerso, mientras que la primera se limita a evidenciar las relaciones existentes entre la obra y el lugar donde se encuentra. En este sentido, la razón principal por la cual ASA no debe definirse meramente como una instalación es porque sucede como un proceso social, no se limita a la manifestación objetual/espacial de una actividad.

El sitio en ASA no es meramente un lugar geográfico específico; se trata más bien de un espacio antropológico, habitado por una familia, con una historia, unos modos de habitar y un set de relaciones personales. La estructura de hilo no es sólo una pieza de sitio; da forma a una escultura flexible que ocurre con el espacio, con relación a la familia que lo habita y con su determinación de anticipar y cambiar el devenir del lugar que les pertenece. La especificidad del sitio en ASA no se limita ya al encuentro con un objeto escultórico, como en el caso de la instalación, sino que ahonda en una experiencia que se despliega en el tiempo. Esta dimensión duracional emana esencialmente de su carácter colaborativo, pero también resulta particularmente manifiesta en el componente documental del proyecto: la serie de videos y video retratos filmados *in situ*.

La historiadora de arte Rosalyn Deutsche (2006) distingue dos tipos de relación entre obra y lugar: el primero consiste en un modelo asimilativo de la especificidad del sitio, donde la obra se integra con el entorno existente, considerado como un espacio unitario y armónico. El segundo es un modelo interruptivo del sitio en el cual la obra de arte funciona como una intervención crítica que busca interferir en un contexto complejo, donde existen antagonismo y tensión. El proyecto ASA es, en realidad, afín a este segundo tipo, pues problematiza las

condiciones de un contexto complejo, el de la autoconstrucción de vivienda popular en un barrio de extrarradio, un contexto de precariedad e inestabilidad de las formas urbanas donde la instalación de hilo apunta a una posibilidad —una esperanza— que muy probablemente no se materialice.

Primer precedente: Fred Sandback

La escultura minimalista está en un profundo diálogo con la arquitectura. Así es el caso de la obra escultórica de Fred Sandback (1943-2003), que sirve de referencia para la estructura de hilo de ASA. El trabajo de este artista estadounidense comprende esculturas de hilo y de metal tensado que, a partir de su trazo en líneas rectas, evocan formas tridimensionales en juego con la forma e iluminación de los espacios. El artista rechazaba el término “ambiental” para describir su trabajo pues pretendía que éste coexistiera con el espacio, que se integrara a él. Fueron los escultores minimalistas de la segunda parte del siglo xx los que empezaron a fusionar sus obras con los parámetros del espacio museístico. Esta característica pasaría al arte de sitio específico en tanto sirviera de invitación a experimentar el lugar espacio de exhibición como parte indisoluble de la obra. Tal exhortación tenía por objetivo la activación del espectador —en lugar de un mero observador pasivo, una búsqueda común de Fred Sandback— y, en general, de los escultores minimalistas. La extensión de la escultura de un arte del objeto a un arte del espacio y sus relaciones, así como la posibilidad de entrar en la estructura misma, hizo posible que ésta adquiriera un carácter arquitectónico que deviniera, así sea por tan sólo unos segundos, una estructura habitable.

Es cierto que las obras de hilo tensado de Sandback difícilmente pueden calificarse como una intervención crítica —su comentario se limita a la arquitectura del espacio expositivo—, pero sí ponen de manifiesto las particularidades específicas del sitio en el que se realizaban y contradicen la lógica transportable de la escultura con plinto o base, como sucedía en la escultura modernista. Las figuras de Sandback no podían ser simplemente trasladadas a otro espacio, pues habían sido creadas teniendo en mente las características físicas del sitio para el que habían sido concebidas: entradas de luz, las dimensiones, juegos con su escala, entre otros. A pesar de que no es el caso de Sandback, otros exponentes de la escultura minimalista también tomaban en cuenta sistemas de ventilación, de señalización, o de ajuste de temperatura. Todo ello contribuía a la producción de una experiencia estética concreta y fenomenológica del sitio.

A lo largo de la década de los sesenta, y haciendo uso de distintas estrategias —y comenzando a esbozar una idea diversa de la especificidad de sitio—, el interés de los artistas por el lugar en donde se exhibirían sus obras fue profundizándose y se tornó más complejo. El espacio no era ya concebido como neutro, un trasfondo, sino como complementario y vinculado con la obra.

De esta manera, la escultura flexible que deviene casa, de Calvo, lleva al exterior los procedimientos escultóricos de Fred Sandback; exponiéndolos a la intemperie, haciendo más complejas las relaciones entre el interior y exterior de las estructuras de hilo, integrándolas con el paisaje cercano, el barrio de autoconstrucción, de manera que éste está a su vez dentro y fuera de la escultura, muta con los cambios de la luz del día y vibra con el viento. Además, la casa de hilo pone de relieve el estado de incertidumbre y posibilidad del espacio doméstico en los barrios de autoconstrucción de vivienda popular.

Segundo precedente: Robert Smithson

El segundo precedente artístico para la realización de ASA es la obra de Robert Smithson (1938-1973), figura icónica del arte de las décadas de los sesenta y setenta que se interesó por las ruinas industriales de la ciudad. Smithson comenzó a desarrollar su obra en lugares

naturales y zonas periféricas a la ciudad (suburbios), y no sólo lo hizo sobre estos espacios sino que realizó sus obras en ellos, utilizando los materiales que encontraba en el sitio o emplazamiento.

Arquitectura entrópica

De acuerdo con Smithson, la acción de descubrir nuevos paisajes podía considerarse como “una forma de arte capaz de utilizar el territorio real como un medio”.¹ El artista trabajó en la ciudad pero interesándose por zonas periféricas y postindustriales, espacios donde la entropía de la sociedad industrial se hacía tangible. El término es aplicado a la ciudad por Smithson y el resultado desencadenó la gestación del concepto *arquitectura entrópica* (1973). Según el artista, la decadencia de los paisajes urbanos es inseparable de la ciudad moderna y, en cierto sentido, el carácter efímero altamente mutable de la misma hace que muchos de sus paisajes sean ruinas desde su gestación. Así, tanto en ASA como en la obra del artista estadounidense, hay paisajes que se recuperan del olvido o del desprecio estético, en una suerte de desplazamiento del centro de gravitación de la visión sobre la ciudad hacia su periferia, hacia los lugares que raramente aparecen en la historia oficial o patrimonial de la misma.

El emplazamiento de ASA en Ciudad Bolívar, a las afueras de Bogotá, es un caso también de arquitectura entrópica. En el barrio de Villa Gloria —y podría decirse que en la gran mayoría de asentamientos informales— pueden encontrarse ecos de tal estado de entropía. Tanto en la casa donde se llevó a cabo ASA como en sus alrededores convive lo habitado con lo inacabado, la posibilidad de una vivienda nueva con la frustración de la misma. En varios aspectos, esta arquitectura entrópica es análoga a la arquitectura industrial, por su uso directo o crudo de los materiales de construcción, concreto, tabique y varilla están a la vista, sin recubrimiento o acabado, una arquitectura siempre en proceso que confiere a las viviendas el aspecto de barracones industriales. Al igual que Smithson fotografiara el *débris* de Passaic y del Hotel Palenque, los paisajes entrópicos de Villa Gloria quedan registrados por el lente de la cámara: el polvo de cemento en suspensión, el agua grisácea en los cubos y los tambos, el apilamiento y ensamblaje de los materiales de construcción, los colores quemados y el deslumbramiento a pie de obra; las tareas repetitivas y mecánicas.

La noción entre *site/non-site*

Si bien ASA se desarrolló por completo en la casa de la familia en Villa Gloria, Bogotá, también ha sido exhibido en museos y galerías de Colombia y México. Esta propuesta se inserta en los espacios institucionalizados del arte mediante un tipo de instalación que reúne registros en video, materiales usados en la vivienda de autoconstrucción y estructuras de hilo. ASA, por lo tanto, existe como proyecto que integra el sitio y el fuera de sitio, en relación directa con el par *site/non-site* formulado por Smithson (1968).

La polaridad *site/non-site* tiene como origen la tensión entre el impulso de crear en espacios abiertos y la necesidad, tarde o temprano, de dar visibilidad en el museo a intervenciones que suceden en locaciones remotas, alejadas del público potencial de las mismas. Es a través de los *non-sites* que los *sites* tienen cabida en el museo; son una suerte de elementos complementarios que reflejan la presencia de uno y la ausencia del otro. Con el desarrollo del binomio *site/non-site*, Smithson ideó la manera de extender la obra a la galería, sin pretensión de desplazarla enteramente a esta última. Este es un sistema de interdependencia o de polaridades que evita ver superfluo, contradictorio o menguado —una mera documentación— lo que acontece en el museo con respecto a la fuerza que cobran las intervenciones artísticas al aire libre. En ASA, el estado de posibilidad al que apunta la estructura de hilo conecta y comunica las experiencias del *site* y del *non-site*. Esto es parte esencial de la poética de la pieza.

A diferencia de los *sites* de Smithson, el *site* de ASA no es uno despoblado ni carente de presencia humana. Por el contrario, el factor más importante de este proyecto es entablar relación con la gente que lo habita, por lo que podría decirse que se aproxima antropológicamente al lugar. Esta forma de ver los espacios actúa en tres vertientes: como espacio de significación, como ámbito de acción e interacción y como lugar de proyección y deseo. El atractivo de la pieza radica en cómo concita o conecta estos tres niveles del *site* en los *non-sites* donde se exhibe y qué relaciones y disonancias se producen entre los mismos.

Tercer precedente: Gordon Matta-Clark

El largo proceso entablado con la familia *residente* para proyectar en hilo los futuros espacios que ampliarían su casa no tiene por objeto consensuar una arquitectura efectiva, sino generar un juego, un simulacro. El interés por un procedimiento escultórico dirigido hacia el revelado por la misma arquitectura nos conduce al tercer precedente de ASA: la obra del artista estadounidense Gordon Matta-Clark (1943-1978), quien concibió un espacio híbrido entre lo escultórico y lo arquitectónico. Las intervenciones del artista ponen en marcha un proceso deconstructivo en el cual se entremezcla el método de construcción con el de demolición. Las intervenciones arquitectónicas de Matta-Clark eran realizadas sin ningún tipo de autorización legal y ocurrían, en su mayoría, en edificios que habían sido abandonados o sometidos a desahucios. Entre éstas puede situarse su obra probablemente más conocida: *Splitting* (1974), resultado de la división de una casa a la mitad por medio de un corte perpetrado por el artista usando una sierra eléctrica. La construcción, que pronto sería demolida, se localizaba en Englewood, un suburbio de Nueva Jersey, y pudo conseguirla gracias a que su galerista, Horace Solomon, la había adquirido por el valor del lote. *Splitting* estaba precedido por algunos trabajos en los que Matta-Clark había seccionado partes de casas u oficinas para perturbar, solapar o colapsar la funcionalidad de esos espacios, reconfigurando, por ejemplo, las relaciones entre exterior e interior, o entre el interior mismo, por medio de cortes parciales en los edificios. Las nuevas entradas de luz y el correr del aire generados como consecuencia de los cortes incidían en la experiencia y comportamiento del espectador.

Feroz crítico de Le Corbusier, Matta-Clark comenzó a calificar sus trabajos como *anarquitectónicos*, haciendo un guiño al libro *Vers une architecture* (1923) [*Hacia una arquitectura*], del arquitecto francés a partir de un juego de palabras entre “arquitectura” y “anarquía”. En la obra mencionada, Le Corbusier llamaba a la casa “una máquina para vivir”, a lo cual, varias décadas después, Matta-Clark respondería que el modelo corbusiano era, en realidad, “una máquina para no vivir”.

Restarle protagonismo al edificio construido como principal objeto de estudio de la arquitectura y concebir la obra como un proceso en lugar de un producto es uno de los legados más tangibles de Matta-Clark dentro de la serie de referencias que informan y dan cuerpo a ASA. El proyecto de Calvo toma esta posibilidad crítica de Matta-Clark y, en cierta manera, formula un proceso de construcción como una práctica *anarquitectónica*. El proyecto remite a la realidad de un crecimiento urbano no regulado, no sometido a los parámetros de la planificación municipal, de carácter autogestivo y de supervivencia. La estructura de hilo es un procedimiento escultórico que proyecta los deseos latentes de los inquilinos de la casa —elevar un segundo piso, construir con las propias manos su refugio—, a pesar de todas las incertidumbres y reveses que se van a presentar en el camino, mediante una disposición que atrapa y nos presenta como posibilidad los espacios que todavía no existen.

Escultura negativa: la deconstrucción del sitio

Las intervenciones realizadas por Matta-Clark en distintos edificios —una suerte de destrucción creativa— consisten en abrir espacios a través de fragmentaciones, recortes, perforaciones y demás cortes e incisiones. Matta-Clark se propone la deconstrucción del espacio que llamamos casa a partir de la demolición, del corte o de la sustracción de materiales de la misma —una lógica completamente inversa a la de la arquitectura tradicional— y, de esta manera, devela información escondida bajo la superficie de las fachadas. En palabras del propio artista, sus proyectos giran en torno a “los subproductos de los lugares y de la gente”.² La delimitación del espacio en ASA es, a la vez, manipulación del vacío, una escultura en negativo y la deconstrucción del sitio. Este proyecto artístico trasciende lo objetual y ahonda en la naturaleza del espacio urbano habitado.

A pesar de que en obras más tardías como *Food* (1972) —el restaurante que abrió Matta-Clark junto con la artista Carol Gooden—, el espacio servía como punto de encuentro de una comunidad, en sus ejercicios de deconstrucción de casas y edificios Matta-Clark no tuvo relación alguna con los habitantes de las mismas. En ASA se concibe la casa no sólo como una construcción arquitectónica sino como un habitáculo, un lugar de confluencia de las relaciones interpersonales entre sus inquilinos, y la estructura de hilo es una proyección de dichas relaciones expresadas en la planeación de los futuros espacios de su hogar.

ASA como práctica colaborativa de sitio específico

La teórica del arte Miwon Kwon (2002) propone el término *site-responsive art*; éste puede servir para entender la particularidad de ASA. Se refiere a un tipo de práctica artística de sitio que, además de fijarse en parámetros geofísicos, pone de relieve la experiencia de estar en el lugar, toma en cuenta las huellas del pasado y del presente, así como la interacción con sus habitantes. La denominación *site-responsive art* marca una ruptura con las prácticas de sitio específico en las décadas de los sesenta y setenta, de corte más neutral o formal en su aproximación al emplazamiento, y enfatiza la vinculación con el entramado humano del mismo. El proyecto ASA tiene lugar en diálogo con el sitio y sus habitantes, entendido como lugar antropológico, un espacio habitado donde existe un entramado de vínculos sociales, culturales, económicos, políticos y afectivos específicos. El trabajo de inmersión realizado por la artista en Villa Gloria logra asociarse a fondo con un grupo de vecinos y dar pie a la construcción de lazos afectivos y relaciones de confianza mutua entre la creadora y los participantes. Esto sucedió bajo la forma de una labor compartida: la construcción del techo de la casa, en primer término, y la realización de la estructura de hilo, en segundo, como juego-arquitectura, o tomando prestadas las palabras del teórico del arte Grant Kester: “un proceso de participación interactiva que es tratado como una forma de praxis creativa”. Esta labor, concebida por Sandra Calvo pero modelada y realizada en colaboración con los habitantes de la casa, deviene una arquitectura juego o un juego arquitectónico en el que el trabajo —el tejido de los hilos— es productivo; pero de una manera distinta —la finalidad no es generar una arquitectura real. Aquí la proyección del espacio ayuda, otra vez en palabras de Kester, a “reinventar el proceso de planeación urbana como un juego imaginativo”. En ASA, el juego es la estrategia mediante la que el proyecto comienza a tomar forma. Éste no debe entenderse únicamente como el despliegue de una actividad con la finalidad específica de erigir una estructura de hilo, sino como un proceso transaccional, en tanto se presentan toma de decisiones y procesos de significación para el grupo participante. Los involucrados no siguen indicaciones ni instrucciones sino que responden a su propia intuición e inteligencia empírica.

En la casa autoconstruida en los asentamientos irregulares, obra negra y obra terminada cohabitan: a la vivienda se le van agregando provisionalmente piezas, las cuales pronto

cambiarán de uso. La casa está habitada pero está aún sujeta a cambios estructurales y funcionales radicales: la elevación de un nuevo nivel, el techado de un patio, la reconfiguración de una escalera. Conceptualmente, ASA se desencadena como una secuencia de tres momentos: primero, incita un proyecto latente en una comunidad —la construcción de un techo de concreto—; segundo, propone un incidente crítico que cambie las reglas del juego —la construcción de la estructura de hilo—, y tercero, registra la culminación del proyecto y las reacciones de la comunidad bajo las nuevas circunstancias —los testimonios, las entrevistas, el documental. Bajo un punto de vista procesal, la obra no sólo se compone de la escultura flexible y de las imágenes en movimiento capturadas en los videos, también forma parte del proceso la inmersión de la artista, quien se mudó a la casa misma. Las pláticas para construir la losa, para realizar la escultura en hilos y negociar los espacios a los que ésta daría forma, así como las relaciones interpersonales de todo el grupo también son parte de la obra. La comunidad participante comparte la agencia del proyecto con la artista: el momento de concepción, la producción y exhibición o difusión del mismo. Calvo propone construir una estructura de hilo sobre la casa, pero es el grupo participante el que define el qué y el cómo y el que resuelve, desde su acervo de habilidades, la manera en que se construirá la estructura y la forma que tendrá. Es importante subrayar que la dinámica de participación que se produjo en Villa Gloria se extendió a la sala de exhibición tanto en Colombia como en México. Algunos de los familiares y vecinos que compartieron con mayor intensidad el diseño y elaboración de la pieza en Villa Gloria participaron, a su vez, con la creadora y conmigo en el diseño de la museografía y el montaje de la obra en sus distintas sedes.

Claire Bishop (2006) se posiciona contra un arte colaborativo de corte buenista o comprometido con el bien o la armonía social. Uno de los problemas que identifica Bishop es el deseo subyacente por parte de los artistas, en una pléyade de proyectos por representar a una comunidad específica, de darles voz o crear un sentido de pertenencia a través de la colaboración en una obra de arte. Bishop se inclina por un arte de participación que no trate a la comunidad como una Nueva Arcadía urdida de buenas intenciones y aboga por un arte que nos devuelva una imagen más disruptiva, problemática y antagónica de la comunidad humana. Claire Bishop destaca la importancia de proyectos que han logrado hacer de lado posiciones cómodas y condescendientes, prácticas a las que no les interesa el paternalismo cultural sino que se conciben como ejercicios antagónicos en los que nuevas fronteras políticas se trazan y debaten constantemente. Para Grant Kester (2011), sin embargo, la obra no sólo actúa como una herramienta de disrupción y provocación, sino que busca formas de acción o creación colectiva “que puedan forjar solidaridad dentro de una estructura organizacional dada. En resumen, [el arte dialógico] desafía la autonomía estética convencional de ambos, el artista y la práctica artística, relativa a un sitio, contexto o constitución dada”.³

ASA aprovecha y desarrolla elementos de ambas posiciones; logra poner de manifiesto los saberes locales a partir del ejercicio participativo, pero lo hace de forma crítica, sin ingenuidad. Esos saberes son transmutados por el juego arquitectónico que es la elevación de la estructura de hilo, es decir, pasan de lo duro o rudo, labores pesadas ligadas a la construcción —levantar, cortar, cargar, soldar, mezclar, aplanar—, a lo blando o fino, actividades ligadas a la construcción de la estructura de hilo —tensar, cortar, hilvanar, coser. El trabajo, la necesidad, la utilidad, se torna juego y experimentación. Posteriormente, el juego arquitectónico se vuelve, de nuevo, arquitectura real, cuando los hermanos Maicol y Anghello abren con martillo y cincel una de las ventanas proyectadas en un muro de la primera planta.

La construcción de la estructura de hilo se convierte en un integrador del grupo participante, pero mediante el simulacro también se manifiestan los desacuerdos latentes del grupo, expresados de forma muy elocuente por el hilo rojo. En el estado de posibilidad, a la par, al alcance de la mano y remoto, factible e inviable, de la casa como refugio y realización de un ideal, reside la poética de la obra.

En el caso de ASA, existe, en primer lugar, un acuerdo mutuo, un intercambio percibido como justo por ambas partes. Éstas actúan desde el empoderamiento y la negociación, y tienen la posibilidad de cancelar el proyecto en cualquier momento; ambas evolucionan de una lógica de aprovechamiento mutuo a una de encuentro en un tercer espacio, que no es exactamente ni el propio terreno del artista ni el de la comunidad, sino un plano ficcional, la estructura de hilo, que a cada uno da respuesta distinta y devuelve una imagen compleja y ambigua del grupo y sus intereses.

El proyecto no impone un set de ideas predeterminadas sobre un emplazamiento, sino que deja que la obra emerja del mismo. Fue a partir de las conversaciones con los residentes, en las que expresaban el anhelo por añadir más espacios a su casa, que la artista planteó la estructura de hilos como manera de dar forma a ese deseo que también da pie al conflicto. El diseño de la estructura sucedió de manera compartida con el grupo participante, desde la elección de qué tipo de hilo utilizar a cómo anclarlo y tensarlo; de dar formas específicas, como una escalera de caracol, a decidir la distribución de las habitaciones y otros espacios. En síntesis, dentro de la tradición escultórica contemporánea, la arquitectura devino un referente principal, y el acercamiento de diferentes artistas —entre ellos Fred Sandback, Robert Smithson y Gordon Matta-Clark— contribuyó a estrechar su vinculación con los distintos planos de lo arquitectónico y de lo urbano. No obstante, el interés por la arquitectura habitada, por el espacio como un habitáculo —como en el caso de ASA—, no formó, salvo en algunas obras de Gordon Matta-Clark, parte de sus proyectos. En contraste, ASA pone de manifiesto una arquitectura “abierta, modular, flexible, dúctil y cambiante”, donde se habita mientras se planea y se construye, a diferencia de la vivienda como mercancía terminada que se construye y después se habita.

Notas

1 Joseph Brodsky. *Marca de Agua*, 2010.

2 Gordon Matta-Clark, carta a Harold Stern, asistente del comisionado del Departamento de Bienes Raíces de Nueva York, 1971.

3 Grant Kester. *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, 2011.