

En formación: *Arquitectura sin arquitectos* y otras paradojas contemporáneas

Vyjayanthi Venuturupalli Rao

[...] la gran función de la poesía es devolvernos las situaciones de nuestros sueños. La casa, la habitación, la buhardilla en la que estábamos solos, amueblan el marco de un sueño interminable, un sueño que solamente la poesía, a través de la creación de una obra poética, podría cumplir en su totalidad [...]

Gaston Bachelard, *La poética del espacio*

Bachelard nos dice que la casa amuebla el marco de un “sueño interminable”. En los infinitos asentamientos informales, las periferias autoconstruidas de cientos de ciudades, que forman parte de la vida de millones de personas, la idea de casa y hogar, oscila entre el sueño y la pesadilla. A menudo nosotros, quienes no padecemos estas condiciones precarias como parte de nuestra realidad cotidiana, creamos imágenes que enfatizan la pesadilla, en el mejor de los casos, a expensas de miradas furtivas. Estos modos de mirar, hace mucho que marcan nuestro compromiso con la pobreza, la desaparición de la empatía y el simultáneo surgimiento de la especulación impulsada por la codicia y la avaricia del mundo moderno. La vivienda ha servido a su vez como una plataforma para indagar sobre aquello que nos hace humanos. En el contexto de los múltiples centros megaurbanos del orbe, la vivienda y su construcción son actividades sumamente imaginativas, de hecho son acciones y procesos que desafían radicalmente nuestros conceptos en torno a la creatividad. En este sentido, el trabajo de Sandra Calvo gravita casi orgánicamente hacia estas actividades como el punto a partir del cual se pueden cuestionar las prácticas que existen bajo el amplio rubro del arte contemporáneo. La paradoja, sin embargo, es que estas prácticas a menudo se vuelven invisibles bajo la rúbrica de la *informalidad*, y el reto artístico, por lo tanto, consiste en hacerlas visibles y devolverles el estatus de actos creativos e inspiradores.

A principios del siglo xxi, la informalidad, la pobreza y la vivienda precaria cuentan de modo insistente el discurso sobre las ciudades y sus prácticas relevantes. Este discurso, que se ha desarrollado en torno a múltiples informes y documentos producidos por la ONU y otras agencias multilaterales, produce una imagen particular de la ciudad en la era de la globalización como un escenario de conflicto, dividido por una desigualdad extrema, movimientos masivos de personas y la lucha por conseguir servicios y recursos básicos. La imagen es muy diferente a aquella que se presenta en los escritos sociológicos de comienzos del siglo xx. En los textos de Max Weber, Georg Simmel, Walter Benjamin y Charles Baudelaire, la urbe moderna aparece también como un escenario de conflicto, pero representada de una forma menos material. La ciudad representa aquel lugar donde se lleva a cabo un profundo cambio cultural que va de lo rural, lo agrario y las sociedades cara a cara, a un colectivo de extraños, forzados a vivir en comunidades y a compartir infraestructuras físicas y espacios públicos, obligados también a tener aspiraciones en común de participación en las emergentes formas sociales, industriales y de mercado. Esto era especialmente cierto en relación a las ciudades europeas y estadounidenses de este período, mientras que, en la misma época, aquellas ciudades de las sociedades colonizadas de Latinoamérica, Asia y África, se fueron desarrollando, en forma esquizofrénica, con marcadas divisiones entre sus distritos más modernos y formalizados, y sus distritos vernáculos.

Las urbes de estos países se coparon de migrantes provenientes del interior, escapando de la pobreza y también esperando aprovechar las oportunidades ahora disponibles en las ciudades de estas nuevas naciones. Las contrastantes trayectorias de estas metrópolis han comenzado a confluir en modos inesperados durante los últimos años con drásticos cambios en la economía global. Mientras que numerosas ciudades prósperas del Norte Global que se han ido deteriorando, o se han vuelto menos asequibles y más desiguales, las del Sur Global han tenido que afrontar retos sin precedentes en relación a la migración masiva y la gran falta de viviendas.

De este modo, independientemente de las diferencias geográficas y regionales, lo que nos espera en un futuro cercano es el desafío de la degradación y la transformación medioambiental a causa del cambio climático.

Para poder situar la obra de Sandra Calvo, *Arquitectura sin arquitectos* (ASA), es fundamental adentrarse en estos fenómenos históricos y culturales, entender la relación entre la arquitectura y la experiencia de la economía, y desentrañar las muchas tácticas y estrategias que los sujetos urbanos han desarrollado con el pasar del tiempo para lidiar con la labor de ganarse la vida. En ciudades como Bogotá, donde un gran número de personas habita viviendas hechas con sus propias manos, ganarse la vida y construir un hogar están intrínsecamente ligados. Como escribe la artista, la casa no es un mero contenedor para la vida y la arquitectura. O bien, el proceso de armar algo no se trata sólo de realizar una conexión material con el mundo exterior, sino que es un proceso completamente ligado a las formas del ser y sus extensiones; de esta forma la cultura contemporánea del capital financiero se ve reflejada en la política inmobiliaria y la cultura visual de las ciudades contemporáneas.

La ciudad informal

Este relato se ocupa del giro en la acepción modernista de la casa como una “máquina para vivir” a una inquietud más contemporánea en torno a los espacios de asentamiento y, por lo tanto, espacios de la vida misma. En una configuración cultural modernista, el vínculo casa-vida es completamente infraestructural; es una máquina para vivir la vida como labor, para cumplir con el potencial del trabajo. En la ciudad contemporánea, sin embargo, la relación entre casa y vida es un síntoma de aquello que el urbanista AbdouMaliq Simone¹ llama de modo enigmático “el espacio más allá de la habitabilidad”. Denomina a aquellos que se mudan, migran y son desprendidos de un lugar determinado como “la encarnación de un proceso laboral al que se le prohíbe registrar su acumulación en un sitio específico, a quien no se le permite la acumulación como proceso de consolidación y agrupamiento”, sugiriendo que “aquellos que han sido desvinculados, que se mudan y migran, hace tiempo son agentes activos en las múltiples conceptualizaciones del asentamiento”. Y pregunta: “¿qué tipo de forma mantiene las cosas separadas y, por ende, en su inmediatez ante las posibilidades de relaciones diversas?”

El proceso en el que Calvo se involucra a través de ASA abarca precisamente esas formas que lo mantienen todo unido, incluso cuando las partes son separadas por la ley, la dominación, los actos de violencia y la eliminación. En este espacio de violencia y degradación diarias, el cuerpo inestable de quien aspira a ser un trabajador *formal*, elabora un espacio fantasmagórico de intersecciones. La casa deviene una manera de entretejer el cuerpo con lo rural, con la tierra, con la ciénaga, con la lluvia y con los ritmos cacofónicos del tiempo que se vuelven los principios organizadores del asentamiento. Sin embargo, no debemos olvidar que estas expulsiones se están dando bajo la sombra de una ciudad que está siendo reconstruida constantemente, y donde la experiencia interna se ha vuelto un “campo de las bienes raíces”, como afirma el urbanista Luis Moreno, en una época marcada por la rápida globalización de la economía y la política. La proliferación de asentamientos y de prácticas informales pueden categorizarse en dos tipos: aquellos visibles en los barrios, las favelas, los *zhopadpattis* y otros nombres que se les da en el mundo a aquellos asentamientos construidos precariamente; y aquellos cuidadosamente ocultos y velados bajo torres de acero y vidrio que se multiplican a una velocidad sin precedentes en ciudades del mundo entero, en los que la experiencia interna está reformulada como una función de las bienes raíces. La ciudad contemporánea se encuentra definida precisamente por la conjunción de estas dos tendencias aparentemente opuestas; paisajes formales e informales que parecen desconectados el uno del otro, ya sea por circunstancia o por diseño. Sin embargo, ambos probablemente son el resultado de un proceso interconectado de especulación y contra-especulación dentro del cual el concepto de

informalidad se implementa para demarcar y distinguir prácticas, experiencias y condiciones materiales con cierta apertura hacia la capitalización y, por lo tanto, hacia la destrucción.

En otras palabras, la informalidad es un síntoma de la dominancia de la práctica especulativa que resulta en formas volátiles y a menudo cambiantes, o bien, en formas en constante estado de inestabilidad, en formación. La estabilidad del ambiente construido, la cual se da por sentada, es a su vez blanco de ataque, como una forma de revalorizar el paisaje. Ciudad tras ciudad, las décadas después de la globalización han sido testigos de ciclos de crecimiento a través la autoconstrucción y de la destrucción de estos asentamientos a medida que son absorbidos por otras formas construidas y otras formas de valor, tanto fiscal como cultural.

En cierto sentido, la continua reconstrucción de la forma metropolitana de concreto —ya sea como el prelude a un nuevo y estable objeto físico, o como una inestable estación de paso en el interminable camino hacia las ganancias— a menudo se presenta como un proceso necesario de autofagia, el consumo del propio tejido de una ciudad, como un proceso metabólico que ocurre naturalmente con el fin de dismantelar sus partes disfuncionales. Mientras que se tiende a optar por la frase “destrucción creativa” para describir este proceso, yo suelo utilizar la idea de la autofagia para subrayar la canibalización de lo vulnerable como una manera de mantener activo el ciclo metabólico urbano, en economías impulsadas por el engaño del crecimiento infinito, a cualquier costo. Las ciudades contemporáneas son la concretización de estos procesos. Tomado en su totalidad, el ambiente construido —de los barrios precarios y las grandes torres, unos al lado de otros— refleja la representación de la informalidad como una patología que puede curarse, en vez de un síntoma de los procesos mismos de capitalización. Cada vez más, esta perspectiva se ha vuelto el motivo dominante de la gobernanza urbana, que apela a la renovación.

Se considera que estas patologías son de distintos cortes: estético, económico, político y social. La informalidad no existe como una lógica *a priori* que hay que descubrir y codificar a través de expertos, sino que surge en forma de redes, estructuras e instituciones, ligadas a ciertas visiones particulares de entidades organizadas y funcionales que están sujetas a los movimientos volátiles del capital, dentro y fuera de las prácticas de la construcción. Sin embargo la idea de la informalidad como una patología continúa dominando porque está ligada a una visión particular de la ciudad como unidad social, cultural y política única a la que se adhieren pensadores tanto radicales como conservadores. En estos informes conservadores, la ciudad a menudo aparece como una unidad cuya conservación depende de la expulsión de aquellos elementos que generan una respuesta negativa a los sistemas urbanos infraestructurales, y que luego son criminalizados como recursos urbanos agotadores. En los informes más radicales, el objetivo del urbanismo es corregir los desequilibrios dentro de la unidad urbana cambiando el rumbo de ciertos caminos infraestructurales para distribuir oportunidades y recursos en forma equitativa a través de los varios grupos y comunidades que habitan la ciudad. Ambas versiones, no obstante, están desconectadas de las realidades de las economías contemporáneas construidas sobre prácticas especulativas que se basan en la suposición de que los sistemas, tanto urbanos como fiscales, son complejos, abiertos y capaces de adaptarse por sí mismos, y no unidades cerradas que se subyugan a caminos preceptivos. Aquí el rol del diseñador y del proyectista es más bien directivo y no preceptivo, permitiendo que las decisiones especulativas asuman una ventaja en cuanto al rendimiento de los sistemas.

Mi sugerencia es que los asentamientos como el de Ciudad Bolívar no son aberraciones ni excepciones sino resultados de estos procesos especulativos, tanto como las torres de acero y vidrio que se construyen a una velocidad alarmante en varias ciudades del mundo. Comparados con los paisajes ordenados, uniformes y regulados de las llamadas ciudades desarrolladas y planificadas, los asentamientos informales aparentan ser caóticos y desordenados, y como no parecen estar precedidos por una visión que los ordene, el observador externo tiene que hacer un gran esfuerzo para detectar los principios de su organización.

Arquitectura sin arquitectos, especulación sin espectáculo

¿Cómo se conectan, por lo tanto, estos análisis de la ciudad especulativa contemporánea con las obras de arte contemporáneo? Una vez más, no es casualidad que los artistas contemporáneos hayan adoptado un giro *social*, participando —y no simplemente documentando— y cocreando en lugar de narrar sus experiencias, para incluir a aquellos cuyas vidas representan ostensiblemente la temática de su obra. En muchos sentidos, el arte contemporáneo representa la práctica especulativa en su estado más puro. No tiene un valor simbólico, fiscal o social más allá de aquel que el artista, los espectadores y los patrocinadores quieran darle. A diferencia de otros períodos históricos, el arte se ha disociado de la forma social de un modo fundamental, y la línea que separa el arte de la vida cotidiana sin duda se ha ido borrando.

Tomar en consideración la obra de Sandra, desde este punto de vista significa considerar el lugar de la práctica artística en sí misma, ya que está entrelazada con las condiciones y formas de vida de los grupos más vulnerables dentro de una sociedad. En lo que ahora se ha vuelto una famosa conversación con Fulvia Carnevale y John Kelsey, Jacques Rancière dice: “Tanto para los artistas como para todos los demás, existe el problema particular de saber dónde plantar los pies, de saber qué es lo que uno está haciendo en un determinado lugar, en un determinado sistema de intercambio. Uno debe encontrar otras maneras de crear lugares, o bien de darle otros usos a los lugares”.² Es particularmente problemático saber dónde “plantar los pies” para el forastero que llega a aquellos paisajes atomizados y a veces inutilizados de las periferias autoconstruidas. Porque cada forastero que ingresa debe tener un propósito, una razón para estar allí. Para algunos, como para el antropólogo urbano, el deseo es comprender las estructuras que condicionan la periferia, su apariencia, la lógica de la práctica que produce cierto asentamiento y los modos en que sus residentes la viven. Pero para el artista, estar ahí requiere de un tipo de involucramiento totalmente distinto. Allí donde la investigación tiene un lugar totalmente disponible y viable, el arte tiene un sitio mucho más ambivalente dentro de estos sistemas de intercambio.

La labor artística es una labor arriesgada que, en este sentido, también es especulativa, en tanto que la práctica artística crea un valor a partir de la incertidumbre. Aquí apelo a la especulación no en un sentido moralizador, que es un lugar común, sino más bien en su sentido más amplio, de práctica contemporánea que opera en condiciones de incerteza, con la posibilidad de abrir nuevos modos de operar y de extender campos de operación bajo condiciones extremas, para mantener el juego activo. El trabajo de Sandra trae a colación las obras de artistas como Francis Alÿs y otros cuyo trabajo texturiza y divide en capas las experiencias cotidianas para complicar la relación entre sujeto, objeto y espectador. En esta tradición, el artista no muestra lo que sus sujetos han observado, ni provee un testimonio de lo que han visto, como lo haría un antropólogo, la labor artística se concentra más bien en recrear o, mejor dicho, en cocrear las experiencias de sus sujetos, permitiendo que el espectador habite una experiencia subjetiva. La obra en sí no aspira a ser un espectáculo sino más bien un testimonio ante el paso del tiempo y el efecto de la temporalidad.

Leer este trabajo como antropólogo implica excavar la relación entre informalidad y práctica artística de un modo complejo y delicado. Si la proliferación de la informalidad implica una crisis en la forma social y construida, es similar a lo que se vive en la práctica artística y el significado cada vez más prominente de la práctica especulativa o el imperativo de permanecer siempre cercano a aquello que esté *en formación* (*in-formation*), aquello que aún no tiene forma, y los contextos en los cuales la forma como tal sólo puede experimentarse a través de la experiencia del paso del tiempo.

Un siglo atrás, George Bataille, el filósofo y escritor surrealista de nacionalidad francesa, llamó a una comprensión de lo que no tiene forma, aquello que permanece oculto en las formas normativas, como un modo alternativo de entender la vida social desde el punto de vista de la

materialidad pulverizada y deteriorada que suele ser ignorada y reprimida por la racionalidad formal y lógica del pensamiento filosófico.

No es casualidad que Yves Alain Bois y Rosalind Krauss hayan sido los curadores de una muestra en el Centro Pompidou titulada *Formless*, basada en las ideas de Bataille en torno a la *no forma* como un camino para la creatividad que trae el arte de vuelta al mundo. En la muestra, la temporalidad y la *performance* —y no categorías determinadas de la experiencia estética— forman la base de la creatividad artística.

Siguiendo el camino marcado por Rancière y Bataille, se vuelve posible explorar una relación entre la informalidad y la práctica artística: la informalidad como sujeto, marcando una condición material en el mundo, y la *no forma* como una categorización que se aleja de una visión normativa del mundo. Yo afirmaré que esta relación con la informalidad marca, como bien sugiere Rancière, “la eliminación de la visibilidad del arte como una práctica diferente”, así como la supresión de la distinción entre arte y experiencia de vida. El giro de lo artístico hacia lo marginal, lo periférico y lo efímero se vuelven, por lo tanto, una forma de iluminar las condiciones de vida que están *en formación*, que no tiene forma o que son informales.

Entiendo las intervenciones artísticas —como la casa reconstruida en *Arquitectura sin arquitectos*—, como parte de un esfuerzo continuo por entender y crear nuevos campos de operación mediante una interacción profunda con, y dentro de, los lugares que han sido tachados como lugares patológicamente informales. La casa de hilos de Sandra, muestra la fragilidad, así como la fungibilidad, del conocimiento. Su obra muestra la imposibilidad de dividir pensamiento y construcción, y que, incluso, cuando se proyecta un *plan*, éste nunca termina siendo el resultado del pensamiento puro, sino la obra de las manos del trabajador y de los materiales a su alcance. Por ende, en su representación, *Arquitectura sin arquitectos* revela de manera brillante el modo en que el espectador siempre es un habitante: se trate de una audiencia en una galería de arte en la Ciudad de México o de un grupo de gente en Mumbai que vive en circunstancias similares a los habitantes de Ciudad Bolívar.

Arquitectura sin arquitectos suma una nueva vuelta de tuerca a este relato contemporáneo mediante la cocreación de escenarios, dentro de los cuales el juego especulativo —del arte, la construcción y la economía— se juntan revelando su poderosa intimidad dentro del mundo contemporáneo. Tomado como una totalidad —con las voces y proyecciones de los constructores, los teóricos, y los habitantes-espectadores—, *Arquitectura sin arquitectos* nos incita volver a analizar aquellos procesos en formación y el rol del tiempo en la apertura de nuevos espacios de intervención.

Notas

1 AbdouMaliq Simone en Kerry Bystrom, Ashleigh Harris y Andrew J. Webber (eds.). *South and North: Contemporary Urban Orientations (Literary Cultures of the Global South)*, 2018.

2 Rancière, Jacques, Fulvia Carnevale y John Kelsey. “Art of the Possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in Conversation with Jacques Rancière”, en *Artforum*, 2007.

