



Jan Vermeer, *Muchacha dormida*, siglo XVII

*Los artistas contemporáneos antioqueños han hecho de la casa uno de sus temas predilectos para hablar de la memoria, el urbanismo y la guerra.*

¿Qué es una casa? Más allá de un planteamiento geométrico o una construcción arquitectónica, una casa es un espacio mental y cultural. El espacio de la intimidad, la posesión, el resguardo que se alza frente a la exterioridad, el despojamiento, la hostilidad, la dispersión, la disolución, como lo dijo Bachelard en su clásica fenomenología del espacio.<sup>1</sup> La casa sería pues la afirmación del universo, la victoria sobre el caos, el espacio primordial. Un concentrado de presencia, de seguridad, de acogimiento. Por todas estas razones, la casa es el centro del lugar antropológico como lo ha concebido Marc Augé: ese lugar de la identidad, las relaciones y la historia.<sup>2</sup> Por ello la casa moderna es el lugar de las raíces, la cultura y la memoria. El lugar simbolizado por excelencia.

#### **La casa íntima de Vermeer**

Un espacio definido en esos términos se encarna por excelencia en las ricas y plenas casas de Vermeer. Es necesario referirnos a sus enigmáticas pinturas para hallar precisamente esas casas primordiales, esos lugares absolutos con los que soñaba Georges Perec: “Me gustaría que hubiera lugares estables, inmóviles, intangibles, intocados y casi intocables, inmutables, arraigados; lugares que fueran referencias, puntos de partida, principios”.<sup>3</sup> ¿No es este, acaso el universo de *La encajera*, de *La lección de piano*, de *La lechera*? En sus casas, Vermeer no sólo respondió a los problemas de la perspectiva, de las formas, del tratamiento de la luz, retos habituales de los artistas de su tiempo. Fue mucho más allá de una pintura mimética en el sentido tradicional del término. Vermeer moldeó en sus casas un espacio que más que geométrico es mental. Allí, el artista logró construir uno de los hornos más definitivos en los que se cocinó la subjetividad en la

historia del arte.<sup>4</sup> Así, Vermeer por antonomasia sería el creador del espacio íntimo de la modernidad, el de la intimidad espacializada que desde entonces para Occidente será su única forma posible.

En el mundo de Vermeer la anécdota, el transcurso del tiempo, ha desaparecido para darle paso a la plenitud del espacio. Y en esa especie de mundo original, primigenio, es donde el espacio de la intimidad ha sido definido, nombrado, señalado, cartografiado, gracias al diccionario de sus objetos y sus juegos de relaciones. “Habitaciones panteístas” las llamó Marta Traba, donde el hombre no es más importante que las cosas y ninguna cosa es más importante que otra cosa. Y donde uno y otras crean el espacio íntimo. En estas casas se ha dado la brecha entre el mundo público y privado, entre el cortesano y el doméstico, entre lo interior y lo exterior, entre la naturaleza y la cultura. Es la instauración del lugar. Un lugar absoluto, como lo soñaba Perec.

Pero, ¿qué pasa, precisamente, cuándo ese sueño moderno del espacio absoluto, verdadero, homogéneo y protecto, se deshace en la posmodernidad? Una de las primeras víctimas de esta debacle es precisamente la casa y su aspiración a la centralidad, el orden, la axialidad. Por esto la casa atacada, en pedazos, cuestionada, ha sido un tema constante en el arte contemporáneo. A ella han aludido artistas con obras tan emblemáticas como las del chileno Gordon Matta Clark quien parte casas reales por la mitad con una sierra eléctrica. O la inglesa Rachel Whiteread, quien en lugar de moldear los objetos domésticos hace un molde del vacío que se instaura entre ellos. En Colombia hay una obra memorable como la *Casa Viuda* de Doris Salcedo, donde la deconstrucción y la desfuncionalización del espacio doméstico aluden a los estragos del conflicto colombiano en la población civil.

El tema de la casa también ha interesado a varios artistas jóvenes antioqueños que han producido su obra después del 2000.<sup>5</sup> La metáfora de la casa se convierte para ellos en una manera de enfrentarse al abismo que plantean los no lugares de la posmodernidad. Cuando los lugares antropológicos, absolutos, dejan de existir, los espacios se vuelven preguntas. Las obras que aquí se traen a colación son precisamente eso: preguntas sobre el espacio cuando ya no queda ninguna certeza ni evidencia sobre él. Sin embargo, no suele haber en estos acercamientos ninguna nostalgia o ánimo reivindicativo. Es decir, no hay intentos de recuperar el espacio, marcarlo, territorializarlo, apropiarlo, en aras de una reconquista. En estas obras, se trataría más bien de la práctica de una acupuntura que hace énfasis en ciertos focos donde el espacio se deshace, se descenra, se licúa, es chupado por un agujero negro, se hace bache, se bloquea, se convierte en un paréntesis.

Estos artistas están en el otro extremo de un movimiento pendular. Así como Vermeer instaló plásticamente el lugar moderno (un lugar de identidades, relacional, histórico, simbólico); estas obras girarían alrededor del no lugar posmoderno (“aquel que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional, ni como histórico”).<sup>6</sup> El vocabulario, las asociaciones, las relaciones, las connotaciones que establece un cuadro de Vermeer, cuyo haz de significaciones gira alrededor de la apropiación de un lugar, de la intimidad especializada alcanzada por la cultura y la historia de la modernidad, se derrumba en las obras de estos artistas donde todas estas asociaciones, relaciones, connotaciones se deshacen entre los dedos. Casas memoriosas, casas amnésicas, casas empozadas, casas leves, casas de dolor, se limitan aquí a sobreaguar en unos terrenos pantanosos donde Euclides y otras tantas seguridades han muerto.

# De la casa íntima a la casa en pedazos

Sol Astrid Giraldo E.



*Deconstrucción*, Galería Paul Bardwel Centro Colombo Americano, 2006. Materiales de construcción, madera, papel de colgadura (Mauricio Cardona).

## La casa memoriosa de Mauricio Carmona

En los procesos tradicionales de restauración de una ruina, el arquitecto pasa con una mano blanca borrando los estragos del tiempo, reconstruyendo lo destruido, limpiando lo sucio, pintando lo descascarado, rehaciendo las puertas, ventanas y vanos, tapizando los agujeros de los pisos, sellando las goteras de los techos, dejando entrar los ritmos del presente, borrando lo que fue para afirmar lo que está sucediendo.

La estrategia de Carmona en su instalación “Deconstrucción” es la inversa. Lo que hace es de-construir precisamente el cubo blanco, descongelar lo congelado, ensuciar lo impoluto, cargar lo indiferente, llenar de sonidos los silencios de la asepsia, contaminar de olores lo desodorizado. Convocar los detritos de los lugares antropológicos con su carga de identidad, relación e historia a un mundo donde todo esto se ha deshecho. Así, la galería es inundada por materiales de demolición en un manejo de los objetos con claras resonancias *povera*. Las paredes blancas son cubiertas por retazos de papel de colgadura viejos o se les despoja de su pintura hasta dejarlas en la desnudez del ladrillo, emulando la cartografía del tiempo que es un muro añejo. Se simula la huella de una puerta tapiada. El piso de la galería, tan pulcro como el de un hospital, se recubre con una segunda piel de tabloncillos viejos colocados caóticamente. Con ellos, el piso se mueve literalmente, creando una perturbadora sensación de desequilibrio. Bachelard se quejaba de que en esta era de la electricidad se pusiera la misma luz a todas las partes de la casa, con lo que matábamos los fantasmas y los misterios de los sótanos. Carmona, quien quiere evocarlos, cambia la luz blanca de la sala de exposición por una bombilla de luz mortecina. El olor a humedad que traen los añejos materiales, el polvo que arrastran, terminan la contaminación de este lugar esterilizado.

Al ser recargado, enfatizado, hiperbolizado, el espacio es llevado a un primer plano y entra en una radical tensión con el resto de la sala, la cual sigue funcionando como un ortodoxo cubo blanco, apenas soporte de los cuadros de otros artistas. El espacio en su positivo y negativo se confrontan, se retan en la intersección de los pisos: el caótico y rancio del cuarto, el impoluto y diáfano de la galería, pues las maderas se desbordan y alcanzan a contaminar dramáticamente los bordes claros del resto de la sala.

Lo que sucede en este cuarto del Colombo Americano es una colisión de dimensiones y temporalidades. De un espacio positivo con uno negativo. De uno presente con uno pasado. De uno aséptico con otro sucio. De uno indiferente con otro cargado. De uno unidimensional con otro pluridimensional. De uno plano con otro que se desgaja en capas. De uno amnésico con otro cargado de historias. De uno racional con otro mítico. De uno público con otro privado. De uno desmaterializado con otro exuberantemente matérico. De uno silencioso con otro vociferador. De un espacio sólido con otro líquido. De uno estable con otro inestable.

Los espectadores llegaban a buscar la obra y salían decepcionados porque no había allí nada, a no ser una experiencia extrema de la memoria, del pasado, de la fragilidad, de lo mutante, de lo efímero. Sólo encontraban el espacio, o sus huecos, o sus baches, o sus agujeros negros. Las capas de cebolla del espacio, del tiempo, de la materia, de la conciencia, se despliegan alrededor de este espectador que con esta experiencia deja de creer en la firmeza del suelo que pisa.

La instalación “Reserva” surge de un trabajo de campo en el que Ortiz descubre que la mayoría de urbanizaciones y conjuntos cerrados de la ciudad tienen nombre de árboles. En estos proyectos inmobiliarios, los árboles se tumban y reemplazan por casas en serie que luego son bautizadas precisamente con el nombre de aquellos bosques que se talaron para construirlas. Al detectar esta práctica constructora, Ortiz hace un registro de varias placas que ostentan estos utópicos nombres: “Sendero verde, Almendros de la 80, Bosques del rodeo, Nogales, Cañaveral, Los olivos, Los juncos, Palmar de la Floresta”. Fotografía estas placas, las unifica gracias a un blanco y negro indiferente, les da un mismo formato, las serializa, las instala a la misma altura y con esta especie de tira de fotogramas rodea toda la pared del recinto expositivo.

Lo que Ortiz descubre en esta investigación y hace evidente en esta instalación es una tendencia urbanística empobrecedora, arrasadora del entorno natural y demolidora del espacio público y del tejido social. Una práctica sistemática de desarrollo urbano que además se apoya en la construcción de un imaginario colectivo. Este contra-urbanismo funciona a nivel de las representaciones y los simulacros, pues no sólo hay aquí un proceso de sustitución física, sino también semántica: donde hubo un árbol ahora hay un pedazo de cemento con nombre de árbol. Así, estos nombres funcionan como epitafios fabricados en serie, industrialmente. Ortiz descubre, describe, y explicita este código, hace visible esta iconografía de la muerte del paisaje y de la espacialidad urbana. La casa como centro instauraba un lugar antropológico que giraba alrededor de ella. Estas urbanizaciones contemporáneas no instauran nada, no se emplazan, no leen el paisaje. Más bien quiebran espacialidades ciudadanas, bloquean ritmos urbanos, niegan el paisaje.

Ortiz alude así a un habitar contemporáneo que ya no se realiza en espacios antropológicos que dan identidad, conectan con la historia y relacionan. En estas urbanizaciones ya no se nace, no se mora, no se echa raíces, no se está. La casa convertida en apartamento horizontal en serie ya no tiene raíces cósmicas. Se ha cambiado el emplazamiento por la superposición y el amontonamiento. Son las viviendas de los no lugares de la posmodernidad. Viviendas que no crean identidad ni relación, sino soledad y similitud. Unos espacios que más que reales son paisajes-textos, territorios retóricos, lugares narrados e inventados por los nombres, lugares simulacro, lugares que apenas “se cumplen por la palabra”, como diría Auge.

Alumno aventajado después de esta investigación, el artista se atreve a hacer su propia placa, su propia nomenclatura, su propio territorio retórico, su propia lápida urbana, sólo que ésta funciona ahora como un mecanismo desactivador del código inmobiliario. Ortiz recrea entonces los dibujos, la caligrafía, los materiales que se usan para hacer estas placas-epitafios, y en el centro de la sala vacía pone la suya, donde el espectador puede leer esta frase de Fernando Vallejo: “El antioqueño ha tenido que marcharse siempre en busca de otras tierras donde tumbar los árboles. Es la Colonización antioqueña”. El vacío de la sala, rodeado luctuosamente con las huellas de los árboles que no están más, con palabras que cubren vacíos, se convierte en la metáfora de la tierra desolada donde se ha instalado la idea de progreso regional y el modelo de ciudad al que aspiran nuestros urbanistas.



*Reserva*, Alianza Francesa, 2005. Instalación fotográfica y pintura sobre cerámica. Dimensiones variables (John Mario Ortiz).

## La casa amnésica de John Mario Ortiz



*Olvido*. Intervención espacial. Mobiliario y agua. Casa Tres Patios, 2006 (Santiago Vélez).

## La casa empozada de Santiago Vélez

¿Qué es un espacio? Ya que éste siempre está lleno, dice José Luis Pardo, lo que siempre lo determina es la organización, la distribución, la disposición en él de las cosas.<sup>7</sup> Es decir, las relaciones entre las cosas, la cual varía a través de los tiempos y culturas. Vermeer, por ejemplo, construyó sus casas absolutas con sus objetos absolutos, entre los cuales concebía un vacío perfecto e ideal y sobre el que no hacía ningún énfasis porque para él era un presupuesto. Así pues, además de sus casas, construyó un espacio moderno, absoluto, homogéneo, infinito, universal.

Sin embargo, lo que hay entre los objetos de la instalación “Olvido” (2006) no es precisamente ese aire transparente de las casas empacadas al vacío del pintor holandés. La casa de Santiago Vélez está empozada. El lugar de las relaciones, o sea el espacio, está inundado por un agua turbia. La intervención del espacio de esta sala lo diferenciaba del de las otras de la Casa Tres Patios donde tuvo lugar esta instalación. Es que la contemporaneidad no concibe ya el espacio absoluto de Vermeer. Ahora “los espacios —dice Perec— se han multiplicado, fragmentado y diversificado”, y lo que se da ahora más bien es una serie de “pequeños trozos de espacios”.<sup>8</sup>

Vélez hace un primer plano, más que a los objetos, al espacio, al inundar este pequeño trozo con un elemento que lo hace impracticable. El agua entre las cosas la convierte tal vez en esa habitación imposible con la que fantaseaba Perec: una desfuncionalizada que no sirviera absolutamente para nada. Pues aunque lo que vemos es una sala común, con muebles, sillas y carpetas, ya no puede ser un sitio de reunión, que es lo que debe ser una sala en el diccionario de los lugares comunes. Ésta es una sala para ver, una sala que exige que el espectador se quede afuera, es una sala inaccesible. Es un espacio bloqueado.

Un espacio que deshace las premisas de intimidad que supuestamente subyacen en la definición de la palabra casa. Esta casa ya no se erige como la protectora, la guardiana, el hito cultural que separa al hombre de la naturaleza, pues en ella la naturaleza ha recobrado sus derechos y ha invadido el espacio humano. Por eso esta casa ha perdido sus valores de albergue, ha retornado a una situación primitiva, de desamparo frente a las catástrofes naturales. Ya no es una casa que lucha contra las adversidades ambientales, ya no es un techo con coraje, como lo hubiera querido Bachelard. Al contrario, es una casa que ha disuelto sus propias categorías (interior-exterior, arquitectura-paisaje, cultura-naturaleza, protección-intemperie) gracias a esta agua que corre, que transparente, que se estanca, que refleja, que baña, que se empoza. Un elemento que toma todas las formas, incluso la del negativo de este espacio construido por unos muebles corrientes.

La sala, la cultura, la historia, la memoria, la conciencia, se sumergen dramáticamente debajo de este manto gris, pesado, estático, paralizante. En este pequeño trozo de espacio bloqueado nada se mueve como en los pueblos de García Márquez, como en las casas viudas de Doris Salcedo, como en las maquetas de Carlos Castro, como en los montajes fotográficos de Gustavo Zalamea. Es la casa de un país amnésico a nivel individual y social, un país enlagnado, empozado. Un país narciso embrujado por su propio y turbio reflejo, inundado por diluvios naturales y sociales. Un espacio detenido ante el cual el espectador también sucumbe, se paraliza como quien mira a los ojos a la Medusa o al pozo de sus propias profundidades.

La casa del lugar antropológico es una casa con raíces cósmicas, erecta sobre el paisaje, sólida, segura, poderosa, valiente. Una casa con un piso y un techo potentes, en armonía con las fuerzas telúricas y atmosféricas. Es una casa emplazada. Una casa cuyas raíces en el pasado proveen identidad, su estabilidad en el presente ofrece sosiego, y desde la cual es posible proyectar el futuro. Una casa simbólica. En todo caso, una casa que no tiene nada que ver con la levedad, precariedad y transitoriedad de la vivienda subnormal de los países latinoamericanos.

En la instalación “Leve” de Freddy Alzate (2008), ésta es la casa que emerge. El drama de una casa que ya no tiene el tono de las epopeyas, sino el de las luchas prosaicas por la supervivencia del día a día. Una casa en la que se da a flor de piel la tensión constante entre naturaleza y cultura, fuerza primitiva fuera de control y orden urbano. Mientras la vivienda del lugar antropológico ha ganado claramente y por siempre su territorio, la subnormal no lo hace nunca. Esta vivienda siempre está al límite, en lucha constante con la naturaleza, con la escasez. Diariamente debe entablar un combate por permanecer, debatiéndose en una secuencia de victorias pírricas y fracasos totales, porque su horizonte siempre es el de las catástrofes naturales que demuestran también, momento a momento, la vulnerabilidad de la cultura. Es una casa siempre provisional donde no hay tiempo para las raíces, el sosiego o el futuro. Que nunca será el centro de nada, donde el emplazamiento es reemplazado por el amontonamiento.

Pero el horizonte de la vivienda precaria también es el de la recursividad, el reciclaje, el bricolaje, la inventiva, para lograr equilibrios momentáneos en el contexto general del caos. Ésta es la idea pivote de una instalación como “Leve”. A partir de materiales de construcción desechados, Freddy Alzate invade un espacio seguro, antropológico. Es el Museo de la Universidad Antioquia, un espacio moderno de paredes y techos sólidos, un espacio simbólico, central, histórico, estable. Sin embargo, la intervención de Alzate logra interrogar su solidez, transformar la claridad de su geometría, contaminar la seguridad de sus estructuras tectónicas a través de las provocadoras soluciones y prácticas de la arquitectura de la precariedad.

En “Leve”, sus objetos escultóricos están desfuncionalizados para plantear las técnicas constructivas y recursivas, los frágiles equilibrios de lo subnormal. Aunque presenta estrategias *povera* en su uso de materiales de desecho, encontrados, residuales, innobles, no los usa para despertar energías adheridas o sus calidades míticas como tal vez sí lo hace Carmona. La estrategia de Alzate sigue más bien por el camino del reciclaje, del bricolaje, de la desfuncionalización de un elemento para adquirir otra función en la estética de la precariedad. Y haciéndolo reflexiona sobre técnicas y principios de la construcción, sobre los lugares plenos, positivos, antropológicos, centrados, instalados, frente a los no-lugares, los baches, las para-estructuras de los márgenes, lo precario, lo efímero, la supervivencia. En sus objetos-instalacionales realiza estructuras *minimal*, paradójicamente con materiales sucios para mostrar estrategias, revelar soluciones, señalar tensiones, descubrir equilibrios al borde del abismo. Entonces el piso de la sala expositiva ya no parece tan firme, el equilibrio se reta, lo duro se ve blando, lo pesado parece leve, como sucede en las viviendas subnormales. En el recorrido que propone la instalación, el espectador tiene una experiencia sensorial de esos desequilibrios, esos desajustes, esas precariedades de un mundo donde todo lo sólido se desvanece en el aire.



*Leve*, Museo Universitario, Universidad de Antioquia, Medellín (Freddy Alzate).

## La casa Leve de Freddy Alzate



*Campo Santo*, instalación, 2006 (Óscar Roldán).

## La casa de dolor de Óscar Roldán

“Campo Santo” (2006) es la forma íntima de las tragedias particulares en el contexto general de una guerra colectiva como la colombiana. Óscar Roldán realiza esta instalación en la Casa Tres Patios como una intervención *in situ* de una de sus salas. En ella reconstruye, dice, una “casa de dolor”, donde subyace la anécdota personal del secuestro de su padre. Según Perec, una casa es una construcción personal que se crea con unos objetos y su disposición en un espacio: “Una habitación es una pieza en la que hay una cama; un comedor es una pieza en la que hay una mesa y sillas y, a menudo, un aparador; un salón es una pieza en la que hay unos sillones y un diván”.<sup>9</sup> Esta definición, que pareciera obvia y tautológica, muestra como detrás de cada cosa, de su forma, de su uso, de su relación con las otras, hay una compleja historia cultural que es la que produce los espacios. En este caso el espacio alude a la guerra colombiana y al desgarramiento que produce en aquellos que la padecen en carne propia.

Así, la casa de dolor de Roldán se despliega en un espacio que está marcado por los objetos particulares que él convoca: las fotos de la liberación de un tío secuestrado, muebles familiares, una radiola, una carpeta, una silla, un tapete, mojonos particulares de un territorio de dolor. Y camuflado, como uno más de los objetos domésticos, una reproducción en cerámica del personaje de la pintura icónica *Fusilamientos del Tres de Mayo* de Goya. Así, en esta sala con estos objetos y su disposición colisionan la guerra épica y la íntima, la histórica y la actual, la escena pública y los recintos privados. Con estas tensiones el espacio se carga, se vuelve un altar para la celebración de un rito del cual el oficiante es un mariachi que canta una y otra vez la canción mexicana “Llorona”. Los personajes de las fotos tienen iluminado el lado derecho de su cabeza, mientras sobre el personaje de Goya flota una burbuja con el mar adentro. Una instalación poética, misteriosa, ritual, plena de significados y asociaciones colectivas y personales que transforman el espacio expositivo con los elementos teatrales, escénicos, simbólicos y ambientales que tanto le interesan a Roldán. ■

*Sol Astrid Giraldo*

Filóloga, con especialización en Lenguas Clásicas de la Universidad Nacional de Bogotá. Candidata a Magister en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia. Ha sido editora cultural de *El Espectador* y periodista de *Semana* y *El Tiempo*. Colaboradora de varias revistas nacionales y latinoamericanas.

### Notas

1 Gastón Bachelard. *La poética del espacio*. México: Breviarios, Fondo de Cultura Económica, 1993, 281 p.

2 Marc Augé. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2004, 125 p.

3 Georges Perec. *Especies de espacios*. Barcelona: Editorial Montesinos, 2001, 146 p.

4 Luis Romero Puelles. “Interiores del alma: lo íntimo como categoría estética”. En: *Themata: Revista de Filosofía*. N.º 22, 1999, p. 24.

5 Este artículo surgió del apéndice “La instalación en Antioquia después del 2000”, realizado por la autora para la investigación “Ambientes e instalaciones en el arte antioqueño 1975-2000”, auspiciada por el CODI (Comité para el Desarrollo de la Investigación de la Universidad de Antioquia) y dirigida por Alba Cecilia Gutiérrez, Armando Montoya y Luz Análida Aguirre. Al realizar este apéndice, me llamó la atención la recurrencia al tema de la casa en el trabajo de muchos de los artistas del período analizado y estas inquietudes fueron las que quise desarrollar en el presente texto.

6 Marc Augé, Op. cit., p. 83.

7 José Luis Pardo. *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pretextos, 1992, p. 16.

8 Georges Perec, Op. cit., p. 24.

9 Georges Perec. *Especies de espacios*. Barcelona: Editorial Montesinos, 2001, p. 53.