

## **LOS BARRIOS BAJOS HUELEN MAL: ARTISTAS, BRICOLAGE Y NUESTRA NECESIDAD DE DOSIS DE VIDA “REAL”**

### **Un texto de Patricio del Real**

Después de abrir la puerta comercial de doble hoja acristalada y cruzar el umbral que extrañamente nos da la bienvenida – y nos aísla decididamente del aséptico lugar del que venimos – nos sentimos transportados; de repente estamos en otro mundo. Una cabaña de madera destartalada domina este extraño lugar. No es atractiva: la puerta oxidada de plancha de metal corrugado, la construcción improvisada, (¡todo está inclinado!), un revoltijo de alambre de espinas evoca las precarias condiciones de los barrios pobres o de los lugares abandonados. La fascinación que provoca la hace incómodamente atractiva. Hay algo (alguien) allí; podemos sentirle (él o ella) esconderse de nosotros. Mientras nos movemos alrededor de este paisaje de objetos olvidados – una escalera de madera inestable, una cancela vieja, el muelle herrumbroso de una caja de metal – intentamos darle sentido a todo esto. Recuerda muy cercanamente los paisajes de la América profunda a los que nos aproximamos sólo desde la distancia en nuestros veloces coches (o en nuestros televisores). Algunos espectadores hacen un rápido y educado movimiento de cabeza y se dirigen hacia la puerta, felices de dejar atrás los escombros y volver a la seguridad de un espacio esterilizado. Otros se quedan, esperando que el habitante de la cabaña por casualidad salga.

Esto no es una chabola ni un cobertizo en el campo sino la instalación de Anthony Burdin *Day for Night* presentada en la Bienal del Museo Whitney de Arte Americano del 2006. Las intenciones de Burdin son claras: crear un ambiente que nos transporte desde el espacio consagrado de la galería hasta el paisaje desintegrado de un artista nómada y documentalista (tal y como se describe Burdin a sí mismo). No obstante, este acto de desfamiliarización anticipa la condición instrumental de la instalación de Burdin. La cabaña y el decadente paisaje enmarcan el trabajo central de Burdin: una serie de video-proyecciones. Sería deshonesto decir que nos retrotrae al concepto más tradicional de arte pictórico definido como la dialéctica entre marco y contenido ya que hay aquí un esfuerzo por crear un paralelismo entre la instalación y el video, o como decía el catálogo del Whitney, lograr “el objetivo secular de las vanguardias: la coincidencia de arte y vida.”\*(1) Con todo, es también poco veraz hacer fáciles referencias a la crudeza de las chabolas como si fueran estructuras habitadas que pueden ser apropiadas u ocupadas a voluntad. La chabola se ha convertido en un objeto de moda, una fuente de metáforas para una sociedad mediática llena de objetos – y necesitada de vida. La instalación de Burdin, situada en lo genérico más que en lo específico, es ambivalente. ¿Es un signo de precariedad o son simplemente formas estetizadas? La ambigüedad de la imagen testimonia hasta qué punto las tácticas de resistencia unidas al retorno a lo concreto han sido domesticadas.

En 2003, la artista eslovena Marejtica Potrc presentó una instalación titulada *Caracas: Growing House* (Caracas: La Casa Creciente) en la exposición *Global Navigational Systems* en el Palais de Tokio de París. \*(2) Este proyecto fue fruto del compromiso de Potrc con los *ranchos* (chabolas) de Caracas, Venezuela, en ese mismo año. \*(3) El proyecto sobre el terreno de Potrc en Caracas, *Dry Toilet*, fue una empresa multidisciplinar centrada en el fracaso de las infraestructuras urbanas – agua,

electricidad y alcantarillado – para suministrar a los habitantes de las barriadas pobres servicios que alcancen los niveles de vida urbana moderna. Como en cualquier barrio urbano y pobre contemporáneo o cualquier asentamiento informal en El Cairo, Rio o Mumbai, la carencia de servicios impulsa a sus habitantes a resolver los problemas diarios para cubrir sus más básicas necesidades. El constante problema de mejorar las condiciones de vida personales es una fuente de admiración y respeto para aquellos que están acostumbrados a la “magia” de la industrialización. En estas condiciones tan extremas, la acción es así vivida de manera directa y no mediatizada. Este tipo de inventiva es generalmente celebrado, y con el trabajo de Potrc, se ha introducido en las galerías de arte de las ciudades más importantes.

Con su entrada en galerías y museos, trabajos como los de Burdin y Potrc hablan de un nuevo momento estético fascinado con el instante, con el “aquí hoy/mañana ya no”. Tal y como el antropólogo Néstor García Canclini observa, la “hiperrealidad de lo instantáneo” reformula la idea de obra abierta separándola de su pasado y su futuro. \*(4) La admiración de los barrios pobres que Potrc trae a primer plano está basada en un extraño humanismo que despierta compasión (lamento) al mismo tiempo que envidia (deseo), enmarcado por una visión reciente que pasa de percibir los barrios pobres como zonas dañadas y áreas de infortunio a imaginarlos como crecimientos naturales y orgánicos que recrean modelos urbanos “tradicionales” (como los trazados urbanos medievales o las ciudades italianas construidas en lo alto de colinas) y como construcciones sociales que recuperan el sentido del lugar perdido en la ciudad “formal”.\*(5) La vuelta a una postura primitiva o anti-industrial como crítica a la ciudad moderna y a la sociedad capitalista-mediática contemporánea proyectan una romántica luz sobre estas expresiones. Los barrios pobres contrarrestan el desamparo del hombre moderno, convirtiéndose en objetos de fascinación, un “espacio terapéutico” para el espíritu burgués.\*(6) Estos deseos nostálgicos de un pasado perdido o un posible futuro aparecen como metáforas recurrentes, como comentarios fragmentados entrelazados con las heterogéneas fuerzas que, como apunta Canclini, celebran el presente.

Con todo, los barrios pobres no pueden ser reducidos a caracterizaciones románticas, anti-modernas o idealistas, ni a espacios vernaculares de socialidad rural e intercambio precapitalista, ni tampoco a microcomunidades que escapan a la globalización. Una postura que contrarresta este sentimiento de nostalgia es la que ve los barrios pobres como parte de una resistencia creciente a las prácticas de la globalización desde capas sociales bajas.\*(7) Estas construcciones informales (que engloban una gama de diversas y múltiples prácticas constructivas) son vistas como tácticas de supervivencia instaladas en y dentro del capital global después del colapso de la idea de Estado Social. Esta posición es clara en los trabajos de Potrc y otros artistas que ven estas expresiones como la celebración del “individuo inventivo e independiente” que aparece a lo largo de “vastas áreas culturales”.\*(8) La coincidencia entre prácticas artísticas y tácticas-acciones de los habitantes de las chabolas está basada en una nueva percepción de compromiso político que podría ser productivo aún con el riesgo de que los artistas se apropien de la “otredad” de los pobladores de chabolas para sus propios fines. \*(9)

La proliferación de lo que Potrc llama “negociaciones urbanas” – la abundancia de *ad hoc* estrategias de construcción a lo largo del planeta – revela una manera de hacer y de ser en el mundo. Esto presenta a un agente humano práctico e inventivo que tiene iniciativa con respecto a sus posibilidades, ya sean situaciones, materiales,

personas o recursos como el agua y la energía. Este agente del instante no usa su mundo circundante para recrearlo a su propia imagen (ya que esto supondría un sujeto muy estructurado) ni tampoco para crear un sentido del lugar (ya que supondría una vuelta a lo vernáculo) sino simplemente para sobrevivir en el mundo.\*<sup>(10)</sup> Lo que los constructores de chabolas construyen es desplazado por su manera de construir, y la lección a prender es su manera de hacerlo. El reto para los artistas no es pues presentar el objeto sino la manera en que estas construcciones son producidas, una manera inseparable de su productor. Esta subjetividad activa puede ser caracterizada como *bricoleur* y su manera de estar como *bricolage*.

## BRICOLAGE

Como síntoma de un mundo heterogéneo, el término *bricolage* adolece de inestabilidad semántica. No obstante, expuesto de una manera simple, *bricolage* es la construcción de algo con cualquier cosa que se tenga a mano. Desde su introducción en 1962 por Claude Lévi-Strauss en *La Pensée Sauvage* (El pensamiento salvaje) ha aparecido en diferentes disciplinas y discursos como parte de la revolución que el estructuralismo planteó a los proyectos críticos y creativos que iban desde la poesía a la arquitectura. La investigación de Claude Lévi-Strauss en torno a la idea de *bricolage* es un intento de retar la noción generalizada de “la pobreza intelectual de la mente salvaje”, su carencia de pensamiento conceptual, su “ineptitud para el pensamiento abstracto”.\*(11) La abstracción, como él también manifiesta.”no es monopolio de la civilización”. Con todo, Lévi-Strauss va un paso más allá, ya que con el concepto de *bricolage* no está sólo presentando “el pensamiento de los salvajes” sino, y más importante, “pensamiento salvaje en sí mismo” o, mejor aún, y utilizando un término de Dan Sperber, “pensamiento no domesticado”, un pensamiento otro que la ciencia – analógico, quizás mejor que analítico – que en nuestra experiencia contemporánea crece en los espacios vacíos del capital.\*<sup>(12)</sup>

*Bricolage* es pues un pensamiento “otro”, basado en los objetos de este mundo e inseparable de la fabricación material. Como proceso de fabricación con cualquier cosa que esté a mano, se convierte en materia y está condicionado por el mundo material y la realidad concreta. El principio taxonómico científico – la mente universal de la humanidad que atraviesa desde la filosofía hasta la física – no encuentra racionalidad abstracta en las ideas primitivas o míticas, ya que se las considera gobernadas únicamente por las necesidades orgánicas, por la inmediatez de las exigencias del cuerpo físico. \*(13) En 1821 el explorador británico W.E. Perry observó cómo indígenas de la costa oeste de la bahía de Baffin (en el este de Canadá), cuando aparecía con una nueva mercancía, “inmediatamente lo lamían dos veces con la lengua, una vez que consideraban el negocio satisfactorio” \*(14) Este cercano e inmediato vínculo a la realidad material concreta, la incapacidad para relacionarse con los objetos de manera abstracta, tanto como la así llamada incapacidad del pensamiento salvaje para la conceptualización, son precisamente las razones de la energía del pensamiento primitivo. Lévi-Strauss reta la implícita separación entre mundo material y pensamiento conceptual porque, para él, la taxonomía está íntimamente ligada con el mundo material. Lamer la mercancía es parte de la estructura conceptual, una forma de asociación que debe ser entendida como “la ciencia de lo concreto”.

Con Jacques Derrida y el postestructuralismo, la idea de *bricolage* ganó en significado, y pasó de ser una práctica ligada a los objetos concretos, a ser una forma

crítica por sí misma. La actividad del *bricoleur* se convierte en un modelo de creatividad y una crítica de la cultura dominante en general. Como Derrida mantiene: “Hay...una crítica del lenguaje en la idea del *bricolage*, e incluso se ha dicho que el *bricolage* es lenguaje crítico en sí mismo”. Esta coincidencia entre la práctica del *bricoleur*, ligada a lo cotidiano, y una crítica general de la cultura dominante en su totalidad, una operación teórica realizada por especialistas, la llamaré la *función del bricolage*. La *función del bricolage*, por lo tanto, es una crítica a la cultura logocéntrica en sí, ya que el discurso, como Derrida sostiene, no “nace de la nada”. Para la teoría contemporánea todo discurso es *bricolage*.

Pero, ¿puede el *bricoleur* ser crítico? Si existe algún destello de criticismo en la práctica del *bricolage*, tal y como lo identifica Lévi-Strauss, no reside en su intento de ser crítico sino en su “libre-juego”.\*(16) Críticamente define un nuevo límite que introduce la idea de *bricolage* dentro del capital, desactivando su capacidad crítica pero, al mismo tiempo, transformándola, ya que debe abandonar su “libre-juego” no-productivo como sus fines últimos. Si el “libre-juego” como Derrida argumenta es la posibilidad abierta de la no totalización, el nuevo criticismo de la *función del bricolage* es su posibilidad negativa, aquella que la hace productiva. Esta es la esencia del uso y comprensión postmodernos de la idea de *bricolage* y la diferencia entre la noción de “obra abierta” y nuestra actual pasión por el instante.

Lo que llamo la función del *bricolage* prevalece en la crítica cultural postmoderna como una actividad crítica autoreflexiva. Devuelve la *práctica del bricolage* a un centro(criticalidad) – convirtiéndola así en una práctica instrumental. De esta manera la función del *bricolage* sustituye al *bricoleur* y su práctica introduciendo la figura del “practicante crítico”. Ahora estamos lejos de la formulación de Lévi-Strauss que no fusiona al *bricoleur* con el ingeniero. Esta nueva subjetividad – “el practicante crítico” – es una figura central en la práctica arquitectónica desde los años 60 en adelante.

Este nuevo nivel de productividad penetró los discursos de la arquitectura como parte del intercambio de ideas que subyace en la cultura postmoderna. Para Colin Rowe y Fred Koetter que reclamaron la actividad del *bricolage* para la arquitectura en *Collage City* (1978), el *bricolage* era más “lo específicamente real que el arquitecto-urbanista hace, que cualquier otra fantasía derivada de métodos y sistemas”. \*(17) Con todo, Rowe y Koetter sospechaban que “el arquitecto como *bricoleur* estaba hoy muy seducido por un programa – un programa que garantizaría formalismo, improvisación, pastiche urbanístico en la ciudad, populismo y casi cualquier cosa que uno elija nombrar”.\*(18) El arquitecto debe permanecer en una posición intermedia entre el ingeniero y el *bricoleur*. De este modo, Rowe y Koetter están sencillamente apropiándose para la arquitectura de la figura del artista, tal y como lo describió Lévi-Strauss, capaz de actuar tanto en condiciones “salvajes” *ad hoc* como con modelos científicos a gran escala. ¿Pero por qué para Rowe y Koetter el arquitecto no puede ser un *bricoleur*? Simplemente porque la arquitectura se ocupa del mejoramiento, tiene que ver con “hacer las cosas mejor y de cómo deberían ser”, y no de cómo son en realidad. Aunque los problemas que la arquitectura intenta corregir no pueden ser resueltos simplemente con “una teoría empírica de hechos”, aunque tampoco podría ser resuelto con *bricolage*.\*(19)

El arquitecto-artista hace *bricolage* y la práctica del *bricoleur* una fuerza social productiva.\*(20) Esta importante aunque casi imperceptible diferencia entre la práctica

empíricamente analizada por Lévi-Strauss (*bricolage*) y lo que yo llamo *la función del bricolage* es clara en *Collage City*. El *bricolage* se convierte así en una herramienta usada por el arquitecto-artista para desarmar la maquinaria discursiva de la arquitectura moderna. El uso del *bricolage* como estrategia contra la modernidad es la tarjeta de visita del practicante crítico.

Es muy elocuente que Rowe y Koetter eviten completamente los barrios pobres cuando tratan la cuestión del *bricolage*.\*(21) Para ambos, el *bricolage* está enraizado en la historia de la arquitectura – en la arquitectura imperial romana – que ellos ven como “la acumulación de fragmentos en colisión”. Con ejemplos como la Villa Adriano y la misma Roma, Rowe y Koetter introduce una importante observación esencial para la comprensión de la idea de *bricolage*: la noción de actividad creativa como fenómeno en el tiempo. Algunos ejemplos históricos “construidos por diferentes personas en tiempos diferentes” manifiestan una práctica que va contra de la insistencia científica en una racionalidad estructurada de la totalidad y la completitud.\*(22) Para Rowe y Koetter, el *bricolage* en arquitectura asume la forma de fenómeno, más temporal que material. El *bricolage* aquí aparece exclusivamente como figura o instrumento en contra de la acusación modernista de la historia y no como una práctica que cuestione la arquitectura o la figura del arquitecto en sí misma.\*(23)

“Prácticas críticas” contemporáneas como las de la firma neoyorquina LOT-EK demuestran unos intereses similares. En lugar de restos de formas históricas, LOT-EK usa desechos industriales como elementos referenciales.\*(24) Objetos encontrados y readymade industriales presentan una arquitectura que, como Todd Alden señala, “no es reciclaje ni arte del *assemblage*”, más bien es “*bricolage* industrial”.\*(25) La iniciativa, inventiva, manualidad, el “hágalo usted mismo” – al menos para pequeños proyectos como la Guzman Penthouse (1996) que utiliza contenedores industriales para transformar una sala de máquinas del tejado de un edificio en Manhattan – revela la práctica del *bricolage* en manos de los arquitectos profesionales. La intensificación del tiempo manda sobre este “*bricolage* industrial” ya que, la mayoría si no todas, las prácticas materiales y formas vienen determinadas por cuestiones de coste de tiempo. Esta condición no excluye trabajos singulares. El humor en proyectos como *The Mixer* (2000) – una instalación en la Galería Henry Urbach que transformó un container de acero nuevo en una cápsula mediática del siglo veintiuno independiente para dos personas – recupera un cierto sentido de “libre-juego” ausente en el uso del *bricolage* de Rowe y Koetter. Estas fabricaciones nos recuerdan algunas apropiaciones industriales y productos comerciales – como las máquinas expendedoras de arte de Clark Whittington (1997) – que recuperan un sentido del “libre-juego” que va más allá de los límites comerciales.\*(26) El uso que LOT-EK hace de objetos industriales prefabricados – containers de carga – les permite distanciarse de métodos profesionales y entrar en el ámbito de las prácticas del *bricolage*, ya que, como Alden entusiásticamente señala, “casi todos los materiales de construcción (para la Guzman Penthouse) fueron encontrados en la calle”.\*(27) El contenedor industrial, un objeto privilegiado usado por LOT-EK, es difícil de encontrar en los barrios pobres.\*(28) Considerar la superproducción industrial como desecho puede ser una metáfora muy poderosa pero homogeniza diferentes ámbitos de objetos atendiendo exclusivamente a su materialidad. La superproducción no considera equivalentes a los objetos. Sin embargo, no hay duda de que el uso que LOT-EK hace de los containers industriales modifica los métodos de la práctica arquitectónica, forzando “*otra*” manera de hacer. Esta renovación toma la

forma de un pragmatismo material que, atacando los lenguajes formales, se distancia de la teoría y se acerca al hacer.

Donde la ciencia de lo concreto de Lévi-Strauss gira en torno a la organización mítica del mundo de las sociedades primitivas, la definición de “práctica de la vida cotidiana” de Michel de Certeau recupera lo concreto como poética del “consumo productivo”.\*(29) La noción de consumo creativo de De Certeau permite a la función del *bricolage* penetrar todas las prácticas, capacitando al consumo como crítica cultural creativa. La búsqueda de fuerzas positivas y emancipadoras del capital no debería enturbiar las fronteras entre el placer del consumo y la necesidad de consumir. La permeable barrera que separa estas dos formas de consumo no implica necesariamente que puedan ser fundidas en una sola. La construcción de marginalidad es quizás la única idea importante que atraviesa todo el discurso sobre la idea de *bricolage*. Los constructores de chabolas pueden actuar como consumidores, sin embargo siguen siendo inestables sujetos de consumo. La noción de consumo productivo que construye un consumidor homogéneo no logra, como mencionamos anteriormente en el caso de LOT-EK, establecer líneas claras entre los diferentes ámbitos de objetos; y lo más importante, no acierta a distinguir entre élites y gente “corriente”. Estas líneas deben ser constantemente reconsideradas ya que podemos encontrar estructuras sociales elitistas incluso en los barrios pobres.

Oculto en cada objeto material, dentro de un sistema generalizado de represión, existe la posibilidad de una emancipación suave, “una escapatoria sin huida”\*(30) Es por esto que los objetos pueden ser elementos críticos posibles en el mundo y la razón por la cual el *bricolage* ha pasado a ser una función necesaria para toda disciplina que reclame una postura crítica. La acción del consumidor, la idea de “consumo productivo” de De Certeau, “no se manifiesta por medio de sus propios productos sino más bien por sus ‘*modos de usar*’ los productos impuestos por el orden económico dominante”.\*(31) Esta afirmación asume un mundo de objetos que fracasa peligrosamente cerca de la rúbrica de los consumidores (de la superproducción industrial, como es el caso de LOT-EK) y no a la de los materiales. (Aquí el desplazamiento se produce desde el hacer a los modos de usar.) Para De Certeau, el mundo de consumo productivo es expresado, por ejemplo, en las colecciones de baratijas en las casas de las zonas periféricas de la ciudad; pero, ¿qué ocurre cuando estas baratijas de superproducción industrial y productos desechados son usados para construir la casa? Como Lévi-Strauss sostiene, “El equilibrio entre estructura y fenómeno, necesidad y contingencia, lo interno y lo externo es muy precario”.\*(32) La precariedad define las vidas de aquellos *consumidores* que viven en los barrios pobres. Es por esto por lo que debemos ser muy cuidadosos cuando las huellas de estas vidas aparecen en museos y galerías.

## IMÁGENES Y NARRATIVAS

En la visión de Potrc, las construcciones de los barrios pobres “combinan un mensaje sencillo...son viviendas y nada más”.\*(33) La insistencia en el pragmatismo del refugio refuerza el pragmatismo material. Las instalaciones de Potrc, siguiendo el referente de las construcciones en los barrios de chabolas, funcionan con una completa tolerancia de materiales. Uno confronta la instalación *Caracas: Growing House* como un objeto en su total, tangible y material complejidad: ladrillo, cemento, madera, planchas de metal corrugado, plástico, tubos de metal, cartón y lona, sólo por nombrar

los materiales principales. De nuevo estamos situados en la realidad concreta. Con todo, lo pragmático de los materiales abre el trabajo a formas narrativas, a la narración (o la imagen) del conflicto de alguien. La confianza en las estrategias narrativas (una construcción temporal) nos devuelve a los primeros trabajos de Potrc, como *Theatrum Mundi* (1993). Las múltiples texturas, colores materiales y narrativas en similares proyectos como *Hybrid House* – en la que Potrc yuxtapone estructuras de chabolas de Caracas, el West Bank y Palm Beach (una casa portátil) como parte de la exposición *Urgent Architecture* (2003) – celebran el *bricolage* como forma de acción.\*(34) La combinación de los diferentes fragmentos, el añadido de estructuras “como las ciudades infinitas del mundo contemporáneo”, \*(35) expresan una proliferación de narrativas, las crecientes voces que, capturando las ideas de una cultura contestataria, retan el discurso dominante por medio de sus propios desechos materiales.

Las narrativas transplantadas por Potrc al contexto del museo apuntan a una de las problemas centrales enfrentados por los artistas que hacen referencia al mundo de los barrios pobres: la figura del “otro” es traída a la galería, se construye una nueva totalidad que corre el riesgo de convertirse en una imagen trascendental separada de su realidad local. Los trabajos de Potrc, Burdin y otros artistas como Jesús Palomino (España), Carlos Garaicoa (Cuba), Grupo Grafito (Colombia), Franklin Cassaro (Brasil), Meyer Abisman (Venezuela), y Félix Schramm (Alemania) han buscado negociar estas tensiones por medio de diferentes mecanismos. La instalación de Vaisman *Verde por fuera, rojo por dentro*, por ejemplo, es una estructura de ladrillo de una sola habitación “sacada” de cualquiera de los barrios pobres de las colinas de Caracas y presentada en la Bienal de Sao Paulo de 1993. Con la idea de que el trabajo no se convirtiera en poco más que una imagen, el artista decidió “empaquetar” su instalación realizando una serie de performances que duraron toda una semana.\*(36) Estos rituales se alejan del ámbito de lo pictórico y nos devuelven a la vida cotidiana. Los rituales reintroducen la condición *ad hoc* de la pieza; sin éstos estaría condenada a la simple contemplación. En el caso de Potrc, el problema de confiar en narrativas es que éstas son susceptibles de totalización, de la teatralización del “otro”.

Jesús Palomino trata los mismos temas en trabajos como *Casa del Poble Nou* (1998), una instalación presentada en un solar vacío en una zona de rápido desarrollo urbanístico de la ciudad de Barcelona o en la exposición *Ciudad Múltiple City* (Panamá, 2003), donde construyó estructuras *ad hoc* en una densa y urbanizada zona de la “ciudad formal”. La *Casa del Poble Nou* está fabricada con materiales ligeros, pintada en colores brillantes (verde claro y amarillo intenso), es una cabaña de una sola habitación, y como muchas otras construcciones de Jesús Palomino, carece de puerta y por lo tanto abierta a cualquiera. Dentro, uno encuentra huellas de habitación: una banqueta, algunas mantas, un palet industrial de madera. Estos objetos, con todo, son significantes de habitación más que huellas de vida. Lo que hace a las instalaciones urbanas de Palomino diferente de las chabolas de los barrios pobres no son las localizaciones en que son construidas ni su materialidad – aunque él use los mismos materiales que usan los habitantes de las chabolas: plástico, madera y cartón. Más significativamente, Palomino difiere en su manera de construir. El intensifica la frágil naturaleza de este tipo de refugio introduciendo el papel como material constructivo y subrayando la fragilidad de la madera y el cartón, acentuando su delgadez. El exagera la precariedad de las técnicas constructivas revelando la debilidad del ensamblaje. Palomino juega con las condiciones precarias de los materiales, las técnicas constructivas y el propio espacio. Cuando estas instalaciones son presentadas en

galerías como es el caso de *Casa de Alejandro Sales* (1998), *Bahnhof Haus* (2002) y *Mercado Ligerito Esperando* (2002), las estructuras se hacen tan débiles, los materiales tan frágiles, el espacio tan indefinido – careciendo de muros o techos que pudieran contener su espacialidad - que se convierten en meros signos. Uno es liberado por la encantadora estética o por la evidente inventiva de los propios barrios pobres. Notablemente, Palomino es capaz de hacer claras referencias a los barrios pobres sin olvidar el elemento etnográfico.\*(37)

El juego de Palomino con la precariedad fue puesto a prueba cuando, invitado a Douala en Camerún, presentó una de sus instalaciones en uno de los barrios más pobres de la ciudad. Para su contribución a *The Bessengue City Project* organizado por Goddy Leye en 2002, Palomino (trabajando con el artista indonesio Hartanto Eko y el artista sudafricano James Beckett) construyó una estructura permanente para la primera emisora de radio gestionada por habitantes del mismo barrio.\*(38) Palomino enfrentó las necesidades de refugio con una gran cubierta que arrancaba desde una cabina de radio semi-abierta, ayudándose de técnicas constructivas y materiales más consistentes de los que habitualmente hacía uso. En un rápido vistazo, las diferencias no se pueden notar. Construido con madera y planchas traslúcidas de PVC corrugado, la gran cubierta habla del interés de Palomino por el color y las formas *ad hoc*, y de manera diferente a otros trabajos, esta vez eran materiales nuevos (planchas y vigas de madera) en lugar de reciclados. También hace uso de efectivas técnicas constructivas como las estructuras sustentantes en aspa – una técnica ausente en *Casa del Poble Nou* – y la cimentación, contrariamente a como lo hacían sus estructuras anteriores que se asentaban directamente sobre el suelo. Estos elementos sitúan esta construcción muy cerca de los proyectos sobre el terreno de Potrc, como *House for Travellers* (2002) construida para una familia de refugiados en Ljubljana.\*(39)

La estructura de Palomino en Bessengue permitió a la gente del lugar reunirse. La precariedad fue abandonada en favor del espacio comunal, el único existente en el barrio. Este importante cambio en sus instalaciones, que hacían referencia a lo doméstico, a una construcción que posibilita la aparición del ámbito comunitario, habla de la postura crítica del artista. Los barrios pobres rara vez tienen espacios comunitarios, y una de las características de estos barrios es que no tienen espacios comunes y mucho menos públicos. Los barrios pobres son paisajes de individualidad. Palomino así tomó una postura que le acercó al activismo social.

## **BARRIOS POBRES**

El debate sobre los barrios pobres ha estado tradicionalmente dominado por las ciencias sociales y por las agencias y organizaciones de desarrollo; así el desplazamiento hacia el terreno cultural, como es el caso de los trabajos esponsorizados por *Urban Think Tank* en Caracas entre los años 2002 y 2004, y del que Potrc formó parte, representa una nueva perspectiva en el papel del artista. Con estos equipos interdisciplinarios, el *bricolage* es considerado modelo de una práctica híbrida que desmantela comportamientos disciplinares. Si la dicotomía del *bricoleur-ingeniero* es cuestionada en el flujo de la heterogeneidad, es sólo porque la figura del artista adquiere una posición central; al final, todos los profesionales acaban siendo artistas.

Para Potrc y Liyat Esakov, la arquitecta israelí que trabaja con ella, el tema es básicamente de infraestructuras. Un proyecto de Potrc sobre el terreno como *Dry Toilet*



representa un intenso, vigoroso y agotador compromiso físico con la realidad social, económica y cultural, y revela una nueva y sutil forma de conocimiento basado en acciones sobre el terreno. Técnicas de baja tecnología – el uso de materiales básicos, la concentrada naturaleza (o “miniatura”, usando las palabras de Lévi-Strauss) de los proyectos, la densamente tejida estructura social – crean intensas texturas urbanas. Esta interferencia entre lugar y técnica crea dos fuerzas contradictorias aunque interdependientes. Una, estas texturas urbanas son románticamente transformadas en formaciones comunitarias tradicionales. Dos, las actuaciones en el lugar concreto son celebradas como formas de acción. Estos proyectos están atrapados en ideologías pragmáticas que siguen estrategias neoliberales basadas en la celebración del individualismo, un individualismo visto como el fundamento de la comunidad. Estas dos maneras de disciplinar el universo de los barrios pobres nos devuelve al *assemblage* y demanda las figuras del científico y del *bricoleur*. En esto se apoya la necesidad de la figura del artista y la razón por la cual las formaciones disciplinares deben ser abandonadas. En *Dry Toilet*, que se concentra en el problema del agua considerando el cuarto de baño como “el lugar más sediento de la casa”, Potrc propone un inodoro seco, una solución de baja tecnología que usa el compost desarrollada por el Doctor Nguyen Dang Duc en Vietnam durante los años cincuenta. El artista deviene científico.

El desplazamiento tiene importantes repercusiones sobre las instalaciones de Potrc en galerías, donde adopta el papel del etnógrafo que visita otras tierras recogiendo objetos para sus trabajos. Ciertamente se beneficia de relecturas críticas recientes en el campo de la etnografía que difuminan la diferencia entre hacer trabajo de campo y recoger datos.\*(41) La idea de investigación sobre el terreno como acto creativo, un “hacer” profundamente comprometido con la representación y la interpretación, permite un fácil desplazamiento desde el arte del trabajo de campo al trabajo de campo como arte. Este desplazamiento es productivo, y artistas como *Mark Dion*, que hace uso del trabajo de campo arqueológico en *New England Digs* (2002) y *Tate Thames Dig* (2003), o *Andrea Fraser*, cuyo trabajo de campo sociológico sobre el mundo del arte culmina en *Untitled* (2003), en la que se graba con una cámara de video manteniendo relaciones sexuales con un coleccionista, reúne actitudes científicas (interés por la clasificación, el análisis, la examinación) que aparecen como “la cosa real” para desvelar las ficciones narrativas de los discursos científicos tradicionales. Aún siendo tan diversas estas prácticas, comparten una raíz común: el trabajo es definido por una ontología disciplinar – el trabajo es arte porque lo hacen artistas – que es puesta en crisis para hacerla epistemológicamente productiva y evitar así su instrumentalización.

Bucear en el campo de las ciencias sociales puede ser un compromiso productivo para un artista. Aunque la adopción de este nuevo papel no implique necesariamente una práctica crítica en sí misma. Cuando Potrc se ocupa del mundo de los barrios pobres, lo presenta como un hecho antropológico, ¿pero de qué? Sus “casos de estudio”, como ella llama a sus trabajos, contribuyen a la clasificación de las expresiones de individuos independientes y con iniciativa. El intento por reconstruir la complejidad de las relaciones sociales, un deseo antropológico, de alguna manera se queda corto al ser presentado en la galería. Esto no es por la propia naturaleza del objeto en sí misma sino más bien porque la mirada antropológica de Potrc está ideológicamente imbuida de un individualismo que pone a estas expresiones a funcionar, haciéndolas socialmente productivas. Esto lleva a un acto de normalización que hace que estos complejos urbanos marginales “busquen independencia de las redes de energía urbanas y estatales haciendo posible un nuevo equilibrio entre individuos y sociedad”.\*(42) Podría ser

discutible que dentro de este nuevo equilibrio el individuo continuara antitético a la sociedad o que el conflicto entre ricos y pobres pudiera ser mediado por el mercado. En cualquier caso, trabajos como los de Potrc revelan que el valor simbólico de los barrios pobres es demasiado estimado como para ser dejado sin explotar, dejado a aquellos que lo producen. Raramente, en estas revelaciones de la condición humana – como a Potrc le gusta caracterizarlas – escuchamos nombres propios. En *Caracas: Growing House* la representación de lo real es de alguna manera vaciada de aquello que es lo más real: la gente que construye y vive en esas estructuras.

Para tener acceso a este capital simbólico, y poseerlo, tiene que ser normalizado y absorbido por el imaginario social dominante. Este acto de domesticación es elocuentemente recogido en el término “negociaciones urbanas”, una extensión de la categoría crítica socio-antropológica de negociación. Sin embargo, la tensión entre la negociación – entendiendo las actividades humanas como un conjunto de eventos específicos en los que la improvisación es posible – y lo urbano, que trae a primer plano un predeterminado número de condiciones, no está resuelta. El desplazamiento desde un “sujeto definido en términos de relaciones económicas a otro definido en términos de identidad cultural” – tal y como Hal Foster lo describe \*(43)- necesita ser reexaminado para reincorporar la figura del “otro” dentro del campo del trabajo productivo. La insistencia de Potrc en ver los barrios pobres como ejemplo del triunfo del individualismo sorprendentemente recuerda posturas neoliberales tales como las que proponen integrar el mundo de las chabolas en las negociaciones urbanas capitalistas.\*(44)

Según Potrc, la imposibilidad de extender las redes de infraestructuras urbanas a los barrios pobres hace que sus habitantes busquen independencia. El ascenso de lo real está basado en medidas económicas pragmáticas y reforzado por la construcción de épicas personales. Las estructuras narrativas que ayudan a construir una alteridad para los trabajos (tanto en la galería como fuera de ella) y que aún conllevan cierta dosis de crítica social son domesticadas. Las narrativas, que a artistas como Vaisman le ayudan a conectar su trabajo con la vida cotidiana y la experiencia común, ahora están al servicio de los discursos impositivos de las libertades personales y sus iniciativas. Este tipo de construcción mítica oculta el colapso de la esfera política y exonera al Estado (y la sociedad) de cualquier responsabilidad por esta pérdida. Estos proyectos e instalaciones persiguen revelar y promover a los agentes sociales aceptando la real imposibilidad de acción social.

Potrc vuelve así al espacio del arte separando la instalación *Dry Toilet* de su contexto. Este tipo de “trasplante”, como Potrc se refiere a su proyecto, opera reduciendo los objetos a signos – por ejemplo, una antena parabólica “representa la comunicación”.\*(45) Esta reducción tiene profundas repercusiones. Si *Dry Toilet* (el proyecto sobre el terreno) está alentado por la “hiperrealidad de lo instantáneo”, esta condición se hace inoperativa al ser presentada al espacio de la galería. *Dry Toilet* como producto de acción es transformado en *Caracas: Growing House*, en un signo de acción. Y como signo se inserta en las relaciones de poder de las cuales la galería es una parte. El reconocimiento de Potrc de estas comunidades deslegitimadas está basado en una operación quirúrgica y, finalmente, permite una perspectiva esencialista que deja de lado cualquier forma de *bricolage*. La homogeneidad se instala: refugio, agua y comunicación se convierten en las categorías naturales de la realidad postindustrial. “Esto es igual para todos, tanto para los habitantes de los barrios pobres como para las

más opulentas poblaciones”.\*(46) Esta homogeneidad no sería un problema si estos trasplantes como *Caracas: Growing House, Hybrid House: Caracas, West Bank, West Palm Beach* (2003) y *Xapuri: Rural School* (presentada en la Bienal de Sao Paulo de 2006) no fueran leídos constantemente como comentarios emancipadores y como “iniciativas individuales” que van desde las cooperativas de casas ocupadas a comunidades informales “amenazantes de la autoridad del espacio público gestionado por el gobierno y las corporaciones.”\*(47) Dejando de lado comentarios fáciles que igualan la realidad social de los habitantes de los barrios pobres con la vida de los adinerados, Potrc es lúcida al identificar el espacio homogéneo del capital postindustrial. Sin embargo, es ingenua con respecto a la incorporación de los barrios de chabolas en el mapa de los sistemas de poder como forma de emancipación. Cualquiera puede trazar la operación de poder en su trabajo a la vista de cómo las tácticas constructivas nacidas en los barrios pobres se convierten en estrategias de construcción (incorporadas en prácticas arquitectónicas como las de LOT-EK). También se pueden señalar algunos casos de estudio desarrollados por el poder como la Villa Olímpica de Montréal (1976) diseñada por el arquitecto Moshe Safdie, o el último y muy exitoso Concurso Internacional de Vivienda Social ELEMENTAL (2003) organizado por Alejandro Aravena en Santiago, Chile.\*(48)

La presentación discursiva de lugares “reales” ha desplazado el espacio idealista del modernismo dominante y ha traído la experiencia – la “inmediatez sensorial de la extensión espacial y la duración temporal” – al centro del discurso.\*(49) Como Miwon Kwon sostiene, el interés conceptual por los lugares físicos llevó a una especificidad discursiva del lugar más amplia. No tengo mucho que objetar a los brillantes colores con los cuales Potrc generalmente presenta sus trasplantes, estructuras de refugio que nunca han sufrido las exigencias del clima, el tiempo o la violencia ya sea de sus propios habitantes o del Estado. Pero proteger el refugio, este proceso de densificación con el que Potrc está tan fascinada, elimina toda vida en los *fenómenos* del objeto físico real. En este delicado trasplante, la vida debe ser preservada pero también esterilizada.

Este empobrecimiento tiene un centro ideológico: todavía no he paseado por uno de estas instalaciones en las que el olor de los barrios pobres esté presente. Estos trasplantes de realidad inodora revelan su idealización burguesa – ya que el olor está asociado en primer lugar con el hedor de la orina y las heces y no con la fragancia de la comida. Para un mundo que ve el *bricolage* exclusivamente como el comercio de las experiencias contemplativas o como una simple herramienta crítica, el hedor de los barrios pobres debe ser eliminado. Si estas formas han de servir como signos de acción, han de ser transfigurados, convertidos en imágenes consumibles. La transformación debe ser disfrazada o “minimalizada”, ya que la vida burguesa, como un adicto a las drogas que necesita incrementar su dosis, reclama cada vez formas más intensas de vida “real”.

**Patricio del Real** es profesor de arquitectura y ha trabajado en Estados Unidos, España y Chile. Sus ensayos sobre la modernidad en Latinoamérica han aparecido en *Radical History Review*, *AULA*, *Pasajes* y the *Journal of Latin American Cultural Studies*. Actualmente es candidato doctoral en Historia y Teoría de la Arquitectura en la Universidad de Columbia, Nueva York.

Traducción al castellano de Jesús Palomino.

## NOTAS:

1. Chrissie Iles, Philippe Vergne y Tony Burlap, introducción a *Day for Night*, cat., exp. (Nueva York: Whitney Museo de Arte Americano, Abrams, 2006) 188.
2. Este trabajo es parte de sus instalaciones galerísticas continuas agrupadas en *Contemporary Building Strategies*. See [www.Potrc.org/projectI/htm](http://www.Potrc.org/projectI/htm).
3. Este proyecto perteneció a *Caracas Case* del proyecto *Urban Think Tank* (ONG alemana ubicada en Caracas).
4. Néstor García Canclini, “Momentos estéticos de Latinoamérica”, *Radical History Review* 89 (Primavera 2004):19.
5. Ver David Gouverneur y Oscar Grauer, “¿Ignorar o integrar? En torno a los barrios de Caracas”, *Harvard Design Magazine*, Summer 1999, 47-49.
6. Ver Lucy R. Lippard, *The Lure of the Local: Senses of place in a Multicentered Society* (Nueva York, New Press, 1997).
7. Ver Jeremy Brecher, Tim Costello y Brendan Smith, *Globalization from Below: The Power of Solidarity* (Cambridge, MA: South End Press, 2000).
8. Marjetica Potrc, “*Five Ways to Urban Independence*”, en Marjetica Potrc: Institut Valencià d’Art Modern 22.V-7.IX, 2003 (aka Urban Negotiation), cat. exp. ed. Ana María Torres (Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2003), 26.
9. Para la examinación de los temas de la coalición entre estos dos grupos ver Anna Dezeuze, “*Thriving on Diversity: The Art of Precariousness*”, *Mute* 2, no. 3, edición especial de “*Naked Cities: Struggle in the Global Slums*” (Octubre 2006): 74-87, disponible on line en [www.metamute.org/en/Thriving-On-Adversity](http://www.metamute.org/en/Thriving-On-Adversity).
10. Ver crítica de Miwon Kwon sobre Lucy R.Lippard *Lure of the Local* en “*The Wrong Place*”, *Art Journal* 59, no.1 /Primavera 2000): 32-43.
11. Claude Lévi-Strauss, “*El Pensamiento Salvaje*”, traducción de John y Doreen Weightman (Chicago: University of Chicago Press, 1996).1.
12. Dan Sperber, “Claude Lévi-Strauss” en *Structuralism and Since: From Lévi-Strauss to Derrida*, ed. e introducción de John Sturrock (Oxford, UK: Oxford University Press, 1979), 27.
13. Lévi-Strauss, 3.

14. Sir William Parry, “*Diario de viaje del descubrimiento del paso del Noroeste desde el Atlántico al Pacífico: llevado a cabo en los años 1819-1820, por el buque de Su Majestad Hecla, bajo las órdenes de William Edward Parry, R.N.,F.R.S., y comandante de la expedición: con un apéndice sobre temas científicos y otras observaciones*”, (Londres: John Murria, 1821), 278.
15. Jacques Derrida, “*Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences*” en *Escritura y Diferencia* (Chicago: University of Chicago Press, 1984), 285.
16. Derrida elabora la noción de “libre-juego” en “*Structure, Sign and Play...*”
17. Colin Rowe y Fred Koetter, *Collage City* (Cambridge, MA: MIT Press, 1978), 104.
18. *Ibid.*,105.
19. *Ibid.*
20. El acto productivo del artista está implícito en su crítica del conocimiento científico racional a través de una diferente organización del mundo.
21. Cinco años antes de su “manifiesto postmodernista”, como John Ockman ha llamado a *Collage City*, Charles Jencks incluyó las *barriadas*, los asentamientos informales en Perú, con sus *ad hoc* ordenamientos, en su libro *Modern Movements in Architecture* (Garden City, NY: Anchor, 1973). Para el comentario de Ockman ver “*Form without Utopia: Contextualizing Colin Rowe*”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 57, no. 4 (December 1998): 448-56.
22. Rowe y Koetter, 93.
23. Derrida con precision revela la consistencia profesional como mito; con todo, este mito ha adquirido diversas formas.
24. Este uso conecta con la fascinación modernista con la maquinaria.
25. Todd Alden, “*LOT-EK: Industrial Bricolage*”, *Graphis* 59, no. 347 (Septiembre-Octubre 2003): 54-70. Para más información, ver [www.lot-ek.com](http://www.lot-ek.com).
26. Ver [www.artomat.org](http://www.artomat.org) para detalles sobre el proyecto de Whittington.
27. Alden, 57.
28. Para conocer la historia del contenedor ver Arthur Donovan y Joseph Bonney “*The Box that Changed the World: Fifty Years of Container Shipping; An Illustrated History*”, (East Windsor, NJ: Commonwealth Business Media, 2006).
29. Para De Certeau, el consume productivo tiene su grado cero en la conversación, en la constante apropiación y reapropiación del lenguaje por parte de la gente

común. Con esto, el *bricolage* pasa de la cultura material del *bricoleur* francés a un mundo en el que el acto de hablar se convierte en el paradigma de la acción personal y la emancipación. Sin embargo, el lenguaje no es la única forma de práctica de *bricolage*, ya que De Certeau reconoce otras prácticas como pasear o cocinar. Ver Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, traducción de Steven F. Rendall (1974; Berkeley: University of California Press, 1984).

30. Ibid., xiii.
31. Ibid. (italics in origin).
32. Lévis-Strauss, 30.
33. Marjetica Potrc, “*Vacant House*”, Marjetica Potrc, 96.
34. Ver Eleanor Heartney, “*House of Parts*”, *Art in America*, May 2004, 140-43.
35. Potrc, “*Teatrum Mundi*”, in Marjetica Potrc, 72.
36. Josefina Ayerza, “*Meyer Vaisman*”, *Flash Art* 28, no. 182 (Mayo-Junio 1995):101.
37. Para más información sobre Palomino ver Francisco del Río, “*Jesús Palomino: Casas, vallas publicitarias y túneles*” ( Sevilla: Caja de San Fernando, 2003).
38. Para imágenes y breve descripción ver [www.r-a-i-n.net/workshop/project.asp.plD=33](http://www.r-a-i-n.net/workshop/project.asp.plD=33) (acceso junio 18, 2007)
39. Ver [www.potrc.org/project2.htm](http://www.potrc.org/project2.htm).
40. Marjetica Potrc y Liyat Esakov, “*Growing House-Growing City*”, en Alfredo Brillembourg, Kristin Feireiss y Hubert Klumpner, *Informal City: Caracas Case* (Munich y Nueva York: Prestel, 2005), 183. Para más información en español de Dry Toilet ver: [www. Evolucionlibre.net/article.php/sanitario-ecologico-seco](http://www.Evolucionlibre.net/article.php/sanitario-ecologico-seco) (acceso Junio 5, 2007)
41. Ver, por ejemplo, Harry F. Wolcott, *The Art of Fieldwork*, 2<sup>nd</sup> ed. (Walnut Creek, CA: Altamira Press, 2005).
42. Brillembourg et al., 26.
43. Hal Foster, “*The artist as ethnographer*” en “*The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*” (Cambridge, MAT: MIT Press, 1996), 173.
44. Ver, por ejemplo, el trabajo del economista peruano Hernando de Soto.
45. Potrc, citado en “*Interview with Marjetica Potrc*”, en Marjetica Potrc, 194.
46. Ibid.

47. Museo Solomon R. Guggenheim, “*Marjetica Potrč: Hugo Boss Prize 2000*” folleto de la exposición disponible en [www.guggenheim.org/exhibition/past\\_exhibitions/potrce/exhibition.html](http://www.guggenheim.org/exhibition/past_exhibitions/potrce/exhibition.html) (acceso Junio 15, 2007).
48. Para una breve reseña sobre el contexto y la resolución del proyecto de Santiago ver Jullian Dowling, “Chile’s New Social Housing Policy”, disponible en [www.businesschile.cl/portada.php.=old&id=332&lan=en](http://www.businesschile.cl/portada.php.=old&id=332&lan=en) (acceso Julio 16, 2007).
49. Miwon Kwon, “*One Place alter Another*”, octubre 80 (Primavera 1997):86. Ver también su “*One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*” (Cambridge, MA: MIT Press, 2002)