

Genealogía de una Arquitectura sin Arquitectos

Arquitectura sin arquitectos (ASA) es una obra de sitio específico realizada en colaboración con una comunidad (una familia), que podría inscribirse en lo que el teórico estadounidense Grant Kester ha llamado *arte dialógico* o pudiera incluirse, todavía con mayor precisión, en lo que la teórica Miwon Kwon ha denominado *Site Responsive Art*, (2004). Al igual que la mayoría de prácticas de sitio específico realizadas en colaboración con un sector o grupo específico, el *arte dialógico* o el *Site Responsive Art* desafían la lógica modernista del arte donde los objetos son producidos en un taller y, posteriormente, son mostrados ante una audiencia bajo el abrigo de los espacios legitimados de exhibición de arte (un museo, una galería, una bienal, etc.).

Dentro de las influencias que inspiran la concreción de ASA se encuentran obras, artistas y conceptos que en su momento redefinieron la relación entre arte y sitio, o entre escultura y arquitectura. La práctica artística fue transformada por estas prácticas que incorporan saberes de otros campos de conocimiento así como estrategias de creación que antes permanecían fuera del ámbito de las bellas artes.

Procedimientos artísticos de sitio específico

Hablar sobre arte de sitio específico es hacer referencia a una pléyade de teorías y a un apartado particular dentro de la historia del arte en el que, *a grosso modo*, los artistas buscaron hacer explícitas las muchas relaciones existentes entre el objeto artístico y el contexto en el que está inscrito. Debido a que ASA es un proyecto que fue realizado enteramente en una casa de Ciudad Bolívar, asentamiento informal en las afueras de Bogotá, y trató con las cuestiones sociales, económicas y afectivas que se tejen en el mismo, es posible sostener que es un trabajo de sitio específico: los eventos e intervenciones que sucedieron durante el proyecto tienen relación directa con el emplazamiento donde están inmersos.

Según diversos autores, Miwon Kwon (2002: 85-89) con mayor prominencia, las prácticas de sitio específico tienen su origen en la escultura minimalista de los años 60s, y buscaban relacionar al espectador con el espacio de exposición, brindándole una experiencia de inmersión fenomenológica al recorrer dicho espacio e invitarle a pensar sus características específicas y las relaciones que se establecen con éste. El origen de la especificidad de 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.

Claire Bishop (2005) explica que el arte de instalación es un término que refiere a un tipo de arte en el cual el espectador entra físicamente en la obra y que, a menudo, es descrito como teatral, inmersivo o experiencial (Bishop, 2005:6). La diferencia clave entre la

instalación y los medios tradicionales (pintura, escultura, fotografía) es que ésta tiene muy en cuenta la presencia literal del espectador en el espacio que conforma la pieza artística, preocupándose por una percepción amplia y agudizada del mismo que no sólo apele al sentido de la vista.

Siguiendo los escritos de la historiadora de arte Rosalyn Deutsche (cf. 1992) sobre este medio artístico, la escultura de hilos realizada en la casa de Villagloria en Ciudad Bolívar pudiera calificarse como una instalación. Deutsche distingue entre dos tipos de instalaciones: el primero consiste en un modelo asimilativo de la especificidad de sitio, donde la obra se integra con el entorno existente, considerado como un espacio unitario y armónico. El segundo es un modelo interruptivo 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 responde a las condiciones de un contexto complejo, el de la autoconstrucción de vivienda popular en un barrio de extarradio, en un contexto de precariedad e inestabilidad de las formas urbanas, la instalación de hilo se erige como indicador de una posibilidad y de una esperanza que muy probablemente no se materialice.

Ahora, si bien es cierto que el arte instalación y el arte de sitio específico tienen historias intrínsecamente ligadas, y que la primera es el antecedente directo del segundo de acuerdo a varias narrativas, quizá sea prudente no clasificar rápidamente a ASA como una instalación y sí esencialmente 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. La razón principal por la cual ASA no debe definirse meramente como una instalación es porque sucede como un proceso, no se limita a la manifestación objetual-espacial de una actividad.

Siguiendo con la teoría propuesta por Kwon (cf. 1999 y 2002), ésta observa que el arte de sitio específico se informa de una multiplicidad de disciplinas como la antropología, la sociología, psicología, teoría política, urbanismo; todas ellas, disciplinas de corte crítico. Existe un desplazamiento en las prácticas de sitio hacia una interpelación del emplazamiento desde las disciplinas de las ciencias sociales citadas. Kwon continúa, “el sitio ahora está estructurado (inter) textualmente en lugar que espacialmente, y su modelo no es un mapa sino un itinerario; una secuencia fragmentaria de eventos y acciones a través de espacios [...] Esta transformación del sitio textualiza espacios y espacializa discursos.” (Kwon, 1999:95)

La lectura de Kwon también apunta a un carácter duracional de la obra, esto es, la especificidad de sitio no se limita ya al encuentro con un objeto sino que suele llevarse a cabo a través de procesos que se despliegan en el tiempo. El aspecto duracional en ASA, se sitúa dentro de las prácticas de carácter participativo/colaborativo, y resulta particularmente manifiesto en el componente documental del proyecto, la serie de videos

y videoretratos filmados in situ. De manera creciente, y debido a que tienen lugar fuera de los espacios institucionales del arte, gran parte de las prácticas de sitio específico se llevan a cabo en colaboración con las comunidades que viven y/o trabajan en el mismo, lo cual produce un entrecruze entre arte de sitio específico y arte colaborativo/participativo.

ASA incorpora algunos rasgos de estos tres tipos de prácticas (sitio específico, arte colaborativo/participativo, arte público). ASA sucede entre lo público y lo privado, entre espacios íntimos y otros a la vista de todos, pero no pretende generar una vista o interés público y se desliga de cualquier intención por promover Ciudad Bolívar o realizar un retrato del asentamientos y sus habitantes. El sitio en ASA no es meramente un lugar geográfico específico, se trata más bien de un lugar antropológico, un espacio habitado por una familia, con una historia, unos modos de habitar, un set de relaciones personales. La estructura de hilo no es sólo una pieza de sitio, se trata de una escultura flexible que ocurre con el sitio, con relación a la familia que lo habita y su determinación de anticipar y cambiar el devenir del lugar que les pertenece.

Primer precedente: Fred Sandback

La escultura minimalista está en un profundo diálogo con la arquitectura, como en 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 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 S.XX los que empezaron a fusionar sus obras con los parámetros del espacio museístico. Esta característica pasaría al arte de sitio específico como la invitación a experimentar el espacio de exhibición como parte indelible de la obra. Tal invitación tenía por objetivo la activación del espectador, en lugar de ser un mero observador pasivo, una búsqueda común de 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 provocaron que ésta adquiriera un carácter arquitectónico que fuera, así sea por tan solo unos segundos, una estructura habitable. A partir de la noción de las esculturas de hilo tensado de Sandback como estructuras habitables, Calvo desarrolló la idea de una escultura flexible que deviene casa.

Es cierto que las obras 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 plintio o base, como sucedía en la escultura modernista. Las esculturas 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 60s, haciendo uso de estrategias distintas –y comenzando a esbozar una idea diversa de la especificidad de sitio–, el interés de los artistas por el sitio en donde se exhibirían sus obras fue profundizándose y se tornó más complejo. El espacio no era ya concebido como neutro sino como un espacio real, es decir, un sitio sujeto a distintos factores que creaban sistemas en relación con la obra y el espacio de exposición.

De esta forma, dentro de la tradición escultórica contemporánea, la arquitectura devino un referente principal y el acercamiento de diferentes artistas –entre ellos Hans Haacke, Robert Smithson, Gordon Matta Clark y Dan Graham– contribuyó a estrechar su vinculación con los diferentes planos de una ciudad, ya fueran económicos, políticos e incluso administrativos. No obstante, el interés por la arquitectura habitada, por el espacio como un habitáculo, no formó, salvo en algunas obras de Gordon Matta-Clark, parte de sus proyectos.

Segundo precedente: Robert Smithson

La práctica post-estudio y una arquitectura entrópica

El segundo precedente artístico para la realización de ASA es la obra de Robert Smithson (1938-1973), figura icónica del arte conceptual de los 60s y 70s que se interesaba por la ciudad, su arquitectura y sus ruinas industriales. Smithson comenzó también a desarrollar obra en espacios naturales y zonas periféricas a la ciudad (suburbios), y no sólo comenzó a hacer obra *sobre* estos espacios sino que comenzó a realizar obra *en* ellos, utilizando los materiales que encontraba en el sitio o emplazamiento. De acuerdo con Smithson, la acción de descubrir nuevos paisajes podía reconsiderarse como “una forma de arte capaz de utilizar el territorio real como un medio.” (Smithson citado en Careri, 2002:156). El hecho de que realizara sus investigaciones de campo y sus intervenciones artísticas en exteriores —parajes naturales y periferias urbanas—, y de que prescindiera en gran medida del estudio como espacio principal de su trabajo artístico ha llevado a que su práctica sea calificada como post-studio (Hobbs, 1981:271).

Sandra sigue la misma práctica post-studio, sus distintos proyectos son resultado de la exploración de distintas áreas urbanas en Latinoamérica, y de la interacción personal con sus habitantes. En el caso de ASA, el proyecto se realizó íntegramente en el barrio de Villa Gloria, en colaboración con una familia de inquilinos, participando de sus prácticas constructivas y usando, además, los materiales representativos y habituales de la construcción de casas en el emplazamiento, o proyectando, en el caso de la estructura de hilo, los deseos latentes de la familia residente.

La importancia de Smithson para su proceso de creación radica en que el artista trabajó en la ciudad pero interesándose por zonas periféricas y post-industriales, espacios donde las ruinas o entropía de la sociedad industrial se hace tangible. El término es aplicado a la ciudad por Smithson y el resultado es la gestación del concepto arquitectura entrópica (1973). El emplazamiento de ASA en Ciudad Bolívar, a las afueras de Bogotá, es un caso también de arquitectura entrópica. Según Robert Smithson 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, según el artista, 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.

En 1967, Robert Smithson publicó en la revista *Artforum* un ensayo titulado *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (cf. Smithson, 1967), un recuento a medio camino entre crónica de viaje y escrito teórico sobre el recorrido realizado en Passaic, su pueblo natal, una odisea suburbana por los vestigios de zonas industriales en declive a lo largo del río del mismo nombre. Smithson fotografió alrededor de veinticuatro escenas que retratan objetos abandonados, ruinas industriales de un sitio periférico y disperso.

Passaic deviene una suerte de punto de encuentro entre el pasado y el futuro en sus desolados paisajes. Smithson llamó a esto una nueva naturaleza entrópica (Smithson, 1973), tomando prestado el término entrópico de las leyes de termodinámica. La entropía es una magnitud física que permite determinar la parte de la energía que no puede producir trabajo (cita 13)), en otras palabras, denota un proceso de degradación de la energía de carácter irreversible que sucede en todos los procesos naturales. En palabras del artista la noción de entropía puede explicarse de la siguiente manera:

Imaginemos el cajón de arena dividido por la mitad, con arena negra en un lado y blanca en el otro. Si filmáramos tal experimento, podríamos probar la irreversibilidad de la eternidad mostrando la película al revés, pero entonces, tarde o temprano, la misma película se desmoronaría o se perdería y entraría en un estado de irreversibilidad. (Smithson, 57:28-30). Hacemos que un niño corra cientos de veces en el sentido de las agujas del reloj por el cajón, hasta que la arena se mezcle y comience a ponerse gris; después hacemos que corra en el sentido contrario al de las agujas del reloj, pero el resultado no será la restauración de la división original, sino un mayor grado de grisura y un aumento de la entropía.

La idea de la entropía se vería reflejada posteriormente en obras como *Hotel Palenque* (1969), realizada en Palenque, Chiapas, mientras Smithson se encontraba de vacaciones en un pequeño hotel a medio terminar de la zona que, según el artista, no podía saberse a primera vista si estaba siendo construido o demolido. Tal estado de incompletitud es sintomático de la unión entre presente y pasado a la que refería, y a la cual llamó también

ruinas al revés: las construcciones no caen en estado de ruina sino que lo alcanzan antes de ser construidas.

En el barrio de Villa Gloria –y podría decirse que en la gran mayoría de asentamientos informales– pueden encontrarse ecos visuales de tal estado de incompletitud señalado por Smithson. Tanto en la casa donde se llevó a cabo ASA como en sus alrededores convive lo habitado con lo inacabado, el presente con un futuro incierto. 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.

En la casa autoconstruida en los asentamientos irregulares, obra negra y obra terminada cohabitan, a la vivienda se 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. En este tipo de vivienda autoconstruida “se proyecta, mientras se construye, mientras, se habita” a diferencia de la vivienda como mercancía terminada que se proyecta, luego se construye y después se habita.

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 en suspensión de la obra; el agua de los cubos a pie de construcción; la obra a medio hacer; el apilamiento y ensamblaje de los materiales de construcción; los colores quemados y el deslumbramiento a pie de obra; las tareas repetitivas y mecánicas; el esfuerzo de los constructores

La noción de site / non-site

Si bien ASA se desarrolló por completo en la casa de la familia Moreno Puente Velandia, en Villagloria, Bogotá, también ha sido exhibido en espacios más convencionales del llamado circuito institucional del arte, exhibiéndose –hasta la fecha– en museos y galerías de Colombia y México. ASA se inserta en los espacios institucionalizados del arte mediante un tipo de instalación que reúne registros en video, materiales propios del sitio y de la construcción –materiales usados en la vivienda de autoconstrucción– y estructuras de hilo. ASA existe, por lo tanto, 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 y validar esas intervenciones, que suceden muchas veces en locaciones remotas, alejadas del público potencial de las mismas. “Moviéndose con inquietud entre los dibujos, la escultura, el medio ambiente, el cine, la fotografía, la poesía y el lenguaje, Smithson estaba siempre buscando nuevos sites. (...) No hay ninguna certidumbre. Nada puede ser fijo ni siquiera

nombrándolo.” (Gilchrist y Lingwood, 1993:15). 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. Esto es, el par sitio/no-sitio es una manera de equilibrar los despliegues que tienen lugar fuera del museo o galería (el cubo blanco) con lo que se exhibe dentro de ellos.

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. Éste es un sistema de interdependencia o de polaridades con el propósito de evitar hacer ver superfluo, contradictorio o menguado lo que acontece en el museo con respecto a la fuerza y atractivo que cobran las intervenciones artísticas al aire libre. Smithson, por su parte, realiza esta operación de reequilibrio mediante la introducción de elementos del site (espejos, piedras), registros fílmicos del mismo, representaciones cartográficas del sitio, y otros elementos fotográficos y textuales sobre el lugar, de forma que el conjunto que forman site y no site es la obra en su totalidad. En palabras de Tonia Raquejo:

Por un lado, el site —y ahora estamos entresacando tan sólo algunas de sus cualidades más destacadas— juega con las ideas de apertura de límites, indeterminación, certeza, dispersión y fisicidad. Por otro, el nonsite se vincula con los conceptos opuestos: cierre de límites, determinación, incertidumbre, contención y abstracción. (Raquejo, 1998:78-79)

ASA extiende la obra del emplazamiento al museo a través de videoinstalaciones elaboradas con materiales del sitio en las que se proyecta documentación audiovisual del lugar, además de mesas con documentación elaborada con la gente del emplazamiento y, muy especialmente, la transposición al museo de la casa entera de Villa Gloria en hilo — integrando el ser y el devenir de la casa en un sólo conjunto de trazos de hilo tensado. 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; en las videoinstalaciones, materiales provenientes del lugar dan soporte a la imagen, y las imágenes que se proyectan, a su vez, introducen y dan soporte al lugar en el museo.

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 de sitio es entablar relación con la gente que lo habita y desarrollar la obra en colaboración, por lo que podría llamársele también un lugar antropológico. Éstos actúan en tres vertientes: como núcleos de identificación; como ámbitos de relación; y como espacios de una historia compartida. El atractivo de la pieza radica en cómo concitar o conectar estos tres niveles del site en los non-sites donde se exhibe, y que relaciones y disonancias se producen entre ambos.

Tercer precedente: Gordon Matta Clark

Sobre la noción de anarquitectura

El largo proceso entablado con la familia residente para proyectar en hilo los futuros espacios que se elevarían en su casa tras construir el techo, no tiene por objeto consensuar una arquitectura efectiva sino generar un juego arquitectónico, un simulacro, tomando prestadas las palabras del teórico Grant Kester: “un proceso de participación interactiva que es tratado como una forma de praxis creativa” (Kester, 2011:8). Este interés por un procedimiento arquitectónico más dirigido hacia la reflexión sobre la misma arquitectura lleva al tercer precedente de ASA, la obra del artista estadounidense Gordon Matta Clark (1943-1978).

Matta Clark mostró su interés en la arquitectura desde una perspectiva objetual, creando así un espacio híbrido entre lo escultórico y lo arquitectónico. Su trabajo pone en marcha un proceso deconstructivo, en el cual “se dedica a confundir el método de construcción con el de demolición” (Candela, 2007:157). Las intervenciones arquitectónicas de Matta-Clark – a veces tan extremas que se convertían en demoliciones– eran realizadas sin tipo alguno 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 casa, 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 (Lee, 2000:11). Por casualidad, quizá, el tema de la especulación inmobiliaria –al igual que en Shapolsky et al. *Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System as of May 1, 1971* (1971) de Hans Haacke– está presente y es una más de las capas que se añaden al complejo cuerpo de obra de Matta Clark. El interés del artista no es solamente urbano sino también social. “En su utilización de casas y estructuras de edificios a punto de ser derribadas, creará una ruina deconstruida que mostrará las capas ocultas y encubiertas como metáforas de un significado social y antropológico.” (Candela, 2007:160) Este carácter social es interpretado por varios autores como un arte comprometido, interesado por las fuerzas políticas, económicas y sociales que confluyen y colisionan en el terreno de la arquitectura y lo urbano. El también artista Dan Graham, y contemporáneo de Matta Clark, escribió lo siguiente respecto a la obra del último:

Deshacer, destripar, desconstruir un edificio supone una declaración contra las convenciones de la práctica arquitectónica profesional. Destruir en lugar de construir (o reconstruir) un edificio equivale también a una inversión de la doctrina arquitectónica funcional. Una «desconstrucción» de Matta-Clark, a diferencia del arte «minimal», «pop» o «conceptual», permite que el tiempo histórico entre en la obra. (Graham en Disserens et al., 2003:201)

Bajo este tenor, *Splitting* estaba precedido por algunos trabajos en los que Matta Clark había seccionado partes de casas u oficinas para ampliar, modificar, 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. Los procedimientos de Matta Clark “externalizaban las inquietudes del minimalismo sobre el estatus cambiante del sujeto dentro del ambiente construido, abriéndose a la ‘violencia’ del sitio arquitectónico y el espacio abstracto.” (Lee, 2000:xix).

Feroz crítico de Le Corbusier, Matta Clark comenzó a calificar sus trabajos como anarquitectónicos, haciendo un guiño al libro del arquitecto francés, *Vers une architecture* (1923) [Hacia una arquitectura]. El juego de palabras inicial continuaba con otro juego de palabras, esta vez entre arquitectura y anarquía. En el libro mencionado, Le Corbusier llamaba a la casa “una máquina para vivir”, a lo cual, varias décadas después, Matta Clark respondería que el modelo corbuseriano es, en realidad, “una máquina para no vivir” (Lee, 2000:9).

Pamela M. Lee sostiene que la anarquitectura se relacionaba también con el concepto de entropía de Smithson, el cual a su vez se entendía de manera más clara dentro del contexto del arte de procesos, una idea en boga entre los artistas de los 60s y 70s cuyo interés giraba entorno al proceso de creación –o destrucción– de un objeto de arte que en el propio objeto como un producto terminado. La entropía se relaciona directamente con la idea de proceso y destrucción o desaparición, y lleva con el transcurso del tiempo y la contribución de procesos de transformación de la materia a “la desintegración progresiva de una forma.” (Lee, 2000:9) No obstante, Matta Clark jamás dio una definición exacta ni concreta del término anarquitectura pero sí postuló decididamente que “la anarquitectura no busca resolver problema alguno” (Lee, 2000:86) y, junto con varios artistas más, apuntaló empíricamente esta idea mediante fotografías que retrataban espacios que escapaban a las funciones y definiciones tradicionales de la arquitectura y el urbanismo, como los espacios transicionales y transposicionales (espacios de paso donde podían ocurrir distintas situaciones), e incluso espacios temporales como un tren descarrilado en medio de un paisaje nevado. En su análisis, Pamela M. Lee cita lo que decía Matta Clark sobre la anarquitectura:

El propósito arquitectónico del grupo era más elusivo que realizar piezas que demostraran una actitud alternativa hacia los edificios.... Estábamos pensando más sobre vacíos metafóricos, huecos, espacios residuales, lugares que no estaban desarrollados... por ejemplo, los lugares donde te detienes a amarrar tus agujetas, lugares que son sólo interrupciones en tus movimientos diarios. Estos lugares son también perceptualmente significativos porque hacen una referencia al movimiento del espacio. Era algo más que el vocabulario arquitectónico establecido, sin sujetarse a algo muy formal. (Lee, 2000: 105)

Una de las obras que refleja estos principios de manera más concreta es *Fake Estates* (1973), la cual quedó inconclusa por la prematura muerte del artista. Tras descubrir que el gobierno de la ciudad de Nueva York vendía espacio basura – minúsculas porciones de tierra que resultaban en la cuadrícula urbana por anomalías en la inspección y zonificación

de la expansión de obras públicas—, compró quince de tales lotes. Catorce se encontraban en Queens, uno en Staten Island. El artista reunió mapas, actas, y más documentación burocrática relacionada a las porciones mínimas de tierra; fotografió, habló y escribió sobre ellos; y consideró utilizarlos como sitios para sus distintivas intervenciones ‘anarquitectónicas’ en el espacio urbano (cf. Kastner y Najafi, 2005). Fake Estates reflejaba “preguntas históricas y filosóficas más amplias sobre la naturaleza del espacio social y la propiedad [...] cómo la propiedad constituye una relación y no sólo una cosa; cómo la noción de propiedad está ligada a los términos de su uso, su consumo, y más importante, su desperdicio.” (Kastner y Tras la temprana muerte de Matta Clark, la propiedad de los espacios adquiridos regresó a manos del gobierno de la ciudad, enfatizando involuntariamente el carácter absurdo de estos espacios, los cuales no podrían ser ocupados a pesar de ser adquiridos. La retícula urbanística es relevante dentro del proyecto dado que remite a la arquitectura deshumanizada y funcionalista tan criticada por el artista. 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.

ASA toma esta posibilidad crítica de Matta Clark y, en cierta manera, formula un proceso de construcción como una práctica anarquitectónica. El mismo nombre del proyecto Arquitectura sin arquitectos 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 arquitectónico escultórico afin a los de Gordon Matta Clark 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. Una estructura de hilo en negro para subrayar los acuerdos y en rojo para los conflictos, que atrapa y nos presenta como posibilidad los espacios que todavía no existen.

Escultura negativa: la deconstrucción del sitio

La delimitación del espacio en ASA es a la vez manipulación del vacío, una escultura en negativo y 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 roturas, fragmentaciones, recortes, perforaciones y demás cortes e incisiones. Matta Clark se propone la deconstrucción del espacio que llamamos casa a partir de la demolición, corte, o de sustracción de materiales de la misma (una lógica completamente inversa a la de arquitectura tradicional) y, de esta manera, devela información escondida bajo la superficie de las fachadas. A decir de Dan Graham, tales fragmentaciones develan la estructura interna de la arquitectura norteamericana pues:

descubren la integración privada de un espacio vital compartimentado revelando cómo cada familia individual se enfrenta con la impuesta estructura social de su compartimento. Junto con la adaptación de la familia y/o persona

privada al orden arquitectónico socialmente conformista, la imposición constructiva se descubre al público exterior en forma de una “escultura” [...] Matta Clark fragmenta o parte la arquitectura y la convierte en una especie de cubismo invertido o “anti-monumento [...] Estos “monumentos” negativos o recuerdos de obras desean “abrir” la historia y la memoria histórica. (Graham en Disserens et al., 2003:213-14)

Al igual que las obras citadas de Matta Clark, ASA es un proyecto artístico que trasciende lo objetual y ahonda en la naturaleza del espacio urbano habitado. En palabras del propio artista, sus proyectos giran entorno a “los subproductos de los lugares y de la gente” (Santiago Martín de Madrid, 2010:456) y es así como su trabajo, en tándem con la demás producción artística de su época, pone en cuestionamiento todo tipo de sistemas institucionales.

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 mismos. En ASA se concibe la casa no sólo como una estructura 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 casa.

La casa autoconstruída que está presente en ASA no está estructurada como un conjunto de sets o escenografías discretas, separadas, estereotípicas de la casa idealizada por las clases acomodadas, con los que se escenifica habitualmente la individualidad, la intimidad, la privacidad, la unidad familiar o de la pareja en los rituales de la comida y ocio, en el control de los fluidos corporales y su higiene. En la casa de ASA, los espacios discretos y diferenciados de los hogares de la clase media colapsan en espacios más ambiguos que pueden ser a la par taller, cocina, recámara, tienda, bodega. En esa ambigüedad y crudeza del interior de la casa, impregnada de una penumbra que desdibuja todavía más los espacios, tienen lugar rutinas bien definidas: comidas, tareas escolares, ocio. Suceden –a la manera de iluminaciones móviles, o reservas– situaciones construidas mediante objetos: una tabla de planchar, unas bancas desiguales, un televisor y un foco constituyen una sala comedor. Si en una casa de clase media, muebles, una cierta división, diferenciación o estructura previa, nos dan pistas de la función de cada espacio, aquí las pequeñas pertenencias, algunas herramientas de trabajo, una cama, una estufa, son los que van señalando las transiciones entre espacios.

Como se ha mencionado, ASA es un proyecto que se inspira en gran medida por el trabajo de Matta Clark, Smithson y Sandback, pero difiere de todos ellos en tanto que el motor que guía la obra es un principio afectivo y de relación interpersonal, los artistas se relacionan con el espacio a partir de las experiencias de quienes lo habitan, construyen procesos de confianza y de intercambio, para desarrollar un proyecto de forma participada con los mismos, y dejar constancia de esa participación en los resultados

exhibidos. De esta forma, los elementos arquitectónicos duros -lo construido- y suaves-lo habitado- estén presentes en ASA.

ASA como práctica participativa de sitio específico

En la introducción a su libro *One Place After Another*, Miwon Kwon (2002) constata la aparición de una pléyade de términos que pretenden dar cuenta de las permutaciones del arte de sitio específico en la actualidad. Dichos términos buscan marcar una ruptura con las prácticas de sitio específico de los 60s y 70s, de corte más neutral o formal en su aproximación al emplazamiento, y enfatizar la vinculación con el entramado humano del mismo.

Entre los muchos términos que Kwon menciona aparece *site-responsive art*, el cual puede servir para entender la particularidad de ASA. Al respecto de este término, Gillian McIver (2004) señala que surge para significar un tipo de práctica artística para la que es relevante la experiencia de estar en el sitio, tomar en cuenta las huellas del pasado y del presente, la interacción con sus habitantes, además de los parámetros geofísicos, para transmitir esas experiencias al público mediante la obra. El trabajo de inmersión realizado en Villa Gloria tiene como cometido vincularse a fondo con el sitio y sus habitantes, como mencionábamos en el apartado anterior, para dar pie a una relación de intercambio a la construcción de lazos afectivos y de confianza mutua entre los artistas 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 de Grant Kester: “un proceso de participación interactiva que es tratado como una forma de *praxis creativa*” (Kester, 2011:8).

Conceptualmente, el proyecto opera como proceso o duración en una secuencia de tres momentos: primero, incita un proyecto latente en una comunidad -la construcción de la losa o techo de concreto-; segundo, propone un incidente o evento crítico que cambie las reglas del juego —la construcción de la estructura de hilo—; tercero, registra la culminación del proyecto y las reacciones de la comunidad bajo las nuevas circunstancias —los testimonios, las entrevistas, el documental—. Bajo la clave o criterio duracional o procesual, la obra no sólo se compone de la escultura flexible y las imágenes en movimiento capturadas en los videos, también del proceso de inmersión de la artista, quien se mudó a la casa misma, las pláticas y negociaciones para construir la losa, así como para realizar la escultura en hilos y negociar los espacios a los que ésta daría forma, las relaciones interpersonales de todo el grupo también son parte de la obra.

El proyecto tiene lugar en diálogo, respuesta, con el sitio y sus habitantes, entendido como lugar antropológico, es decir, un lugar habitado donde existen un entramado de vínculos sociales, culturales, económicos, políticos y afectivos específicos.

Afectar es en muchos sentidos sinónimo de fuerza o fuerzas del encuentro. [...] A la vez íntimo e impersonal, el afecto se acumula a través tanto de relaciones e interrupciones en la relación, convirtiéndose en un palimpsesto de la encuentros de fuerza atravesando los flujos e incrementos de intensidades que pasan entre “cuerpos” (organismos definidos no por una piel exterior como envolvente u otro límite superficial, sino por su potencial de corresponder o co-participar en los pasajes de afecto). [...] En esta recopilación constante de creación de la fuerza de las relaciones (o, a la inversa, en la remoción de las capas o desgaste de tales sedimentaciones) se encuentran los poderes reales de afecto, el afecto como potencial: la capacidad de un cuerpo de afectar y ser afectados.” (Seigworth y Gregg, 2010:1-2)

Proyectos como ASA ponen en evidencia la dificultad de seguir realizando análisis artísticos por medio de criterios aplicados al arte moderno y modernista pues la naturaleza misma del arte ha cambiado. El arte ya no se circunscribe únicamente a los marcos de representación tradicionales, los desborda para inmiscuirse en la vida social y dejar una estela de preguntas de orden ético. El encuentro con la obra, en estos casos, ya no es el encuentro con un objeto y no está sujeto a una duración determinada en el espacio expositivo; es más, rara vez se desarrolla dentro de los espacios de arte.

Al igual que los proyectos de sitio específico, los proyectos de corte colaborativo o participativo han estado sujetos a un sinnúmero de términos y clasificaciones. Por razones que se explicarán en los siguientes párrafos, el término arte dialógico, propuesto por Grant Kester es, junto a *Site-Responsive Art* de Miwon Kwon, el más adecuado para analizar este proyecto.

De acuerdo con Kester, las prácticas colaborativas contemporáneas - como en el caso de ASA- “complican las nociones convencionales de autonomía estética. [...] Esto levanta una serie importante de preguntas ontológicas. ¿Qué constituye al ‘arte’ en este momento histórico y cuáles son sus condiciones constituyentes o definitivas?” (Kester, 2011:9-10). Por ejemplo, dónde termina el arte y empieza el activismo social, y viceversa. Si bien muchas de estas prácticas no reniegan de un resultado objetual, se caracterizan muy especialmente porque los artistas consideran los procesos interpersonales con las comunidades o grupos participantes como parte integral de la obra. Si bien no puede haber un modelo idóneo –o un modelo a seguir– en tanto a las prácticas dialógicas, es común que ofrezcan una articulación distinta de la habilidad o capacidad “de la experiencia estética para transformar nuestras percepciones de la diferencia y para abrir espacio para formas de conocimiento que desafían las convenciones cognitivas, sociales o políticas”. (Kester, 2011:11). Por ejemplo, en muchas ocasiones, y es el caso de ASA, el primer público receptor de la obra es la comunidad que la produce, y esta impresión permanece incluso posteriormente para el público general, si bien la ampliación de sentido que opera sobre universales como la casa y el habitar puede apelar también al público general que la experimenta en una galería o museo.

Kester claramente se posiciona contra la crítica esbozada por Claire Bishop (2006) a 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, 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 disruptora, problemática y antagónica de la comunidad.

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 prácticas antagónicas en las que nuevas fronteras políticas se trazan y debaten constantemente. Para Kester, 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” (Kester, 2011:65).

ASA aprovecha y desarrolla elementos de ambas posiciones, la construcción de la estructura de hilo se convierte en un aglutinante e integrador del grupo participante, pero mediante el juego y el simulacro se liberan y colisionan las tensiones y desacuerdos latentes del grupo, expresados de forma muy elocuente por el color del 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. Como se menciona en el primer apartado de este capítulo, Miwon Kwon (2002) detecta que el arte de sitio específico de última generación está influenciado por una serie de prácticas y saberes ajenos al arte, especialmente de las ciencias humanas y, muy especialmente, la antropología. Por su parte, Hal Foster ha nombrado a tal figura como el artista etnógrafo, que según el autor se trata de un nuevo paradigma para el artista socialmente comprometido que emerge a partir de los 90'. El modelo rescata el llamado de Walter Benjamin (cf. 1986) a los artistas para unirse al proletariado en el proceso de subvertir a la cultura burguesa, donde el otro (étnico o cultural) ha venido a ocupar el lugar del proletariado (cf. Foster, 1996).

La idea de la antropología compartida esbozada por el documentalista francés Jean Rouch (Feld, 2003: 18-19) es una de las metodologías que inspiraron ASA, ésta refuerza la interdependencia entre una ética y una estética del proyecto. La antropología compartida es un método tomado de la disciplina etnográfica que consiste en compartir con la comunidad o grupo social con quienes se está trabajando el reporte, esto es, los resultados de la investigación que, en el caso de proyectos de arte, suelen ser representaciones visuales o audiovisuales. La finalidad del método de la antropología compartida es mediar y poner en cuestión de manera abierta el propio rol del antropólogo, ahora ocupado por el artista. Durante los dos años en que se desarrolló el proyecto ASA in situ en el emplazamiento (2011-2014), las opiniones y el sentir de los

participantes siempre fueron tomados en cuenta y su retroalimentación sobre su representación y los registros conseguidos pasó a formar parte integral de la obra.

Sin embargo, que ASA se llevará a cabo un ejercicio de inmersión prolongada – viviendo por largos períodos en casa de la familia Moreno Puente Velandia–, y que tuviera como inspiración prácticas de registro audiovisual de la tradición antropológica, no implica que se trate de una práctica antropológica per se. El arte puede beber de otras prácticas sin la necesidad de apegarse más que en espíritu a ellas, incluso transformándolas o subvirtiéndolas para sus propios fines. En el caso de ASA, el fin del proyecto no radica sino en un interés humano –y afectivo, como se ha mencionado– por contar historias de personas cuya vida se desarrolla bajo condiciones de precariedad e informalidad económica.

A pesar de que las prácticas dialógicas conlleven la participación de un grupo de personas o grupo social específico, no significa necesariamente que el artista (de estas prácticas) se apropie y explote el trabajo de los colaboradores, como sucede en muchas ocasiones de forma encubierta en prácticas colaborativas de tipo armónico o buenista, y de manera explícita en las prácticas colaborativas antagónicas, pongamos por ejemplo en la obra del artista español Santiago Sierra.

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 lugar o sitio, 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.

Como señala Kester sobre los artistas involucrados en prácticas dialógicas, éstos presentan una alternativa al modelo antagónico de disrupción y problematizan también el análisis generado entorno a una obra, a diferencia de las obras basadas en un sistema estético modernista: [Estos artistas] Están preocupados por la generación de entendimiento a través de una interacción duracional más que de una ruptura; buscan problematizar abiertamente el estatus autorial del artista y, a menudo, dependen más de estrategias y relaciones conciliatorias (en lugar que estrategias de custodia), tanto con sus participantes como con movimientos y disciplinas afiliadas. Si bien pueden estar implicados en formas de acción colectiva que toman una relación de oposición o antagonismo frente a sitios de poder específicos, ellos diferencian este antagonismo de los modos de socialidad autorreflexiva para crear solidaridad dentro de una estructura organizacional dada. En resumen, ellos desafían la autonomía estética convencional tanto de los artistas como de la práctica artística en relación a un sitio específico, a un contexto o a un grupo social dado. Es este desafío, materializado en la práctica, lo que requiere un nuevo acercamiento analítico. (Kester, 2011:65).

ASA tampoco se puede considerar un caso de lo que Claire Bishop ha llamado performance delegada, que implica un desplazamiento o transferencia de la ejecución de la obra a los participantes (o personas que contrata, a pesar de que éste no es el caso de ASA) y consiste en:

Una reubicación de la autenticidad soberana y autoconstituyente fuera del artista individual (que está desnudo, que se masturba, recibe un disparo en el brazo, etc.) y hacia la presencia colectiva de los performers que expresan metonímicamente una cuestión sociopolítica auténtica (falta de vivienda, inmigración, discapacidad, etc.) o simplemente la irrefutable alteridad de otra presencia humana. (Bishop, 2010:s.p.)

A pesar de las críticas suscitadas hacia los proyectos colaborativos y articuladas con gran claridad por los autores ya mencionados, ASA propone un modelo de trabajo donde lo estético y lo ético están intrínsecamente relacionados. Según Grant Kester (cfr. 2011), la pregunta más relevante para ayudarnos a aprehender la complejidad de la interdependencia entre lo estético y lo ético es, ¿En qué grado el proyecto hace posible que la comunidad se represente a sí misma? En contraste a las prácticas antagónicas, “hay otras posibilidades, por supuesto, otras formas de trabajar en las cuales la experiencia del trabajo colaborativo es vista como generativa, no simplemente simbólica, y en la cual la distribución de la agencia es más recíproca”. (Kester, 2011:76)

En ASA, artistas y comunidad participante comparten la agencia tanto en el momento de concepción, producción y exhibición o difusión del proyecto. La artista propone construir una estructura de hilo sobre la casa, pero es el grupo participante el que define el qué y el cómo, y resuelven 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, Ánghello y Maicol quienes de toda familia compartieron con mayor intensidad el diseño y elaboración de la pieza en Villagloria participaron, a su vez, con Sandra y conmigo en el diseño de la museografía y el montaje de la obra en sus distintas sedes.

Este trabajo sugerido Calvo pero concebido en parte, modelado y realizado por 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 de una manera distinta (la finalidad no es producir una arquitectura real), aquí la proyección del espacio ayuda a “reinventar el proceso de planeación urbana como un juego imaginativo”. (Kester, 2011:32) 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 toma de decisiones y proceso de significación para el grupo participante. La *metis* en este contexto funge como un territorio menos asimétrico en el cual los participantes no siguen indicaciones ni instrucciones sino que responden a su propia intuición e inteligencia empírica.

En síntesis, ASA es un proyecto de sitio específico que, dada su interacción con el entramado humano del emplazamiento, puede calificarse además como una práctica site-responsive que toma forma como ejercicio de participación con la comunidad residente. Sandra comparte su agencia artística con los colaboradores en lo que trasciende una mera performance delegada, y evita caer en posiciones antagónicas o de explotación manifiesta o encubierta. Finalmente, el proyecto se inscribe dentro de un arte dialógico dado su carácter procesual y duracional y la gran importancia que toman las pláticas, negociaciones e intentos por llegar a un acuerdo para producir algo que está a medio camino entre el objeto artístico y la herramienta.