



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

ARQUITECTURA SIN ARQUITECTOS (ASA). ESTUDIO DE UN PROYECTO ARTÍSTICO
PARTICIPATIVO DE SITIO ESPECÍFICO EN UN ASENTAMIENTO DE VIVIENDA
INFORMAL EN EL BARRIO DE VILLAGLORIA, CIUDAD BOLIVAR (BOGOTÁ)

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES Y DISEÑO

PRESENTA:
PEDRO ORTIZ ANTORANZ

TUTOR PRINCIPAL:
DR. GERARDO GARCÍA LUNA. FAD

SINODALES:
MTRA. MARIA EUGENIA GAMIÑO CRUZ. FAD
MTRO. ROBERTO CAAMAÑO MARTÍNEZ. FAD
MTRO. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA. FAD
DR. EDUARDO ACOSTA ARREOLA. FAD

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A red wireframe architectural drawing of a building structure, showing a tall, narrow rectangular volume with a slightly irregular top and bottom. The drawing is composed of thin red lines that define the edges and corners of the structure, creating a sense of depth and perspective. The lines are clean and precise, highlighting the geometric form of the building.

Tesis para optar por el grado de maestro en artes y diseño

Arquitectura sin arquitectos (ASA)

Pedro Ortiz Antoranz
2015

“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

Russi Kirshner, Judith, “Entrevista con Gordon Matta-Clark”, en el catálogo de la exposición *Gordon Matta-Clark, op. cit.*, p. 313.

AGRADECIMIENTOS

A Sandra Calvo, compañera creativa a lo largo de todos estos años y coautora del proyecto artístico que dió pie a esta tesis, le doy las gracias por apoyar mi labor artística e intelectual y animarme a emprender esta carrera. Este trabajo es un homenaje a los extensos diálogos y viajes inolvidables que moldearon nuestras vidas de manera permanente.

A la familia Moreno Puente Velandia, por su generosidad y hospitalidad, a Gaspar Puente, María Velandia, y Lucila Moreno, y a las niñas; también va todo mi reconocimiento y admiración hacia Ánghello Gil Moreno, Maicol Ramírez y Celestino Guerrero, sin su estrecha colaboración, su ingenio, y su determinación, el proyecto *Arquitectura sin arquitectos* sería impensable.

A mi tutor el Dr. Gerardo García Luna, sin cuya inestimable ayuda y excelente consejo no hubiera sido posible culminar este trabajo, le agradezco el tiempo dedicado y la oportunidad de sus comentarios.

Al Dr. Pavel Ferrer Blancas, persona sobresaliente como docente y transmisor de buenos consejos, así como al Doctor Eduardo Acosta Arrelola por su constante apoyo y asesoría.

A Iván Edeza por su mentoría a lo largo de todos estos años, fundamental para mi transición al mundo del arte.

A mis padres, Pilar Antoranz Calvo y Pedro Ortiz Alberch, por su permanente aliento y soporte para proseguir mi carrera académica, de ellos heredé lo que más valoro entre mis pertenencias, la pasión por la enseñanza.

A mi pareja, Natalia Alonzo, por su paciente revisión del texto y apoyo en la edición de la tesis, así como a sus oportunos comentarios y aliento.

TABLA DE CONTENIDOS

1.	INTRODUCCIÓN	15
2.	PARTE I: DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO ARQUITECTURA SIN ARQUITECTOS (ASA)	21
2.1	Origen del proyecto ASA.....	21
2.2	Breve descripción del emplazamiento o sitio.....	26
2.3	Participantes y colaboradores del proyecto ASA.....	32
2.3.1	Acerca de los participantes y protagonistas.....	33
2.3.2	Acerca del equipo de colaboradores.....	40
2.4	Intervención en el emplazamiento o sitio.....	40
2.4.1	Primera intervención: Construcción de la plancha	45
2.4.2	Segunda intervención: Intervención escultórica en hilo.....	57
2.4.3	Registro audiovisual.....	67
2.5	Exhibición del proyecto ASA.....	72
2.5.1	Exhibición <i>insitu</i>	72
2.5.2	Exhibición en museos y galerías.....	74
2.5.2.1	Exhibición en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO).....	76
2.5.2.2	Exhibición en la Galería del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES), Bogotá.....	79
2.5.2.3	Exhibición en el Museo Universitario El Chopo, Ciudad de México.....	87
2.6	Conclusiones parte I.....	94
3.	PARTE II: ANÁLISIS FORMAL DEL PROYECTO ARQUITECTURA SIN ARQUITECTOS (ASA).....	99
3.1	Procedimientos artísticos de sitio específico.....	102
3.2	Primer precedente de ASA: Fred Sandback.....	107
3.3	Segundo precedente de ASA: Robert Smithson.....	110
3.3.1	La práctica post-estudio y una arquitectura entrópica.....	110
3.3.2	La noción de <i>site/non-site</i>	116
3.4	Tercer precedente de ASA: Gordon Matta-Clark.....	120
3.4.1	Sobre la noción de anarquitectura.....	120
3.4.2	Escultura negativa: la deconstrucción del sitio	125
3.5	ASA como práctica colaborativa y de sitio específico.....	128

3.6	Conclusiones parte II.....	137
4.	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	143
5.	ANEXOS.....	149
5.1	Anexo i: Transcripción de la entrevista a Sandra Calvo y Pedro Ortiz Antoranz.....	151
5.2	Anexo ii: Transcripción de la entrevista a la Familia Velandia Moreno	171
5.3	Anexo iii: Crónicas de mi barrio.....	197
5.4	Anexo iv: Transcripción de los comentarios de la familia sobre sus retratos.....	199
5.5	Anexo v: Documental Arquitectura sin Arquitectos (ASA).....	205

TABLA DE FOTOGRAFÍAS Y ESQUEMAS

1. Loma del Barrio de Villagloria donde está situada la casa de la familia Moreno Puente Velandia. Boceto de Ánghello Gil Moreno.
2. Mapa de Ciudad Bolívar y Villa Gloria.
3. Comienzo de la urbanización de Villa Gloria.
4. Comienzo de la urbanización de Villa Gloria.
5. Barrio de Villagloria actualmente.
6. Barrio de Villagloria actualmente.
7. Vista panorámica de las casa de la familia Moreno Puente Velandia.
8. Reyes Gaspar Puente sosteniendo su retrato. Still del documental ASA.
9. María Velandia sosteniendo su retrato. Still del documental ASA.
10. Maicol Ramírez Moreno sosteniendo su retrato. Still del documental ASA.
11. Ánghello Gil Moreno sosteniendo su retrato. Still del documental ASA.
12. Lucila Moreno sosteniendo su retrato. Still del documental ASA.
13. Odilia Puente Velandia sosteniendo su retrato. Still del documental ASA.
14. Angie Puente Velandia sosteniendo su retrato. Still del documental ASA.
15. La familia Moreno Puente Velandia reunida para comer.
16. Planos y dimensiones del estado inicial de la caseta.
17. Planos y dimensiones construcción de la plancha de concreto.
18. Planos y dimensiones de construcción de la estructura de hilo.

19. Estado inicial de la caseta de Maicol Ramírez Moreno y Ánghello Gil Moreno.
20. Plano de la planta de la caseta elaborado a mano por Ánghello Gil Moreno.
21. Tejado original de lámina de la caseta.
22. Destejado de la caseta.
23. Destejado de la caseta.
24. Junta preparatoria para la construcción de la plancha.
25. Junta preparatoria para la construcción de la plancha.
26. Lista de materiales escrita por Familia Puente Velandia.
27. Ánghello bocetando el techado de la casita.
28. Mesa de trabajo improvisada con materiales de obra.
29. Ánghello y Maicol preparando muros para el techado.
30. Maicol colocando vigas.
31. Maicol colocando tabique.
32. Colocación de malla metálica.
33. Echado de la plancha de concreto.
34. Echado de la plancha de concreto.
35. Echado de la plancha de concreto.
36. Plancha de concreto terminada.
37. Techo y cuatro postes terminados.
38. Maicol abriendo ventana en la caseta.
39. Boceto de la escalera de hilo sobre el piso.
40. Boceto de la escalera de caracol sobre papel.
41. Confección de la estructura de hilo.
42. Confección de la estructura de hilo.
43. Confección de la estructura de hilo.
44. Detalle de la estructura de hilo en el segundo nivel de la caseta.
45. Detalle de la estructura de hilo en el segundo nivel de la caseta.
46. Detalle de la estructura de hilo en el segundo nivel de la caseta.
47. Detalle de la estructura de hilo en el segundo nivel de la caseta.
48. Detalle de la estructura de hilo en el segundo nivel de la caseta.

49. Detalle de la estructura de hilo en el segundo nivel de la caseta.
50. Detalle de la estructura de hilo en el segundo nivel de la caseta.
51. Detalle de la estructura de hilo en el primer nivel de la caseta.
52. Detalle de la estructura de hilo en el segundo nivel de la caseta.
53. Detalle de la estructura de hilo en el primer nivel de la caseta.
54. Detalle de la estructura de hilo en el primer nivel de la caseta.
55. Detalle de la estructura de hilo en el primer nivel de la caseta.
56. Escena interior regadera. Still videoinstalación ASA.
57. Gaspar y María haciendo cuentas. Still videoinstalación ASA.
58. Maicol tomando medidas a Ánghello. Still videoinstalación ASA.
59. Lucila en su bar. Still videoinstalación ASA.
60. Visita a la intervención en Villagloria.
61. Visita a la intervención en Villagloria.
62. Lista de materiales para la construcción del techo a muro.
63. Video de la construcción del techo proyectado sobre panel.
64. Videos a muro de la elaboración estructura de hilo.
65. Réplica de la escalera de hilo en el patio central del MACO.
66. Detalle exposición de IDARTES, Bogotá, Colombia.
67. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.
68. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.
69. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.
70. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.
71. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.
72. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.
73. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.
74. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.
75. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.
76. Réplica en hilo de la casa de Villagloria a escala 1:1. Exposición Museo Universitario El Chopo, Ciudad de México.
77. Réplica en hilo de la casa de Villagloria a escala 1:1. Exposición Museo Universitario El Chopo, Ciudad de México.
78. Réplica en hilo de la casa de Villagloria a escala 1:1. Exposición Museo

79. Detalle de la estructura de hilo en el segundo nivel de la caseta.
Detalle de la estructura de hilo en el segundo nivel de la caseta.
80. Detalle de la estructura de hilo en el primer nivel de la caseta.
Detalle de la estructura de hilo en el segundo nivel de la caseta.
81. Detalle de la estructura de hilo en el primer nivel de la caseta.
Detalle de la estructura de hilo en el primer nivel de la caseta.
82. Detalle de la estructura de hilo en el primer nivel de la caseta.
Escena interior regadera. Still videoinstalación ASA.
83. Gaspar y María haciendo cuentas. Still videoinstalación ASA
Maicol tomando medidas a Ánghello. Still videoinstalación ASA
84. Lucila en su bar. Still videoinstalación ASA
Visita a la intervención en Villagloria.
85. Visita a la intervención en Villagloria.
Lista de materiales para la construcción del techo a muro.
86. Réplica de la escalera de hilo en el patio central del Maco
Videos a muro de la elaboración estructura de hilo.
87. Video de la construcción del techo proyectado sobre panel.
Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.
88. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.
89. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.
Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.
90. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.
91. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.
92. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.
93. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.
94. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.
95. Réplica en hilo de la casa de Villagloria a escala 1:1. Exposición Museo
96. Universitario El Chopo, Ciudad de México.
97. Réplica en hilo de la casa de Villagloria a escala 1:1. Exposición Museo
98. Universitario El Chopo, Ciudad de México.
Réplica en hilo de la casa de Villagloria a escala 1:1. Exposición Museo
Universitario El Chopo, Ciudad de México.

79. Réplica en hilo de la casa de Villagloria a escala 1:1. Exposición Museo Universitario El Chopo, Ciudad de México.
80. Réplica en hilo de la casa de Villagloria a escala 1:1. Exposición Museo Universitario El Chopo, Ciudad de México.
81. Réplica en hilo de la casa de Villagloria a escala 1:1. Exposición Museo Universitario El Chopo, Ciudad de México.
82. Réplica en hilo de la casa de Villagloria a escala 1:1. Exposición Museo Universitario El Chopo, Ciudad de México.
83. Réplica en hilo de la casa de Villagloria a escala 1:1. Exposición Museo Universitario El Chopo, Ciudad de México.
84. Réplica en hilo de la casa de Villagloria a escala 1:1. Exposición Museo Universitario El Chopo, Ciudad de México.
85. Cine de lámina. Exposición Museo Universitario El Chopo, Ciudad de México.
86. Michael Heizer's Double Negative, (1969). Obra sitio específico. Photo copyright 2011, Triple Aught Foundation.
87. Joseph Beuys, vor dem Aufbruch aus Lager I (before departing from camp I), 1970/80 © Joseph Beuys Estate.
88. Richard Serra. Tilted arc, (1981). Fotografía de Susan Swider.
89. Fred Sandback, Untitled (Sculptural Study, Six-part Construction), 1977/2008.
90. Robert Smithson, A Tour of the Monuments of Passaic, 1967.
91. Robert Smithson, A Tour of the Monuments of Passaic, 1967.
92. Robert Smithson, Hotel Palenque, 1969.
93. Robert Smithson, Hotel Palenque, 1969.
94. Robert Smithson. Earth mirrors. Yucatan Mirror displacements, 1969.
95. Robert Smithson, soil and twelve mirrors, 1969.
96. Gordon Matta Clark, Splitting, 1973.
97. Gordon Matta Clark, Conical Intersect, 1975.
98. Gordon Matta Clark, Fake Estates, 1973.

ARQUITECTURA SIN ARQUITECTOS (ASA). ESTUDIO DE UN PROYECTO ARTÍSTICO PARTICIPATIVO DE SITIO ESPECÍFICO EN UN ASENTAMIENTO DE VIVIENDA INFORMAL EN EL BARRIO DE VILLAGLORIA, CIUDAD BOLIVAR (BOGOTÁ)

1.INTRODUCCIÓN

La presente tesis se escribe con la intención de estudiar y dotar de un marco teórico al proyecto *Arquitectura sin arquitectos* (2011-2014) que es la culminación de más de una década de investigación, práctica artística y docencia sobre el arte en entornos urbanos. La tesis tiene como punto de partida y fundamento los estudios de maestría de Artes Visuales en el FAD de la UNAM con especialidad en Arte y Entorno.

Arquitectura sin arquitectos -en adelante referido como ASA¹- tuvo lugar de noviembre de 2011 a diciembre del 2014 en el Barrio de Villa Gloria, un complejo de casas ubicado en Ciudad Bolívar, localidad al sur de Bogotá. Durante dicha etapa se obtuvieron una diversidad de materiales que documentan la ampliación de una casa de autoconstrucción. La primera parte del proyecto registró la fase más importante de la autoconstrucción a la que se le conoce con el nombre de fundición de la losa –momento fundacional y celebratorio en que se construye el techo de la casa- se retiraron la láminas o las lonas temporales que servían de cobertura y se sustituyeron por una placa de concreto sólida que le dió carácter de asentamiento “fijo” a la vivienda. En la construcción de la plancha no sólo colaboró la familia que habita la casa, también familiares, amigos y vecinos. Durante esta primera etapa registramos en vídeo la organización de una estructura productiva: la planeación y organización

1. El proyecto recupera el título del mítico libro del arquitecto Bernard Rudofsky *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture* (1964). El libro es una invitación a considerar las virtudes estéticas y funcionales de la arquitectura vernácula, más allá de los estereotipos y el desdén que sobre la misma proyecta la arquitectura moderna. El actual proyecto retoma el espíritu libertario del libro de Rudofsky, pero en vez de dirigir su mirada a la arquitectura vernácula rural, lo hace hacia la vivienda de auto-construcción en el ámbito urbano.

de la construcción, los trabajos físicos -carga de materiales, mezcla del concreto, nivelación del terreno, colocación de malla y ladrillos y, en último término la celebración de la plancha. Una vez construido el techo, propusimos a la familia la proyección del segundo nivel todavía por construir. A partir de varias conversaciones entre los residentes, acerca de la viabilidad de un segundo piso sobre la losa construida, se generaron acuerdos y diferencias de opinión sobre los nuevos espacios domésticos que fueron reflejados en otra construcción, una estructura efímera,alzada con hilos de diferentes colores para poner de relieve y hacer visibles las opiniones encontradas o consensuadas de sus habitantes. El resultado visible de estas negociaciones resultó en un plano arquitectónico en vivo, un dibujo tridimensional que sugiriera en escala 1:1 el techo recién construido, la ubicación y tamaño de cada parte de la casa que se quería ampliar: vanos que serán puertas o ventanas, muros de ladrillo o aplanados, una escalera de caracol que comunica las dos plantas, entre otras intervenciones. Con hilo negro se trazaron aquellos espacios acordados por la familia, con hilo rojo se indicaban sus desacuerdos. Esta escultura invitaba a ser transitada, permitía la circulación en torno a cada sección y propiciaba diversas lecturas que desbordaban la mera finalidad práctica de la proyección arquitectónica.

La estructura de esta tesis consta de dos partes. La primera es una descripción del proyecto *ASA* que comprende: las características del emplazamiento o sitio donde tuvo lugar el proyecto *ASA*; la descripción del grupo participante y sus vínculos; un relato de las intervenciones realizadas en el sitio; así como la forma en que el proyecto se ha mostrado ante el público en sus diversas exhibiciones.

La segunda parte construye un marco teórico que, a modo de genealogía, relaciona la historia del arte de sitio específico con *ASA*, y traza el vínculo con los procedimientos artísticos que en ese campo fueron desarrollados por Robert Smithson y Gordon Matta Clark, determinantes para la existencia y entendimiento del mismo.

Posteriormente, se pone en contexto a *ASA* con aquellos procedimientos de sitio específico que a partir de los años 90' del siglo pasado tomaron un cariz participativo, a partir del debate que sobre dichas prácticas sostienen actualmente teóricos como Miwon Kwon, Claire Bishop o Grant Kester, entre otros.

Metodología

La estrategia metodológica de la tesis es inductiva y consiste en su primera parte en un ejercicio de descripción precisa del objeto de estudio - el proyecto artístico- para extrapolar en su segunda parte un marco teórico que permita la comprensión del mismo.

Para cumplir fehacientemente con los objetivos de la tesis, en la primera parte del proyecto se procedió al análisis descriptivo del proyecto *ASA* en sus distintas presentaciones en museo, y se realizaron dos entrevistas de profundidad. La primera a la artista Sandra Calvo y a mí, en la que damos cuenta detallada de la naturaleza de la relación y trayectoria artística, así como de las decisiones que tomamos en las distintas etapas del proyecto, desde su concepción hasta su exhibición, donde se habla también de cómo se activó el trabajo participativo con la comunidad participante. La segunda entrevista de profundidad se realizó a la comunidad participante que protagoniza el proyecto, la familia Velandia Puentes Moreno, en ella dan cuenta de su llegada al Barrio de Villagloria, de su historia familiar y la del lugar, del origen y devenir de sus viviendas, y de los problemas que derivan de habitar en un asentamiento irregular. La lectura de ambas entrevistas, que se presentan en forma de anexo, es imprescindible para la comprensión profunda de la línea argumental de la tesis.

En aras a cumplir con los objetivos de la segunda parte de la investigación, la construcción del marco teórico que permita la comprensión del proyecto artístico, se

ha realizado un trabajo historiográfico en contraste con las declaraciones de Sandra Calvo y las mías en la entrevista de profundidad y el análisis descriptivo de la pieza en sus distintas presentaciones y documentos. El objetivo de dicha pesquisa historiográfica es trazar una genealogía de *ASA* con relación a sus precedentes históricos, obras y artistas, reconocidos o no, en el momento de realizar la obra, en el entendido de que la historia del arte es la suma de pequeñas aportaciones acumulativas de los artistas a ciertas prácticas, y que para alcanzar una comprensión satisfactoria de una obra de arte deben trazarse los vínculos que la unen a esos antecedentes. Sólo a partir de ese trazado se puede concluir honestamente sobre las posibles aportaciones, si las hubiera, por pequeñas que sean, que la obra en cuestión haya realizado al campo del arte.

Proyectos como *ASA* hacen evidente la dificultad de seguir realizando análisis artísticos por medio de criterios aplicados al arte moderno y a etapas previas de su historia pues la naturaleza misma del arte ha cambiado. Este tipo de arte ya no se circunscribe a los marcos de representación tradicionales, los desborda para inmiscuirse en la vida social y dejar una estela de preguntas de orden ético. En este tipo de proyecto, el encuentro con la obra 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. Es por esta razón, que la primera parte de la tesis presta una atención especial al contexto u entorno en que se desplegó el proyecto *ASA*, pues este resulta, en un proyecto artístico participativo de sitio específico, indisoluble del mismo.

Cierro esta breve introducción con la esperanza puesta en que la investigación que aquí se despliega pueda contribuir a esclarecer cómo un artista puede ser además un investigador que desarrolle una tesis académica sobre su propia creación. Se trata de

un reciente y apasionante desafío que se plantean centros académicos de prestigio en todo el mundo. Por esta razón, quiero agradecer la oportunidad brindada por la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) que mediante su Posgrado en Artes y Diseño (PAD) ha decidido jugar en este novedoso campo académico un papel activo y preponderante y, en consecuencia, me ha ofrecido la oportunidad única de aunar mis dos grandes pasiones: la creación artística y la investigación académica.

PRIMERA PARTE

Descripción del proyecto *Arquitectura sin arquitectos (ASA)*

2. PRIMERA PARTE: Descripción del proyecto *Arquitectura sin arquitectos (ASA)*

2.1 Origen del proyecto *Arquitectura sin arquitectos (ASA)*

Un hombre baja de su bicicleta para empujarla con ambas manos cuesta arriba; otro sube por unas estrechas escaleras con una carga de maíz a la espalda; otro se desliza colina abajo de forma veloz, a la par de los coches, con su silla de ruedas; otros más, van subiendo pesados bloquelones, vigas y costales. Estos últimos van camino a una de tantas casas en el empinado paisaje de ladrillo rojo y concreto de Villa Gloria, un barrio periférico de Ciudad Bolívar, Bogotá, que se ha extendido de manera *irregular* hasta dominar el horizonte, casa a casa, construido por sus propios residentes.

Para el 2012, el fenómeno de la autoconstrucción de vivienda popular ya rondaba nuestros proyectos desde hacia un par de años². Nos habíamos fijado especialmente en las habilidades manuales relacionadas con la autoconstrucción y que podían vincularse con nuestro interés más general por los procesos de trabajo que intervienen en una manufactura no industrializada, de carácter informal y marcada por el autoaprendizaje³. El cerro de La Estrella en la Ciudad de México, fue el campo de estudio donde se establecieron unas primeras interrogantes y acercamientos que se desplegarían con mayor profundidad en Bogotá gracias a la obtención de una beca de residencia artística en la Universidad Nacional de Colombia (Red Internacional de Residencias Artísticas). Es a partir de esta oportunidad que la mirada se desplaza hacia la capital colombiana y comienza la búsqueda por encontrar el espacio ideal para realizar el proyecto que tomará posteriormente el nombre de *Arquitectura sin arquitectos (ASA)*.

2 Para un repaso detallado de la trayectoria de Calvo y Ortíz-Antoranz se recomienda consultar la entrevista que se presenta en el Anexo I.

3 Como mencionan en entrevista Calvo y Ortíz-Antoranz (cf. 2015:8).

Como explicamos Calvo y yo mismo en la entrevista de profundidad en el Anexo I de la tesis (cf. Entrevista Calvo y Ortiz-Antoranz, 2015:s/p), compartimos a la par la conceptualización en todas las fases del proyecto ASA y, además, repartimos el peso de las tareas en la ejecución del mismo en aras de una mayor eficiencia, tomando Sandra Calvo un papel preponderante en la investigación de campo y, en mi caso, en la concepción de la intervención de sitio y en la ejecución de las distintas presentaciones o formalizaciones de la obra en museo.

Durante el proceso de inmersión que se desprende del trabajo de campo, y que consistió en caminar en los barrios de Ciudad Bolívar (Bogotá, Colombia) y conversar con los vecinos, se originaron una serie de primeros encuentros, entre los que destaca un primer acercamiento a una familia del Chocó⁴ reubicada en Soacha (población del área conurbada de Bogotá) que quería reconstruir su casa tal como la habían dejado en su lugar de origen antes de ser desplazados. Aunque esta idea no pudo ser materializada, al menos sirvió para aclarar un interés principal del proyecto: la casa que buscábamos tenía que ser una que estuviese por cambiar, por expandirse, por modificarse, queríamos, a ser posible, encontrar una familia que estuviera a punto de construir su losa o techo concreto. Con dicho precepto en mente, Calvo conoce a Ánghello Gil Moreno y a Maicol Ramírez Moreno, medios hermanos y jóvenes habitantes de Ciudad Bolívar muy implicados en la activación cultural de su barrio. Ellos le hablan a la artista de una caseta de lámina y piso de tierra en un terreno donde viven con otros cinco integrantes de la familia. Le hablan también de su deseo de sustituir el frágil techo de láminas y piedras por un techo de concreto. Para ambos, *echar la plancha*⁵ –construir el techo de su caseta- es el momento considerado definitorio para el arraigo y la estabilidad de su vivienda. Calvo comienza una serie de negociaciones con los chicos y su familia que le permitirán hacer de ese terreno y esa casa, el emplazamiento del proyecto *Arquitectura sin arquitectos (ASA)*.

4 Chocó es uno de los treinta y dos departamentos de Colombia, al noreste del país, limítrofe con Panamá y que cuenta con el porcentaje más grande del país con población afrocolombiana, según datos de la Wikipedia. (Obtenido el 29 de abril de 2015: <http://es.wikipedia.org/wiki/Soacha>).

5 De esta manera se llama coloquialmente en Colombia a la construcción de un techo de concreto o losa que sustituye un techo de material más precario como lámina o madera.

La familia, a pesar de su deseo y necesidad, no contaba con los recursos para llevar a cabo la construcción de la plancha o techo de concreto. Les propusimos entonces un acuerdo: aportar los recursos de la beca obtenida para comprar los materiales (vigas, cemento, tabiques y otros) y hacer posible su construcción, a cambio de que los integrantes de la familia aceptaran la colaboración en una obra artística participativa, que en ese punto no tenía aún una forma concreta, sino que fué emergiendo orgánicamente a partir de la relación con el sitio, los actores, los procesos de trabajo y los materiales de construcción.

Calvo se mudó a vivir a Ciudad Bolívar, a la misma casa de los Puente Velandia quienes la acogieron, comenzando así una relación estrecha de complicidad que se prolongará por los siguientes dos años y se desplegará en diferentes etapas. Mientras tanto, yo seguía de manera próxima el proceso colaborando con Calvo a partir del diálogo exhaustivo y tallero a la distancia, para concebir las estrategias formales y conceptuales que se llevaron a cabo *in situ*.



1. Loma del barrio de Villagloria donde están situadas las casas de la familia Moreno Puente Velandia. Boceto realizado a mano por Ánghello Gil Moreno

2.2 Breve descripción del emplazamiento

La extensión del resguardo de Bosa dio paso y surgimiento a grandes haciendas que hicieron historia de este proceso.

Era una zona muy rica de elementos naturales con areneras, canteras, ladrilleras... trabajadores de fincas, los primeros habitantes.

La hacienda la María hizo parte de esta comarca: con praderas, laderas, también ovejas y cabras.

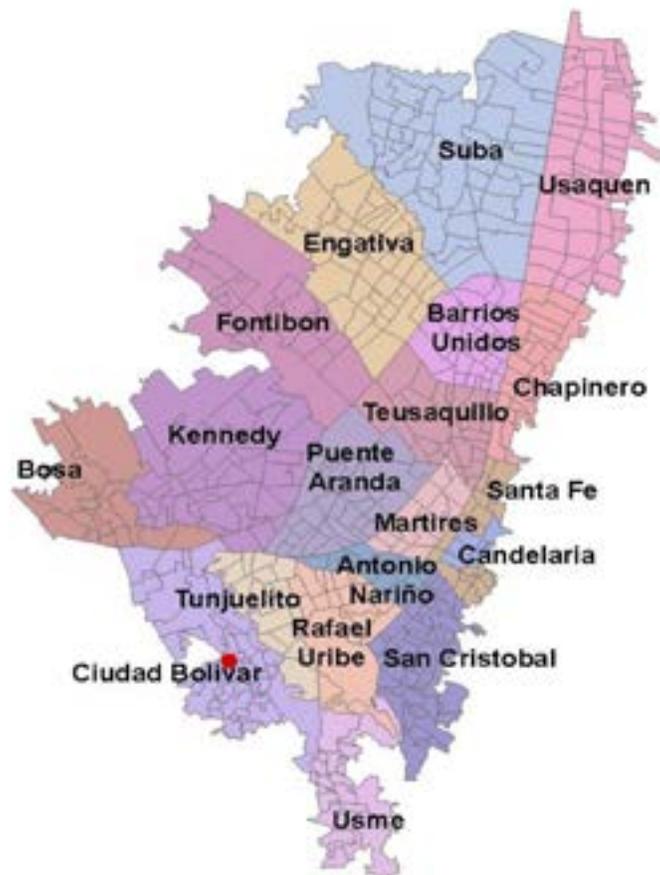
De los Llanos Orientales, también de la Amazonía y de otras regiones llegaron humildes campesinos que esta región poblaron.

La urbanización clandestina en medio de las penurias y urbanizadores piratas, en las zonas agrológicas hacen leña de estos cerros, utilizando y estafando a mucha gente quienes les entregaban a estos sus enseres, sus neveras, los equipos.... para poder obtener a cambio sus ranchitos.”

- Fragmento de Crónicas de mi barrio: La Estrella ⁶

La fluida relación con la familia de Maicol y Ánghello, así como el proceso de inmersión llevado a cabo por la artista, facilitó una experiencia de primera mano del sitio, que logró sortear los estereotipos y clichés sobre el barrio, sin perder de vista la dureza de las condiciones de vida del barrio y, en particular, de la misma familia participante en el proyecto.

⁶ La Estrella es un barrio contiguo a Villa Gloria, en Ciudad Bolívar, que cuenta con una historia y desarrollo similar a este último. Crónicas de mi barrio: La Estrella (Anexo III:9), es un poema no publicado que ha sido proporcionado por Maicol Ramírez Moreno, en él la autora quiere resaltar las penurias de la vida en los numerosos barrios de Ciudad Bolívar, su localidad, haciendo posible extrapolar esta referencia a Villa Gloria, barrio en el que habita la familia de Maicol y Ánghello.



2. Mapa de Bogotá. Ciudad Bolívar (área en morado) y Villa Gloria (punto rojo)

“Villa Gloria es el nombre del barrio en el que se ubica la casa en cuestión y pertenece a Ciudad Bolívar, conurbación de Bogotá que se constituye como localidad en los ochenta a partir del crecimiento acelerado de los asentamientos irregulares que fueron comenzando en los cuarenta, hasta extenderse hacia las cumbres mismas de los montes donde se dificulta usualmente la llegada de los servicios y con las lluvias, ocurren frecuentes deslaves” (cf. Bogotá, 2009:15). Cuenta con una población de 682,861 habitantes y una densidad poblacional de 32,704 habitantes por kilometro cuadrado⁷, lo que se ha visto reflejado también en la continua subdivisión de los lotes, de un tamaño promedio de 6 x 12 metros en la actualidad, según comenta la familia (cf. Entrevista Familia Velandia, 2015: 2). Este lugar sufre de problemas derivados

⁷ Consultado en junio de 2015: http://www.seguridadenbarrios.cl/alcances_limitaciones/gescoabar.pdf

de este crecimiento veloz agravado por una deficiente o nula planeación urbana, el proceso de urbanización se encuentra siempre a medio terminar: abundan las vías sin pavimentar, se cocina con gasolina, escasea el alumbrado público y los servicios de drenaje, además de que hay altos índices de contaminación en las fuentes de agua (cf. Secretaria Distrital de Salud de Bogotá, 2003:197). En caso de averías o desperfectos en los servicios o infraestructuras pueden pasar meses o años hasta ser reparados por las autoridades locales.

A lo anterior se suma una dificultad de acceso a servicios escolares, culturales y sanitarios: existe, por ejemplo, un solo hospital que no se da abasto para atender los problemas de salud de la totalidad de la población, situación agravada por las insalubres condiciones de vida (contaminación con mercurio de las fuentes de agua, proximidad con rellenos sanitarios de la capital y mala disposición de residuos locales, gases de minería que se desprenden de los espacios contiguos a los habitados que son explotados de manera informal, y hacinamiento en viviendas de ínfima calidad) (cf. Pino, 2013: web). Estos problemas se agudizan en las casas que aún son estructuras de materiales débiles, un gran número de ellas construidas de triplay, lámina y madera.

A su vez, las escasas fuentes de trabajo locales hacen que el grueso de la población tenga que realizar diariamente extensos desplazamientos a Bogotá. A pesar de un amplio rango de medios de transporte público y privado, las vías están en mal estado, muchas de ellas sin pavimento, dificultando los recorridos. Los paraderos y andenes para esperar la llegada de camiones son inexistentes. El transporte público tiene sobrecupo y es ineficiente, desaseado y la atención es mala; el servicio es costoso, hay una percepción general de inseguridad en él (cf. Entrevista Familia Velandia, 2015: 2).

Dicha situación, así como la dificultad que tienen los proveedores de servicios para llegar a los recovecos del barrio, van aumentando el costo de los insumos, mermando los presupuestos destinados tanto a la alimentación como a la educación y , por ende, la calidad de vida de sus habitantes.

Finalmente, la fragilidad de las viviendas responde también a la incertidumbre con la que se construye y habita en la región. Los residentes, por lo general, carecen

de escrituras para certificar sus propiedades y son expuestos constantemente a evacuaciones, reubicaciones y desalojos sin una posibilidad de defensa legal adecuada. Ramírez (Anexo III:2-3) lo menciona en su poema crónica sobre Ciudad Bolívar:

Cuando los posecionarios [sic] sus casas construían
la política represiva mucho daño les causó
pues en el 81 los cerros se iluminaban
eran los ranchos de paroy que la policía quemaba

En el barrio la Estrella, sectores Turquía y Fortuna
fueron muchos los momentos que sufrimos lanzamientos
[...]

Después de varios acuerdos por ocupación de hecho,
obtuvimos escrituras y por fin, legalmente un techo.”



3. Comienzo de la urbanización de Villa Gloria. Foto proporcionada por la familia Puente-Velandia



4. Comienzo de la urbanización de Villa Gloria. Foto proporcionada por la familia Puente-Velandia

Algunos de los vecinos han emprendido sinuosos procesos para legalizar su estancia en terrenos que han cuidado y habitado por décadas, a veces amparándose y organizándose dentro del barrio con resultados favorables, pero otros no han logrado esquivar amenazas y engaños de constructoras o autoridades que los han acabado despojando de sus tierras (cf. Familia Velandia, 2015:5).



5. Barrio de Villagloria actualmente.



6. Barrio de Villagloria actualmente.

Vivir en Ciudad Bolívar conlleva una incertidumbre constante: el terreno sobre el que se ha construido es inestable y sujeto a deslizamientos; los materiales con los que se construye pueden resultar frágiles y, por supuesto, los terrenos son susceptibles de interés para instituciones gubernamentales y agentes privados a los que sus habitantes pocas veces pueden sustraerse.



7. Vista panorámica de la casa de la familia Moreno Puente Velandia.

2.3 Participantes y colaboradores del proyecto ASA

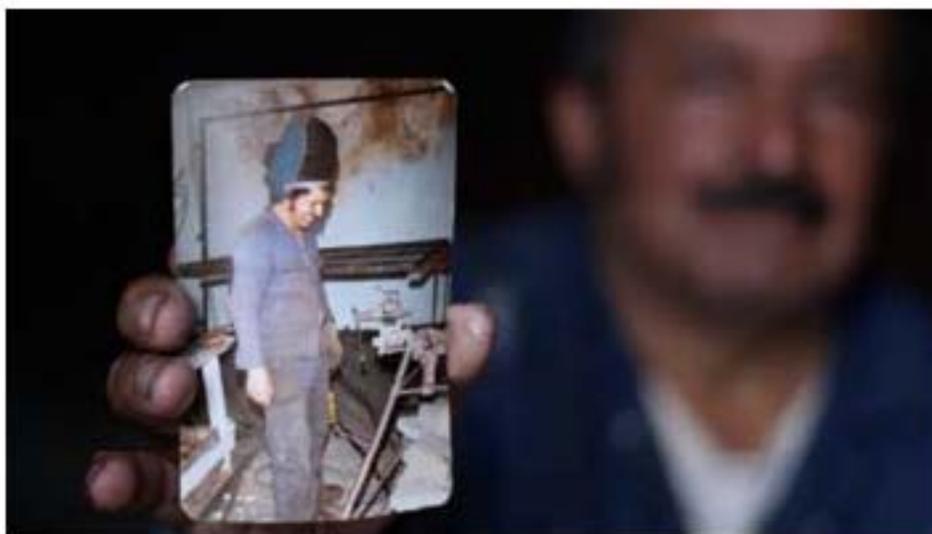
Existe un nivel de participación y otro de colaboración con los equipos de trabajo en los proyectos que he emprendido de manera conjunta con Calvo. Por un lado, en nuestros proyectos es común la práctica de compartir participativamente la concepción, diseño y la manufactura de las piezas con los habitantes del sitio o emplazamiento (en el caso del proyecto *Arquitectura sin arquitectos (ASA)* participan con intensidad Ánghello, Maicol y su familia, así como otros parientes, vecinos y conocidos; estos participantes-colaboradores tienen una injerencia directa en la obra y es a partir de sus contextos, actividades y decisiones que el proyecto se hizo posible. Por el otro lado, se establece una relación de colaboración con el equipo de trabajo que se encarga del registro y la edición audiovisual *in situ* y un equipo que interviene puntualmente en la elaboración y montaje de la obra en museo.

2.3.1 Acerca de los participantes y protagonistas del proyecto ASA

El primer y más importante nivel de participación se establece con los habitantes de la casa, la Familia Moreno Puente Velandia, y se extiende a algunos individuos cercanos (amigos, vecinos, familia extendida) que se integran en los procesos de construcción que tienen lugar durante el avance del proyecto.

Los Moreno Puente Velandia no son una familia nuclear en el sentido *tradicional*, están integrados por siete miembros cuyos lazos pueden resultar un poco confusos en un principio: Ánghello Gil Moreno (22 años) y Maicol Ramírez Moreno (29 años), el primer vínculo del proyecto, medios hermanos e hijos de Zenaida Moreno (52 años); a su vez medio hermana de Lucila Moreno (54 años), la tía de ambos, quien prácticamente los crió junto con su primo, Gaspar Puente (55 años) y su esposa María Velandia (52 años), padres de dos niñas, Odilia Puente Velandia (14 años) y Angie Puente Velandia (7 años). Tanto Zenaida, como Lucila y María tienen hijos de parejas distintas. Lo importante es que ellos se consideran y se sienten una familia, en consecuencia tienden lazos de solidaridad y afecto entre todos. La intensidad de su relación es propiciada por la colindancia de sus casa, construidas de forma escalonada en el declive de la loma de Villa Gloria, en primer lugar, la casa taller de Gaspar y Maria, que comparten con sus hijas; en segundo, la caseta de lámina donde viven Ánghello y Maicol, en la que se llevó a cabo el proyecto ASA; y unos metros más abajo, la casa de Lucila.

Como comentamos en la entrevista en profundidad del Anexo I, la estructura familiar en barrios como Ciudad Bolívar suele ser altamente compleja: “una cierta forma de familia autoconstruida donde se convive con diversas figuras paternas y maternas; medios hermanos; un vecino que forma parte de la familia porque lleva tiempo viviendo ahí; un familiar que regresa después de un tiempo fuera; otro que está involucrado porque ayudó a construir cierta parte de la casa, que no se concibe a la manera en que la clase media idealiza la familia.” (Calvo y Ortíz-Antoranz, 2015:13).



8. Gaspar sosteniendo su retrato. *Still* del documental ASA

Como explican en entrevista (cf. Familia Puente Velandia, 2015:s/p), los diversos parientes llegaron a Villa Gloria en diferentes etapas, siendo Ánghello, Odilia y Angie, los únicos que nacieron ahí.

Lucila (cf. Familia Velandia, 2015:s/p) llegó en 1981, en compañía de su hermana Zenaida, su primo Gaspar y la madre de este último, quienes provenían de otro barrio de Bogotá y en un afán de construir su propia casa y dejar de pagar arriendo, decidieron mudarse al terreno. Ellos compraron el lote al antiguo habitante del lugar, que les entregó unas ‘escrituras de posesión’ (sic), que no eran estrictamente escrituras del terreno (cf. Familia Puente Velandia, 2015:s/p). Posteriormente, realizaron un primer acondicionamiento del lugar: el aplanado y limpieza de lo que originalmente era un barranco, así como la delimitación con la misma tierra de algunos muros para que quedara el terreno dividido en tres niveles. Después se realizó la construcción de paredes y el techo -la losa- en el primer nivel – donde actualmente viven Gaspar y María con sus dos hijas- financiado con microcréditos que fueron obteniendo del banco. Lucila hoy vive en el segmento inferior de la casa, donde además tiene una tienda-bar que ha sido por más de treinta años su fuente de sustento.

La hermana de Lucila, Zenaida, es la madre de Ánghello y Maicol, quienes no comparten apellido paterno por ser hijos de padres distintos (al igual que un tercer medio hermano que emigró a Estados Unidos). Zenaida no vive actualmente en la parte del lote que es de su propiedad -el segundo nivel- habitado actualmente por sus hijos. Para generar recursos económicos, los medios-hermanos practican la venta ambulante en el centro de la ciudad, pero tienen también intereses artísticos que los llevan a entender su casa como un refugio en el que guarecerse de forma creativa (*cf.* Familia Puente Velandia, 2015:s/p). El techo de este espacio, cuando Calvo llegó a Ciudad Bolívar, era de tejas metálicas en mal estado.

En el primer nivel, por encima de la caseta habitada por los Ánghello y Maicol se encuentran Gaspar y María, quienes son sus tíos (Gaspar es primo de su madre). María llegó desde otro poblado a Villa-Gloria en 1990, en compañía de un familiar que tenía un trabajo cerca del lugar. Ese año conoció a Gaspar y se fue a vivir con él al terreno que ya había ido acondicionando en compañía de Lucila, su hermana Zenaida y su madre (ya fallecida). Para ese entonces, Gaspar ya había establecido en la parte frontal de la casa un taller de herrería y ornamentación con el nombre de 'La Loma', que a la fecha es la fuente de sustento familiar. María le ayuda a llevar a cabo los trabajos dentro del mismo, a la par que atiende sus labores de cuidado de sus hijas: Angie y Odilia. Las niñas son estudiantes del colegio primaria Villa Mar, que se encuentra a una cuadra de la casa. Ellas establecieron una cercanía especial con Calvo, quien cuenta que al ser mujer tuvo un acceso privilegiado a la intimidad de las habitantes de la casa (*cf.* Calvo, 2014:48).



9. María sosteniendo su retrato. *Still* del documental ASA



10. Maicol sosteniendo su retrato. *Still* del documental ASA.



11. Anghello sosteniendo su retrato. *Still* del documental ASA.



12. Lucila sosteniendo su retrato. *Still* del documental ASA



13. Odilia sosteniendo su retrato. *Still* del documental ASA.



14. Angie sosteniendo su retrato. *Still* del documental ASA.





15. La familia Moreno Puente Velandia reunida para comer.

2.3.2 Acerca del equipo de colaboradores de ASA

Al proyecto de *Arquitectura sin arquitectos* (ASA) se integró un equipo con habilidades cinematográficas específicas que participó en las distintas facetas de la parte audiovisual de la obra en dos sedes de trabajo: la filmación *in situ* en Ciudad Bolívar, Bogotá, bajo la directiva de Calvo y la post-producción para las diferentes exhibiciones, bajo mi directiva.

Para respetar en lo posible la intimidad de la familia durante el rodaje, especialmente al interior de la casa, el crew seleccionado fue reducido y consistió en su mayor parte, de un fotógrafo y un sonidista (Juan Felipe Ríos y Christian González respectivamente), con excepción de algunas secuencias con una mayor complejidad para ser retratadas. En estos casos, se reforzó el trabajo de cámara con uno o dos fotógrafos (Danilo Hernández y Tomás Martínez) y otra sonidista (Diana Jaime). Sin embargo, el tratamiento de imagen y sonido había sido establecido a partir del diálogo y tallero en preproducción de manera conjunta entre Calvo y yo.

De igual manera, al regresar Calvo a la Ciudad de México, asumí la directiva del proceso de montaje del material filmado para acotar con Calvo las decisiones formales y estructurales de cada exhibición que tendría el proyecto. Así, existió una colaboración con tres editores en la Ciudad de México que participaron en la elaboración de distintos formatos del material, así como cápsulas para videoinstalaciones o un mediometraje documental (Miguel Ángel García, Jaime Cohen, Tania Hernández Velasco y Axel Muñoz, quien también fungió como diseñador sonoro).

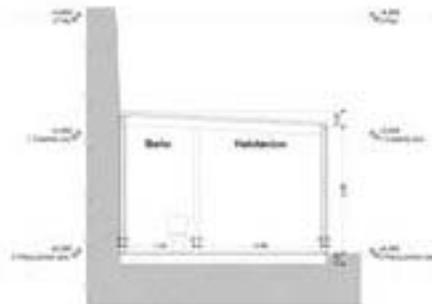
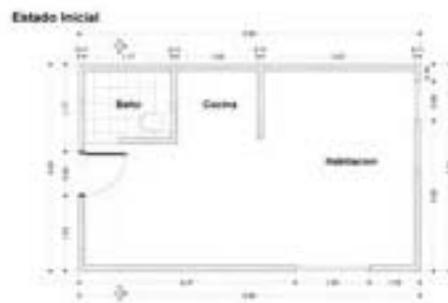
2.4 Intervención en el emplazamiento o sitio

Arquitectura sin arquitectos (ASA) es principalmente un proyecto de sitio específico y es preciso, por lo tanto, remitirse al papel que juega el emplazamiento

dentro de mis proyectos artísticos en conjunto con Calvo. Nuestras obras: “beben del entramado social, vital, geográfico, geológico de un lugar [...] El arte de sitio o emplazado, es una posibilidad que vino a presentarse en el arte poco después de la mitad del siglo XX por influencia directa de la arquitectura sobre la escultura. El arte emplazado consiste en conectar la obra con los distintos rasgos del lugar donde se sitúa, cuando esto sucede fuera del museo, como es el caso de Ciudad Bolívar, el trabajo artístico puede llegar a parecerse al de un antropólogo, arqueólogo o geólogo. Son muchos los atributos que puede tener un territorio, nosotros nos acercamos al emplazamiento [...] con un interés puesto en las gentes que lo habitan, sus habilidades manuales y sus formas de morar” (Cf. Calvo y Ortiz-Antoranz, 2015, s/p)

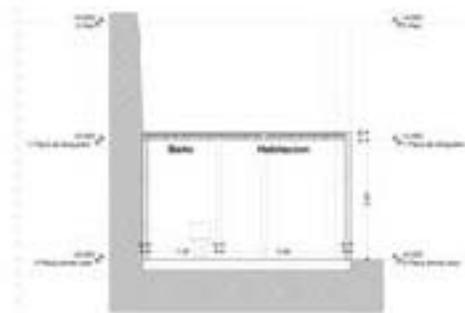
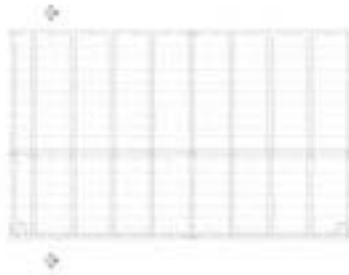
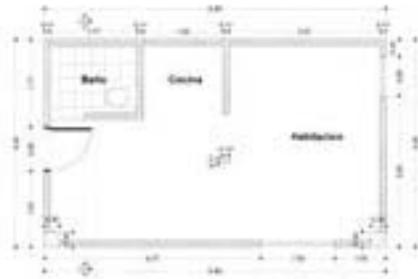
Esta visión se reflejará en dos intervenciones sobre el barracón de los hermanos Ánghello y Maicol, la primera, consiste en la sustitución del techo de lámina por uno de concreto y, la segunda, en la construcción de una estructura de hilo tensado sobre la caseta, que emula los espacios que la familia desearía contruir en un futuro. Además, paralelamente, se llevó a cabo un registro audiovisual de las intervenciones, y de la cotidianidad de la familia. De esta manera, el proyecto se puede desglosar en tres componentes (o momentos) clave que constituyen la obra y se describen en los próximos apartados.

Estado Inicial



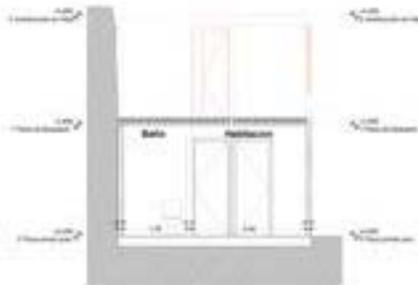
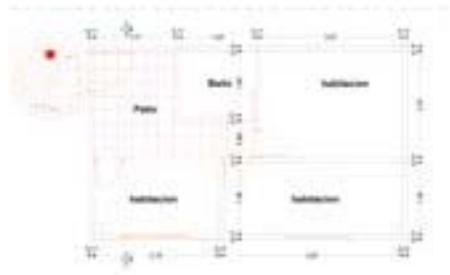
16. Planos y dimensiones del estado inicial de la caseta.

intervencion plancha en
bloquelon



17. Planos y dimensiones de la construcción de la losa de concreto.

Construcción en hilos



18. Planos y dimensiones de construcción de la estructura de hilo.

2.4.1 Primera intervención: Construcción de la losa o techo de concreto

“Hicimos allí mingas [sic] para construir la plancha, esto era toda una fiesta, se sembraban esperanzas.”

- Fragmento de Crónicas de mi barrio: La Estrella

El punto de partida de la obra *Arquitectura sin arquitectos (ASA)* es el momento de ‘echar la plancha’ o construir el techo, que en las viviendas autoconstruidas de los asentamientos informales como Ciudad Bolívar es el tiempo de dar a la casa carácter de estabilidad, solidez y arraigo. Para las familias de Villa Gloria -como en muchos otros barrios de autoconstrucción de vivienda popular- es el techo de concreto el que da cuerpo y estatus a una casa (en contraste con la importancia que la clase media le atribuye al suelo del terreno como referente del valor económico de una residencia). Con la beca que recibimos de la Universidad Nacional de Colombia decidimos financiar los materiales necesarios para reemplazar el techo de metal de la caseta que habitan Maicol y Ánghello por un techo de concreto (cf. Calvo, 2014: 47). Lo anterior facilitó el acercamiento con la familia porque predispuso al intercambio que hizo posible las siguientes fases del proyecto. Calvo explica: “A partir de estas conversaciones iniciales, les propusimos filmar la construcción de la losa. Además, como es habitual en nuestros proyectos, tenía claro que quería filmar también el contexto que acompaña a las labores de autoconstrucción de la familia: sus actividades cotidianas de sustento, de cuidado de la casa, la compra y almacenamiento de los materiales, la toma de decisiones, sus acuerdos y conflictos, los festejos.” (Calvo, 2014: 46). El acuerdo alcanzado con la familia, en primer término, fue construir la losa en el espacio donde residen Ánghello y Maicol para que, a cambio, la familia nos permitiera grabar todo el proceso.

El momento de *echar la plancha* cataliza ciertas dinámicas entre los miembros de la familia como la vinculación con parientes, vecinos y conocidos a los que solicitan apoyo para la construcción; pero también la discusión sobre los espacios que podrán

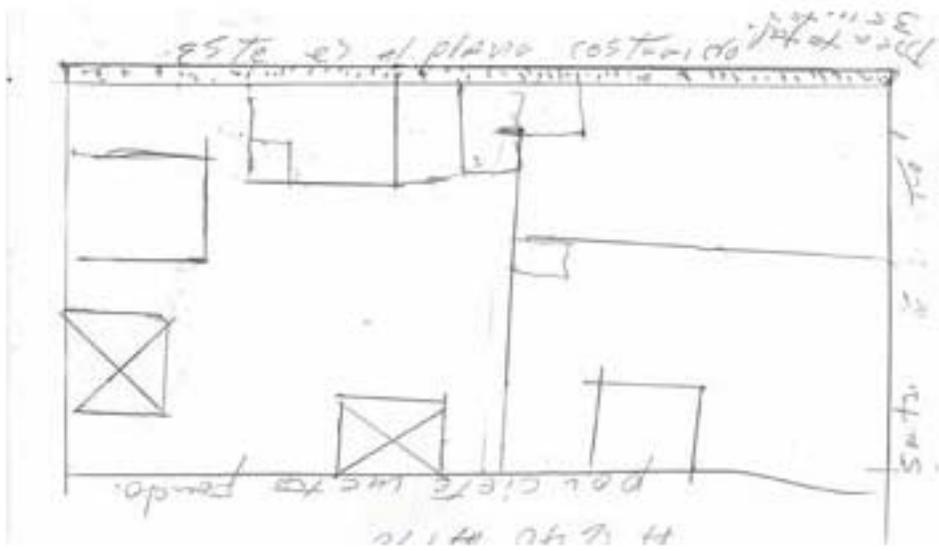
construir a futuro y la reorganización interna de los roles de trabajo de los miembros de la familia que permitirán el adecuado avance de la obra. Como mencionan en entrevista (Familia Puente Velandia, 2015:s/p) el aporte de cada miembro fue variado: desde ayudar a cocinar para aquellos que construían; conseguir y prestar las herramientas o ser constructores activos de la plancha desplegando diversas habilidades de albañilería (mezcla de materiales, manipulación de vigas, rejas, ladrillos, taladrado, lechado).

El procedimiento de construcción de la losa o techo de concreto que eligió la familia Puente Velandia exigía que fuera completado en un sólo día. En consecuencia, se trabajó a contrareloj con el apoyo de amigos, vecinos y familia extendida, pero específicamente se contó con el liderazgo de Luis Aponte maestro constructor y vecino de la familia, quien instruyó a la misma sobre los procedimientos técnicos adecuados para que la estructura resultara estable y duradera.

Las habilidades de construcción y albañilería que caracterizan este primer momento del proyecto están comprendidas en un ámbito tradicionalmente técnico y masculino (aunque las mujeres de la familia Puente Velandia participaron de forma activa en él). Este tipo de actividades, tanto en los trabajos, como en las herramientas y materiales empleados, se distinguen de las habilidades desplegadas en la segunda parte del proyecto que se explica en el siguiente apartado.



19. Estado inicial de la caseta de Maicol Ramírez y Ánghello Gil Moreno.



20. Plano de la planta de la caseta elaborado a mano por Ánghello Gil Moreno



21. Tejado original de lámina de la caseta.



22. Destejado de la caseta.



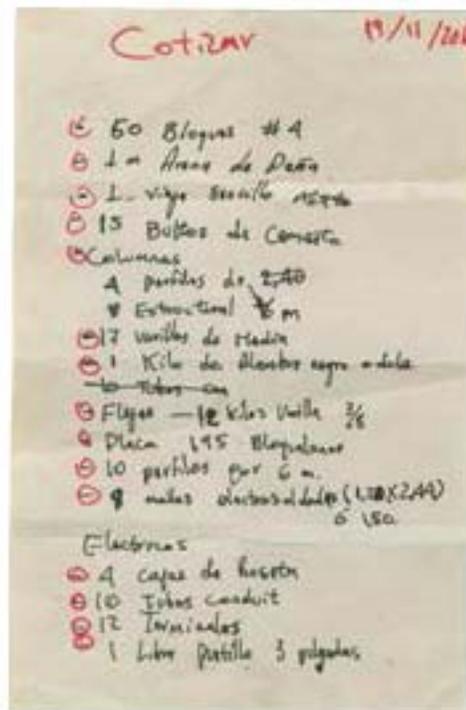
23. Destejado de la caseta.



24. Junta preparatoria para la construcción de la plancha.



25. Junta preparatoria para la construcción de la plancha.



26. Lista de materiales escrita por Familia Puente Velandia



27. Ánghello bocetando el techado de la casita.



28. Mesa de trabajo improvisada con materiales de obra.



29. Ánghello y Maicol preparando muros para el techado.



30. Maicol colocando vigas.



31. Maicol colocando tabique.



32. Colocación de malla metálica.



33. Echado de la losa de concreto



34. Echado de la losa de concreto.



35. Echado de la losa de concreto.



36. Losa de concreto terminada.



37. Techo y cuatro postes terminados.



38. Maicol abriendo ventana en la caseta.

2.4.2 Segunda intervención: Intervención escultórica de hilo

El planteamiento en esta fase consiste en levantar sobre la plancha de concreto recién construida y en el interior de la caseta, una proyección de la vivienda futura, a manera de un *autocad analógico*, a escala 1:1, de los espacios todavía no construídos, trazando con hilo de algodón tensado ventanas, puertas y habitaciones, en hilo negro los espacios consensuados y en hilo rojo los espacios en discordia (Calvo, 2014:49). A decir de Calvo:

La construcción de una vivienda produce consensos y desacuerdos...algunos miembros de la familia no quieren compartir con los otros la misma casa; existen desacuerdos sobre si en lugar de un patio hay que construir un cuarto más para el padrastro y la madre, o bien un taller; o bien se acaba el dinero durante la construcción; o se tiene que negociar con la vecina para utilizar un cachito de terreno adyacente. En fin, surgen una serie de situaciones que te hacen ver que la autoconstrucción de vivienda popular es un continuo ir y venir entre armonía y conflicto. Nunca se termina de construir una casa de este tipo. Esto se refleja en la idea que ya hemos platicado: habito, mientras planeo, y construyo. No es planeo, construyo y habito, como se desprende de la casa mercancía tal como la entiende e idealiza la clase media, sino una casa dúctil, modular, que cambia y está sujeta a negociaciones entre quienes la habitan en ese momento, y también con quién se fue o quién regresa... y eso conduce, a: la idea de insertar el hilo". (Ortíz-Antoranz y Calvo, 2015:14).

La solución formal de la estructura de hilo se nos ocurrió durante el proceso de construcción de la plancha, como procedimiento para revelar la arquitectura deseada a partir de la casa existente. Mencionamos en la entrevista del Anexo I (*cfr.* Calvo y Ortíz-Antoranz, 2015: 15): "la idea surge de la convivencia con ellos a la hora de

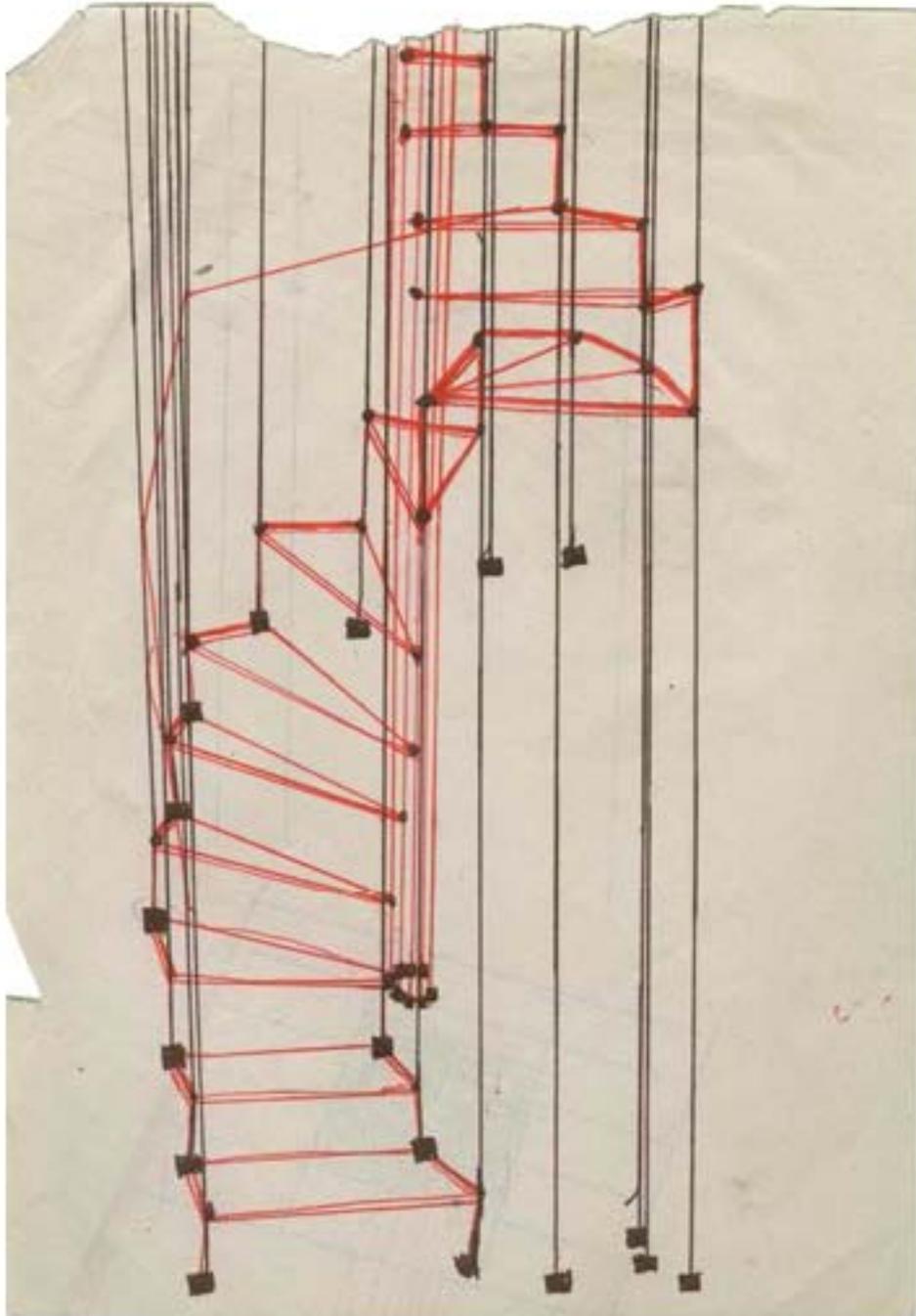
echar la plancha porque utilizan un tiralíneas para nivelar los espacios (que es este hilo con polvo) y a partir de este factor y de otra referencias como la obra del escultor minimalista Fred Sandback⁸, surge la idea de alzar la casa en hilos.

La introducción de la casa de hilo en el proyecto desata una serie de negociaciones y planeaciones del espacio potencial que representa la losa (que ahora puede proyectarse como un segundo piso), sin que se produzca un consenso al respecto entre los familiares. Esta casa de hilos, que se construye en contraste con el paisaje de ladrillo rojo de Ciudad Bolívar, se llevó a cabo bajo la dirección de Sandra Calvo con la coparticipación de la familia Velandia Puente, y con Celestino Guerrero, amigo y vecino de la familia, que en esta parte del proyecto juega un papel fundamental gracias a su destreza e iniciativa.



39. Boceto de la escalera de caracol sobre el piso

⁸ Según explica Calvo (2014:46) las esculturas de los años setenta del escultor minimalista Fred Sandback son inspiración para corporeizar con sutileza la casa deseada, pero a diferencia de Sandback, en *Arquitectura Sin Arquitectos* la estructura se sitúa fuera del museo, en relación al paisaje y arquitectura de los asentamientos informales, además de que en este espacio, "el gesto escultórico debe negociar con el dinamismo de un lugar habitado." Sandback es una de las referencias, entre otras, que se abordarán más adelante en este texto.



40. Boceto de la estructura de caracol sobre papel.
Elaborado por Maicol Ramírez Moreno



41. Confección de la estructura de hilo.



42. Confección de la estructura de hilo.



43. Confección de la estructura de hilo.



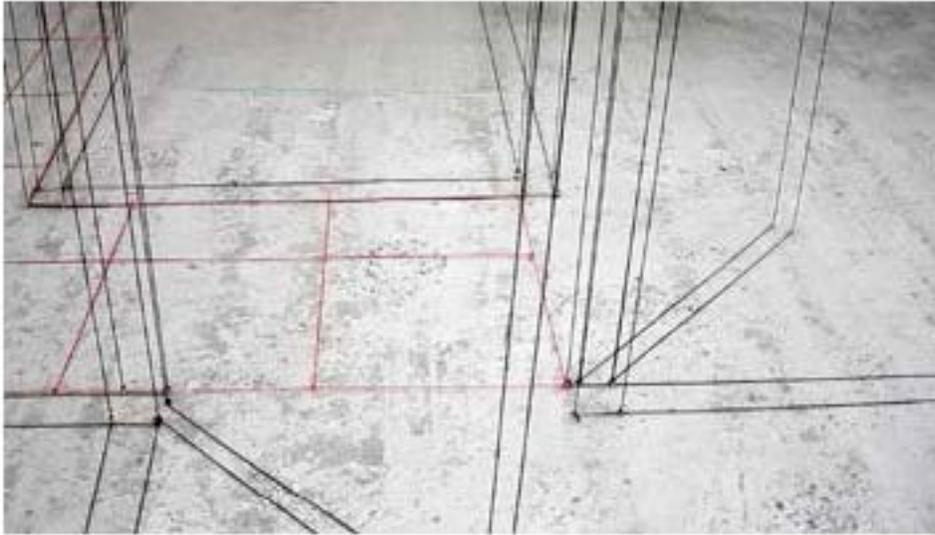
44. Detalle de la estructura de hilo en el segundo nivel de la caseta.



45. Detalle de la estructura de hilo en el segundo nivel de la caseta



46. Detalle de la estructura de hilo en el segundo nivel de la caseta.



47. Detalle de la estructura de hilo en el segundo nivel de la caseta.



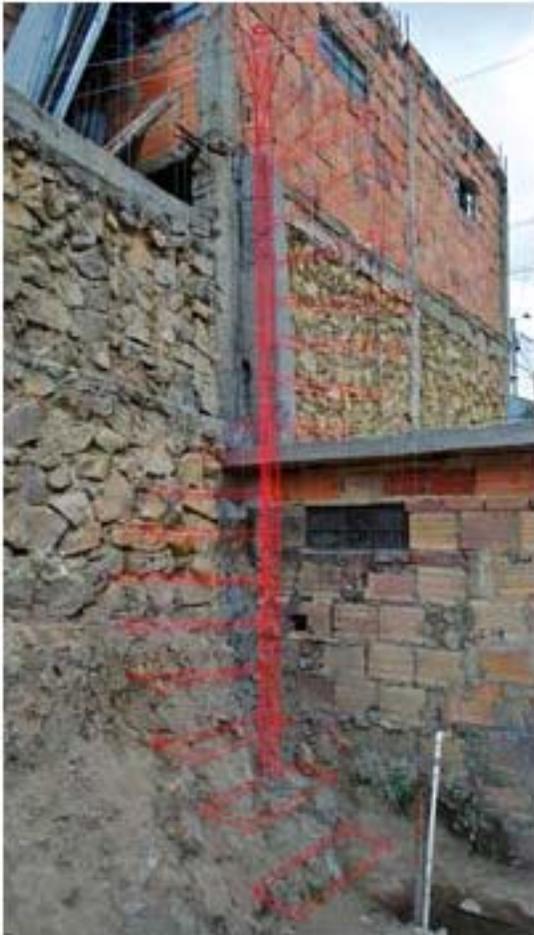
48. Detalle de la estructura de hilo en el segundo nivel de la caseta.



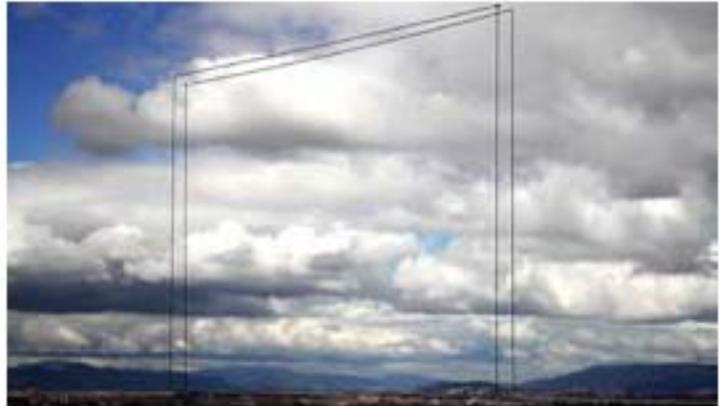
49. Detalle de la estructura de hilo en el segundo nivel de la caseta.



50. Detalle de la estructura de hilo en el segundo nivel de la caseta.



51. Detalle de la estructura de hilo en primer nivel de la caseta



52. Detalle de la estructura de hilo en el segundo nivel de la caseta.



53. Detalle de la estructura de hilo en primer nivel de la caseta



54. Detalle de la estructura de hilo en primer nivel de la caseta



55. Detalle de la estructura de hilo en primer nivel de la caseta

2.4.3 Registro audiovisual del proyecto ASA

La intención de los registros videodocumentales del proyecto ASA es observar, a la manera del *cine directo*⁹, las labores de construcción y la vida cotidiana de la familia Velandia Puente Moreno, con un *crew* pequeño y una cámara *transparente* (que los personajes no miran de manera que parece inadvertida y que procura mantener al equipo de filmación fuera de cuadro) se mueven por la casa registrando, como explica la curadora y teórica Lourdes Morales en su ensayo sobre el proyecto ASA:

“Lo duro: la línea urbana y su retícula arquitectónica; y en un recorte fílmico, el átomo particular: la casa, la construcción, sus paredes, pisos y techos. Los ojos electrónicos también descubren a sus pares: las máquinas (el taladro, la cosedora, el teléfono---) y los utensilios (las jarras, los cepillos, los bancos---). A lo duro, lo conforma y vitaliza el registro de lo suave: los habitantes y sus rastros, las intenciones ejercidas sobre los artefactos, los movimientos contingentes. Al tiempo, se archivan las pulsiones, la familia en tanto que acción, el acompañamiento, la rutina, la soledad de la existencia.” (Morales, 2015:2).

La cercanía con los habitantes de la casa durante varios meses, “generó un clima propicio para poder filmar y volver a filmar,” explica Calvo (2014:48), “siempre dialogamos mucho sobre los temas y los contenidos, el porqué no mostrábamos un rostro y los cortábamos, el porqué no filmábamos una acción sino su consecuencia. Sólo así pudimos mostrar esos detalles que hacen de la casa un personaje: el agua a 5 grados para bañarse, la ausencia de refrigerador, el ahorro del agua, la imposibilidad de una capacidad de ahorro semanal, la colaboración de una economía familiar donde contribuye desde el más pequeño al más grande, fabricar una estufa”. Personajes y acciones tienen como trasfondo las texturas inacabadas del ladrillo y el concreto y a nivel sonoro, la invasión de ruido de construcción en gran parte de las tomas, apuntando a un fuera de campo de un barrio que está permanentemente en obra.

9 Extraído el 28/IV/2015 desde: https://es.wikipedia.org/wiki/Cine_Directo

Asimismo, el registro audiovisual de la familia Moreno Puente Velandia sucede en concordancia con la naturaleza participativa que el proyecto mantiene desde su concepción y que en términos cinematográficos tiene un referente en *La Pirámide Humana* (1961) de Jean Rouch¹⁰. Se trata de un “cine documental que provoca lo que filma y filma lo que provoca. Que induce o introduce incidentes críticos que cambian la situación inicial de un grupo humano mientras se filma su reacción y transformación con respecto a ese incidente.” (Calvo, 2014:50). Los incidentes críticos que inducen el proyecto ASA son la construcción de la plancha y la estructura de hilo, que la cámara habrá de registrar, desde su planeación hasta su finalización, dos acciones provocadas por nosotros en acuerdo con la familia.



56. Escena interior regadera. Documental *Arquitectura sin arquitectos* (ASA) (videograma)

10 La llegada de una nueva alumna, Nadine, es el punto de partida de un análisis de las relaciones interraciales en un Liceo de Abidján en Costa de Marfil. Reunidos por Jean Rouch, los alumnos interpretan a su propio personaje en una *ficción* que se desarrolla a través de las nuevas relaciones entre blancos y negros, escenificando los lazos de amistad y las relaciones sentimentales. Extraído el 11 de julio de 2015 de <http://www.filmaffinity.com/mx/film203015.html>

A raíz de la película *Chronique d'un été* (1961), realizada en colaboración con el sociólogo Edgar Morin, Rouch comenzó a usar el término *cinéma vérité* para describir su trabajo cinematográfico. El *cinéma vérité* era tanto un modo de filmación documental como una estética visual y una tecnología. Los criterios técnicos pueden resumirse en los siguientes: primeras tomas, no teatralizadas, sin guión; los retratados no son actores; ambientación espontánea; equipo ligero y con grabación de sonido sincronizada; poca o nula iluminación artificial. Los registros realizados en la casa en Ciudad Bolívar son una evolución de esta estética sin la necesidad de recurrir a una narración en *off* o a diálogos –fuera de los inherentes a cada escena–, los videos de ASA van dando forma, de manera fragmentaria, a un recuento sobre lo que sucedió a partir de que Calvo llegara a Ciudad Bolívar.

A pesar de mantenerse fuera de cuadro y no realizar intervenciones orales a lo largo de las distintas escenas, como si quisiera desvanecer las huellas de la enunciación, es innegable el papel simultáneo de la artista como participante y como catalizador, algo a lo que Rouch llamaba 'etnografía en primera persona'. Las escenas registradas siguen el proceso de una casa en construcción: el destejado; la mezcla de los materiales; la preparación de varillas y cimbra para las columnas; el momento en el que se coloca la losa de concreto. Pero, también se interesan por una casa habitada, es decir, por los quehaceres cotidianos, los momentos de intimidad familiar, los lazos afectivos entre los parientes.

La primera reunión donde la familia debate la construcción de la losa de concreto queda captada por la cámara, al igual que reuniones posteriores en las que se discute qué forma darle al segundo piso. Imágenes más cotidianas pueblan también estos registros: el baño de las niñas que viven en la casa; una llamada a la compañía de teléfonos para resolver un problema de la línea; el festejo tras terminar la construcción.

Es posible entonces afirmar que *ASA* toma partido por una arquitectura humanizada, las capas superpuestas e intertextualidades de la ciudad que estudia no remiten sólo al *sistema duro* de ésta (los aspectos políticos, económicos, urbano-arquitectónicos) sino también a lo suave (las vidas que ahí se desarrollan y entretienen).

Uno de los videos filmados muestra a cada uno de los miembros de la familia platicando sobre una fotografía donde aparece cada quien y que han elegido por algún motivo personal. Los rostros se encuentran fuera de foco, apenas visibles en ocasiones, y la nitidez se centra en las fotografías. Las cámaras son transparentes y las huellas de la enunciación del entrevistador han sido borradas. Lo mismo sucede en las demás escenas: vemos a los habitantes de la casa interpretar actividades cotidianas frente a la cámara pero, por su posición fija y emplazamiento formal, ésta pretende ser lo más transparente posible.

En el anexo V se puede consultar una edición continua de los distintos materiales grabados *in situ* en la que se da cuenta del proceso de construcción de la losa en la casa de la familia Puente Moreno Velandia en Villagloria, Ciudad Bolívar, Colombia.



57. Gaspar y María haciendo cuentas. Still de las videoinstalaciones de *Arquitectura sin arquitectos (ASA)*



58. Maicol tomando medidas a Ánghello. Still de las videoinstalaciones de *Arquitectura sin arquitectos (ASA)*



59. Lucila en su bar. Still de las videoinstalaciones de *Arquitectura sin arquitectos (ASA)*

2.5 Exhibición del proyecto ASA

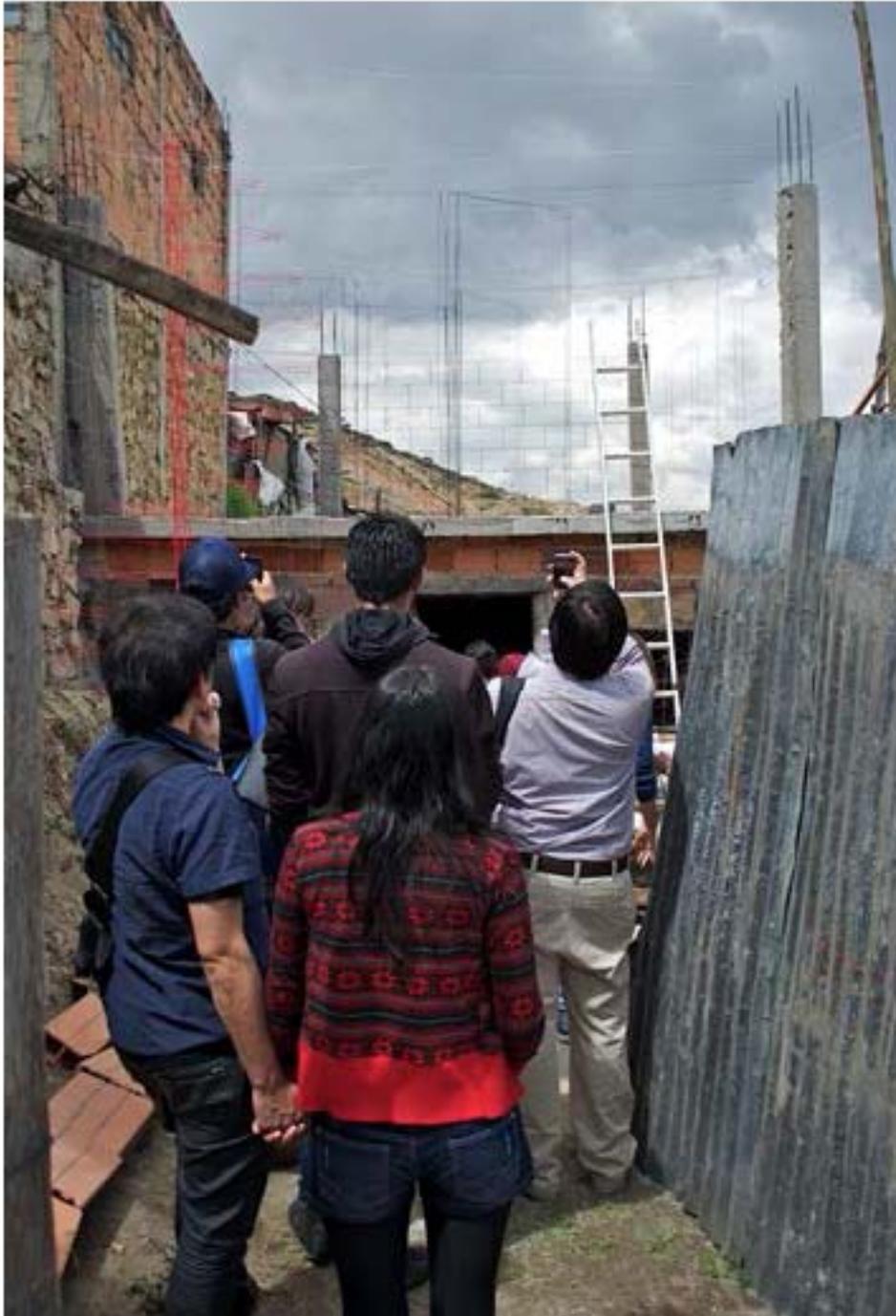
2.5.1 Exhibición *in situ*. Casa de Maicol y Ánghello en Villa Gloria, Ciudad Bolívar, Bogotá

A finales de 2012 y de manera conclusiva a la beca que obtuvimos de parte de la Universidad Nacional de Colombia y el Instituto Distrital de Artes, se organiza un convivio con vecinos, periodistas, y algunos artistas y curadores locales y la familia en Villa Gloria, Ciudad Bolívar.

Se trata de una visita informal y festiva para conocer a la familia con quienes comparten un almuerzo en el que estos últimos cuentan sobre la construcción del techo de concreto y la casa de hilo (Calvo, 2014:47); pueden desplazarse sobre la losa recién construida y observar de primera mano el espacio proyectado y conversar con la familia.



60. Visita a la intervención de hilo en Villagloría



61. Visita a la intervención de hilo en Villagloría

2.5.2 Exhibición en museos y galerías

Una de las fortunas del proyecto ASA es haber sido exhibido en tres exposiciones individuales en un período de tiempo relativamente corto, la primera vez en MACO de Oaxaca en febrero de 2013, la segunda en Bogotá en la galería de la fundación Idartes a finales del mismo 2013, y la tercera en la Ciudad de México, en el Museo del Chopo en junio de 2014. En ese inter fue posible ensayar y mejorar contenidos y formatos hasta alcanzar un grado de síntesis y claridad notable de lo sucedido en Villa Gloria.

La estrategia principal para trasladar la intervención de sitio al museo consiste en montar una réplica exacta, escala 1:1, de la estructuras de hilo: sea la escalera de caracol, en el MACO de Oaxaca; o una réplica en hilo de la casa completa en la galería IDARTES de Bogotá o en el Museo del Chopo en la ciudad de México. La estructura de hilo opera como un puente o *medium* entre el público y el emplazamiento original de la obra de hilo. Esta escultura, realizada a partir de hilo tensado de algodón rojo y negro, estructura de manera central a los demás elementos que la acompañan en las exhibiciones.

Además de la estructura de hilo, se despliega el material documental de forma fragmentada y espacializada, a la manera de un documental expandido¹¹ en soportes escultóricos específicos que hacen de los materiales usuales de la autoconstrucción (lámina, varilla, bloque de concreto) el cuerpo de las pantallas. Las videointalaciones las concebimos de manera conjunta (Calvo diseñó algunas; yo diseñé otras). Después de visionar y tallerear¹² el material registrado, se decidió qué tipo de instalación le convenía a cada momento y aspecto retratado en Ciudad Bolívar.

11 Como documental expandido se entiende una estrategia expositiva de un documental cinematográfico en que la pantalla es desbordada en su bidimensionalidad por el filme para extenderse a un espacio tridimensional y proyectarse, por ejemplo, en diversas pantallas o interactuar con diversos materiales para construir una narrativa no lineal. (cf. Sucari, 2012:14).

12 Cfr. Calvo y Ortiz-Antoranz, 2015: 16.

Se crean una serie de videoinstalaciones o cines autoconstruidos en los que se proyectan escenas de los tres momentos virtualmente simultáneos de la vivienda autoconstruida: *planear, construir y habitar la casa* (Calvo, 2014:50). La imagen es afectada por la materialidad de los soportes o pantallas— ésta traspasa los materiales y es difícil afirmar si las imágenes en movimiento contienen a las estructuras o si las estructuras son quienes contienen a la imagen. A ello debe sumarse la figura del espectador, quien puede recorrer la instalación y sumergirse de manera simultánea en el espacio de la casa y en el tiempo de la imagen.

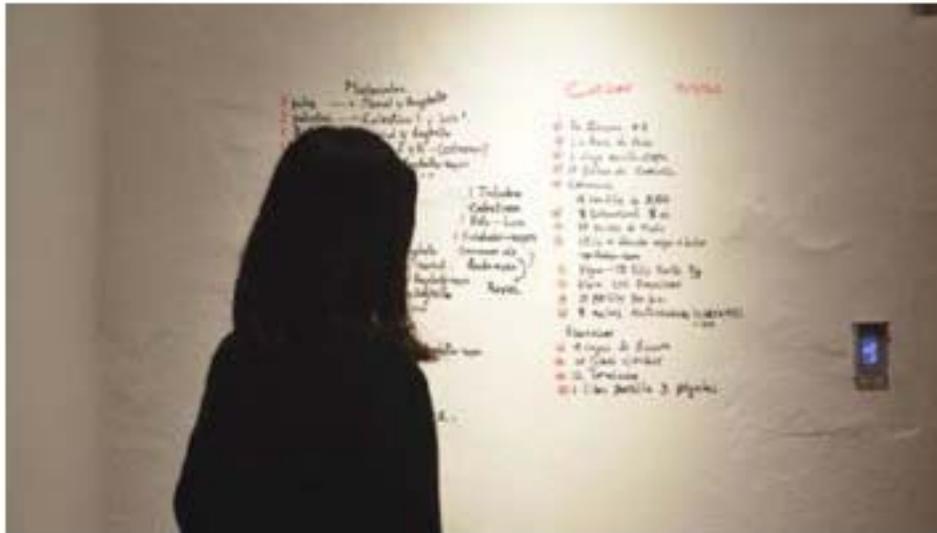
Para cada exhibición que tiene ASA se adaptó el tipo y cantidad de videoinstalaciones y de los elementos de la casa de hilos a montar. Apostamos por una montaje museográfico que integre referencias espaciales y materiales directas al emplazamiento, en convivencia con la proyección de imágenes en movimiento que encarnan a los personajes en sus labores cotidianas. Este dispositivo es fundamentalmente un soporte para desplegar la documentación obtenida en el sitio, y no busca más que una cierta experiencia inmersiva en el espectador, poética e informativa a la par, sobre el proyecto ASA. En este terreno, ASA se comporta de manera más convencional que en el trabajo de sitio. Restando una cuestión no resuelta todavía cómo extender la energía participativa del sitio al museo.

Los dispositivos de cine expandido nos interesaban tanto como el trabajo participativo en el sitio y, por ende, los momentos de exhibición propiciaron que formalizáramos una serie de ideas respecto a la videoinstalación que veníamos trabajando desde anteriores proyectos, como se podrá comprobar a continuación.

Cabe mencionar también que los hermanos Maicol y Ánghello, en compañía de Celestino Guerrero, realizaron las labores de montaje museográfico en la fundación IDARTES de Bogotá y, posteriormente, viajaron a la Ciudad de México para participar en el montaje de la obra en el museo El Chopo. Tanto para Maicol y Ánghello, muy implicados personalmente en la activación cultural de su barrio, era interesante y relevante participar en la traducción del proyecto ASA a un museo. De esta manera, se puede considerar que en Ciudad Bolívar se gestó de forma bastante natural un equipo de trabajo que también fue efectivo para llevar el proyecto a otros espacios fuera del emplazamiento.

2.5.2.1 Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO)

El primer desplazamiento de la obra a la galería ocurrió en la ciudad de Oaxaca, México, en la sala 1 y 2 del Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO), en febrero de 2013, bajo la curaduría de Iván Edeza, y con el nombre provisional de *Concreto Reinterpretado*. En esta versión, todavía muy inicial y básica, del proyecto se realizó la réplica escala 1:1 de la escalera de caracol de hilo rojo (2 x 3 x 4 m) en el patio central integrada al propio edificio del MACO, y se montó a muro una serie de materiales documentales para trasladar el contexto y el proceso vivido en Villa Gloria al espacio museográfico: esquemas, videos, bocetos, fotografías, listas de tareas y materiales necesarios. Adicionalmente, se armó como una videoinstalación que aprovechaba los materiales y forma de la losa de concreto para acentuar la integración con el contenido de las imágenes, de una manera más fluida, más inmersiva y menos convencional que llevar los documentos a muro. El público debía subirse a un andamio por medio de una rampa de madera, para observar la proyección del *echado de la plancha* sobre una losa suspendida a su altura. Esta videoinstalación daría pie en las subsiguientes exposiciones a la elaboración de una variedad de videoinstalaciones basadas en este principio, y una mengua sustancial de los materiales a muro.



62. Lista de materiales para la construcción del techo a muro.



63. Video de la construcción del techo proyectado sobre panel.



47. Detalle de la estructura de hilo en el segundo nivel de la caseta.



65. Réplica de la escalera de hilo en el patio central del MACO.

2.5.2.2 Exhibición en la galería del Instituto distrital de las artes (IDARTES) – Bogotá, Colombia

De vuelta en Bogotá, a finales de 2013, ya bajo el nombre de *Arquitectura sin arquitectos (ASA)*, el proyecto se presenta en la galería del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES). Para esta exhibición se reconstruye toda la casa de hilos a escala 1:1 con la colaboración esencial de Celestino Guerrero, Maicol y Ánghello quienes se desplazan a diario de Ciudad Bolívar a la galería para encargarse de la museografía de la exposición. En este caso, se produce una suerte de invasión sutil del espacio museístico, las marcas de la arquitectura *plebeya* del extrarradio de Bogotá se hacen presentes dentro del caserón que sirve de galería, en un barrio afluente de la ciudad. El desplazamiento altamente estilizado de las estructuras de hilo a la galería dejan bastantes dudas y preguntas abiertas sobre la efectividad de la operación. Se puede decir lo mismo de las siete videoinstalaciones que secundaban la estructura de hilo y que se describen a continuación:

1. Plancha y andamios: Doble proyección sobre pantalla de concreto que se visualiza por ambos lados. Medidas variables: 2 x 2.5 m. Réplica de la instalación presentada en el MACO de Oaxaca, que se compone de una pantalla de proyección por ambos lados suspendida del techo, cuya parte superior se puede contemplar desde un andamio. En la misma se proyecta del lado superior la construcción de la plancha de concreto, y desde la parte inferior el destechado de las láminas corrugadas que techaban la caseta originalmente. La poética de la instalación consiste en la convivencia de lo que se abre y se cierra, de la oscuridad que se hace cielo e intemperie en el destechado y de nuevo oscuridad y refugio en el *échedo de la plancha*.



66. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.

2. Páneles de vidrio: Proyección cenital monocanal a través de cinco láminas de vidrio suspendidas en vertical que juega con la repetición y el desvanecimiento progresivo de la imagen. La estructura secuenciada y minimalista es un guiño a la más conocida escultura de Donald Judd. A través de las placas de cristal se proyecta un video de María Velandia atendiendo una llamada de teléfono. El audio está incorporado al proyector. La poética de la instalación escultórica reside en que induce la entropía o la disipación de la imagen en movimiento, que es afectada por el desgaste y el desorden al igual que los elementos *duros y suaves*, continentes y contenidos de la casa de Villagloria. Medidas variables: 1.5 x 1.5 x 2 m.

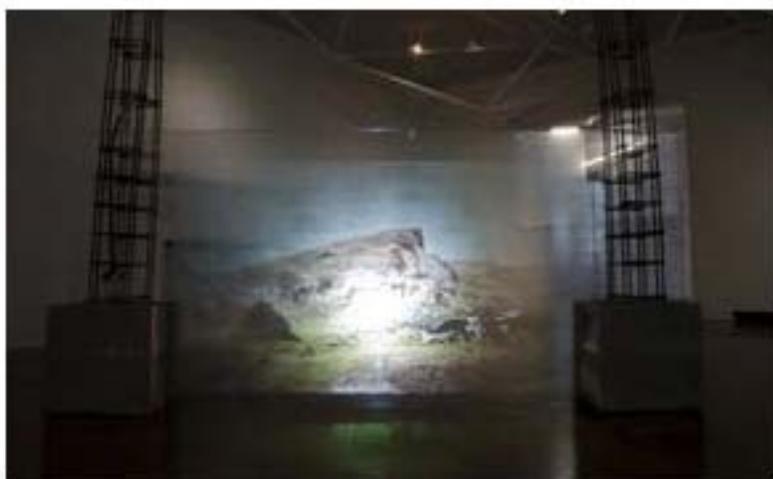


67. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia



68. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.

3. Castillo: Proyección sobre pantalla de vidrio sostenida por pares de bloques o pilares con alma de varilla inserta que genera una impresión de flotación de las imágenes. Sobre la pantalla de cristal esmerilado se proyectan diversos paisajes de Ciudad Bolívar. Medidas variables: 2 x 3 m



69. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.

4. Pantalla de grava: Proyección cenital monocanal sobre una pantalla de concreto en polvo compactado en forma rectangular, que se va dispersando con la circulación de los espectadores que, en un sentido poético, literal y figurado, se llevan poco a poco la pantalla, las imágenes, en la suela de los zapatos. La pantalla es a la vez una referencia a la losa de concreto y a las esculturas de Carl André. Medidas variables: 1.50 x 0.75 m.



70. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.

5. Metal corrugado: Proyección monocanal descuadrada sobre ensamble de varias láminas corrugadas superpuestas y apoyadas a muro. Medidas variables: 3 x 3 m. La imagen el rostro de Gaspar iluminado por las chispas de su soplete adopta la ondulación del material corrugado y obtiene una gama de texturas, a la manera de un *patchwork*, por estar proyectada sobre un ensamble de plásticos, maderas y metales. Sobre otros puntos de la instalación se proyectan momentos de la vida cotidiana en la casa de Villagloría.



71. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.

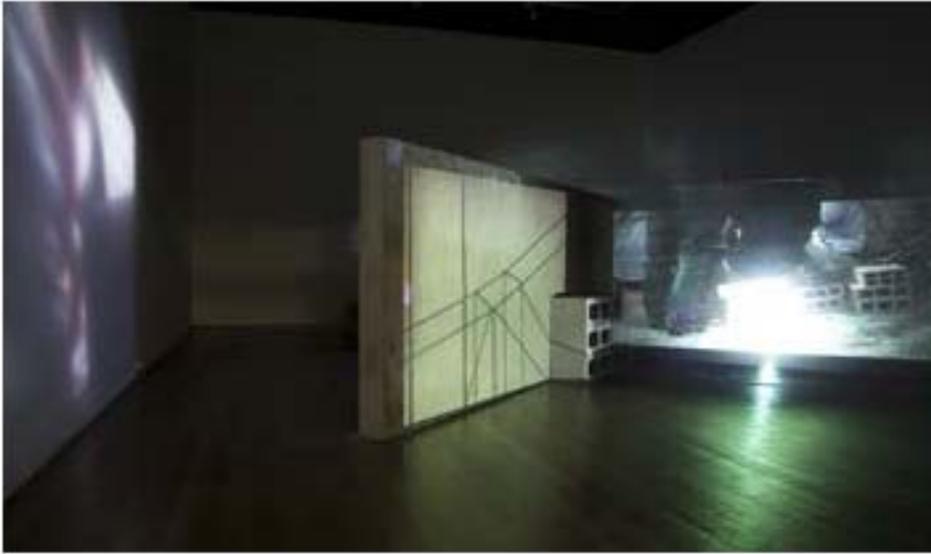


72. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.

6. Intersección: Proyección multicanal sobre estructura de vidrio y falso concreto que despliega la imagen en un eje (x, y, z). Medidas variables: 4 x 3.5 x 1.15 m. La instalación combina pantallas opacas de falso concreto y translucidas de vidrio biselado, que se atraviesan en forma de cruz y remiten a los ejes que generan los muros de una casa. La pantalla de video deja pasar imágenes de la construcción de la estructura de hilo para proyectarse por segunda vez en los muros de la sala de exhibición. El conjunto está ensamblado por pilas de bloque gris.



73.. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.



74. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.

7. Estivas: Doble proyección al interior de dos cubos formados con estivas de construcción. Medidas variables: 2 x 2.5 m.



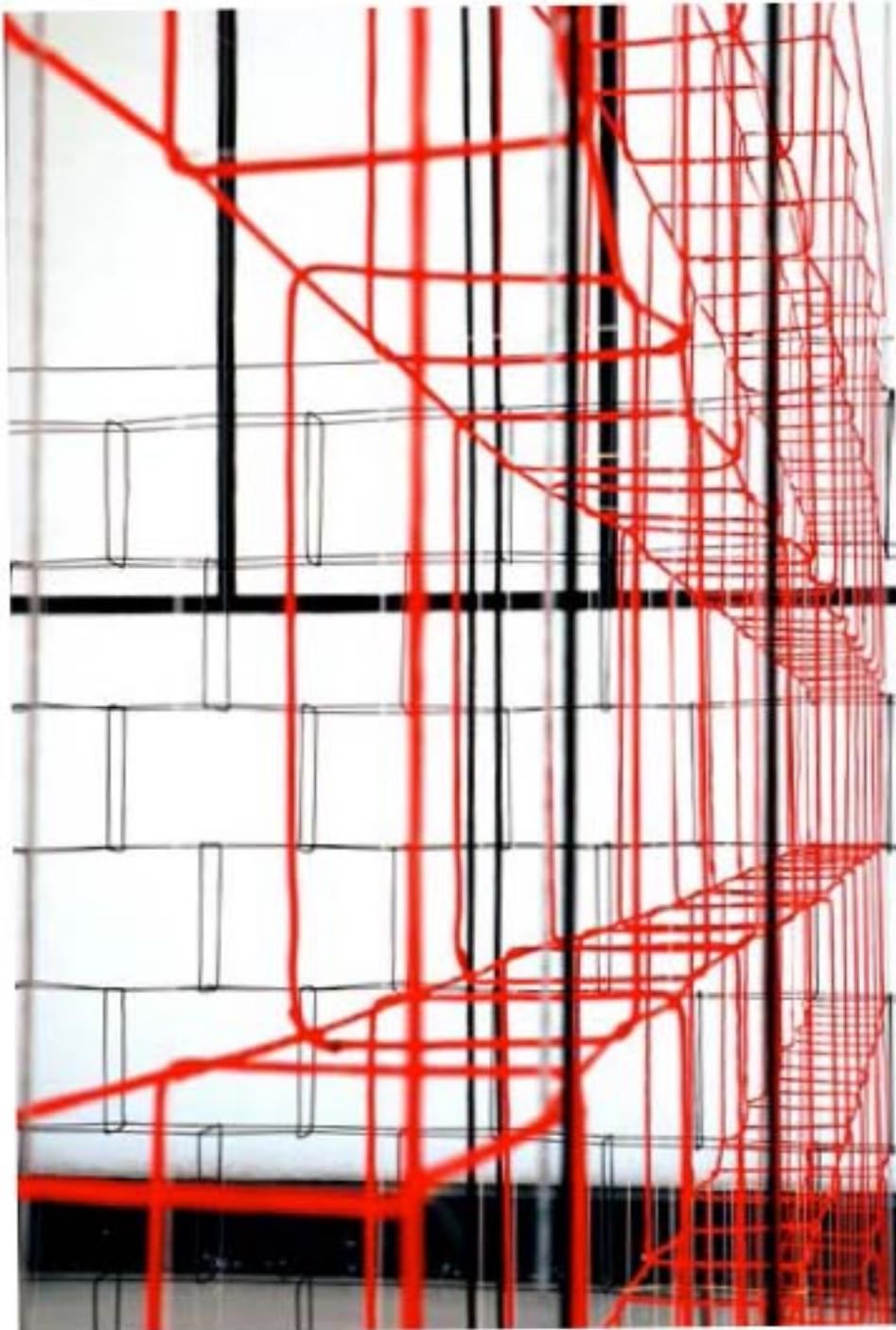
75. Detalle exposición en IDARTES, Bogotá, Colombia.

2.5.2.3 Exhibición en el Museo Universitario El Chopo – Ciudad de México, México

En junio de 2014, *Arquitectura sin arquitectos (ASA)* se presenta en el Museo El Chopo de la Ciudad de México donde se montan los siguientes componentes: una réplica de la casa de hilos completa, escala 1:1, y una videoinstalación de lámina que funge como sala de cine.

Para la construcción de la casa de hilos de nueva cuenta se requiere la participación de Ánghello, Maicol y Celestino, quienes vuelan desde Bogotá para llevar a cabo el montaje que consiste en una réplica precisa de la estructura levantada en Bogotá, esta vez en un espacio blanco y amplio, en el que se puede observar la fragilidad y sutileza de la estructura. La estructura de hilo se presenta como un ejercicio minucioso y análítico del espacio de la casa de Villagloria, que entremezcla los colores negro y rojos para urdir con precisión hasta el último detalle de la misma. Además la instalación es un *medium* o puente para incorporar la casa de Ánghello y Maicol al espacio de museístico, y para trasladar figuradamente al espectador al emplazamiento de Villagloria. La casa está presente como actualidad y como posibilidad, una casa hecha y una por hacer, ambivalencia en la que descansa la poética del proyecto ASA.

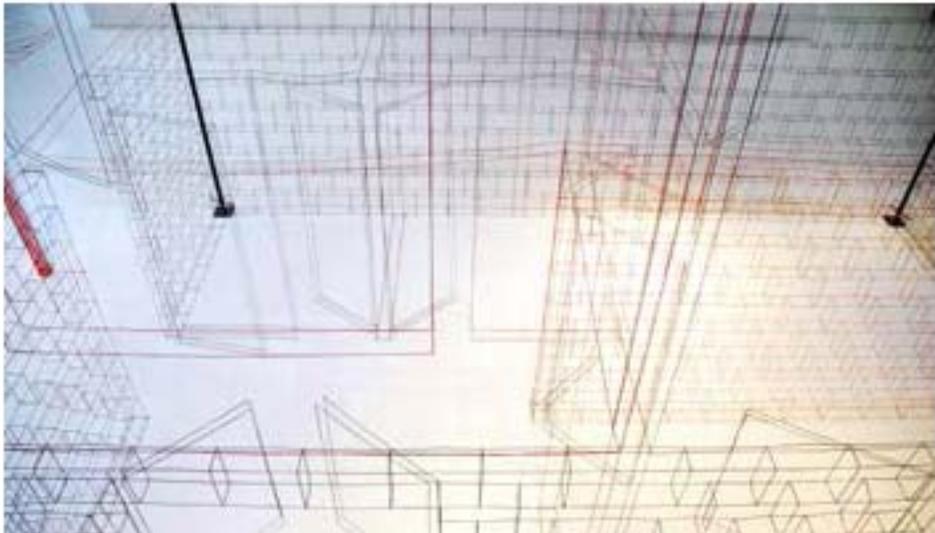
Por su parte, la videoinstalación concebida para este espacio se adapta a la construcción del lugar, donde se proyecta una edición *ad hoc* del material audiovisual filmado en la casa de Villagloria, Ciudad Bolívar, en un remedo de caseta de lámina que alberga un cine con bancos hechos de *triply* para que los espectadores puedan contemplar el video.



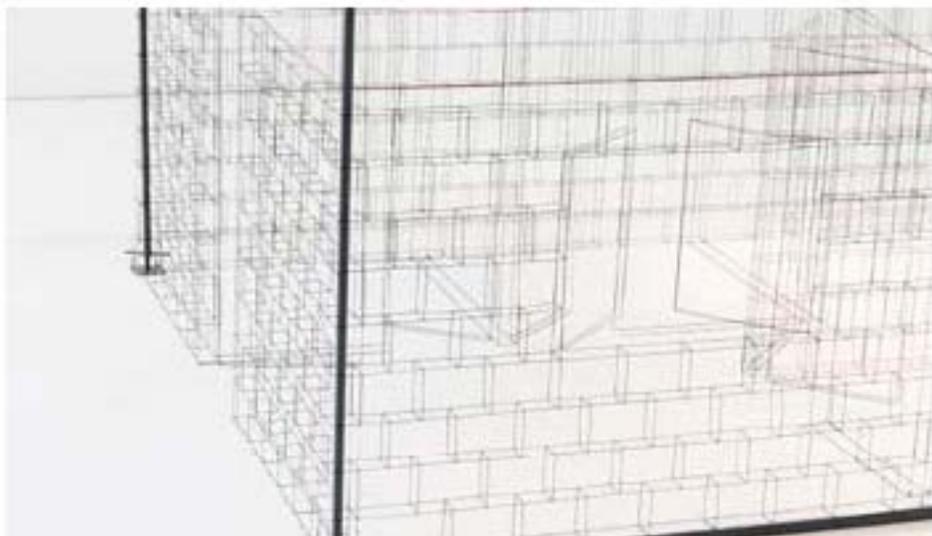
76. Réplica en hilo de la casa de Villagloria a escala. Exposición Museo Universitario El Chopo, Ciudad de México



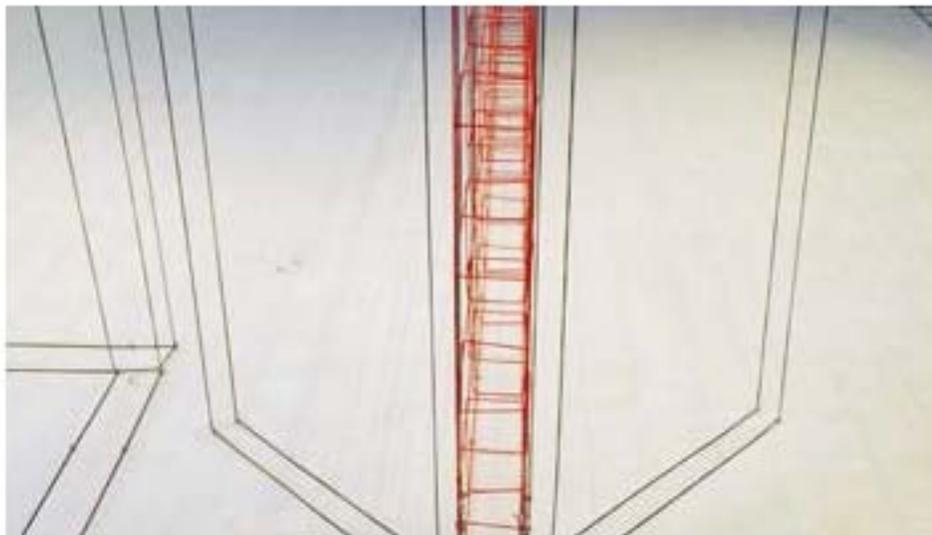
77. Réplica en hilo de la casa de Villagloria a escala. Exposición Museo Universitario El Chopo, Ciudad de México



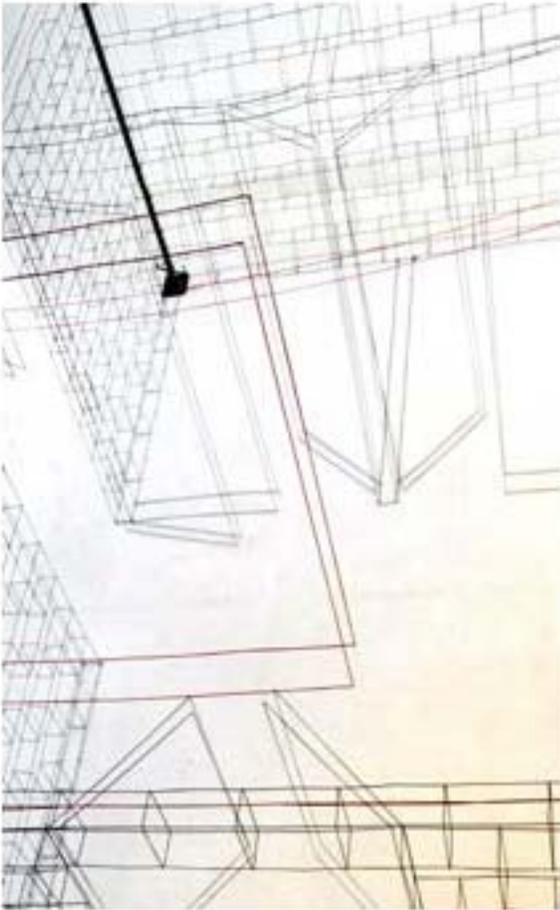
78. Réplica en hilo de la casa de Villagloria a escala. Exposición Museo Universitario El Chopo, Ciudad de México



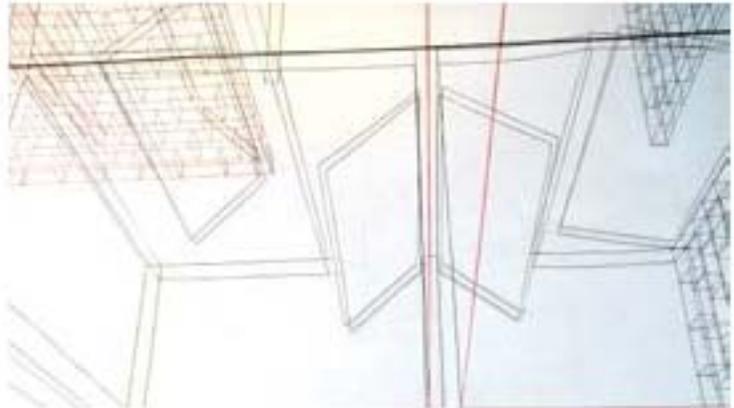
79. Réplica en hilo de la casa de Villagloria a escala. Exposición Museo Universitario El Chopo, Ciudad de México



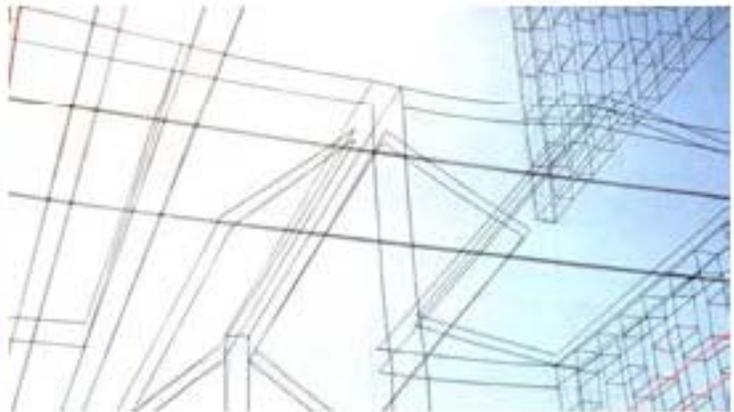
80. Réplica en hilo de la casa de Villagloria a escala. Exposición Museo Universitario El Chopo, Ciudad de México



81. Réplica en hilo de la casa de Villagloria a escala. Exposición Museo Universitario El Chopo, Ciudad de México



82. Réplica en hilo de la casa de Villagloria a escala. Exposición Museo Universitario El Chopo, Ciudad de México



83. Réplica en hilo de la casa de Villagloria a escala. Exposición Museo Universitario El Chopo, Ciudad de México



84. Réplica en hilo de la casa de Villagloria a escala. Exposición Museo Universitario El Chopo, Ciudad de México



85. Cine de lámina. Exposición Museo
Universitario El Chopo,
Ciudad de México

2.6 Conclusiones parte I

Arquitectura sin arquitectos (ASA) es un proyecto de intervención artística participativa de sitio específico en Ciudad Bolívar, Bogotá. El proyecto fue realizado en conjunto con una familia Moreno Puentes Velandia, residente en el asentamiento informal de Villagloria, sobre una caseta de lámina en su propio terreno. La intervención se desplegó en dos etapas: en la primera, se retiró el techo de lámina y se construyó una losa de concreto para permitir el arraigo de la casa y su posterior crecimiento vertical; en la segunda etapa, se proyectaron los espacios deseados sobre el nuevo techo con una instalación de hilo de algodón tensado a escala 1:1-. En hilo negro se trazaron los espacios consensuados por la familia y con hilo rojo los espacios en discordia.

ASA no tiene por objeto producir una arquitectura *real* sino generar un simulacro, un juego arquitectónico colectivo, que consiste en erigir una instalación, una escultura flexible de hilo sobre una construcción en proceso para proyectar e imaginar el devenir de la casa.

El papel del artista en el proyecto ASA es proyectar las habilidades y destrezas manuales del grupo participante, mediante un juego arquitectónico, hacia el territorio de la ficción y la fábula, generando una suerte de leyenda local, una efímera casa de hilo inserta en el paisaje urbano de Ciudad Bolívar.

Paralelamente, se realiza un registro audiovisual de la intervención, así como de momentos de vida cotidiana de la familia Moreno Puente Velandia. Estos registros darán pie a una serie de videoinstalaciones que fueron exhibidas junto con *remakes* de la casa de hilo en tres presentaciones del proyecto en museos de Colombia y México.

Las instalaciones para museo han sido concebidas para generar en el espectador la impresión de convivencia, de la simultaneidad de los distintos momentos o etapas del ciclo de vida de la vivienda informal: *planeo, construyo, habito*. Éstas estructuras operan como un *médium*, un espacio inmersivo que conecta al espectador con los momentos esenciales de la arquitectura de autoconstrucción informal.

El proyecto ASA es de esta forma participativo y de sitio en el emplazamiento de Villagloria y eminentemente documental y retrospectivo en sus presentaciones en museo, a partir de una serie de instalaciones que fomentan una experiencia inmersiva en el espectador.

De esta manera, el proyecto ASA conecta las experiencias y prácticas participadas que tuvieron lugar en Bogotá (*site*) con el espacio museográfico (*non site*), esto es parte esencial de la poética de la propuesta ya que 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; como se estudiará en la segunda parte de esta tesis. Como menciona Calvo (2014:50), con este proyecto se descubre:

“Una arquitectura abierta, orgánica, una concepción de casa que se distingue de la manera en que las clases medias la conciben. La casa, no como una mercancía que se compra y se vende, sino como un *locus* complejo, que difícilmente se puede enajenar, un lugar donde protegerse de una economía de *intemperie*, un agregado de relaciones familiares en conflicto, una forma de consolidar gradualmente el patrimonio familiar. También una forma urbana que contesta la visión modernista de la ciudad planificada, una nueva forma de habitar y hacer ciudad”. A diferencia

de la vivienda formalizada, que suele cumplir con un programa arquitectónico de cierta linealidad y predictibilidad, es decir: primero planeo, luego construyo y luego habito; en el caso de la vivienda de autoconstrucción u ocupación informal sucede una virtual simultaneidad de todas las etapas de su ciclo de vida:

ocupo mientras construyo, mientras planeo, mientras habito, mientras resisto, mientras me desalojan

Este *motto* o lema es la piedra angular del presente proyecto y trata de sintetizar en pocas palabras dicha concurrencia, compartida con los inquilinos de distintos asentamientos informales durante el trabajo de campo, que se traduce en un estado de crisis permanente de la vivienda en convivencia con un acentuado arraigo y profundo sentido del habitar. La casa, en un contexto de arquitectura de supervivencia, es una estructura fluida, dinámica, activa, dúctil, y modular, pero también frágil, en tensión, e inestable, susceptible a todo tipo de vaivenes que pueden hacer que se *cimbre* y sea desalojada de un momento para otro.

El grueso del proyecto *Arquitectura sin arquitectos (ASA)* se realizó de 2011 a 2014. El proyecto toma forma a partir de la intervención de sitio específico que inicia con el destechado y construcción de la losa de concreto y termina con el alzado de la casa de hilo. En aquel momento, la familia está ilusionada y busca el crecimiento de la casa, proyectando en el ejercicio de hilo su deseo de arraigo y la esperanza de una casa mejor. Sin embargo, para abril de 2015, como explican los miembros de la familia Puente Velandia en entrevista (Anexo II:16), se ha detenido toda mejora en la casa pues existe una alta posibilidad de que el gobierno municipal deshaucie los lotes de la familia y otros vecinos de Villa Gloria, para emprender un supuesto proceso de rehabilitación de zonas ecológicas. Ellos mencionan que el gobierno les ofrece la posibilidad de ser reubicados en viviendas multifamiliares

de interés social, que describen como *pajareras*. Quisieran un intercambio justo, una resolución que pueda sustituir el tiempo, dinero, esfuerzo y afecto que han invertido a su casa, pero en ausencia de escrituras esta exigencia se debilita ante las autoridades.

Esta situación de inestabilidad e incertidumbre de la vivienda es precisamente a la que alude la estructura de hilo; en ella se puede percibir metafóricamente la fragilidad de la casa que se desprende de la vibración de sus paredes, ventanas, escaleras y altos techos de hilo. Sin embargo, ASA es un proyecto artístico y etnográfico sobre la arquitectura de los asentamientos informales, que no se inscribe solamente en la condición de precariedad e inestabilidad de la vivienda, sino también en las habilidades y destrezas manuales, constructivas de sus habitantes, su capacidad para el autoaprendizaje, el *adhoquismo*, la autoorganización, la apropiación y la resistencia.

En este sentido, el proyecto ASA indaga en prácticas constructivas que obedecen más a las necesidades orgánicas e inmediatas de sus habitantes, que a una proyección idealizada de una casa, se trata de una arquitectura sin arquitectos, hecha *ad hoc*, acumulativa y gradual, con los materiales y soluciones a la mano. A su vez, se hace eco de las contradicciones, esperanzas y decepciones de sus habitantes, de las incertidumbres y posibilidades que afectan a las viviendas, barrios y ciudades que habitan.

SEGUNDA PARTE

Análisis formal del proyecto *Arquitectura sin arquitectos (ASA)*

3. SEGUNDA PARTE: Análisis formal del proyecto *Arquitectura sin arquitectos (ASA)*

Después de haber descrito con detalle el proyecto ASA en la primera parte la tesis, la segunda parte está dirigida a fundamentar la filiación del proyecto ASA tanto con el arte de sitio específico, como con las prácticas artísticas de participación y colaboración.

Se trata, por lo tanto, de trazar una genealogía de ASA, ya sean obras o ideas, para destacar aquellos antecedentes sin los que ASA sería impensable. Explicar de qué manera estos antecedentes están presentes en el proyecto, debe contribuir a alcanzar una comprensión satisfactoria del mismo, y concluir sobre las posibles aportaciones, si las hubiera, y por pequeñas que sean, que la obra en cuestión haya realizado al campo del arte. *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 una sector o grupo específico, el arte dialógico o el *Site Responsive Art* – explicados a detalle más adelante– 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. El presente capítulo se dará a la tarea de explicar y analizar cómo se concentran estas múltiples influencias dentro de ASA así como de las aportaciones realizadas por el propio proyecto.

Finalmente, esta segunda parte de la tesis concluirá haciendo una valoración sobre la forma en que ASA se reinserta en los espacios legitimados de arte, es decir, qué sucede cuando la escultura flexible de hilo y los videos filmados *in situ* son presentados en un museo o una galería. En este sentido, puede plantearse que ASA tiene dos modos de existencia, *dentro* y *fuera* del sitio donde se origina, a los que se puede asociar dos tipos distintos de experiencia estética, una más vivencial y otra más documental. La relación entre ambas también será objeto de discusión en las siguientes páginas.

3.1 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.



86. Michael Heizer's *Double Negative* (1969). Obra Land Art de sitio específico.

Photo copyright 2011, Triple Aught Foundation.

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. Paralelamente, los artistas extendieron la indagación a los varios contextos en los que la obra puede ser experimentada; esto es, los artistas se adentraron en otro tipo de espacios distintos al museo (Lippard, *cfr.* 1977; Suderburg, 2000:4-14). A su vez, Erika Suderburg (2000: 1-21) –al igual que Bishop (2005: 6-13)– sostiene que para que la escultura minimalista lograra su conexión íntima con el sitio donde era creada y exhibida los escultores tuvieron que emplear un multiplicidad de estrategias, y esto dio lugar al nacimiento de una forma híbrida que denominamos *arte de instalación*.



87. Joseph Beuys, vor dem Aufbruch aus Lager I
(before departing from camp I), 1970/80. Instalación
© Joseph Beuys Estate

Ante la vaguedad con la que se emplea el término, 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*, *immersivo* 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 se abordará en uno de los apartados siguientes al situar a ASA dentro de las prácticas de carácter participativo/colaborativo, y resulta particularmente manifiesto en el componente documental del proyecto, la serie de videorretratos 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. Asimismo, dado que los trabajos de sitio específico suelen realizarse con frecuencia en el espacio público, apelando así a una audiencia amplia que no está necesariamente interesada o familiarizada con el arte, éstos se confunden a menudo con el arte público. ASA incorpora algunos rasgos de estos tres tipos de prácticas (sitio específico, arte colaborativo/participativo, arte público) pero es indispensable aclarar que no es un proyecto de arte público. Según la investigadora

Renata Moreira Márquez (*cf.* 2005) el arte público se ha diversificado en cinco grandes ramas: lo público como ubicación; lo público como proceso y negociación; lo público como lugar de estudio; lo público como mapeado y lo público virtual. Es tentador proponer una lectura de ASA bajo la modalidad de lo público como proceso y negociación pues ésta aproximación “retoma la esfera pública con sus conflictos y complejidad de voces, intentando hacer emerger discursos, revelar posibilidades e imposibilidades” (Moreira Márquez, 2005:s.p.). Si bien ASA es indudablemente un trabajo sobre la autoconstrucción de vivienda popular, no es un trabajo artístico que se proyecte sobre el espacio público, éste sucede en el espacio íntimo de de una familia específica y sus actividades cotidianas. No es una obra a la vista de todos- a pesar de que lo esté- sino que debe ser leída en función de las necesidades y deseos de una familia específica reflejados en la construcción y mantenimiento de un espacio de refugio e intimidad.



88. Richard Serra. Tilted arc (1981). Arte público de sitio específico.
Fotografía de Susan Swider

ASA sucede entre lo público y lo privado, entre espacios íntimos y otros a la vista de todos, es un retrato de un sitio y una familia, que no aspira a convertirse en un retrato más amplio de Ciudad Bolívar y sus habitantes. El sitio en ASA no es meramente un lugar geográfico específico, se trata más bien de un lugar antropológico -concepto que se comentará con más detalle en las siguientes páginas- un espacio habitado por una familia, con una historia y unos modos de habitar. 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 gente que lo habita y su determinación de anticipar y cambiar el devenir del lugar que les pertenece.

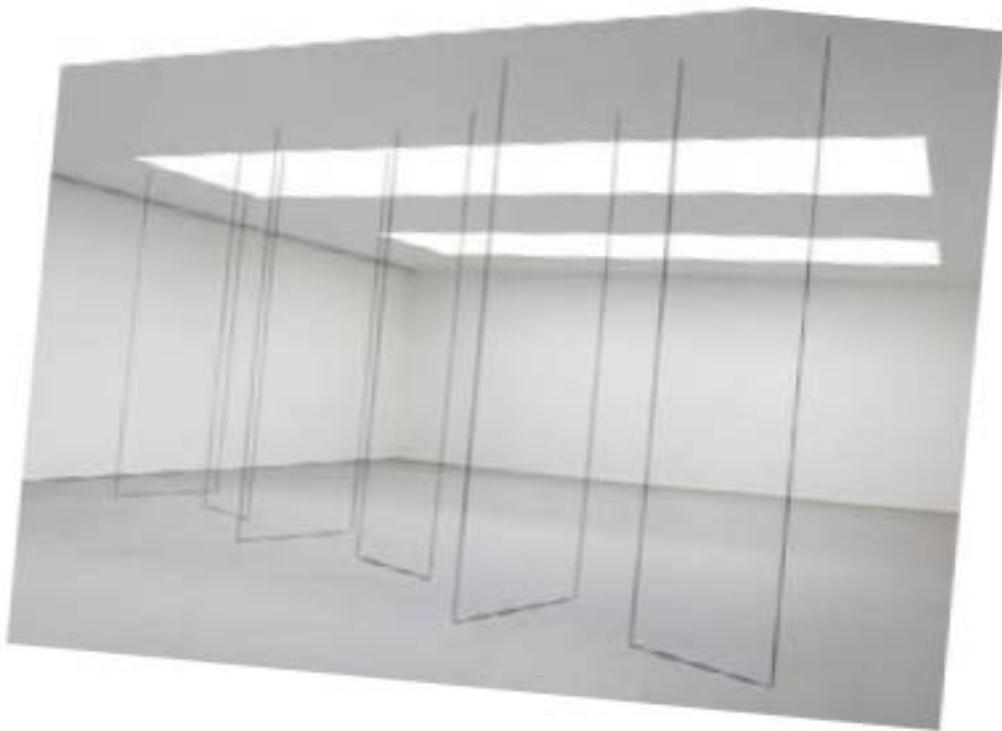
3.2 Primer precedente: Fred Sandback

Como se apunta en la somera explicación del arte de sitio específico en el apartado anterior, la escultura minimalista entró en un profundo diálogo con la arquitectura, como en el caso de la obra escultórica de Fred Sandback (1943-2003), que sirve de referencia principal 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, evoca formas tridimensionales en juego con la forma y 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 también la invitación al espectador 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, provocó que ésta adquiriera un carácter arquitectónico, para devenir, así fuera tan solo por unos segundos, en una

estructura habitable. Entonces, es a partir de la noción de las esculturas de hilo tensado de Sandback como estructuras habitables que desarrollamos la idea de una escultura flexible en forma de 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 el carácter 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, el espacio urbano devino un referente principal para el arte contemporáneo, artistas como Hans Haacke, Robert Smithson, Gordon Matta Clark y Dan Graham contribuyeron a estrechar las relaciones entre el arte y los diferentes planos de una ciudad, ya fueran urbanísticos, 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.



89. Fred Sandback, Untitled
(Sculptural Study, Six-part Construction),
ca. 1977/2008

3.3 Segundo precedente: Robert Smithson

3.3.1 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).

Nuestra práctica artística conjunta sigue la misma práctica *post-studio* como se aclara en la entrevista anexa a la tesis (Anexo I), nuestros distintos proyectos son resultado de la exploración de distintas áreas urbanas en Asia y 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.

El trabajo que hemos desarrollado durante diez años, y que se consolida en ASA, es una práctica nómada que tiene como motor caminar, recorrer ciudades y conocer sus

espacios y los usos que se hacen de ellos, pero no es hasta ASA que realizamos un trabajo verdaderamente de sitio.

En segundo lugar, la importancia de Smithson para nuestro 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.

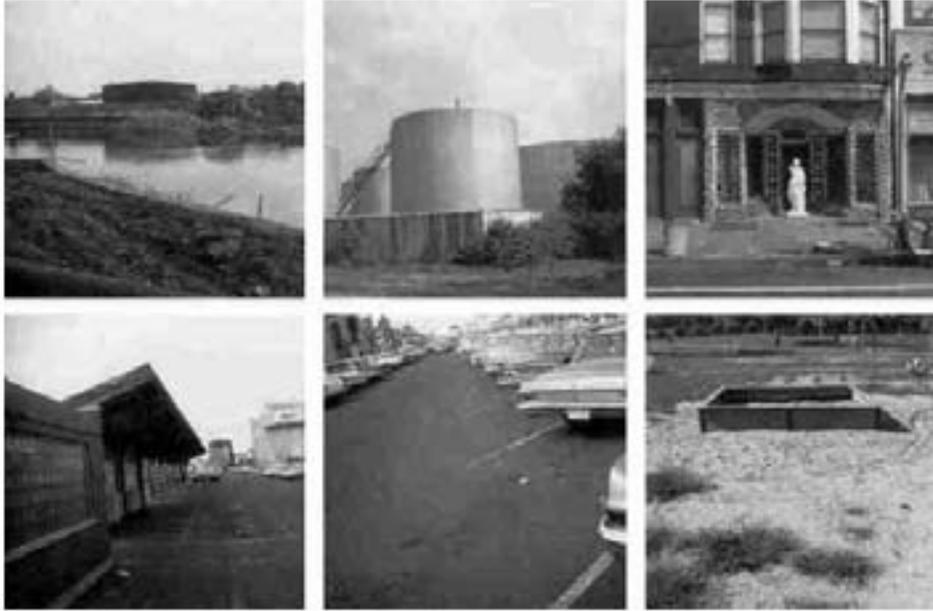
En 1967, Robert Smithson publicó en la revista *Artforum* un ensayo titulado *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (cf. Smithson, 1967), un recuento a medio camino entre crónica de viaje y escrito teórico sobre el recorrido realizado en Passaic, su pueblo natal, una odisea suburbana por los 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.



90. Robert Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic*, 1967

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 trabajo¹³, 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:

¹³ “Entropía” (n.d.). Extraída el 10/VI/2014 desde <http://es.wikipedia.org/wiki/Entrop%C3%ADa>



91. Robert Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic*, 1967

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. 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 gris y un aumento de la entropía (Smithson, 57:28-30).



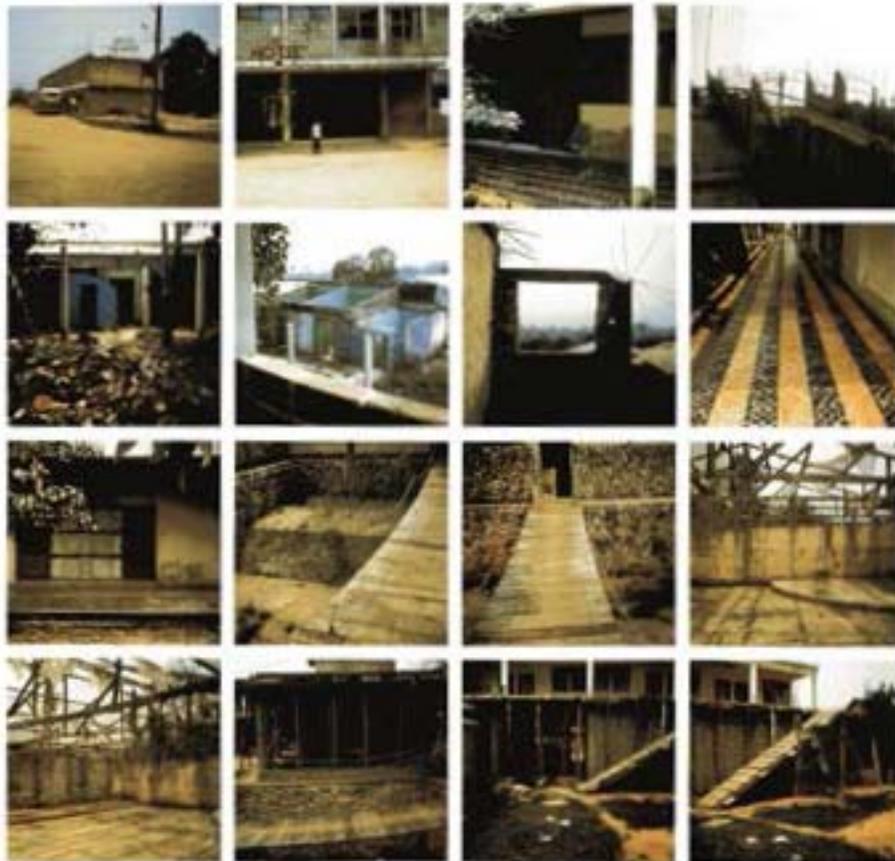
92. Robert Smithson, Hotel Palenque, 1969

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. La estructura de hilo levantada durante ASA, se eleva como homenaje al proceso continuado de proyección arquitectónica que sucede en la cabeza y en las conversaciones de sus inquilinos, mientras simultáneamente habitan y construyen el lugar.



93. Robert Smithson,
Hotel Palenque, 1969

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 (ver el ensayo visual *Arquitectura sin arquitectos (ASA)* en el Anexo V de la tesis).

3.3.2 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*. Lo que rechazaba era una visión formalista y estática del arte y la naturaleza. 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.

Smithson comprendió desde una etapa temprana de su carrera la problemática que aquejaba a las obras de *land-art*: tarde o temprano sus resultados tendrían que ser exhibidos en la galería. “*Site* es el lugar concreto sobre el que Robert Smithson se detiene para trabajar, mientras que el *non-site* es la obra expuesta en la galería.” (Maderuelo, 1990:174). Por lo tanto, 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.

Para entender el alcance de estas cualidades no hay que olvidar que el *nonsite*, al encontrarse relacionado con el espacio expositivo, puede utilizar elementos como contenedores o recipientes (que albergan elementos del *site*), mapas, fotografías, etc. Esto hace que *site* y *nonsite* se solapen en sus atribuciones, puesto que ambos están presentes y ausentes al mismo tiempo, son contenedores y en ellos cosas en dos dimensiones y en tres dimensiones se intercambian sus sitios. (Raquejo, 1998:78-79)



94. Robert Smithson, Earth mirrors. Yucatan Mirror displacements, 1969.



95. Robert Smithson, soil and twelve mirrors, 1969

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 Villagloria 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.

3.4 Tercer precedente: Gordon Matta Clark

3.4.1 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 y real sino generar un juego arquitectónico, un simulacro o, 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 no funcional, y 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).

Hablar de la influencia de Matta Clark es, a la vez, reafirmar la importancia de la figura de Smithson, cuyo pensamiento y obra tienen una historia que se entrecruza. Matta Clark fue su alumno en la Universidad de Cornell y lo reconocería como la figura que le condujo de lleno a la práctica artística. Así, el arquitecto de formación, desarrolló un cuerpo de obra en el que se conjugan “fenómenos artísticos, sociales y arquitectónicos” (Lee, 2000:xii). 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)



96. Gordon Matta Clark, Splitting, 1973

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).



97. Gordon Matta Clark, Conical Intersect, 1975

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).

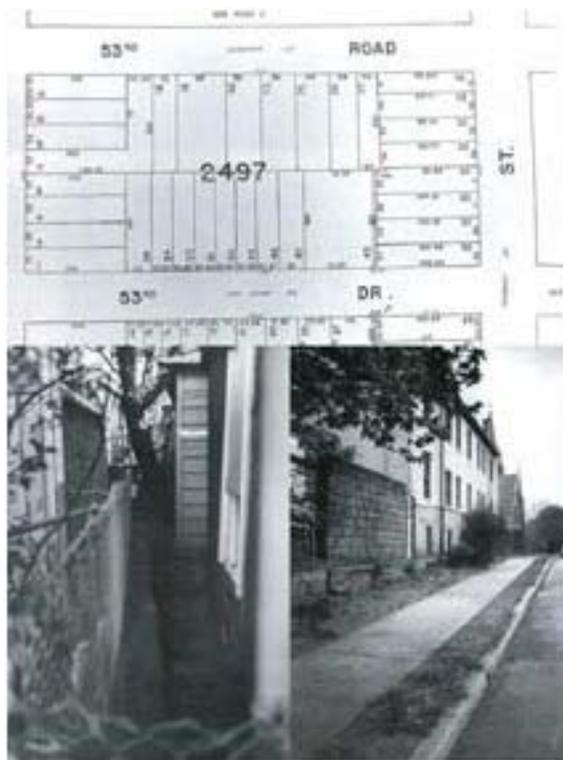
Pamela M. Lee sostiene que la *anarquitectura* se relacionaba también con el concepto de entropía de Smithson, el cual a su vez se entendía de manera más clara dentro del contexto del arte de procesos, una idea en boga entre los artistas de los 60s y 70s cuyo interés giraba entorno al proceso de creación –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 Najafi, 2005:58)



98. Gordon Matta Clark, *Fake Estates*, 1973

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.

3.4.2 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 la individualidad, la intimidad, la privacidad, la unidad familiar 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 en el trabajo de Matta Clark, Smithson y Sandback, pero difiere de todos ellos porque nos relacionamos con el espacio a partir de las experiencias de quienes lo habitan, construimos procesos de confianza y de intercambio, llevamos a cabo un proyecto de forma participada con los mismos, y dejamos 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*.

3.5 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 caseta, 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).

Los habitantes del sitio se convirtieron en participes de la obra. Se entabló con ellos un largo diálogo para, primero, conseguir acceso a la casa y, posteriormente, para hacer viable la intervención artística a partir de un proceso de intercambio: nosotros financiamos con el dinero de la beca la colocación del techo en la casa de Maicol y Ánghello a cambio de que nos dejarán filmar todo el proceso y que, posteriormente, se prestaran a colaborar en una intervención artística todavía por definir en ese momento.

En esa primera etapa de contacto y reconocimiento mutuo el intercambio está guiado por intereses concretos, la construcción del techo y la filmación de las tareas de techado.

En una segunda etapa, los intereses se tornan menos utilitarios, la elevación de la estructura de hilo se convierte en un aglutinante de todos los participantes, que se convirtieron en ejecutantes de la obra, pues sin sus capacidades manuales la escultura de hilos hubiera sido prácticamente inviable en la locación. La familia proyecta sobre un volumen ficticio sus deseos latentes, las relaciones de trabajo se transmutan en relaciones de juego y de experimentación, las conversaciones entre los participantes se proyectan hacia un plano más ficcional, se reflexiona sobre el mismo hecho de construir y habitar.

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. Los artistas se proponen trabajar con el complejo tejido de relaciones que se dan en este espacio periférico; la obra sucede fuera del circuito artístico y en colaboración estrecha con la familia que habita el lugar.

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

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 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 subvirténdolas 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. Los artistas proponen 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 Villagloría 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 Villagloría participaron, a su vez, con Sandra y conmigo en el diseño de la museografía y el montaje de la obra en sus distintas sedes.

Relacionamos este despliegue de habilidades compartidas con *metis*, noción formulada por el antropólogo e investigador político James C. Scott en el libro *Seeing like a State* (1999). *Metis* según el autor es un concepto griego antiguo que representa al conocimiento intuitivo, -la sabiduría adquirida a través de la experiencia y la intuición– en posible oposición a la *techné*, el conocimiento técnico racionalizado y sistematizado. En ASA, la *metis* es entendida y puesta en escena como un saber local, resultado del florecimiento de “el autoaprendizaje, la ingeniería popular y la autoorganización.” (Calvo, 2014: s/p). La estructura de hilo es un homenaje a esta *metis*, a medio camino entre la escultura, y la herramienta, levantada paso a paso, de manera empírica e intuitiva.

En discordancia con un gran número de proyectos de corte participativo en los que el conocimiento práctico de un grupo social específico es visto como medio de emancipación de una comunidad (por ejemplo, a partir de la generación de ingresos derivados de la venta de artesanías que el grupo participante produce), en ASA la *metis* es valorada como un conocimiento en sí mismo y es apreciada como la posibilidad que tienen las propias comunidades de construir por ellos mismos sus casas, sin seguir un modelo jerárquico y sin la necesidad, como lo indica el título del proyecto, de arquitecto alguno.

Este trabajo conjunto, sugerido por mí y por 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) De esta manera, *Arquitectura sin arquitectos* (ASA) busca desencadenar un cambio de la visión de los habitantes sobre su espacio habitacional, a partir de una práctica a medio camino entre un juego y un trabajo.

En ASA, el juego, entonces, 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. Compartimos nuestra agencia artística con los colaboradores en lo que trasciende una mera performance delegada, y evitamos 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.

3.6 Conclusiones parte II.

El proyecto *ASA* resulta de la inmersión en la vida de los asentamientos denominados informales y la arquitectura sin arquitectos de sus habitantes. Su gestación depende directamente de las condiciones del lugar, de la convivencia con los vecinos de cada comunidad, del estrechar lazos afectivos y del intercambio con los mismos, así como de la producción participada e *in situ* de las piezas. En *ASA* como en anteriores y posteriores proyectos realizados junto con Calvo, rendimos homenaje a la destreza y la inventiva que nacen de las economías de supervivencia, a las habilidades para reciclar, ampliar, reparar, modificar lo que para otros son objetos de desecho, estructuras o espacios desahuciados.

El trabajo participativo de sitio específico, que es el núcleo de *ASA*, se llevó a cabo en el barrio de Villagloria, Ciudad Bolívar, Bogotá y su primera audiencia es, naturalmente, el mismo grupo participante, la obra tiene existencia gracias a ellos y para ellos en primer término; el público general no tendrá la posibilidad de la experiencia directa de la misma tal como se vivió en el emplazamiento, es parte de la naturaleza de las obras efímeras hechas en lugares retirados, y también de la filosofía participativa de la pieza. De esta manera, *ASA* cumple con un criterio principal de la participación comunitaria, que el primer destinatario del proyecto sea el grupo participante, que funge como productor y receptor del mismo, para ser posteriormente socializado de manera más amplia. Afortunadamente, la obra apela a universales como el devenir de una casa que pueden conectar con un público mucho más amplio.

ASA logra poner de manifiesto los saberes locales pero lo hace de forma crítica, sin ingenuidad, esos saberes son trasmutados 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; de trabajo, necesidad, utilidad, se torna juego, exceso, experimentación. Posteriormente, pasan de lo blando a lo duro de nuevo, cuando los hermanos Maicol y Ánghello abren con martillo y cincel una de las ventanas proyectadas en la primera planta (ver final del documental en el anexo V). Parte de la poética del proyecto consiste en este ir y venir de las actividades constructivas y proyectivas, y el contraste o modulación de habilidades manuales y cognitivas que requiere cada momento. El contraste entre habilidades y tareas conocidas -de tipo mimético, transmitidas por los que tienen más experiencia- y tareas desconocidas -que conllevan experimentación, tanteo y riesgo- produce una catalización, transformación ampliación de saberes y técnicas en todos los participantes, incluyendo a los artistas.

ASA en un proyecto que no impone un set de ideas predeterminadas sobre un emplazamiento, sino que deja que el obra emergja del mismo, llegamos al lugar y entramos en contacto con la familia, la única premisa cierta es que querían filmar el techado de una casa de autoconstrucción y la celebración posterior. Fue a partir de las conversaciones con los residentes, en las que expresaban el anhelo por añadir más espacios a su casa-que se planteó la estructura de hilos como manera de dar forma a ese deseo. 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, darle formas específicas como una escalera de caracol, o decidir la distribución de las habitaciones y otros espacios.

Igualmente, la obra es un proyecto participativo en todas sus fases - tres años de duración en total- en cada una de ellas cada integrante de la familia Moreno Puente Velandia encontró acomodo –o su rol– en distintos momentos del proceso de producción y con distintos niveles de implicación. Por ejemplo, la primera fase, la construcción de la losa, estuvo mediada por un intercambio de índole más utilitaria,

nosotros aportamos el dinero de la beca a cambio de que nos fuera permitido el registro y la familia se hizo cargo de la construcción de la losa o techo, proceso que conocían de sobra, y que dominaron completamente, mientras nosotros nos concentrábamos en el registro audiovisual del proceso constructivo y otras actividades domésticas de la familia -para hacer visibles las condiciones de vida y los medios de subsistencia de la comunidad participante-.

Sin embargo, la segunda fase - la construcción de la estructura de hilo- se convirtió en un intercambio de carácter vivencial e incluso afectivo, en el que tanto artista como familia discutían en un mismo plano sobre una serie de labores que ninguno de ellos había realizado antes, imaginando, proyectando, elaborando la casa de hilo. Este encuentro en un mismo plano o jerarquía, obvia el paternalismo de algunos proyectos de intervención social, aquí la agencia está compartida entre artista y grupo participante todos son nuevos ante la tarea, los intercambios económicos, materiales y simbólicos están claros para ambas partes. Como artistas no mostramos, ni dirigimos, ni proporcionamos, ni sustituimos la capacidad de acción y de toma de decisiones del grupo, fuimos facilitadores, o incitadores, que si bien queríamos que el proyecto llegara a buen puerto, nunca pudimos prever de inicio el resultado del juego arquitectura que planteamos. El proyecto es exitoso en producir un intercambio no jerárquico, el cual consiste en una ampliación o transformación de conocimientos, saberes y técnicas en los participantes a partir de la experimentación y la inteligencia práctica.

ASA salva la crítica de Miwon Kwon (cf. 1999) a la figura del artista que llega a un sitio para realizar una intervención, generalmente trabajando por comisión al ser convocado por un organismo cultural local o el gobierno de la misma ciudad. Calificándolos como artistas nómadas, la historiadora del arte señala cómo la presencia del artista se convierte en un prerrequisito para la ejecución de proyectos de sitio específico, y la performatividad, el nuevo modo de operación, es la nueva mercancía: "El artista funcionando como el vehículo primario para su verificación, repetición y circulación." (Kwon, 1999:102). En este tenor, Bishop (2006) ha afirmado que la figura

del artista se concibe actualmente como la de un proveedor de servicios críticos-estéticos. En contraste con esta imagen de artista nómada, *ASA* no es un proyecto de una sola vez y un solo lugar, producimos y sustentamos nuestros proyectos de manera totalmente independiente, la factura de los mismos está en sintonía con las condiciones económicas del lugar y las gentes que lo habitan.

Por otro lado, hemos de tener en cuenta que el contacto de *ASA* con el público general ha sucedido en sendas, exposiciones individuales en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO) en el 2012, en la fundación IDARTES, Bogotá, Colombia, en el 2013 y en el Museo Universitario El Chopo en la Ciudad de México en el 2014.

ASA se ha exhibido bajo la forma de instalación que combina estructuras de hilo, video documental proyectado sobre pantallas elaboradas con materiales constructivos, y documentación en mesas de trabajo o muros. La instalación opera como un *médium*, un espacio inmersivo, que conecta al espectador con la noción o experiencia que vertebra el trabajo *in situ* de *ASA*, que es la convivencia al unísono en la vivienda de autoconstrucción popular de los tres momentos esenciales de una arquitectura -proyectar, construir y habitar-, ejemplificado mediante la relación de una familia de Villagloria, Ciudad Bolívar con su casa.

El conjunto -vídeos, audios, documentos y estructuras de hilo- opera como un documental expandido, donde el filme desborda la pantalla para extenderse de manera tridimensional en el espacio expositivo. Las videoinstalaciones nos acercan, aunque sea de forma fragmentaria, a la vida de gente que lucha por su derecho a la vivienda, por ampliar o reorganizar en la medida de sus posibilidades sus reducidos y precarios espacios. *ASA* se hace eco de sus contradicciones, esperanzas y decepciones, de las incertidumbres que afectan a las viviendas, barrios y ciudades que habitan.

El proyecto existe tanto como *site* y *non-site*; en el emplazamiento de Ciudad Bolívar y en los tres museos donde se ha exhibido. La reinserción del proyecto en

el circuito artístico consiste en llevar elementos físicos del sitio junto con imágenes en movimiento de los eventos sucedidos, filmados por los artistas. El éxito de este desplazamiento es aún problemático, y refleja la dificultad de transportar estas prácticas de regreso a la galería o al museo. Este cuestionamiento resuena en la mayoría de prácticas de sitio específico: ¿Cómo hacer que la obra cobre sentido dentro y fuera del sitio? ¿Cómo hacer que ésta apele a la vez a un pequeño colectivo participante y al público general? Es importante subrayar que, cómo es natural, el público que ha presenciado la obra es en su mayor parte latinoamericano, y por lo tanto posee un marco de referencias común con la obra, es decir, ha podido observar el despliegue y problemática de la autoconstrucción de vivienda informal en sus propias ciudades, aunque no garantice una comprensión adecuada del problema y sus dimensiones, siempre facilita el acceso al contenido de la pieza. Cabría preguntarse cuál será el efecto de la misma sobre públicos de otros países no acostumbrados al fenómeno.

A modo de clausura de esta tesis, me gustaría proponer una guía tentativa sobre el proceder de un proyecto de arte participativo de sitio específico que pueda inspirar otros proyectos de la misma índole. Los filosofía participativa que respalda el proyecto ASA se podría concretar en la siguiente lista de recomendaciones:

1. Evitar el acercamiento paternalista.
2. Respetar y poner de manifiesto los saberes locales de forma crítica, no ingenua.
3. Problematizar el sentido o definición estereotípica de las nociones representadas.
4. No imponer la obra sobre el sitio o emplazamiento, sino que surja del mismo.
5. Lograr que la obra tenga sentido dentro y fuera del sitio o emplazamiento, sea a la par local y global.
6. Compartir la agencia con el grupo participante en la fase de concepción, producción y exhibición de la pieza (que sea una pieza participativa en todas sus fases, si bien

cada participante pueda encontrar voluntariamente acomodo en distintos momentos del proceso de producción de la misma y a distintos niveles de implicación).

7. Extender el periodo de interacción con el grupo participante por lo menos durante un año en sus distintas fases.

8. Presentar el proyecto *in situ* antes que en otros espacios externos.

9. Que la factura del proyecto este en consonancia y represente fielmente las condiciones de vida y medios de subsistencia de la comunidad participante.

10. Retribuir económica, material y simbólicamente a todos los participantes.

11. Dar crédito a todos los que contribuyeron a la obra.

12. Reflejar el sentir de los participantes con respecto al proyecto, y que éste forme parte integral de la obra.

13. Presentar la obra en otros espacios en consonancia con su lugar origen.

14. Producir una transformación, ampliación de conocimientos, saberes y técnicas en participantes y artistas.

15. Mantener un equilibrio, una complementariedad y una coherencia entre el la intervención de sitio y su presentación en un museo o galería.

16. Dar libertad al espectador para reconstruir un orden y un sentido de la pieza por sí mismo.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bishop, C.

___ (2012). *Artificial Hells*, Londres: Verso.

___ (2010). “*Performance delegada: subcontratando la autenticidad*”. Extraída el 12/IV/2011 desde <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-22-verano-2010-2011/cuaderno-performance-delegada-subcontratar-la-autenticidad>

___ (2006). “*Antagonism and Relational Aesthetics*”, October, No. 110.

___ (2005). *Installation Art: A Critical History*. Londres: Tate Publishing.

Calvo, S. (2014). *Arquitectura Sin Arquitectos*. Revista Mula Blanca, vol. 10., pp. 44-51.

Candela, I. (2007). *Sombras de ciudad. Arte y transformación en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza Editorial.

Careri, F. (2002). *Walkscapes. El caminar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

Deutsche, R.

___ (2006). “*The Art of Not Being Governed Quite So Much*”, Hans Haacke: For Real—Works 1959-2006, Matthias Flügge y Robert Fleck , eds. Düsseldorf: Richter, 2006. pp. 62 - 79.

___ (1999). *The Question of Public Space*. Ponencia presentada en el American Photography Institute National Graduate Seminar Proceedings. Nueva York. Extraída el 22/XI/2013 desde http://iwalewapublicspace.files.wordpress.com/2012/02/rosalyn-deutsche-the-question-of-public-space_.pdf

___ (1988). "*Uneven Development: Public Art in New York City*", October, No. 47: 3-52.

Diserens DAN GRAHAM, C., ed. (2003). *Gordon Matta Clark*. Londres: Phaidon.

Feld, S. (ed.) (2003). *Ciné ethnography / Jean Rouch*, Minnesota: University of Minnesota Press.

Foster, H. (2004). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, Londres: Thames & Hudson.

___ (1996). "*The Artist as Ethnographer*", *The Return of the Real*, Massachusetts: MIT Press, 171-203.

Kastner, J. y Najafi S. (eds.) (2005). *Odd Lots. Revisiting Gordon Matta-Clark's Fake Estates*. Nueva York: Cabinet Books - Queens Museum of Art - White Columns.

Kester, G.

___ (2004). *Conversation Pieces*, Berkeley: University of California Press.

___ (2011). *The one and the many: contemporary collaborative art in a global context*, Durham : Duke University Press.

Krauss, R.

___ (1999). *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition*, Londres: Thames and Hudson.

___ (1985). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Massachusetts: MIT.

Kwon, M.

___ (2002). *One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity*,

Massachusetts: MIT Press.

___ (1997). "*One Place After Another: Notes on Site-Specificity*", October, No. 80

Lee, P. (2000). *Object to Be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*, Massachusetts: MIT Press.

Lippard, L. (1997). *The lure of the local: senses of place in a multicentered society*, Nueva York : New Press.

Maderuelo, J. (2008). *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, (1960-1989)*, Barcelona: AKAL

McIver, G. (2004). *Art/Site/Context* [recurso en línea]. Extraído el 12/05/2015 desde <http://www.sitespecificart.org.uk/6.htm>.

Moreira Márquez, R. (2005). "Ciudades expuestas. Una taxonomía de lo público en el arte", Diez años de cambios en el Mundo, en la Geografía y en las Ciencias Sociales, 1999-2008. Actas del X Coloquio Internacional de Geocrítica, Universidad de Barcelona, 26-30 de mayo de 2008. <<http://www.ub.es/geocrit/-xcol/94.htm>> Consultado el 14 de julio de 2015.

Raquejo, T. (1998). *Land Art*. Barcelona: Nerea.

Santiago Martín de Madrid, M.P. (2010). *VISIONES DEL ENTORNO. Paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia.

Scott, J. (1998). *Seeing like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. Yale: Yale University Press.

Sky, A. (1973). "Entropy Made Visible". Entrevista a Robert Smithson. Extraída el 31/V/2014 desde <http://www.robertsmithson.com/essays/entropy.htm>

Seigworth, G. y Gregg, M., eds., (2010). *The Affect Theory Reader*, Duke: Duke University Press.

Sky, A. (1973). "Entropy Made Visible". Entrevista a Robert Smithson. Extraída el 31/V/2014 desde <http://www.robertsmithson.com/essays/entropy.htm>

Smithson, R.

__ (1973). "Entropy Made Visible", republicado en Flam, D. (ed.), (1996) *Robert Smithson, the Collected Writings*, Berkeley : University of California Press.

__ (1968). "A Provisional Theory of Non-Sites" en Flam, D. (ed.), (1996) *Robert Smithson, the Collected Writings*, Berkeley : University of California Press.

__ (1967). "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey", *Artforum*, diciembre: 68-74.

Suderburg, E. (ed.) (2000). *Space, Site, Intervention, Situation*. Minnesota: The University of Minnesota Press.

Vielma, J.I. (1998). *Altopía*, Caracas: El Nacional.

Referencias electrónicas

"*Arquitectura sin arquitectos (ASA)*" (n.d.). Extraída el 12/VI/2014 desde <http://www.sandrascalvo.net/index.php/concreto-reinterpretado>

Ciudad Bolívar, Bogotá" (n. d.). Extraído el 28/IV/2015 desde http://es.wikipedia.org/wiki/Ciudad_Bol%C3%ADvar_%28Bogot%C3%A1%29.

"Entropía" (n.d.). Extraída el 10/VI/2014 desde <http://es.wikipedia.org/wiki/Entrop%C3%ADa>

ANEXOS

Anexo I. Transcripción de la entrevista Sandra Calvo y Pedro Ortiz-Antoranz

Formato de la entrevista: en pareja, con respuestas individuales a las preguntas planteadas y posibilidad de réplica y diálogo.

Entrevistadora: Tania Hernández Velasco

Redacción de la batería de preguntas: Pedro Ortiz-Antoranz

Entrevistados: Pedro Ortiz Antoranz y Sandra Calvo

Fecha de la entrevista: 20-01-15

Lugar: Ciudad de México

Batería de preguntas

1. ¿Cómo llegaron al campo del arte?
2. ¿Pueden contar sus primeros proyectos, específicamente *Monumentos Menores* y *Signos Salvajes*?
3. ¿Cómo surgió el proyecto de ASA? ¿Cuál fue la contribución de cada uno al proyecto?

1. ¿Cómo llegaron al campo del arte?

P: En mis primeros años de universidad me interesaban especialmente las prácticas de los Fluxus y los situacionistas, recuerdo que me impactó enormemente una exposición retrospectiva de los Fluxus en la Fundación Tapies de Barcelona. En esa época inventaba juegos al estilo Fluxus y los ponía en práctica en las calles de Barcelona, estos ejercicios en solitario o con amigos fueron reiterados durante los 90 en Barcelona. Al conocer a Sandra en México prosiguen este tipo de eventos, lo más interesante es que entramos en sintonía rápidamente y que descubrimos nuestra capacidad de producción conjunta de ideas. Pero no es hasta después de nuestra estancia en Nueva York y en la India en el 2003 y 2004, cuando comenzamos a plantearnos proyectos conjuntos con una intención netamente artística.

S: Cuando vivíamos en Nueva York tuvimos la oportunidad de conocer a un grupo de antropólogos, filósofos y sociólogos que nos acercaron a ensayos y textos sobre la ciudad. A partir de ahí se desprendió un viaje a la India para realizar un trabajo de exploración urbana con la cámara fotográfica. Iniciábamos sin saber conceptualizarlo todavía, eso fue mucho después, los primeros pasos de una exploración etnográfica y a la vez estética de la ciudad.

P: Creo que en ambos -Sandra podrá contar su experiencia- hay un interés previo, una especie de afinidad o una forma de pensar artística que se fue desarrollando a lo largo de la juventud. En mi caso, tiene que ver con una pulsión poética que se traduce en una manera de jugar con Barcelona, mi ciudad natal. Se trataba de una especie de situacionismo espontáneo, juegos y happenings desarrollados en el espacio público de Barcelona, tomando la ciudad como un gran tablero de juego.

Pero es al conocer a Sandra en el 2002, cuando estos eventos toman un impulso, una velocidad y un enfoque que no había tenido hasta ese momento. Se produce un intercambio de rasgos y características personales que se potencian mutuamente. El momento que marca un antes y un después es nuestra estancia en Nueva York. Sandra se va a estudiar una Maestría a la New School, yo voy a la SVA a estudiar cine documental y a partir de ese tiempo en Nueva York surgen una serie de encuentros, lecturas, personas que nos animarán a tomar el camino artístico.

S: Mis antecedentes tienen más bien que ver con una vida nómada, de desplazamiento de un continente a otro, y la forma de vivir de mis padres, como una vida osada, desestructurada a veces, pero libre. Siento que eso abrió mi lenguaje visual y mi capacidad de relacionarme con el otro rápidamente. Al ser la más pequeña de la familia, aprendía rápidamente el idioma, eso me ayudaba a traducirle a mis padres y hermanos, aprendía velozmente cómo responder o jugar, como socializar con el otro que además me veía ajena, extranjera. Uno se desplaza a un nuevo contexto, muta, se adapta, se transforma inevitablemente y absorbe, sin saberlo, adquieres una cantidad de información, expresiones corporales, idiomas, prácticas, y una cierta

seguridad u osadía que creo han sido vitales en mi devenir artístico. En mi caso, el arte inicia ante una problemática social a la que pueda vincularme, donde pueda generar lazos con otros seres humanos. El espacio de creación que me interesa es experiencial y vivencial, existe en contacto con los otros, no encerrada en un estudio. Pasé mi infancia en países como Cuba e Italia, la escuela siempre fue muy teatral, muy hablada, muy expresiva. El lenguaje y el pensamiento pasaban rápidamente al cuerpo, y a la gestualidad. En Italia me enseñaron a leer y a escribir en voz alta, el silencio es escucharte decían.

Conocer a Pedro, trabajar conjuntamente durante tantos años ha enriquecido la experiencia de ambos, aceleró nuestro aprendizaje y la consciencia sobre lo que hacíamos, tomando en cuenta que ninguno de los dos provenía originalmente del campo del arte. Pedro viene de una familia de maestros y profesores, su capacidad analítica es profunda y ha sido vital para la comprensión de los proyectos. Toda nuestra obra depende de un vínculo social, personal, y está dirigida a poetizar ese vínculo.

P: Yo añadiría que cuando empezamos nuestros proyectos eran, en gran medida, balbuceos. Un mezcla de visceralidad, intuición y energía que claramente relaciono con el viaje a la India y con nuestras previas y posteriores exploraciones de la Ciudad de México. La Ciudad de México, al menos para mí. Cuando llego al DF en el año 2000, supone un estímulo enorme para el tipo de proyectos que había puesto en práctica o pensado en Barcelona, pero que aquí cobran una dimensión totalmente distinta. La Ciudad de México me puso delante una serie de problemas nuevos para mí que fundamentalmente me hicieron desarrollar una capacidad de observación más profunda e interconectada.

Al volver de la India y a partir de las conversaciones con Iván Edeza -en aquel momento curador de Casa Vecina, Fundación Centro Histórico- que empezamos a darle un formato artístico al proyecto. Iván fue en muchos sentidos nuestro mentor e impulsor, la persona clave que nos animó y nos ayudó a que nos metiéramos en esto.

S: Por supuesto, como dice Pedro, Iván fue nuestro mentor, facilitó, impulsó, nos ayudó en ese brinco necesario para entrar el mundo del arte cuando no tienes una formación académica como artista. Conocíamos a Iván Edeza desde hacia tiempo, pero en este reencuentro le presentamos lo que veníamos cocinando desde Nueva York, durante el viaje a la India, y en las posteriores exploraciones en México.

Iván nos invitó a publicar un ensayo fotográfico que diera unidad a los materiales, que se editaría en el 2008 bajo el título de *Monumentos Menores: Mutaciones en el paisaje urbano* que son una serie de retratos sobre objetos encontrados en las calles de algunas ciudades de Asia y Latinoamérica, que aparecen como humorísticamente monumentales y efímeros, como pequeñas acotaciones, notas al margen del discurso de la gran ciudad. Es un homenaje a los objetos que han sido reciclados, reutilizados, que han mutado de función, fotografiados como si se tratara de monumentos antiheroicos, y que encarnan el espíritu o potencia de lo informal que acecha en el substrato de este tipo de ciudades.

El libro es una composición de fotografías y un ensayo, además realizamos un registro en video de la acción de un diablero de la central de abastos del DF reparando con alambre y henequén sus huacales o cajas de carga. Finalmente se presentó como libro objeto con un empaque hecho de resina imitando a un huacal verde elaborado artesanalmente.

Creo que hay muchas maneras de devenir artista-. A veces siento que el hecho de no venir propiamente de las artes visuales o plásticas también nos da una cierta libertad porque, como en toda disciplina estudiada y aprendida uno crece con ciertos prejuicios o hábitos típicos de la especialización artística.

P: Sí, hemos incorporado aquellas herramientas que necesitaba nuestro pensamiento, nuestra práctica, fuera fotografía, video o escritura, con la motivación específica de incluir esas herramientas en nuestros proyectos.

2. ¿Pueden contar sus primeros proyectos, específicamente *Monumentos Menores y Signos Salvajes*?

P: *Monumentos Menores* nace de nuestro interés por la vida urbana, acentuado por algo que contrasta poderosamente entre las ciudades del mundo en desarrollo y las ciudades occidentales, que es la presencia de espacios muchísimo más saturados; más entrópicos y desordenados, claro, desde un punto de vista occidental; calles mucho más conflictivas, en pugna constante, donde conviven el decaimiento general y la novedad absoluta; con esa estética abigarrada tan particular que tienen los paisajes urbanos de la Ciudad de México, Bombay o Nueva Delhi, donde se encuentra todo un abanico de objetos extraordinarios que muchas veces pasan desapercibidos a primera vista. Objetos que están integrados al tejido de la vida cotidiana de esas ciudades, pero a la vez se nos presentan como encuentros prodigiosos.

Estos encuentros, hallazgos, son propiciados por la acción de caminar, y si algo hicimos durante esos años fue caminar. Caminar muchísimo, no te puedes imaginar hasta qué punto, caminar seis, siete, ocho horas al día por Shenzhen, Bombay, Nueva Delhi, Guanzou, Chong Quing, Beijing, Ciudad de México, en búsqueda de estos hallazgos que se agazapan en el paisaje de la ciudad, sea una línea de ropa tendida en una divisoria de una autopista, un restaurante en una torre eléctrica, o un remedo de flor de loto visto en el fondo recortado de una botella de coca cola que flota en un tambo lleno de agua.

S: Sí, o una escoba sosteniendo un cable eléctrico a falta de un poste que nunca llegó, o una motocicleta envuelta con un traje a medida hecho de costal. Algunos objetos eran residuos, otros eran reciclados o reusados, otros en estados de extrañamiento y otros en una función o labor para la que no habían sido pensados originalmente. Característico de las ciudades del mundo en desarrollo donde abundan las economías precarias, en los que las mercancías están abiertas a su reparación, reciclaje, sustitución o añadido de partes, la prolongación de su vida útil, porque están insertas en una economía de supervivencia.

P: Claro, todo eso se va entendiendo sobre la marcha. Cuando uno empieza ni por asomo dispone de una estructura conceptual que le permita entender de qué trata lo que uno hace. Vas entendiéndolo por el camino a partir de la propia experiencia, a partir de las lecturas y el trabajo de otros artistas.

S: Pero vas entendiéndolo también en la medida en que recorres sus espacios, fotografiar y filmar son ya formas primeras de conceptualización. Siempre hemos dialogado sin teorizar de una manera cerrada al respecto, sino para ampliar el sentido de una experiencia poéticamente. Se debe proceder con cuidado porque en el proceso de entendimiento puede producirse un cierto acartonamiento que no favorece en nada al arte.

P: Si en algún momento hemos recurrido a las taxonomías o a las categorías siempre ha sido con una intención poética. A veces puede que algunos de estos intentos tenga la posibilidad de aportar una ampliación, siquiera pequeña, de sentido sobre la escurridiza noción de ciudad.

S: Yo creo que más bien es la idea de aportar una ampliación de la experiencia.

P: Pero también está el humor que se desprende de un cierto animismo de los objetos, como si se hubieran subjetivado y se rieran de nosotros. Se rieran o nos guiñaran un ojo, puede ser. Este humor que está inscrito en los objetos nos interesan. Creo que es un ingrediente esencial para evitar el acartonamiento del que hablábamos antes. Es verdad que nosotros provenimos de las ciencias sociales y llegamos posteriormente al arte, pero no estamos buscando una síntesis entre ambas. No es una síntesis, se trata de los hallazgos poéticos que puedan producirse a partir de ambas formas de ver el mundo. Es como llevar unos lentes de dos colores y enfoques distintos, que te permiten descubrir otros aspectos o ecos poéticos de la experiencia urbana que pasarían inadvertidos si no los tuvieras. Para nosotros ese entrecruce es la mirada documental.

S: Nuestro interés está puesto en las tensiones que surgen en las ciudades que hemos visitado y como significarlas poéticamente.

P: Bueno, ha sido muy importante entender, porque yo creo que somos dos personas que nos gusta entender lo que tenemos delante. No para teorizar necesariamente, sino para producir algunas ideas de tipo poético o artístico sobre lo que vemos, también para refinar nuestro acercamiento documental en los trabajos de campo, entender es una motivación importante que acompaña nuestros viajes. Ahora, estas exploraciones se han convertido en viajes más puntuales y dirigidos hacia comunidades específicas o hacia fenómenos que elegimos de antemano. Pero durante la realización de *Monumentos Menores*, primero en la India, luego China y desde luego la Ciudad de México, navegamos en aguas abiertas y la actividad de caminar sin rumbo fijo y los hallazgos azarosos eran nuestra herramienta principal.

S: Monumentos Menores se prolongó por cuatro años, del 2004 al 2008. Nuestros procesos de trabajo son largos, y tienen que ver esencialmente con la creación de confianza y el intercambio con comunidades o personas. Habitualmente los proyectos se extienden por un rango de tres o cuatro años y se despliegan en distintos momentos solapados, no del todo excluyentes: el momento de aproximación; el de negociación; el de inmersión; el de intervención coparticipada.

P: El libro nos obligó a estructurar con más precisión nuestras ideas y ayudó a dar un sentido de profesionalidad al trabajo, un sentido de que ahora sí estábamos trabajando dentro de un campo y que empezábamos a asumir los modos del llamado sistema del arte. De todas maneras, no hemos sido hasta muy recientes fechas, artistas insertos dentro de una dinámica de producción de galería o con respaldo de un curador o museo.

La producción de nuestras obras ha ocurrido de manera totalmente independiente, apoyada en los recursos que obteníamos de otras actividades como la docencia- en mi caso- o la actividad comercial y empresarial en el caso de Sandra.

S: En ese sentido, hemos trabajado sin que nos dicten una línea curatorial, sin la premura de tenernos que insertar en este u otros discurso de moda, ni agradar necesariamente a los curadores, galeristas o directores de museo. Ten en cuenta además que este es un medio tremendamente hostil con los que considera *outsiders*, con los que no se adaptan a sus códigos de relaciones públicas, y no operan en sus zonas de confort. Yo en cambio lo veo como una suerte y también, hay que decirlo, la dificultad, de correr una carrera de fondo. Difícil, porque ser independientes tiene un costo, un costo alto, tomar el camino largo.

Este camino alternativo al modo convencional no es fácil. Nosotros hemos sido nuestros propios curadores, investigadores, productores, gestores y hemos aprendido muchísimo haciéndolo. Seguimos moviéndonos muy al margen de los códigos del sistema del arte.

Eso no está peleado con tener algunos aliados que van apareciendo en el camino y que te facilitan difundir, hacer público el trabajo, exhibir, hemos aprendido que esas porosidades existen en el sistema del arte, y las aprovechamos.

Que ha sido difícil, sí, porque autofinanciarse es difícil, no nos dedicamos únicamente al arte. En el caso de Pedro se dedica también a la docencia y a la curaduría. En mi caso, desde muy jovencita gestiono mi propia empresa, eso me permite, no sin dificultades, realizar los proyectos artísticos que quiero y estoy muy contenta con eso.

P: Claro, todo esto volviendo a la larga secuencia temporal que va de *Monumentos Menores* a *Signos Salvajes*, como comentaba Sandra, tiene que ver con procesos de largo aliento, en los que empeñamos nuestra energía personal y nuestros recursos económicos. Cuando empiezas es complicadísimo lograr una oportunidad para exhibir tus proyectos en un museo público.

Cuando estás en esa primer momento no sabes muy bien cómo algún día vas a llegar a exponer. Pero esas cosas han ido sucediendo.

Signos Salvajes, el proyecto que sigue a *Monumentos Menores*, es un avance en esta secuencia de entendimiento de la que hablábamos antes. En todo proceso de creación uno va haciendo y entendiendo pero no a la par. La obra se hace, pero el entendimiento respecto a lo que vas haciendo va con un poco de retraso y ésta es una relación interesante. Pero entender hacia dónde vas, qué significa y en qué contexto situar la obra que haces es sumamente complicado, quizá lo más complicado en términos de creación. Yo creo que en *Signos Salvajes* ya tenemos un entendimiento mayor, o significativamente mayor de hacia dónde vamos, que en *Monumentos Menores*. Si en *Monumentos Menores* había, digamos, una respuesta más visceral, de deriva, de hallazgo, de fascinación por cosas sorprendentes, en *Signos Salvajes* hay una dirección más conceptual del proyecto que tiene que ver con haber entendido que si bien en una primera etapa de nuestras deambulaciones por la ciudad nos habían interesado los objetos que en ella se distribuyen y se diseminan, y que sufren estas mutaciones tan particulares, producto del uso, el rehuso, el reciclaje, etcétera, ahora nos fijamos en las acciones, rutinas de trabajo, movimientos corporales asociados a los trabajos que surgen en las economías informales. El momento en que surge *Signos Salvajes*, en el 2009, ya se prefigura el segundo punto de una parábola de un vector o flecha que va a definir diez años de colaboración. Tiene que ver con ampliar nuestras indagaciones sobre el sistema de los objetos al sistema de las acciones.

S: -Y de los gestos, en particular-

P: -Que es propiamente el tema que se trabajará en *Signos Salvajes*. Ya en aquel momento se dibuja otro punto o vector en el horizonte, y que no se abordará plenamente hasta *Arquitectura sin arquitectos* que es el sistema de espacios o paisajes urbanos. Objetos, acciones y espacios van a estructurar curiosamente, casi como si fuera un mecanismo de relojería, los proyectos que hemos hecho a lo largo de los últimos diez años. *Signos Salvajes* es un proyecto que aborda directamente esta cuestión de las acciones repetitivas, las cadencias, las rutinas, de trabajo, transporte, relacionadas con cualquier otro tipo de actividad humana en las ciudades. De ahí surge también la necesidad, como comentaba antes, de incorporar una herramienta

nueva con la que no habíamos trabajado habitualmente antes, que es el video. Cuando nos planteamos cómo trabajar con este campo de acciones que se despliega en la ciudad nos vemos abocados naturalmente a pasar de la fotografía, que había sido la dominante en *Monumentos Menores*, al video que será la herramienta dominante en *Signos Salvajes* y que nos permitirá trabajar con estos hallazgos que tienen que ver con las acciones humanas.

S: Y bueno, en este nuevo proyecto de *Signos Salvajes* que también duró aproximadamente tres años, del 2009 al 2011, nos relacionamos con personajes que trabajan en las llamadas economías informales y con cada uno de ellos trabajamos durante un tiempo bastante largo. Por poner un ejemplo: Enrique Guzmán, es un vendedor ambulante de la Ciudad de México, que conocimos de manera casual en una esquina de la colonia del Valle, sobre unas torres de cajas de zapatos había dispuesto calzado para niños, en un remedo de aparador móvil.

Nos interesó el despliegue de este dispositivo, y como este vendedor sobrevive económicamente en el ambiente difícil, intenso, competitivo y corrupto que es la calle en la Ciudad de México. Enrique Guzmán ha optado por una serie de estrategias que lo hacen destacar del resto de ambulantes, apelando a la enorme plasticidad que tienen los dispositivos del comercio informal y, haciendo uso de lo único que tiene: su propio cuerpo, que utiliza como aparador ambulante. Viste de traje, es su manera de generar confianza en las madres que van y recogen a sus niños, y que le compran a él este zapato a un precio mucho más barato que en la escuela. La manera en la que él exhibe y promueve su producto es verdaderamente única porque él, además de llevar este tacuche, coloca a lo largo de su brazo y antebrazo todos los zapatitos manteniéndolos en equilibrio inestable. Además, para poder transportar esta mercancía refuerza con cinta canela unas bolsas de plástico. Tarda de dos a tres días en cubrirlas capa por capa para volverla una bolsa resistente.

P: En lo personal, siempre he sido persona de caminar. He caminado mucho a lo largo de mi vida. Caminar me ayudó a desarrollar un sexto sentido al que le llamaría

visión periférica, caminar te hace más fijado, vas a pie, en un taxi o en un camión y de repente ves algo por el rabillo del ojo que te dice: 'ahí hay algo', llamémosle una intuición. Así fue como dimos con Enrique Guzmán y sus bolsas de masking, Pepe el Toro y sus larguísimas hileras de vinilos o con Roberto Shimitsu antes de que hiciera pública su colección de juguetes.

S: -o al Jarocho, diablero de la central de abastos y sus cajas remendadas, y así con toda una serie de personajes-

P: - Creo que algo muy importante que he aprendido de Sandra es a no pasar por alto algo que te interesa por insignificante que te parezca, ir y ver de qué se trata. Y eso produjo felices encuentros como el de Enrique Guzmán, que es el personaje de los zapatos, pero también con Pepe el Toro, que es otro personaje que tenía una colección de discos de viniles de segunda mano que vendía fuera del Superama de Eje 1 y Fray Servando.

S: - Evaduc, conocido como *Pepe el toro*, nos interesó por la manera en que disponía sus discos, los desplegaba en hilera rodeando un edificio, su posición en esa cuadra, cómo lidiaba con determinados líderes ambulantes que llegaban a quemar su puesto, policías corruptos, con la intemperie. Todo eso nos hizo crecer y aprender a través de las experiencias y vivencias de trabajo de cada una de esas personas: seguir a una mujer transportándose por tres horas desde su puesto de trabajo a su casa; o comprender como un cargador de la Central de Abastos lidia con los obstáculos arquitectónicos del lugar; o cómo se despliega y estructura el puesto de un ambulante, etcétera; qué es lo que se hace para sobresalir en ese tablero urbano que es tan peleado, competitivo, duro y frío. El proyecto *Signos Salvajes* consistía en una observación de estas acciones, gestos, formas de operar que están en estos personajes, trabajadores de la denominada economía informal.

P: Como comentaba antes, el entendimiento sigue al hacer, en algún momento gana velocidad y se cruza con el hacer en forma de un cambio de perspectiva. Uno

de esos giros o cambios de perspectiva en nuestra obra tiene que ver con la idea de la manufactura y manualidad, y define el paso del primer proyecto *Monumentos Menores* al segundo *Signos Salvajes*. Es decir, la bolsa de masking tape del vendedor ambulante Enrique Guzmán que documentamos en el primer trabajo, ahora resulta que la vemos desde la perspectiva de quien la fabrica.

S: Y de cómo la fabrica.

P: Qué tiempos emplea, qué habilidades manuales específicas pone en práctica, qué soluciones prácticas halla.

S: - Y también de la repetición constante, del trabajo, los pasos que se necesitan para una acción, los utensilios y materiales que utiliza, los empaques, las formas, etc.-

P: Sí, un interés por las rutinas manuales que fundamentan los trabajos, y la asociación de estas rutinas a ciertos momentos de lo urbano -como puede ser el transporte, el consumo, el trabajo-. La idea de la manufactura cobró una importancia determinante en la evolución de la obra, y de esta manera nos adentraba directamente a una de las actividades humanas esenciales, el trabajo.

S: -Trabajo en condiciones de economía informal y precaria, que a diferencia del trabajo industrial conserva la manualidad. Nos interesa el trabajo llamado informal que surge en una esquina de la ciudad o en un pequeño taller. Uno de los espejismos del proceso de industrialización es que creemos que el trabajo manual desaparece, desaparece quizá en una fabrica de Suiza, pero aparece en otra esquina de Tailandia.

Éste último es el trabajo que nosotros estamos observando, volviendo al caso, por ejemplo de Enrique Guzmán o el Jarocho que cose con alambre las cajas de la Central de Abastos para reutilizarlas (se llama *Cirugía Plástica* esa pieza). Quizá su proceder no sea eficiente en los términos de un proceso industrial, pero crean en términos de su propia supervivencia y generan, aunque magramente, la condiciones para subsistir en esta sociedad.

P: Con el tiempo esta noción más dúctil, intuitiva y femenina idea de trabajo manual ha ido convirtiéndose en el centro de gravitación de nuestros proyectos, encarnada en Metis titanide del conocimiento intuitivo y que podemos contraponer a Techné, el conocimiento ordenado, procedimental, lógico, encarnado en los procesos de trabajo industriales. Formas de trabajo autogestivas e informales, que pudieramos calificar erróneamente de marginales, pero que de marginal no tienen nada porque la mayor parte de la humanidad está en ellos. Marginales en términos de réditos económicos sí, pero no en términos de fenómeno, son centrales para la vida, su mantenimiento y su reproducción, son nichos donde se conservan habilidades manuales primigenias. Una capacidad de invención, espontánea que le es natural al ser humano y que lo ha acompañado a lo largo de toda su existencia ayudándole a partir de una intuición práctica a resolver cosas fundamentales sobre su vivienda, herramientas de trabajo. Toda esa Metis (o intuición práctica) hemos ido entendiéndola poco a poco, hemos ido entendiendo que nuestro trabajo tenía que ver con esta energía y que nos interesaba.

Creo que tanto Sandra como yo tenemos una capacidad de relación, de entendimiento, de entrar en las vidas de los otros, esa es la energía principal de los proyectos, más que plástica, de investigación o conceptual. En todo caso, las lecturas que hacemos, nos ayudan a entender y enseñan a mirar en sitios donde no mirábamos. James C. Scott es uno de estos autores que contribuyeron al cambio de mirada. Este historiador, antropólogo anarquista que habla de Metis, la semidiosa griega de la intuición, figura que nos brinda una clave de lectura para entender las habilidades manuales intuitivas, y nuestro trabajo tiene que ver con cómo se significan, cómo se representan, cómo se comparten las habilidades manuales.

S: *Signos Salvajes* es el resultado de trabar relación con varios personajes que conocimos en las calles de la Ciudad de México a lo largo de tres años, que van desde el primer acercamiento, la negociación y el intercambio que hace posible trabajar con ellos, el registro de las conversaciones y la observación de sus rutinas de trabajo, de estar con ellos, construir relaciones de afecto mutuo, frecuentarlos. Esta es una forma de creación compleja, inestable y difícil, y a la par, fascinante, que nos aporta

experiencias inolvidables, que no se detienen en la observación, sino que se atreve a introducirse en la vida del otro, a que se cultiven los afectos y los intercambios, y es ahí cuando surge la obra, el proyecto, la pieza.

P: Insistiría en que la idea de colaboración y delegación son esenciales en nuestra forma de ver el arte. La primera es que no tenemos una educación artística formal, ni en pintura, ni grabado, video o fotografía, sino que más bien las hemos aprendido sobre la marcha, las hemos adquirido e introducido como herramientas específicas para un proyecto o hemos colaborado con gente que tenga las habilidades que necesitamos. Distinguiría entre participación y colaboración. Nuestras obras se construyen a partir de la participación de los personajes, comunidades que nos interesan, ellos toman decisiones con nosotros, son protagónicos y agentes principales de la pieza. A veces, se trata de tareas que ellos ya realizaban, como Enrique Guzmán haciendo su bolsa de maskin tape, o el Jarocho cosiendo una caja. En otras se trata de una performance compartida, como en el caso de la casa de hilo de *Arquitectura sin arquitectos*. Además, existe un equipo de colaboradores que lleva a cabo las labores de cámara, edición y museografía, entre otras. Me interesan poco y me parecen engañosos los procesos creativos que no transparentan y reconocen la colaboración de otros, es importante agradecer, reconocer, acreditar y/o compartir la autoría cuando sea necesario, aunque éste sea un terreno propicio a las disputas.

Me interesan tanto los procesos participativos como los procesos colaborativos. Los procesos creativos que se presentan como autoría individuales, o que priman la marca personal sobre la obra cada vez me interesan menos. Me interesan más los procesos colaborativos, mediados, de trabajo en equipo. Sin menoscabo de quien quiera llevar una carrera más personalista, yo me siento cada vez con mayor filiación por las formas de arte que no pasan por la afirmación o signatura personal.

En ese sentido, en el transcurso entre *Signos Salvajes a Arquitectura Sin Arquitectos*, que es el tercer gran proyecto de esta colaboración con Sandra, entendí bien esto, mi desinterés decreciente por figurar como artista en los proyectos, mi

interés creciente en las relaciones de curaduría y de transformación de equipos de colaboradores y comunidades de participantes. Fue algo que entendimos, esto no es un proceso fácil, claro, está sujeto a crisis personales y a un montón de reajustes.

En mi caso, durante el desarrollo de *Arquitectura Sin Arquitectos* he tenido el papel que me interesa, un rol de investigación y concepción colaborada con Sandra desde el inicio del proyecto hasta sus múltiples exhibiciones. Por lo tanto, me considero en tránsito a una posición de curaduría si se quiere ver así, especialmente en el proyecto del que vamos a hablar a continuación que es *Arquitectura Sin Arquitectos*.

Nuestra colaboración es un diálogo, una larga plática de años, yo diría que es una larga plática de más de doce años que va capa tras capa, decisión tras decisión, una conversación que va mejorando, haciéndose más profunda, más singular. Yo creo que ese es el gran valor, esa conversación. Claro también hemos viajado juntos, hemos hecho cosas, pero es esta larga conversación donde reside nuestro capital artístico.

3. ¿Cómo surgió el proyecto de ASA? ¿Cuál fue la contribución de cada uno en el proyecto?

P: Este es un proyecto que surge de una beca de movilidad que ganamos en el 2012 en la Universidad Nacional de Colombia, en un momento donde ciertas ideas sobre la autoconstrucción de vivienda popular están cuajando en nuestros diálogos. Bogotá al igual que la Ciudad de México presenta una abundancia del fenómeno, por lo que era un lugar idóneo para poner en práctica nuestras ideas.

S: ASA, justamente nace de la fase previa, de varios meses que estuvimos en el Cerro de la Estrella de la Ciudad de México, haciendo algunos registros sobre la autoconstrucción de vivienda popular que finalmente no cuajaron, pero que nos ayudaron por otro lado a indagar en los materiales, en las técnicas, en la distribución urbanística de estos barrios, en su composición social. Estas observaciones previas se pudieron concretar en el proyecto de Bogotá. Yo fui la que viajó a Colombia e hizo el

trabajo de campo, de vinculación. Pude conocer algunas zonas periféricas de Bogotá y al final, por una serie de encuentros, me concentré en la zona de Ciudad Bolívar donde conocí a una familia con la que pude comenzar el proyecto. Durante todo el tiempo mantuvimos una intensa comunicación, siempre la hemos tenido, siempre dialogamos y en esta fase, siempre existió un diálogo, un cúmulo de ideas y conceptualizaciones, Pedro es más estructurado y logra generar conceptos claves, podemos tallerear muy bien y la combinación de nuestras habilidades nos impulsa a crear conjuntamente.

En esta fase de trabajo de campo, pues, yo inicio con esta familia una relación de confianza, gratificante y de profundo entendimiento que me ayudará a entender profundamente qué significa vivir en una barriada de vivienda popular autoconstruida. Me mudo prácticamente a vivir a Ciudad Bolívar, permanezco con esta familia durante un buen tiempo y empiezo un proceso de creación, negociación y entendimiento sobre su espacio.

Empezamos a hacer un trabajo con ellos sobre su casa: con el dinero de la beca facilitamos un deseo de la familia, construir el techo de concreto en sustitución del techo de lámina de la casita de Ánghello y Maicol. A partir de este hecho, empezamos a trabajar qué significa para ellos la losa, cómo está estructurada su casa... todo eso en un clima tanto armónico como de tensión, porque a medida que vas entendiendo la casa autoconstruida comprendes que también hay una cierta forma de familia autoconstruida donde conviven con padres y padrastros, medios hermanos un vecino que forma parte de la familia porque lleva tiempo viviendo ahí, otro que está involucrado porque ayudó a construir cierta parte de la casa... en una familia atomizada y no concebida a la manera en que quizás la clase media idealiza la familia. Entonces hay una serie de entendimientos y acercamientos sobre el lugar, la familia, las labores de construcción que van dando forma poco a poco a la pieza.

P: Entre estos entendimientos está la noción de que ésta es una obra de sitio. Es algo que no había estado presente en las obras anteriores.

S: Un obra que sucede ahí, que se trabaja y se concibe con los recursos que están ahí, hechas *ad hoc* para ese lugar a partir del entendimiento del contexto, la colaboración con lo vecinos.

P: Es una práctica de sitio contextuada en un barrio, a diferencia de las prácticas de sitio que se producen dentro de los museos. Ésta bebe del entramado social, vital, geográfico de un lugar. El arte de sitio o emplazado es una posibilidad que vino a presentarse en el arte a mitades del siglo XX por influencia de la arquitectura sobre la escultura, es un campo novedoso para el arte, que tiene que ver con conectar la obra con los rasgos del lugar donde se sitúa, cuando esto sucede fuera del museo, como es el caso de Ciudad Bolívar, el trabajo artístico puede llegar a parecerse al de un antropólogo, arqueólogo o geólogo. Nosotros nos acercamos a esos territorios, como comentábamos anteriormente, con un interés puesto en la gente que lo habita, su forma de habitar, sus habilidades manuales. En el caso de *Arquitectura sin Arquitectos*, nos acercamos a las actividades de autoconstrucción de vivienda popular que se dan en Ciudad Bolívar, Villa Gloria, para documentar la construcción de la losa o el techado de concreto de la familia Moreno-Velandia.

A partir de ahí, nos planteamos preguntas como: ¿Cuál es nuestro papel en el sitio? En este sitio en concreto, ante este tipo de habilidades manuales, constructivas, de tipo heredado, aprendidas los unos de otros, ¿Qué hacemos? Ahí surge la idea de proponer a la familia la construcción de una casa de hilo tensado sobre el techo de concreto recién levantado de manera que los trabajos de construcción se conviertan en un juego colectivo. De manera que las habilidades manuales genuinas se extendieran hacia el territorio del arte, hacia el territorio de la ficción o de la fábula. La idea del hilo surge en una conversación con Sandra inspirada en los hilos tintados con polvo azul o rojo usados en la construcción para nivelar y la obra de Fred Sandback.

S: Tardamos mucho más en alzar la casa de hilo que la losa de concreto. La idea con la estructura de hilo es que ese gesto poético inserto en la estructura de la casa de la familia revelara la manera en que entienden la autoconstrucción de su vivienda.

P: En un entendimiento participado, del artista que visita el sitio y de los que están trabajando en la obra, viviendo en el sitio. Los que entran en este tipo de juego arquitectura van a ver reflejada en la estructura de hilo sus propias vidas, es un espejo. Un juego arquitectura de sitio, donde las habilidades manuales van a ser sublimadas, proyectadas, cambiadas ligeramente de ángulo, de forma que la misma actividad manual se torna autoconsciente. La estructura de hilo, esa casa de hilo que se eleva sobre la misma losa levantada unas semanas antes, es una estructura que proyecta los deseos de los habitantes del lugar. Las habilidades manuales duras que requiere la construcción, como hacer la mezcla de concreto, cortar un tabicón, cerrar una viga, se prolongan en habilidades finas como dibujar, hilar, tejer. Los mismos personajes que están dedicados a las habilidades que conocen (como las actividades de albañilería) de repente se ven haciendo lo mismo en un terreno sublimado de proyecciones, dibujos, tensados. Ese es el proceso que da forma a una casa latente, que todavía no existe y a una serie de habilidades reflexivas que tienen que ver con el hilar, dibujar y proyectar. En este sentido, aplica a la pieza una suerte de metis poetizada, habilidades manuales que se proyectan y subliman para ampliar las definiciones sobre las cosas.

S: También entrar en contacto con una familia que me abre las puertas de su casa, es entrar en un terreno rasposo y conflictivo, entender a quién pertenece la casa, cómo se han distribuido los espacios entre los familiares, quién financió qué, y otros aspectos de la intimidad de la familia que normalmente se silencian porque generan tensión entre sus miembros.

Claro, es interesante porque en verdad cuando se construye la losa y se proyecta la casa de hilo a escala 1:1, se produce por un lado armónicamente pero también en condiciones de cooperación incompleta a ratos, emergen inmediatamente los conflictos latentes en el seno de la familia. No todos quieren compartir los espacios, o están de acuerdo en construir determinadas cosas, o se quiere o puede contribuir con el dinero, o hay que negociar con la vecina para que podamos utilizar un cachito de terreno. En fin, surgen una serie de conflictos que te revelan la complejidad de la autoconstrucción de una vivienda. La casa nunca termina de construirse, siempre está en construcción.

No es planeo luego construyo, y luego habito, como aplica a las casa que habitan las clase medias, esa casa mercancía. Sino planeo, mientras construyo, mientras habito; una arquitectura en estado dúctil, modular, que muda sujeta a negociaciones entre quienes la habitan.

ASA es un proyecto que ideamos Pedro y yo conjuntamente, desde un inicio, y que fue creciendo durante tres años. Cada vez nosotros colaboramos de una forma más coordinada, más madura, teniendo claro los *skills* y capacidades de cada uno. Tenemos más claro hacia dónde nos interesa desarrollarnos artísticamente, descubriendo en qué campos uno se siente mejor y se desenvuelve mejor. Yo me siento muy bien en mi campo: entrar, explorar, producir, negociar, gestionar, crear, vincular, estar en una situación de trabajo de campo o que me abran una puerta, empezar a crear algo que no sabes su devenir, me gusta el trabajo *in situ*, dirigir, 'estar ahí', con la gente, producir con ellos, a partir de mi experiencia en los lugares, ese es mi aportación a nuestra colaboración.

Cuando echamos la losa, les propuse cambiar también los ladrillos de las paredes, ya que estaba viejos y se veían endebles. Nunca quisieron. Los había hecho la abuela en un horno, pero además servían como una prueba, para que ellos pudieran demostrar que llevaban mucho tiempo viviendo ahí, y no pudieran echarlos tan fácilmente. Los materiales son de enorme importancia, son una suerte de arqueología empotrada. Cuando partí la familia me regaló una ventana hecha en su taller La loma, y me dijeron que cuando construyera mi casa esa tenía que ser la primera ventana que colocara. Para mi el arte equivale a estas experiencias.

P: Cuando hablábamos de artista, de curador, son aproximaciones. Nuestra relación siempre ha sido una relación creativa, por encima de cualquier cosa, es una relación de creación. Las palabras curador, artista, son aproximaciones a experiencias personales más amplias. Creo que nuestra relación siempre ha sido una relación creativa y cada uno se ha ido moviendo hacia donde se siente más cómodo. Sobretudo porque a la larga uno se decanta hacia donde se siente mejor.

S: Creo que a lo largo de todos estos años y en los futuros proyectos que se presenten esta relación es de creación, de diálogo, una relación de intercambio de ideas,

de tallereo, de pensamiento compartido, que se extiende más allá nuestra relación profesional para abarcar nuestra relación personal: de entendimiento, de amistad. Nos acercarnos al mundo del arte de una forma colaborativa, conjunta. Evoluciona como ha evolucionado la propia vida: hoy trabajamos *in situ* juntos, mañana trabajamos en una relación artista-curador, pero siempre bajo un modo de conocimiento compartido y dialogado.

P: Para mí el pensamiento es diálogo. Así como otros quizá piensen en la más estricta soledad, para mí el pensamiento es diálogo, la creación es diálogo. Siempre lo he defendido, en este caso es un diálogo con Sandra que puede establecerse en otros casos puntualmente con mis alumnos o con otras personas que me voy cruzando en la vida, a veces concretándose en proyectos y que tiene que ver con este diálogo continuo, profundo, con la gente que te encuentras en la vida. Con Sandra ese diálogo creativo y profundo se ha producido de forma tan consistente, tan perdurable, tan continua, que ha quedado materializado en una serie de obras.

S: Artista-curador, editor-director, eso nos tiene sin cuidado porque esto se crea a partir de una unión de fuerzas, de ideas y de capacidades o *skills* y qué bueno que Pedro tenga unas y yo otras. Nosotros hemos decidido que así sea y fue nuestra forma de entrar en el arte desde el 2002 hasta la fecha. Por ejemplo, en ASA hay instalaciones concebidas por mí, hay instalaciones concebidas por Pedro.

P: En los últimos años esa conciencia se va agudizando y acelerando, porque trabajo de lleno en este medio y cada vez tu pensamiento ha dado más vueltas sobre las mismas ideas. Me interesa un tipo de arte en colaboración con los demás y en ósmosis con el mundo que le rodea. Me interesa el medio educativo como campo creativo, aunque no hablo de educación en términos tradicionales, sino de transformación de personas. Es especialmente el arte que transforma a las personas que lo ven, que lo hacen, que lo viven, que colaboran entre ellas. Un acto de transformación de las definiciones que nos rodean. Creo que el arte se puede utilizar para transformar personas, para transformarnos y cambiar nuestras formas de ver el mundo, nuestras relaciones personales, y que estamos en búsqueda de modelos para lograrlo.

Anexo II. Transcripción de la entrevista a la familia Puente Moreno Velandia

Formato de la entrevista: en grupo, con respuestas individuales a las preguntas planteadas y posibilidad de réplica.

Entrevistadores: Pedro Ortiz Antoranz y Sandra Calvo

Entrevistados: Lucila Moreno, Maicol Ramírez, Reyes Gaspar Puentes, María Velandia, Ánghello Gil Moreno.

Fecha de la entrevista: 15-01-15

Lugar: Casa de Gaspar y María, Villa Gloria Ciudad Bolívar

Batería de preguntas planteadas a la familia Puente Moreno Velandia

1. Presentación de los entrevistados
2. ¿Cuándo y cómo llegaron al barrio de Villagloria, Ciudad Bolívar?
3. ¿Cómo era Villa Gloria cuando llegaron?
4. ¿Cuáles son las ventajas y desventajas de vivir en Villa Gloria?
5. Comente la foto de la casa y lotes de Gaspar y Maicol en Villagloria
6. ¿Cuál es su impresión sobre el proceso de construcción de la plancha en el lote de Maicol y Ánghello?
7. ¿Qué es la casa para ustedes?

1. Nombres y edades de los participantes

LUCILA

Yo me llamo Lucila Moreno, tengo 54 años y nací en Bogotá. Colaboré en ASA en la construcción de la casa de Villa Gloria en Ciudad Bolívar.

MAICOL

Yo me llamo Maicol Ramírez. Tengo 29 años. Soy de Bogotá. El proyecto ASA es una propuesta que se hizo en parte para proyectar lo que es mi casa, lo que iba a ser mi casa como tal.

GASPAR

Mi nombre es Reyes Gaspar Puentes, nací el 6 de enero de 1954 en Buyacá. Yo colaboré en ASA en lo que más se pudo, herramientas y todo lo que se necesitó.

MARÍA

Mi nombre es María Velandia y yo participé en ASA del 2011 al 2015.

ÁNGHELLO

Yo me llamo Ánghello Gil Moreno, tengo 22 años, vivo en Bogotá, Colombia, nací aquí mismo. Me dedico a las artes plásticas y audiovisuales, trabajé en el proyecto ASA, del 2011 al 2015 en sus diferentes facetas de planeación y montaje.

2. ¿Cuándo y cómo llegaron al barrio de Villagloria, Ciudad Bolívar?

LUCILA

Llegué al barrio Villa Gloria en 1981, llegué aquí porque pagaba arriendo en otro sitio y no quería pagar más arriendo. Vengo del barrio Las Colinas y allá pagaba arriendo, pero aquí no. Con lo que pagaba arriendo entonces iba construyendo mi casa. Entonces me vine a Villa Gloria para no pagar arriendo, con lo que pagaba de arriendo le fui invirtiendo a mi casita para tener una mejor vida para mis hijos. Me vine a comienzos del 81 y estoy aquí desde esa época. Vine con mis hijos, mis hijos han estudiado aquí durante el tiempo que vivo en Villa Gloria. Me gusta mucho porque hay mucha vegetación, porque se siente como más limpio el ambiente.

GASPAR

Yo me vine acá en el año 81, pero a finales, digamos en noviembre. Y me vine del barrio Los Laches (?), porque pagaba yo arriendo allá y era muy incómodo porque los dueños de casa siempre molestan y entonces me vine acá y duré un año en paro ahí; al año compré los bloques y los construí para poner paredes. Desde ahí he venido viviendo yo aquí con la señora y ya tengo mis hijas también, han estado estudiando en el colegio Villamar, también, de Villa Gloria y hasta ahí, he trabajado también en la misma casa acá.

MARÍA

Yo llegué a Villa Gloria en el año 1990 y llegué con un familiar, porque trabajaba en Las Flores y llegué acá y de ahí me conocí con Reyes y desde ahí he estado viviendo acá. He tenido mis dos hijas acá y han estudiado, han estudiado en el colegio Villa Gloria y hoy en día están en el Colegio Villa Mar.

MAICOL

Yo nací en 1986, mi mamá ya tenía el terreno. Bueno, era de mi abuelita. Desde esa época se ha ido construyendo, bueno autoconstruyendo, actualmente viviendo acá en Villa Gloria.

LUCILA

Y cuando veníamos acá al barrio Villa Gloria no teníamos servicios, pero actualmente ya tenemos los servicios y vías pavimentadas.

GASPAR

La comunidad misma nos encargamos de pedir los servicios: agua, luz, teléfono y hasta lo que tenemos hoy en día, pavimento, internet, de todo.

MAICOL

Había un paradero, pero lo quitaron. Se ha urbanizado un poco más el barrio, hasta entonces.

ÁNGHELLO

[Acerca de la foto] Yo me imagino ese momento cuando llegó aquí mi familia, mi mamá cuando estaba pequeña. Llegaron a esos terrenos y a medida que fue pasando el tiempo, pues crecieron y empezó a dividirse en Villa Gloria. 'Vamos a vivir por separado porque somos ya una pareja y tiene sus hijos y hay otra pareja que tiene otros hijos.' Digamos que empezaron a dividirse por núcleos familiares, pero al mismo tiempo quedaron cercanos porque tenían esa necesidad de que somos todavía una familia aunque vivamos en diferentes casas o estemos en diferentes momentos, o cada quien tenga su casa a la manera en que la tenga.

Una puede ser más grande así como la de mi tío- el señor Gaspar-, tiene buena parte [del lote] construido, igual el muro que se hizo que es bastante grande, separando la casa en donde estamos viviendo con mi hermano que fue la que se intervino en el proyecto [ASA] que está ahí pegada.

Pero aunque estemos separados, igual al mismo tiempo estamos juntos, porque está una contigua a la otra y ahí se mantiene esa relación. Ese lazo de seguir trabajando, de seguir necesitando el favor de estar juntos ahí, así cada quien ya tenga su familia. Igual mi tía Lucila, que está ahí abajo y que tiene su casa igual de tres-cuatro pisos, la tiene amueblada a su manera, pero igual siempre hay esa comunicación de estar ahí entre familias, entre los familiares que estamos aquí en ese sector. La división es por núcleos familiares, yo me imagino que esa debe ser la razón de las casas que tenemos cada quien la haya construido a su manera, la haya modificado a su manera, al mismo tiempo nos hemos pedido ayuda entre los familiares.

3. ¿Cómo era Villa Gloria cuando llegaron?

LUCILA

Cuando yo llegué al barrio Villa Gloria esto eran lomas, potreros, vías destapadas, quebradas, no habían servicios públicos, ni de transportes. Nos tocaba cargar el agua de los nacederos, nos tocaba traer contrabando de los barrios donde había luz y coger los carros en un transporte improvisado que se cogía de ahí del barrio Santa Lucía hasta llegar acá.

El lote donde yo llegué no era un lote, era un barranco. El barranco tocó bajarle tres niveles, explanar, hasta llegar al nivel de la vía peatonal. Porque eran vías peatonales, no vías principales.

Hoy en día es una vía principal y al explanar con la misma tierra que se sacó del terreno, se hicieron los muros para asegurar el terreno, porque eso es una loma.

GASPAR

Lo del transporte ya lo habló Lucila, es lo mismo de los colectivos y todo. Cuando no habían nos tocaba juntarnos de a cuatro-cinco personas para subir a pie, porque nos atracaban.

El lote aquí era un potrero, como se dice todavía, faltaba explanarlo y quitar las matas de jique o árboles que tocó arrancarlos y seguir explanando para poder construir en bloque como está hoy.

MARÍA

Cuando yo llegué aquí pues ya había transporte, la Universal, la Condor... pues había muy poquitas casas en ladrillo y bloque, el resto eran lo que decimos ranchos de paroy. Ya después hicieron el salón comunal, hicieron la escuela y ahí estudiaban los niños de primero hasta quinto de primaria, después ya se pidió la escuela de primero a noveno grado y mucho después se hizo, teníamos el lote para la iglesia, ya se hizo la iglesia, pero por medio de la diócesis y de ahí empezaron a pavimentar las cuadras. Ya casi la mayoría en Villa Gloria están pavimentadas, faltaban tres y ahorita están acabando de echarle relleno.

MAICOL

Yo siempre he vivido en Villa Gloria, cuando nací pues mi mamá ya vivía en el lote. Recuerdo así del barrio lo que dicen mis parientes, muchos ranchos, muchas calles destapadas y pues a través del tiempo en lo que llevo viviendo acá se ha ido urbanizando y se ha ido edificando en muchos aspectos.

LUCILA

En sí el barrio ha progresado. Cuando yo llegué a mi lote, no era lote, era barranco. Me tocó sacar la tierra para aplanar el terreno, aplanarlo como en tres secciones para evitar que se deslizara, entonces se hizo en tres niveles: el primero, segundo y tercero que es el más bajo. Para poder hacer los muros en el primer nivel, segundo nivel y tercer nivel con la misma tierra que se sacaba con la sacada de tierra, entonces se

hacía los muros para asegurar el terreno y luego ya se hicieron las bases para los muros, las vigas y las paredes y montar las planchas, porque como es de planchas.

GASPAR

Era un botadero de basura y unas matas de jique o árboles, de los árboles pequeñitos. Entonces ya tocó ir explanando y hacer el plan, dejar tierra parejo y el resto rellenar y subir el bloque con ayudantes. Yo mismo senté las paredes y la plancha, yo hice todo eso.

Yo llegué con mi mamá y entonces ella me ayudaba a cocinar todo el tiempo, hasta que me junté con María y ya, para los ayudantes y para mí. Yo conseguía la plata para los materiales y para los ayudantes y para el trabajo.

MARÍA

Yo cuando llegué, Reyes ya tenía el taller y una pieza y después construimos la pieza de atrás para las niñas, yo hacía de comer y Reyes trabajaba con Maicol para echar lo que fue el muro de abajo. Lo hicimos en compañía de Maicol el muro, nosotros costeamos lo que es material y Maicol la obra de mano y Reyes, yo, y las niñas traíamos el material, lo que era la piedra.

Tenía matas de novio y de jique y arbolitos y una mata de calabaza. Después cuando construimos el muro nos tocó tumbar todas esas matas.

LUCILA

Cuando llegamos pues esto la gente decía, si quiere este terreno la gente decía, 'pues me tiene que pagar para que se quede con el terreno'. Más de uno cogió varios terrenos y luego los revendió y pues nosotros que compramos el terreno, algunos nos dieron una promesa de venta, otros no. Pero con el tiempo, el gobierno nos pidió que pagáramos impuesto nosotros fuimos con los recibos de los servicios que ya se estaban pagando. Al legalizar el barrio nosotros teníamos derecho a servicios, entonces nos legalizaron los servicios. Nos cobraron un impuesto que se está pagando cada año,

un impuesto de avalúo catastral, además de los servicios. Entonces nosotros por el tiempo que llevamos creemos que estos terrenos ya son nuestros, por derecho de pertenencia. Tenemos más de treintaypico años aquí.

Claro que a cada rato las entidades nos han tratado de estafar, el instituto de crédito territorial de esa época nos estuvo cobrando cuotas mensuales que para darle escritura a la gente. Pero a algunos les dieron escritura, a otros no. Las juntas de acción comunal cada vez que cambian nos están engañando que nos van a dar escritura, nos hacen dar plata a cuenta de la junta, con esa plata hacen obras por las que cobran cuotas, pero no hay para escrituración.

Yo estoy construyendo desde que llegué al barrio, porque yo me construí el local, luego le metí la plancha, le metí el apartamento en el segundo piso. Se le metió otra plancha en el segundo piso, en el tercer piso se hizo otra pieza, está el lavadero, eso lleva varilla, lleva cemento, lleva gravilla, lleva estuco, lleva tuberías para el agua, para la luz, para el drenaje y alcantarillado. La tubería del agua, yo meto tubería galvanizada y pvc para la luz y las rosetas, eso lleva mucho.

Yo he ido construyendo de a poquito, con créditos y microcréditos que da el banco, he sacado para ir construyendo la casa. Como quedé viuda, con una indemnización que me dieron de mi marido monté el negocio y me puse a trabajar para sacar adelante a mis hijos y de ahí iba construyendo. De ahí acabé con el negocio, porque he acabado con todo, pero ahí sigo adelante.

GASPAR

Bueno, yo cuando llegué acá compré el terreno que me tocó pagárselo al que estaba viviendo y me ha tocado pagarlo dos veces porque se lo pagué al que estaba viviendo y se lo pagué al Inurbe (Instituto Nacional de Vivienda de Interés Social y Reforma Urbana), posiblemente lo pagué hasta el último peso pero no me dieron escritura y nunca me llegaron a escriturar porque tocaba pagar, inclusive yo tengo los recibos de pago que mandé para obtener una escritura protocolizada de mejoras

cuando le compré al dueño que me vendió por posesión porque uno compraba por posesiones. Entonces yo tenía una escritura de posesión desde este tiempo, como en 1985.

Yo construí los apartamentos en palo y teja que eran de una telita por encima y asfalto por los lados. Luego ya me compré mis bloques y con eso hice la pieza ya donde dormí un tiempo mientras se hacía la otra, tenía mi taller al frente en el localcito de enfrente. Después iba comprando poco a poco con los créditos de los bancos, eso le dije ya también a los que nos quieren reubicar, que con qué había construido siempre, con los créditos de los bancos que iba pagando con el trabajo mío.

Ahorita ya no vamos a meterle más mano hasta saber si nos dejan o nos sacan, falta pañete, falta el piso, falta el colorcito de afuera, pero nos dijeron que ya no le hiciéramos más porque ya no nos pagan.

MAICOL

En compañía decidimos hacer el muro, es un muro de contención. Se hizo otro abajo, se ha venido arreglando. Digamos que la familia ha estado involucrada en el proceso de arreglar el lote y tener estos terrenos más estables y adecuados para vivir, ha sido como un intercambio de ayuda. Porque de todas formas aunque tenemos la cantera al lado, las piedras y todo el material que se ha utilizado nos ha tocado comprarlo. No como en algunas algunas casas en estos barrios que hacen sus propios ladrillos, pues en nuestro caso sí nos tocaba comprar los materiales constantemente para crear esa autoconstrucción.

ÁNGHELLO

Yo nací acá en Ciudad Bolívar. Toda mi existencia, desde que tengo conocimiento, ha sido aquí en esta localidad. Yo técnicamente nací aquí hace más de 22 años, tengo 23. Yo no sé cómo fue el momento de la construcción, sólo que cuando comencé a crecer me di cuenta que estaba viviendo en un espacio determinado dentro de esta localidad, lo único que hice fue empezar a ayudar en lo que podía alrededor de la

construcción o ayudar a hacer arreglos para la casa, a medida que yo iba creciendo pues se iba arreglando todo el proceso de la casa.

Villa Gloria ha tenido bastantes cambios. Antes algunas calles no estaban pavimentadas, las casas la mayoría eran pequeñas, de lotes grandes pero son pequeñas al mismo tiempo, la parte construida es muy poca. Al día de hoy, el 2015, ya hay bastantes casas con varios pisos, construcción pavimentada y más elementos que ya se han ido mejorando en este tiempo.

Ahora hay más tiendas, hay mayor accesibilidad a muchas cosas que era muy difícil conseguir, pues digamos que ya hay más mercados, lugares donde comprar cosas. Ha mejorado ese aspecto que tiene que ver con ir ampliando el comercio en cada barrio o localidad.

4. ¿Cuáles son las ventajas y desventajas de vivir en Villa Gloria?

LUCILA

La ventaja que tenemos de vivir aquí en Villa Gloria es que nos sale más económico. Ya no pagamos arriendo, los servicios aquí por ser rural (eso dice el gobierno, que estamos lejos de la ciudad), entonces los servicios nos llegan más económicos y tenemos más facilidades para que los niños estudien sin que cojan transporte. Tenemos el transporte que nos acerca hacia el centro de la ciudad, vivimos bien.

La desventaja es que nos quieren sacar de nuestras tierras, nos quieren reubicar ahora en otros terrenos por parte de la alcaldía mayor de Bogotá. Porque esto lo van a convertir en un parque transversal, lo van a volver una zona verde. ¿Desde cuándo? Ya vinieron a negociar con nosotros, pero nos quieren pagar muy barato por nuestras casas porque dicen que nosotros somos invasores. Nosotros somos los fundadores de nuestro barrio y llevamos muchos años para tener derecho a nuestras tierras. Este es nuestro hogar y nosotros nos queremos quedar aquí, porque aquí tenemos la ventaja

de no pagar un impuesto más caro como se lo están cobrando a la gente de la ciudad. Si esto es rural, todo es más barato.

Nosotros hemos estado hablando con el personero para que nos colabore con esto de que si nos quieren desplazar nos tienen que pagar, para irnos a vivir en una nueva parte más linda que lo que estamos. Nos quieren llevar sino a unos apartamentos que son unas jaulas que no cabe más que una pareja sin hijos. Y nosotros por decir en mi caso, yo ya tengo mi casa totalmente terminada: las paredes, los pisos, los baños, todo está en tableta y las paredes pintadas. Donde nos quieren llevar son unas casitas pequeñas, apartamentos en obra gris. O sea, nos quieren sacar sin nada.

GASPAR

La ventaja mía es que yo tengo mi trabajo aquí en la casa y que ya me distingue mucha gente, no tengo que salir a conseguir trabajo lejos ni pagar transporte, entonces esa es la ventaja mía. La desventaja es que nos quieren desplazar, nosotros metimos una demanda popular, trajimos el personero y el personero dijo que nos ayudaba a solucionarlo.

Ellos nos quieren sacar porque dicen que es para hacer un parque ecológico, para sembrar árboles, porque según dicen que nosotros estamos contaminando la quebrada.

Que según nos van a sacar a toda la gente del lado de las quebradas. Nosotros estábamos sobre eso, que nosotros no somos los contaminadores, hay otras personas que son mal intencionadas y que botan mugre en la quebrada.

LUCILA

Traen los escombros de la ciudad. La gente que les han cambiado los caballos por carros, ellos siguen trayendo los escombros del centro de la ciudad y las botan en las orillas de las quebradas y nos están echando la culpa a los habitantes de acá de la zona.

GASPAR

Nosotros tenemos una demanda popular al estado.

LUCILA

Estamos haciendo una acción con todos los habitantes que quieren desplazar para que no nos saquen, entonces estamos haciendo eso.

MARÍA

La ventaja de vivir en el barrio Villa Gloria es que el colegio de mis hijas queda cerca, a una cuadra. No tienen que coger transporte, estoy pendiente de ellas, el colegio es muy pequeño, es un buen colegio. Es muy bueno. En otro lado nos tocaría pagar transporte para que ellas fueran a estudiar, sabiendo que ellas estudian en un colegio distrital entonces aquí ellos tienen gratis el estudio y todo. Refrigerio y todo gratis.

Las ventajas es que los servicios son muy baratos, todo el agua, servicios, es barato. Tenemos el trabajo en la casa y estamos al pendiente de nuestros hijos, los llevamos en un momentico al colegio. Pero ahora donde vayamos nos mandan a conseguir clientela, nos dejan sin trabajo, nos mandan a pasar hambre, a pagar arriendo y no es una casa grande. Acá nosotros no tenemos casas pequeñas, tenemos fincas, porque la casa de nosotros es grande, la tenemos de taller y para vivir.

MAICOL

La ventaja de vivir en Villa Gloria en mi caso es que es casa propia, entonces no pago arriendo. Los servicios son económicos, el impuesto, igual si es casa propia uno la va adecuando, es amplia. Yo pensaría que la desventaja si es un poco el servicio de transporte, porque pues no es tan bueno el que conecta directamente al centro de la capital. Otra de las desventajas es que nuestros barrios del frente son un poco tensos, la seguridad en los barrios del frente siempre es un poco compleja. Si nos sacan de acá, si no hay algo justo pues si va a ser una desventaja porque estamos acostumbrados a terrenos siempre complejos, grandes, siempre a nuestro gusto y necesidades.

ÁNGHELLO

La ventaja de vivir en Villa Gloria es que uno vive tranquilo, aunque hay cierta inseguridad, como en todos lados, uno tiene que saber cómo manejar esa inseguridad porque no es que todos los días lo roben a uno, sino es que uno sabe los horarios de cómo llegar acá. Digamos que eso dificulta un poco la salida y la entrada al barrio porque hay siempre una distancia considerable y últimamente el transporte que llegaba aquí ha sido reducido, ya no llegan las mismas rutas y el transporte público se ha reducido un poco.

La ventaja es que es un barrio habitable. Se han hecho varias cosas aquí en Villa Gloria, la distancia es la desventaja que se tiene con otros puntos de la ciudad. El resto es un barrio que sigue construyéndose. Desde la parte cultural (que es lo que yo trabajo) quiero seguir haciendo intervenciones en los lugares que no ha llegado esa oferta cultural que es a lo que me dedico.

La cuestión que sucede en este momento es el desalojo y que las personas están mirando para donde se van porque estos predios los quieren adquirir para otros fines, para recuperación de las quebradas, para recuperación natural o porque hay casas en riesgo, digamos que en cierta manera el gobierno y las personas que vinieron a habitar estos predios.... pues hay culpa de los dos lados porque igual las personas que vinieron a habitar no sabían cómo era acá, no tenían la certeza de a dónde iban a llegar. Simplemente necesitaban un espacio dónde vivir, el gobierno en ese momento no hizo tampoco mucho.

No sé realmente los fines, si sean comerciales, públicos, locales o de alguna cuestión distrital. Si lo van a hacer, porque digamos que hay cosas que legalmente ya no puede hacer nada, al menos que haya un reconocimiento justo para estos años que se ha luchado por tener un terreno y construir una parte de la casa. Digamos que si el gobierno va a hacer esto, que sea un reconocimiento serio, ya que tienen los recursos para hacerlo y que no empiecen, como decimos nosotros, a dar limosnas porque nosotros no somos limosneros. No tenemos que estarle pidiendo nada a nadie, porque

nosotros compramos un terreno, se le ha metido inversión. Los papás de nosotros se han esforzado por tener este espacio desde hace mucho tiempo. Por eso creo que se debe reconocer si ya no hay vuelta atrás, se tiene que reconocer muy bien ese proyecto.

Si nos dijeran 'no les vamos a pagar nada', 'ni les vamos a pagar bien', ya tendríamos que entrar a otros asuntos más contestatarios ante esta problemática que se va a dar. A muchas personas ya les han hecho firmar sin tener seguro si tienen un apartamento, plata u otros elementos. Vamos a ver qué pasa, estamos en el proceso de saber qué va a suceder.

ÁNGHELLO

Yo deseo continuar, uno ya se siente arraigado en este espacio, en un cierto confort. Digamos que en algún momento uno puede decir que se puede ir a otro barrio o cambiar de lugar o mismo de ciudad o de país, uno no sabe en qué momento pueda pasar, pero digamos que este momento es un poco complejo, porque viene el distrito a desalojar a ciertas familias y se aprovechan, de la inocencia de muchas familias, a las que se les promete que les van a dar casa, que les van a dar otra vivienda, que les van a dar apartamento y ellos simplemente firman un documento, ya con la firma validan lo que está haciendo el gobierno para desalojar a las personas.

El problema es que esos proyectos se demoran bastante tiempo de construcción, entonces mientras tanto, las personas desalojadas el día de hoy o mañana o en esta semana, ¿Esas personas para dónde se irían? Si ni siquiera han construido esas casas que les prometieron.

Entonces digamos que es donde nos toca ponernos serios y plantearles a ellos cómo es el tema, por qué no nos queremos ir de acá, por qué estamos acá y digamos, si no nos van a tener algo seguro después de este tema y que nos haga sentirnos a gusto, no nos pueden desalojar de un día para otro, 'tienen que irse del barrio porque vamos a construir o vamos a derrumbar o vamos a crear una reserva de algo'.

Entonces es eso, que sean propuestas reales, cumplibles porque el gobierno promete mucho pero asimismo como promete no cumple, entonces trabajar desde ahí, seguir construyendo la casa lo que más se pueda hasta cuando podamos estar en este espacio y las otras cuestiones ya son legales y del distrito, a ver cómo se da este proceso.

MARÍA

Aquí la casa se pagó y se pagó el terreno, pero no dieron la escritura y lo que falta hacer, falta pavimentar y falta echarle baldosa, pero como no se puede hacer más porque dijeron que no le metiéramos más plata y que ya no iban a pagar más le metiera uno lo que le metiera.

MAICOL

Aparte de los muros que se le han hecho y el acomode de todo el terreno en sí, de un lado para otro movilizándolo la tierra, se le construyó una plancha planeando toda la estructura o segundo piso. No se puede ahora construir nada porque es dinero perdido, no lo van a valorar las empresas del estado porque lo piensan como reserva ambiental, que no se siga urbanizando más. Los últimos arreglos que se le hicieron a la casa fue echarle pinturita y se arregló un patio, antes de saber como tal la respuesta del estado de que ya no se puede continuar haciendo mejoras, pues va a ser complicado gastar dinero sin una retribución posterior al desalojo.

5. Comente la foto de la casa y lotes de Gaspar y Maicol en Villagloria

LUCILA

Aquí veo dos casas: la de Reyes y el muro que va de lado a lado, y la de Maicol, donde le echó la plancha y se ven las vigas, una escalera que va para donde Gaspar.

La casa está construida con bloque y una plancha con unas vigas o columnas que van hacia arriba. Y los muros que van de lado a lado para separar la casa de Gaspar de la de Maicol.

La casa [de Maicol y Ánghello] estaba en teja de lata y se le construyó la plancha, se hizo en comunidad. Se hizo en autoconstrucción, hubo varias personas que estuvieron colaborando en ese proyecto, se llevó mucho material: varilla, concreto, cemento.

Apoyamos a Maicol y Ánghello en el proyecto de la construcción de la casa y la proyección de los hilos de la estructura que se hizo, la maqueta de los hilos. Me pareció muy bien porque no hubo participación de ingenieros o arquitectos, que es la obra de mano más costosa para la construcción que se hace, para ahorrar el costo de los planos de la construcción. Si destinamos la plata para hacer esa estructura, no tendríamos para la mano de obra. Nunca tendríamos nada si nos pusiéramos a pagar los estudios de esos proyectos, porque los estudios de los proyectos valen más que los materiales.

Yo ayudé a mis sobrinos preparando los alimentos de las personas que venían a trabajar en en la construcción de su casa.



Vista panorámica de la casa de la familia Moreno Puente Velandia.

GASPAR

Aquí cuando se echó la plancha de Maicol colaboramos con todo lo que se pudo, hasta con la posada para los que venían a grabar y a trabajar. En mano de obra si no porque estaba enfermo para echarle pala, pero le ayudamos con el resto.

Ayudé a cargar las columnas porque estaban un poquito ticas y la plancha, sí. También se prestaron las herramientas... la trozadora para trozar las vigas largas. Yo presté las herramientas, la trozadora para trozar el hierro y se colaboró con comida.

La estructura de los hilos me parece muy bien porque se ve un avance para cuando [la construcción] se vaya a hacer real. Como la mano de obra de los ingenieros vale más, entonces se va a ahorrar uno esa plata también.

Aquí lo que yo veo [comentando la fotografía de la casa] es el muro, de lado a lado de 20 metros. Con el [muro] de la parte de atrás, que se construyó mucho antes hace como unos 20 años, de siete, ocho metros. Como se unió [el muro corto] con el muro largo por eso se ven como dos casas pero es la misma.

Esa es una sola casa. Esa es una sola de 20 metros de largo, lo que pasa es que se ven una, dos o tres piezas, pero esa es mía, es la casa mía. Y la de Maicol es la esquinita que se ve en la parte de abajo y que está cercada con lata.

Está aquí la casa de Maicol, donde ayudamos a echar la plancha. Lo que le decía, por ahorita no podemos meter más plata porque ya el ingeniero [de la municipalidad] dijo que no podemos meter plata hasta que no sepamos si nos quedamos o no.

MARÍA

Acá en la foto vemos la casa de Maicol y Ánghello y la de más arriba es la de nosotros, la de Gaspar. Bueno la obra que hicieron en hilo me pareció muy bonito porque ahí trajeron harta gente para que hicieran la forma de los ladrillos y la escalera en hilo. Yo les ayudé con la comida y ya nomás.

Cuando echaron la plancha yo colaboré en bajar las palas, las pijas, todo y en la comida haciendo el sancocho, la comida con Lucila cuando ya se terminó, para la gente que había venido.

GASPAR

Eso [el terreno] se fue comprando lote por lote y se fue dividiendo y cercando. Esto era lote por lote, cada uno compraba su pedazo, ya se iba cercando así fuera con lata su pedazo y de ahí hasta ahorita.

MAICOL

Los terrenos la mayoría tienen una forma rectangular. En ningún caso hicieron estudio de suelo sino nada más llegaron e hicieron las zanjas para construir los muros, las bases, hasta que se llegara a una tierra más firme. En algunos casos les tocó profundizar, seis-cinco metros y ya después de que construyeron las bases, eso se hizo con los vecinos. De ahí en adelante se convocaban entre ellos [los vecinos] para construir las bases. Cada uno contrataba a los maestros, que también eran personas del barrio que su oficio era la construcción, ellos aportaban sus conocimientos para construir las casas. Muchas veces no se podía pagar además al ayudante, así que la misma persona que lo contrataba [al maestro] se volvía también el ayudante para ahorrarse un poco en mano de obra.

Mi casa, que con el tiempo he ido construyendo, primero era una casa de tejas [lámina] como la gran mayoría aquí, en Villa Gloria, luego se fue materializando en bloque y ya muchas pusieron sus planchas, gran parte de esas planchas son macizas. Lo que aquí se llama [plancha] maciza es de concreto, la que nosotros construimos es más actualizada, hecha con placa fácil [bloquelones].

La construcción de la casa en hilos en el segundo piso se planteaba como un proyecto para un espacio donde poder vivir y realizar algunas propuestas con mi hermano relacionadas con el arte. Pero probablemente no se va a poder porque no sabemos aún, ese asunto con respecto a la compra [reubicación] de casas en Villa Gloria.

Los colores [hilos] rojos eran puntos de confusión [entre los familiares] porque había un tráfico de ideas de si iba o no iba [determinada parte de la casa]. El hilo negro representa que se consolidó [el acuerdo entre familiares].

Se materializaron varias propuestas de la casa, unas ventanas y un muro fue lo que se logró materializar de lo que estaba inconcluso y, por puesto, la plancha que fue un punto importante de esa materialización.

ÁNGHELLO

En esta foto podemos observar cómo se ve parte de la casa de nosotros y la casa del señor Gaspar. En esta foto vemos parte de la casa en que estamos viviendo, lo que se hizo, lo que se realizó, lo que va hasta este momento. Con la casa del señor Gaspar forma como una casa extendida, igual hacia la casa de mi tía Lucila una unión que es estar ahí cerca, pero al mismo tiempo alejado, nos unen unos lazos de comunicación constante en este barrio donde estamos habitando en este momento.

Esa foto es de la casa actual ya como quedó, después del proceso de la plancha, después de haber sacado un poco de escombros. [la casa] Se ha ido reformando para hacerla un poco más amplia, mejorar el espacio, acomodarlo mejor para que una persona tenga un espacio más amplio. Todo lo que hacemos es autoconstruido. Trabajando desde lo que conocemos. Al principio, pues yo no tenía mucho conocimiento, sabía mezclar cemento y arena, entonces fue como aprender un poco de esos saberes que tienen aquí mis familiares, y amigos que vinieron a participar de esta obra. lo primero que se hizo fue el desmonte de las tejas [láminas] que no estaban en las mejores condiciones porque ya tenían cierto deterioro. después se empezó a hacer los planos de lo que íbamos a construir, buscar los materiales y cada elemento cómo iba a estar ubicado, cuál era la mejor opción para construir.

Construir una plancha maciza como la que teníamos planeada requiere un poco más de recursos económicos. También buscar esos materiales genera un poco de tiempo más, entonces se decidió por la placa fácil que es un material que está saliendo últimamente para la construcción entonces decidimos trabajar con placa fácil y hacer todo el soldado, el cemento.

Y pues adicionalmente se utilizó el cemento para hacer unas columnas y que quedaran ya como iniciación del segundo piso. [Estas columnas] sirvieron después para construir todo el tema de los hilos [la estructura de hilo] como propuesta o expectativa de lo que se tenía planeado a futuro. Queríamos planear con lo hilos este espacio, que es nuestro espacio vital, donde estamos todo el tiempo y nos refugiamos de muchas cosas, donde mi hermano y yo que somos artistas nos sentimos en un espacio más agradable, mejor ubicado.

Digamos que uno siempre hace planos, un plano es algo que está en un papel y no representa mucho. Pero verlo ya así [en volumen], con hilos negros para marcar lo que iba a estar ahí y el [hilo] rojo que era como esa discusión [entre familiares] de 'puede ser, pero no'. Entonces esa disposición de hilos nos hace ver lo que queríamos hacer, a una escala real, que es una diferencia de trabajarlo con planos 1:10, 1:100, 1:200. Era interesante verlo ya como se vería luego reflejado realmente en la casa, a escala 1:1, igual al mismo tiempo para mí esos hilos representan esa fragilidad que tienen las casas autoconstruidas en lugares de riesgo.

Digamos este sitio no es el más adecuado para construir casas, pero de todas formas se vendieron [los lotes] y ahora nos quieren sacar por cuestiones que tienen que ver con todo lo natural, con espacios que van a recuperar de las quebradas. Entonces todo ese tema [lo que proyectaron] ya no lo podemos hacer.

Digamos que si uno quisiera algo, uno solo lo puede hacer, pero hay cosas más grandes que requieren de ciertos elementos, en este caso el ejemplo es una casa. Las casas antiguamente se construían desde el saber de las personas porque igual antiguamente no había un maestro especializado que tuviera un título profesional, un máster o no sé. Pienso que esos conocimientos se van construyendo con el tiempo, conforme cada quien va trabajando en estos temas. Nosotros... mi familia, mi tía Lucila, don Reyes, mi hermano, mi mamá y mi papá, que estuvo trabajando en algún momento, pues amigos también como Celestino, el señor Luis que también estuvo aquí colaborándonos... digamos que cada uno tiene un aporte necesario y que entre todos podemos ir construyendo este monumento que es una casa. Lo hacemos

como se hacía anteriormente no como ahorita que las constructoras contratan diez personas. Sino que aquí se construyó desde lo que se tenía, desde los materiales que se pudieron conseguir con el recurso que se tenía, que esa era la limitación también. Vamos a construir entre todos esas opciones de cuál es la mejor funcionalidad [para la casa], dejando el tema de la estética y eso, porque muchas veces puede que quede bonito, pero si se nos derrumba la casa nos quedamos en las mismas o peor. Entonces decidimos eso, trabajar mucho y que sea muy concreto el tema, como los bloques que quedaron muy bien, y la plancha que no tuvo muchas complicaciones al momento de realizarla.

A mi hermano y a mí nos tocó cargar material varios días, y estar todos los días de 6 a 6 trabajando para hacer realidad este tema de construir nuestra casa. Entonces digamos que el aporte de cada persona, desde los que nos ayudaron a cocinar, desde los que estaban ahí al lado de nosotros, desde los que estaban lejos (porque hay personas también que nos ayudaron desde lejos). Entonces digamos también que es un aporte importante.

6. ¿Cuál es su impresión sobre el proceso de construcción de la losa en el lote de Maicol y Ánghello?

LUCILA

Con esta construcción demostramos que sí se puede por autoconstrucción en comunidad, en familia, hacer nuestra propia vivienda. Cada uno aportamos nuestro granito de arena. Pues la importancia de los hilos, pues más bien poco yo entiendo de esto y pues no puedo aportar sobre esto ya que no entiendo qué-cómo se hace. O sea, me gusta más sobre práctica que -eso es como una especie de arquitectura entonces yo poco entiendo.

MARÍA

Pues este proyecto se hizo en unión de todos los familiares de Maicol y se construyó, cada uno dando su conocimiento de lo que sabíamos, nosotras las mujeres cocinábamos, ellos ayudaron allá en la obra para echar la plancha, las columnas y los otros subían el material, lo que era arena, la varilla y todo lo que era para la plancha.

GASPAR

Bueno, estas ideas que aportamos han sido con mucha experiencia, lo que les contaba es que le hice la plancha a Lucila, más otras dos planchas. Ahí no había peligro de que hubiera una cosa mal para que fuera a caerse o algo. En cuanto a las columnas era con experiencia para que no fuera mal de cemento o mal de varilla para que no se fuera a caer como esa obra que se cayó en Medellín. Las dificultades, el inviernito, cuando llovía nos tocaba mojarnos. Los vecinos también, que se les iba el agua para allá.

MAICOL

Las habilidades que yo tuve que aprender para autoconstruir (porque la mano de obra es un poco costosa) las obtuve fuera de este barrio como tal, en otras casas, conjuntos y con varios maestros. He tenido varios amigos que son maestros de construcción en varias áreas desde el oficio de mampostería hasta el decorado de interiores, quería aprovechar de ese conocimiento que muchas personas poseen para aprovecharlo en mi casa autoconstruída y poder embellecer mi espacio un poco más. Entonces, cuando se da la oportunidad de construir la plancha empezó como a buscarme amigos y manos solidarias que me puedan ayudar con mano de obra y carga, para transportar los materiales, empiezo a proyectar cómo quiero la estructura y cómo nos puede salir más económica, cómo la vamos a subir y dónde vamos a dejar el material.

También tuve que hablar con los vecinos porque cuando se está construyendo la plancha queda todo a la intemperie. Quitamos todas las tejas, para que no se lleven las tejas, ni las herramientas hablamos con los vecinos de alrededor, y porque de alguna u otra manera nos compete a todos el espacio: cómo se ve, cómo se aprecia y pues a medida que se va construyendo, parte del barrio va mejorando en algún aspecto. La proyección de los hilos pues era una parte importante para ver lo que se planeaba a futuro, de tener una expansión de espacio. Yo pensaba en un segundo piso para poder acomodar algunas cosas, reciclar proyectos. La experiencia con los hilos es más como esa proyección hacia el futuro. Se hicieron unas escaleras de hilos, una escalera de caracol y las divisiones de las piezas y unos muros, algo muy simple. Fueron cosas

muy simples, pero era una proyección de lo que iba a ser el baño, el patio, las piezas que iban a quedar ahí, cómo se proyectaba también un estudio de grabación para lo que yo hago, en fin.

7. ¿Qué es la casa para ustedes?

LUCILA

Mi casa es mi hogar, donde he criado a mis hijos y los he sacado adelante. Es mi hogar y a la vez yo tuve mi trabajo en mi casa, de ahí pude levantar a mis hijos, mediante mi trabajo ya que ahí en mi casa tuve mi local, con mi negocio. Para mí tiene un valor sentimental, porque es el lugar de mis hijos donde ellos pueden llegar a la hora que quieran a visitarme, estar conmigo y estar en familia entonces es un valor sentimental muy grande y por mí, yo no me iría de mi casa.

Pero si nos quieren sacar, nos obligan a salir, porque según que nos expropián, que nos quitan las casas, pues si nos toca salir que nos den algo que sea digno para nosotros, que sea mejor que lo que tenemos. Entonces por eso en este momento estamos inconformes en salir de nuestras casas, pues ha sido nuestro hogar durante muchos años, se criaron nuestros hijos y mi hogar ha sido también mi trabajo, he tenido mi trabajo, mi negocio. He sacado mis hijos y mi casa, todo.

Mi casa es una arquitectura sin arquitectos porque mi casa no ha tenido estudio de suelo, que es lo primero que hacen ellos, tampoco una maqueta para la construcción de la casa. En el caso mío pues sería que el estudio de suelo y tumbar el barranco, sacar la tierra, todos los materiales que se necesitan sacar para poder hacer el lote, el espacio para la casa.

Ahí nosotros hemos construido en compañía con Gaspar y con los vecinos que vienen a montar las planchas cuando se va a echar, pues los vecinos vienen en comunidad. Se les hace un almuerzo, un asado y se les da cerveza después de que terminan para que descansen con una cervecita, un agasajo, porque ellos no nos cobran un peso (se le paga al maestro y al ayudante). Se les dice unos días antes ‘

vamos a echar la plancha' y entonces con todos la echamos y no pagamos, arquitectos, ni ingenieros. No hemos pagado la maquinaria para mezclar, es mezclado a mano y se suben los baldes a mano y se cargan, se echa la plancha.

El sentido que se tiene con este proyecto es que se hace con los amigos, con la familia, con los vecinos, y no se remunera con un pago, sino se hace un almuerzo, igualmente cuando la gente necesite de un proyecto así, uno va y les colabora. Uno reflexiona que hay que ser unidos para construir algo.

GASPAR

Para mí la casa significa mucho porque es la parte donde yo vivo y tengo mi taller. Yo mismo la elaboré, yo mismo hice los planos, entonces sería arquitectura sin arquitectos, yo mismo hice los planos, las paredes. Eso significa mucho para mí, porque es donde yo tengo mi casa y mi taller. Por eso, la casa es donde uno vive, la quiere mucho, le ha dado mucho, le ha dado la vivienda, le ha dado el taller y quiero mucho a mi casa.

MARÍA

Para mí casa es donde uno vive, está con su familia, tiene un lugar estable. Para mí es una palabra muy grande, porque es donde uno está con sus hijos y todo. También es un espacio construido para formar su hogar y estar con los hijos y estar reunidos en familia, construido por nosotros mismos.

Para mí el proyecto de ASA fue donde nos reunimos y cada uno aportamos un granito de arena y estuvimos en familia y peleamos y nos arreglamos y nos contentamos y comimos y dormimos. A mí me ayudó ASA a reflexionar que uno siempre en familia debe estar unidos, ayudarnos los unos a los otros y estar ahí pendientes, en familia.

ÁNGHELLO

Una casa es un espacio que se construye a partir de las necesidades. Uno como persona, mis papás, mi familia, siempre hay la necesidad de refugiarse en un

espacio para sentirse seguro. Siempre hay la necesidad de tener un espacio vital donde se pueden agrupar un cierto grupo de personas: niños, jóvenes, adultos, una familia completa. Pueden ser amigos, vecinos, familiares.

El tema de una casa digamos es el momento donde unas personas llegan y se instalan en un espacio determinado para mantenerlo de ahí en adelante, irlo construyendo de a poco, irlo arreglando, mantener una unión que genera la misma familia a partir de que es una casa , para sentirse seguro (para mí una casa el espacio más seguro en todo el mundo) si no estuviera, si mi casa me fuera arrebatada no estaría seguro en ningún lado. De la puerta de mi casa para fuera puede pasar cualquier cosa, el sentido para mí de mi casa es más que todo de seguridad, de estabilidad.

Hablando de ASA fue una experiencia que tuvo de todo un poco No es una novedad, sino un proyecto que engloba lo que se vive en Ciudad Bolívar, acerca de la autoconstrucción que en latinoamérica se ha visto muy fuerte porque las construcciones son muy costosas.

La ventaja es que los materiales en estas zonas montañosas son más fáciles de adquirir, entonces por eso las personas no las hacen en madera como en otros lugares, sino en concreto o en piedra que en otros países es bastante costoso. Ese proyecto lo que hizo es visibilizar eso que existe en Ciudad Bolivar, que se ha venido haciendo desde que inició la misma localidad. Se hizo presente este valor que tienen estas personas que tienen que autoconstruir las casas, de hacerlo desde la experiencia y no tanto de saber que tiene un título o es el especialista en hacer casas o el arquitecto o el constructor, sino que cada persona tiene el valor de decir vamos a hacer casas y a ver qué tal nos va. Entonces digamos que este proyecto fue para eso, visibilizar eso que se viene haciendo desde hace mucho tiempo y concretarlo para hacer una obra plástica, una obra visual que es el contenido que se tiene para este momento, el proyecto de ASA.

MAICOL

Para mí una casa, desde los años que tengo viviendo en mi propia casa, es un espacio bastante íntimo. Como yo he vivido solo ya tanto tiempo es íntimo conmigo

mismo, en otras palabras, con mi profesión, mi vocación (ya no profesión, sino vocación). Es un refugio de los problemas externos, de las necesidades. Una casa puede ser mil y una formas y uno la ve de mil y un maneras, puede ser un espacio de recogimiento, puede ser un lugar de reunión familiar también.

La veo como una obra que constantemente se está reacomodando. Para mí una casa es esa obra interminable porque no soy de los que se arraiga, sino que cuando ya termine de arreglar lo que es la casa y ese ciclo concluya voy a experimentar en otros lugares algo similar.

La experiencia con ASA es una experiencia que he vivido siempre, no es que los arquitectos no hagan falta, pues ellos pueden tener mucho conocimiento por aportarnos, pero es la necesidad la que nos obliga a ser inmediatistas, y muy versátiles por cierto. No podemos sentarnos a sacar una conclusión a ver si nos sirve o no el terreno para vivir, aquí la conclusión es de inmediato, de acomodarnos en un lugar, en ese refugio o en ese remanso donde podamos concluir, que va a ser de nuestras vidas y embellecer nuestro hogar pues es importante.

No necesitamos de un arquitecto, por ejemplo, para pintar nuestras paredes, arreglar nuestros pisos. Todo ha sido un asunto de pura autoconstrucción. Nosotros aprendimos a hacer nuestras casa y eso es una ventaja, porque estoy seguro que mucha gente en las ciudad no tiene ni idea de como levantar un muro, menos una teja o una piedra.

Para mí la casa es el espacio donde uno vive, donde uno habita. Uno con todo su mundo de ideas. Es un espacio, desde mi punto de vista, de retroalimentación, autoconstrucción y resurgimiento constante, porque pues la estoy todo el tiempo proyectando, arreglando, decorando, pensando qué le voy a hacer y qué cosas más me le puedo inventar, entonces también para mí la casa representa ese espacio que se deforma y se forma constantemente.

Con ASA me doy cuenta que con o sin arquitectos, la casa se construye y autoconstruye con experiencia, con pura práctica más allá de la teoría. Que se necesita

la teoría y la hemos adquirido, con diferentes maestros que han llegado a nosotros. La experiencia de ASA reafirma lo que nosotros ya sabemos, tenemos en práctica y nos ayuda a relacionarnos como familia y con otros grupo de amigos.

ÁNGHELLO

Bueno la casa es un elemento que brinda seguridad y es íntimo. Una casa puede ser algo que representa algo más allá que un espacio para habitar, un espacio que va creciendo, el espacio se delimita de acuerdo a unas fronteras invisibles entre casa y casa que se marcan de acuerdo al terreno, pero igual no sabemos cuándo termina la construcción de una casa, cuándo inició, porque igual inició desde el momento que la persona compró el terreno o después de que la persona empezó a arreglar este terreno o en el momento en que intentó venderlo para hacer su casa en otro espacio o de pronto le tocó llegar aquí por necesidad. Este espacio fue el que brindó ese confort para una familia, esa seguridad para una familia, igual va creciendo, va creciendo.

A medida que la montaña se va construyendo, ya no es natural, pierde su naturaleza y se convierte en un elemento de construcción que las personas van realizando. En Ciudad Bolívar una casa puede ser una casa de tejas y lata, para otro puede ser un edificio de diez pisos, para otra personas ladrillos y madera y para otros puede ser debajo de un puente o una cañería. En este caso definir qué es casa, porque cada quien es muy subjetivo ese tema de casa, pero se va expandiendo a medida que se va construyendo. O se va reduciendo a medida que se va destruyendo para volver a reconstruir. Digamos que ese es un término que se viene trabajando no tanto desde lo teórico, sino desde lo práctico aquí en Ciudad Bolívar.

Anexo IV. Transcripción de los comentarios de la familia sobre sus retratos

Formato de la entrevista: registro en audio del comentario individual de cada miembro de la familia sobre un retrato de sí mismos a su elección.

Entrevistados: Lucila Moreno, Maicol Ramírez, Reyes Gaspar Puentes, María Velandia, Ánghelo Gil Moreno.

Fecha de la entrevista: 20-02-13

Lugar: Casa de Gaspar y María, Villa Gloria Ciudad Bolívar



REYES GASPAR PUENTES

Esta foto fue tomada para tener recuerdo de lo que he venido haciendo en todo el trabajo mío. Es el mismo uniforme que siempre he usado, desde el 81 más o menos, y ese es el mismo hasta ahorita y el mismo taller que he tenido.

Ahí estaba haciendo una puerta de corredera y una cama que llegó ahí para soldar y estaba la prensa y la herramienta que siempre se usa en el taller. Esto se llama metalmecánica y ornamentación. Se ha hecho bastante trabajo y a muchísimas gentes se han atendido, se han hecho garajes, portones, ventanas.

Trabajo también con María, ella me ayuda. Porque antes pagaba ayudantes, ahora no se puede porque como toca asegurarlos y a veces el trabajo no alcanza para pagar a ayudantes. Entonces, nos toca trabajar lo que podamos los dos.

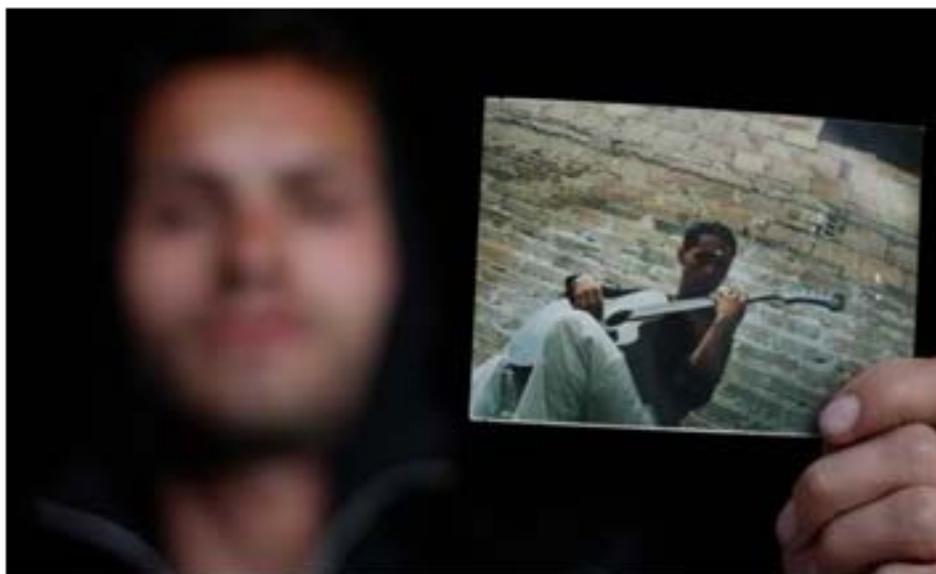


MARÍA VELANDIA

Esta foto es de cuando yo estaba en la casa y estaba soltera y después me vine para acá. Me distinguí con Reyes y ya me vine a vivir acá y acá en esta casa llevo 19 años viviendo, acá en Villa Gloria.

Sólo había unas pieza y el baño y ahí afuera el patio era barranco y atrás era también barranco. Construimos en la parte de atrás, trajimos el muro en piedra y echamos columna e hicimos la pieza de atrás. Acá afuera echamos el muro y nos quedó el patio.

El patio de ahí afuera lo echamos entre Maicol, Reyes, Eugenia y yo y así, entre nosotros, para ahorrarnos la platica de la obra de mano, lo del maestro. Hicimos todo esto entre todos los de acá de la casa. Trabajábamos 3 días y otros 3 días nos íbamos a trabajar al taller para levantar para la comida y para lo que necesitábamos.



MAICOL RAMÍREZ

Yo en mi vida he sido apartado de toda mi familia. Yo la verdad estoy todo el tiempo en mi casa pensando cosas, muchas cosas. Y pues, de casi toda mi familia yo la verdad sí me alejo bastante, digamos que es un problema la independencia.

¿Fui músico? Sí, fui músico y sigo siendo músico. Eso fue algo que me cambió la vida. Porque podía haber sido un delincuente, lo iba a ser. Es así de sencillo. Ya llegó la música en mi vida, me colaboró en muchos aspectos y esta foto me recuerda mucho pues que hubo un inicio en mi vida y una partida también, importante.

La música partió mi vida en dos, tuve que estudiar al extremo de la ciudad, en un colegio súper complejo por las noches. Cuando entré allá creo que abrí los ojos y me di cuenta de otra realidad, porque el recreo era una nube de bazuco de extremo a extremo y esa es una realidad que viví. Creo que allá sentí más los pies en la tierra. Antes no conocía la música. La conocí gracias a un personaje importante en mi vida y ese personaje me regaló la primera guitarra que es la que está en esta foto.



ÁNGHELLO GIL MORENO

Esa foto la tomó mi hermano ahí en la Plaza de Bolívar , nosotros vendíamos con mi papá. Hemos trabajado en la calle, llevo como desde los 3-4 años trabajando. He trabajado con él y pues precisamente ese día estábamos allá en Diciembre vendiendo cosas para los alumbrados. Últimamente pues ya trabajo solo, aprendí el cómo se trabaja todo el tema y ya pues trabajo como independiente, ósea, prácticamente ya no trabajo con mi papá sino, trabajo por mi lado yo ya tengo mi forma de trabajar.

Me ha servido para sostenerme y utilizarlo para comprar mis cosas, no estoy dependiendo de que tenga que trabajarle a alguien a una empresa o a un jefe, sino trabajo por mi lado y pues estudio lo que quiero en los momentos que necesito.

Ósea, siempre ha sido como esa la premisa de no depender de nadie. Sino uno siempre va a depender de lo que uno es, simplemente es como el hecho de que si uno lo va a hacer, pues tiene que hacerlo y ya... ¿Vamos a depender de lo que hagamos o nos vamos a quedar ahí esperando a que alguien nos de?



LUCILA MORENO

Esta foto me trae muchos recuerdos de mi juventud, yo tenía 18 años pues estaba en mi plena juventud. Me gusta porque, es algo de mi pasado, me recuerda mucho a mi juventud y que, es muy bonita. Me llega al corazón, me gusta, me fascina y la guardo para siempre.

Eso es un fotomontaje que colocaron un fondo para tomarla y pues yo no tenía plata para ir a viajar, a pasear, a calentarme y que es como si estuviera bronceada.

Debió ser por la luz y, me gusta. Me gustó. Yo nunca he conocido las playas, el mar, nada de eso. Pues, la gente la ve y dice “Uy, la Lucila se fue a pasear”. Yo digo “ok, ok, que imaginen, que imaginen”.

Yo tenía 18 años y no había tenido mi niñez, y no iba a tener juventud y no, no, tenía que disfrutar mi juventud. Ya que no pude gozar mi niñez pues, al menos la juventud. Y ya, después me casé, tuve mis hijos y están bien. Bien educados, estudian. Pues quedé viuda. Tuve a mi marido quedé viuda pero seguí adelante luchando. Volví

a tener otro y me abandonó pero bueno, ahí sigo. Ya, ahorita ya tengo escarmiento y no, no sigo. Me quedo sola, me quedo sola. Ya me da miedo buscar a alguien que me acompañe.



ODILIA

Yo tenía seis años, estaba en preescolar, el disfraz del reciclaje me ayudó a hacerlo mi mamá, mi papá. La mayoría del disfraz tenía reciclaje de refrigerio, los zapatos eran de botellas de gaseosa, tenía un adorno de las mismas botellas, tenía un canasto de mimbre y yo recuerdo que ese día a mi se me rompieron los zapatos porque me tropecé y me caí. Y me tocó venirme a la casa descalza porque se rompieron y yo quedé en segundo lugar por lo de los zapatos rotos. Y ganó una niña de primero y yo quedé en segundo. A mi me regalaron una muda de ropa y dulces. A la niña que quedó en el primer puesto le regalaron un trofeo y una muda de ropa. Yo fui la virreina del reciclaje, y ya.

Anexo V. Ensayo visual Arquitectura sin arquitectos

Título: Arquitectura sin arquitectos

Año: 2015

Duración: 35 min

Proyecto de Sandra Calvo y Pedro Ortiz-Antoranz

Edición continua de los distintos materiales grabados *in situ* en la que se da cuenta del proceso de construcción de la losa y la estructura de hilo en la casa de la familia Puente Moreno Velandia en Villagloria, Ciudad Bolívar, Colombia

Link para descarga:

<https://drive.google.com/open?id=0B67eHKANJA03QXIKRTUxOWZ1dFk>

