



Figura 1. “La autoconstrucción del artista”. 2019. Retrato de Abraham Cruzvillegas por Abigail Enzaldo © el artista / kurimanzutto, Ciudad de México/Nueva York.

El vitalismo de los márgenes*

Paulina Faba**

Universidad Alberto Hurtado, Chile

Ángel Aedo***

Pontificia Universidad Católica de Chile

<https://doi.org/10.7440/antipoda39.2020.05>

Cómo citar este artículo: Faba, Paulina y Ángel Aedo. 2020. "El vitalismo de los márgenes". *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología* 39: 96-122. <https://doi.org/10.7440/antipoda39.2020.05>

Recibido: 19 de agosto de 2019; aceptado: 23 de enero de 2020; modificado: 18 de febrero de 2020.

Resumen: a través de instalaciones hechas de combinaciones de desechos urbanos e industriales recuperados, el artista mexicano de origen purépecha Abraham Cruzvillegas desarrolla una obra que piensa las experiencias sociales de creación, transformación y subversión, desde los bordes de la ciudad y más allá del control del Estado. Mediante el análisis visual de un conjunto de obras de este artista, el presente ensayo busca profundizar en el papel de las esculturas e instalaciones como dispositivos, a la vez teóricos y críticos, de formas de vida que con ingenio y esfuerzo persisten en entornos urbanos sobrepoblados y segregados. El ensayo concluye que los objetos e instalaciones de Cruzvillegas aportan a la antropología urbana un registro crítico, ya que al mismo tiempo que denuncian las condiciones de miseria y desigualdad, trabajan en un doble sentido: 1) como experiencias condensadas, a través de las cuales se despliega una reflexividad acerca las formas producidas por

* La investigación que condujo a este artículo fue apoyada por el proyecto Conicyt/Fondecyt n.º 11160445, el proyecto Conicyt/Fondecyt n.º 11170956, el Centro de Estudios Interculturales e Indígenas proyecto Conicyt/Fondap 15110006 y el Programa de Cooperación Científica ECOS-Conicyt 180012.

** Doctora en Historia del Arte de la Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, Francia. Profesora asistente del Departamento de Antropología de la Universidad Alberto Hurtado, Chile. Entre sus últimas publicaciones están: "El cuerpo como acontecimiento. Las formas de operar de lo político en el arte de Ana Mendieta". *Arte, Individuo y Sociedad* (Universidad Complutense de Madrid) 32, n.º 1 (2020): 133-154; "Paradoxes of the Museification of the Past in Nineteenth-Century Chile: The Case of the Coloniaje Exhibition of 1873". *Journal of Latin American Studies*, Cambridge University Press, 50, n.º 4 (2018): 951-975. Otras publicaciones en: <https://uahurtado.academia.edu/FabaPaulina> ✉ pfabazul@gmail.com

*** Doctor en Antropología Social y Etnología de la École des Hautes Études en Sciences Sociales, Francia. Profesor asistente de la Escuela de Antropología de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Entre sus últimas publicaciones están: "Politics of Presence at the Urban Margins. Emplacement as a Performative Force among Migrant-Settlers in Chile". *Anthropological Forum* 29, n.º 1 (2019): 12-29; "Where Places Fold. The Co-production of Matter and Meaning in an Aymara Ritual Setting". *Journal of Material Culture* 24, n.º 1 (2019): 101-121. Otras publicaciones en: <https://uc-cl.academia.edu/AAedo> ✉ jaedog@uc.cl

las actividades humanas; 2) como imágenes cuyas materialidades y arquitecturas revelan el paradójico juego que, entre la precariedad y la creatividad, despliegan las formas de vida en los márgenes urbanos.

Palabras clave: antropología crítica del arte, arte contemporáneo, autoconstrucción, márgenes urbanos, vitalismo.

Vitalism on the Fringes

Abstract: Mexican artist Abraham Cruzvillegas, of Purepecha origin, develops, through installations made of combinations of recovered urban and industrial waste, a work that addresses the social experiences of creation, transformation and subversion, from the edges of the city and from beyond State control. Through the visual analysis of a group of works by this artist, this essay examines the role of sculptures and installations as theoretical and critical devices of forms of life that, with their ingenuity and effort, persist in overpopulated and segregated urban environments. The essay concludes that Cruzvillegas' objects and installations provide urban anthropology with a critical register, as while they denounce conditions of misery and inequality, they work in a dual approach: 1) as condensed experiences, through which a reflexivity about the forms produced by human activities is deployed, and 2) as images whose materialities and architectures reveal the paradoxical interplay, which between precariousness and creativity, develop forms of life on the urban margins.

Keywords: Contemporary art, critical Anthropology of Art, self-construction, urban margins, vitalism.

O vitalismo das margens

Resumo: por meio das instalações feitas de combinações de resíduos urbanos e industriais recuperados, o artista mexicano, de origem purépecha, Abraham Cruzvillegas desenvolve uma obra que pensa as experiências sociais de criação, transformação e subversão, a partir dos limites da cidade e mais além do controle do Estado. Mediante a análise visual de um conjunto de obras desse artista, este ensaio pretende aprofundar no papel das esculturas e das instalações como dispositivos teóricos e críticos de formas de vida que, com engenho e esforço, persistem em ambientes urbanos superpopulosos e segregados. Este ensaio conclui que os objetos e as instalações de Cruzvillegas contribuem para a antropologia urbana num registro crítico, já que, ao mesmo tempo que denunciam as condições de miséria e desigualdade, trabalham num duplo sentido: i) como experiências condensadas, pelas quais se desenvolve uma reflexividade sobre as formas produzidas pelas atividades humanas; ii) como imagens, cujas materialidades e arquiteturas revelam o paradoxo jogo que, entre precariedade e criatividade, as formas de vida nas margens urbanas desenvolvem.

Palavras-chave: antropologia crítica da arte, arte contemporânea, autoconstrução, margens urbanas, vitalismo.



Figura 2. “La reinención de la escultura”. *Reconstruction: The Five Enemies II*, 2018 (detalle)
medios mixtos y dimensiones variables. 21 Bienal de Sydney (2018), Cockatoo Island.
Fotografía: Document Photography
© el artista / kurimanzutto, Ciudad de México/Nueva York.



Figura 3. “Ensamblando lo social”. *Autoconstrucción*
9. 2009. Fibra de vidrio amarillo corrugado, caja de cartón,
madera, chapa, metal, bulbo de begonia. Cortesía del
artista y la Thomas Dane Gallery de Londres. © el artista /
kurimanzutto, Ciudad de México/Nueva York.



Figura 4. “Arraigándose al lugar”. *Autoconstrucción:*
Fragment: Lattice Bureau, 2007.
Ladrillos, fierro y madera 98 x 79 x 38 cm (38.58 x 31.1 x
14.96 pulgadas) aproximadamente.
© el artista / kurimanzutto, Ciudad de México/Nueva
York. Fotografía: Estudio Michel Zabé.



Figura 5. “El estallido de los materiales”. *Tsumami Disaster*. 2017. Medios mixtos y dimensiones variables. Cortesía del artista y de Fondation d'entreprise Hermès, Tokyo. Nacása & Partners Inc. © el artista / kurimanzutto, Ciudad de México/Nueva York.

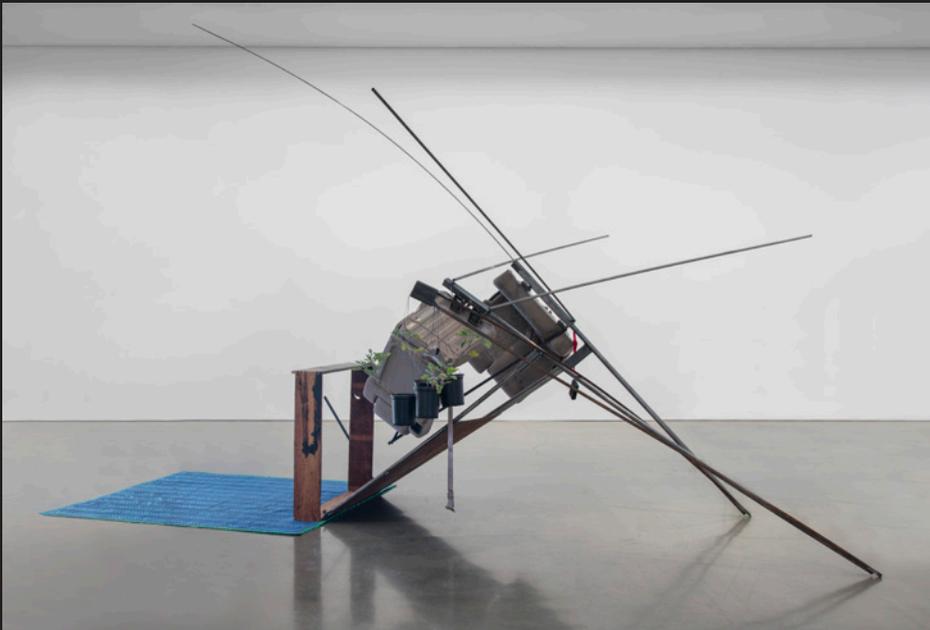


Figura 8. “Fulgurante vitalismo”. *Autoconciencia VII*. 2016.
Acero, madera, plantas, ropa, espuma, plástico, nylon, poliéster,
radio portátil. 360 x 472.4 x 543.6 cm. (141 3/4 x 186 x 214 in.).
Cortesía del artista y de Regen Projects, Los Angeles. Fotografía:
Brian Forrest. © el artista / kurimanzutto, Ciudad de México/
Nueva York.

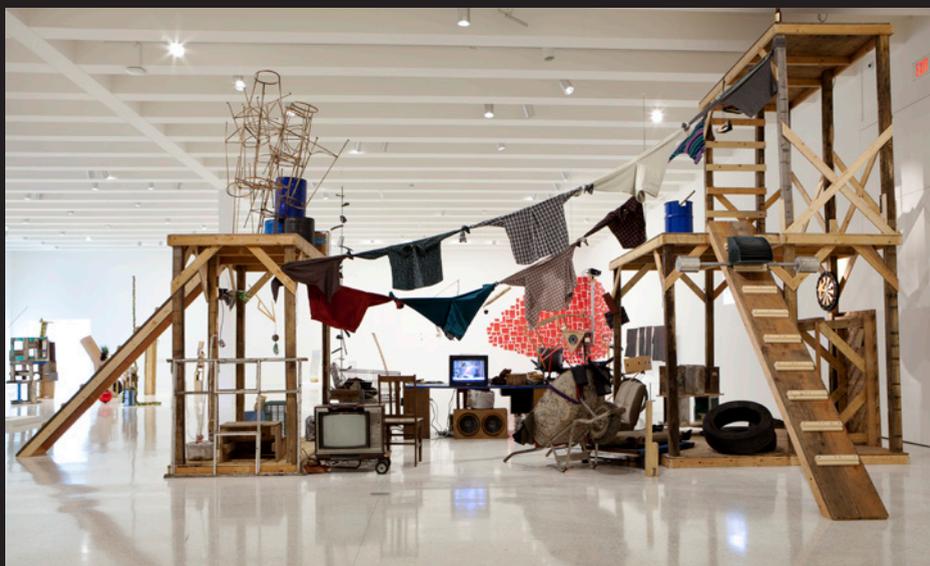


Figura 9. “Conatus o la insistencia de la vida”. *Autoconstrucción*. 2010. Escenario teatral. 500 x 600 x 250 cm. (196.85 x 236.22 x 98.43 pulgadas) aprox. Cortesía del artista y del Walker Art Center, Minneapolis 2013. © el artista / kurimanzutto, Ciudad de México/ Nueva York.



Figura 10. “Hexis corporal”. *Autoretrato del indigente e indígena pretendiendo ser discreto en el Mall of America.* 2012.

Pintura de acrílico en fierro, rama de madera, cuero, lienzo impreso, pigmento anodizado sobre acero galvanizado y alquitrán. 264.5 x 76 x 150 cm (104.13 x 29.92 x 59.06 pulgadas).
© el artista / kurimanzutto, Ciudad de México/Nueva York.

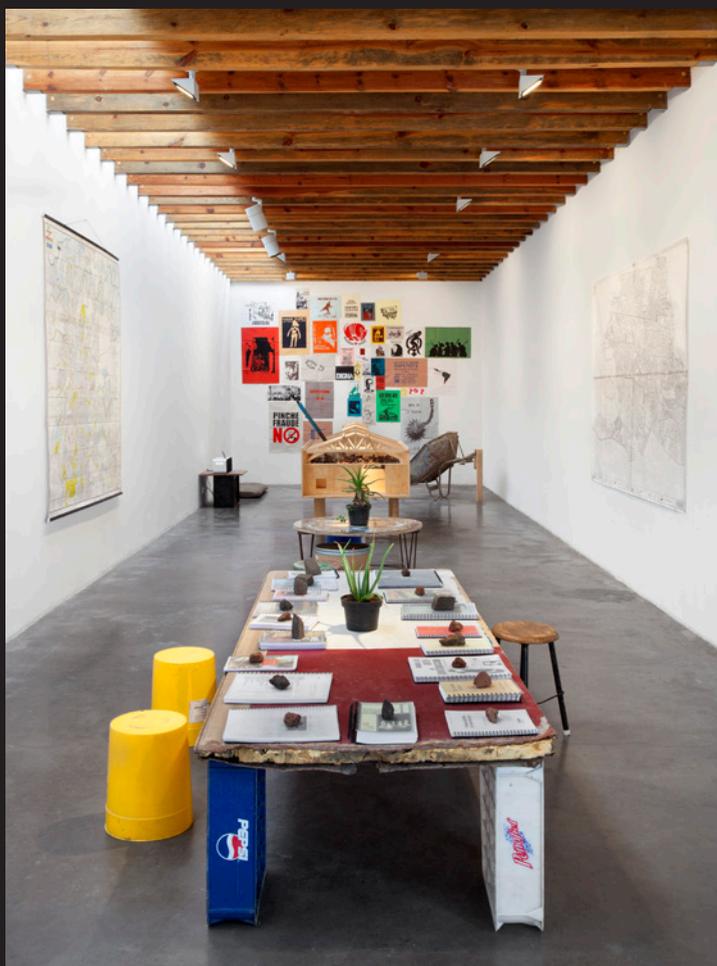


Figura 11. “La última cena I”. *Autoconstrucción (resource room)*. 2010. Mesa 1: cubos de plástico (como taburetes), taburetes de metal y madera, bandejas de plástico, mesa de poliuretano, facsímiles de libros, rocas y plantas. Mesas 2 y 3: cubo y tubo de plástico (como taburetes), mesa de metal y vidrio, fotografías, facsímiles. Mesa 4: altavoz y reproductor de iPod encontrados, parte del asiento de un coche (como asiento), carretilla y saco de plástico encontrados (como asiento), juego de 16 mapas y juego de 41 carteles (serigrafiados en papel). Dimensiones variables. © el artista / kurimanzutto, Ciudad de México/Nueva York.



Figura 12. “La última cena II”. *Autoconstrucción (resource room)*. 2010. Mesa 1: cubos de plástico (como taburetes), taburetes de metal y madera, bandejas de plástico, mesa de poliuretano, facsímiles de libros, rocas y plantas. Mesas 2 y 3: cubo y tubo de plástico (como taburetes), mesa de metal y vidrio, fotografías, facsímiles. Mesa 4: altavoz y reproductor de iPod encontrados, parte del asiento de un coche (como asiento), carretilla y saco de plástico encontrados (como asiento), juego de 16 mapas y juego de 41 carteles (serigrafiados en papel). Dimensiones variables. © el artista / kurimanzutto, Ciudad de México/Nueva York. Fotografía: Estudio Michel Zabé.



Figura 13. “Danzón I”. *Autoconstrucción Room*. 2009. Medios mixtos, dimensiones variables. Cortesía del artista y la Thomas Dane Gallery de Londres. © el artista / kurimanazutto, Ciudad de México/Nueva York.



Figura 14. “El vital fluir de la materia I”. *Abraham Cruzvillegas: The Autoconstrucción Suites*, Museo Jumex, México D.F. Octubre 9, 2014 - Febrero 2, 2015.

Cortesía del artista y la Fundación Jumex.

Fotografía: Moritz Bernouilly. © el artista / kurimanzutto, Ciudad de México/Nueva York.



Figura 15. “El vital fluir de la materia II”. *Abraham Cruzvillegas*:
The Autoconstrucción Suites, Museo Jumex, Mexico D.F. Octubre 9,
2014 - Febrero 2, 2015.
Cortesía del artista y la Fundación Jumex.
Fotografía: Moritz Bernouilly. © el artista / kurimanzutto, Ciudad
de México/Nueva York.



Figura 16. “Danzón II”. *Abraham Cruzvillegas: The Autoconstrucción Suites*, Museo Jumex, México D.F. Octubre 9, 2014 - Febrero 2, 2015. Cortesía del artista y la Fundación Jumex. Fotografía: Moritz Bernoully © el artista / kurimanzutto, Ciudad de México/Nueva York.

Arte y formas de vida

Imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida.
(Ludwig Wittgenstein [1953] 2009, 11e)

En el Mercado de La Bola¹ de la colonia Ajusco, en Ciudad de México, los transeúntes pueden encontrar una diversidad impactante de objetos, cables eléctricos, vestuario, plantas, baterías y muy variados alimentos. Este lugar concentra una buena parte del comercio informal del Distrito Federal, ofreciendo materiales y artículos de segunda mano, por lo que no es difícil hallar lo necesario para acondicionar el hogar. Por esta razón, cada semana, miles de personas acuden allí a comprar y vender múltiples objetos aparentemente obsoletos. Si bien el juego visual, implícito en esta práctica, muestra la precariedad de las formas de vida en la ciudad, también nos revela las dinámicas de persistencia y dignidad que se tejen en los márgenes urbanos.

Desde el campo del arte, un trabajo que ha logrado captar estas dinámicas es el que realiza el mexicano Abraham Cruzvillegas (1968-) (figura 1). A partir del desmantelamiento de las formas convencionales de practicar la escultura (figuras 2, 3, 4 y 5), este artista construye una experiencia sensorial que invita a reflexionar sobre las maneras en que los ensamblajes de objetos y materiales en desuso participan de la construcción de proyectos sociales que luchan por encontrar un espacio donde arraigarse.

112

Mediante el análisis visual de un conjunto de obras de Cruzvillegas, este ensayo busca profundizar acerca de la función de las esculturas e instalaciones como dispositivos, teóricos (Damisch [1972] 2002) y críticos (Manghani 2008). Uno de los objetivos centrales es analizar cómo las esculturas e instalaciones de Cruzvillegas encarnan formas de vida que persisten, creativamente, en entornos urbanos sobrepoblados y segregados. Retomamos el término “formas de vida” del filósofo Ludwig Wittgenstein, quien pensaba que era necesario prestar atención a las diversas actividades y prácticas no lingüísticas que se desarrollan en el contexto de uso de una palabra, para captar su significado. Para Wittgenstein, los juegos del lenguaje se encuentran inextricablemente entrelazados con las actividades y prácticas en las que estos se desenvuelven. De este modo, “hablar un lenguaje es parte de una actividad, o de una forma de vida” (Wittgenstein [1953] 2009, 15e).

A la luz de estos planteamientos, es posible analizar el trabajo de Cruzvillegas como la exploración de los juegos del lenguaje implícitos en la reutilización de objetos y materiales, a partir de las formas de vida que se encarnan en estos. En efecto, si tomamos la imagen wittgensteiniana del lenguaje como una vieja y gran urbe, compuesta de multitud de vecindarios diferentes (Wittgenstein [1953] 2009), parte de la fuerza de interpelación de la obra de Cruzvillegas se revela, con precisión, en la combinación de objetos y materialidades arraigadas afectivamente en actividades cotidianas.

1 El nombre oficial del mercado es La Bola. No obstante, en este artículo, los autores manifestaron su preferencia por conservar el apelativo popular Mercado de La Bola, en calidad de nombre propio. (N. del editor).

Figura 6. Encarnando formas de vida



Fuente: Autoconstrucción (proyecto escénico de Antonio Castro, Abraham Cruzvillegas y Antonio Fernández Ros). 2010. Duración aproximada: 70 min. 500 x 1700 x 500 cm. (196.85 x 669.29 x 196.85 in.) © el artista / kurimanzutto, Ciudad de México/Nueva York.

Figura 7. Contingencias



Fuente: Autoconstrucción (proyecto escénico de Antonio Castro, Abraham Cruzvillegas y Antonio Fernández Ros). 2010. Duración aproximada: 70 min. 500 x 1700 x 500 cm. (196.85 x 669.29 x 196.85 in.) © el artista / kurimanzutto, Ciudad de México/Nueva York.

De este modo, al contrario de las exploraciones estéticas que se centran en el acelerado ritmo mediante el cual los objetos pasan de la producción a la obsolescencia —tales como la del artista mexicano Gabriel Orozco y la del artista suizo Thomas Hirschhorn—, el trabajo de Cruzvillegas constituye una estética vitalista que profundiza en las formas en que se entrelazan los procedimientos originales, de reutilización de objetos y materialidades, con las formas de vida y los proyectos colectivos que insisten afanosa y creativamente en hacer suya la ciudad (figuras 6 y 7).

Abraham Cruzvillegas nació en 1968. Ese mismo año, México fue sede de los Juegos Olímpicos y el presidente Gustavo Díaz Ordaz entró oscura y trágicamente en la historia, tras dar la orden de disparar contra miles de estudiantes que se manifestaban pacíficamente en la plaza de Tlatelolco de la capital. El artista creció en la colonia Ajusco, una zona ocupada, sin autorización oficial, por grupos de migrantes provenientes del interior del país y desplazados procedentes de otros sectores de Ciudad de México (Schteingart 1997). Siendo muy joven, el padre de Cruzvillegas, quien pertenecía a una familia purépecha de Michoacán, se vio forzado a migrar desde su ciudad natal hacia la periferia sur de la capital. En este lugar conoció a quien se convertiría en la madre del artista, con quien se instaló definitivamente en la colonia Ajusco.

114

■ Estos datos podrían parecer anecdóticos, de no ser por el papel central que juegan en el trabajo artístico de Cruzvillegas. Sobre la base de su propia experiencia y de las vivencias de sus padres, radicados en Ciudad de México, el arte de Cruzvillegas nos invita a comprender cómo las vidas urbanas, que no han tenido la suerte de contar con la infraestructura y los servicios básicos para vivir en la ciudad (Lomnitz 1993), pueden ser pensadas críticamente, a través del trabajo con las formas y los espacios que producen e inventan.

Cruzvillegas no busca rescatar el carácter representacional de las formas que generan las vidas en los márgenes de la ciudad. A este respecto, precisa: “aun cuando aisladamente algunas piezas pueden recordar figurativamente la estructura básica de una ‘casa’, más que simplemente presentar maquetas de arquitectura pobre, mi meta principal es producir conocimiento acerca de cómo la actividad humana genera formas” (Cruzvillegas 2015b).

Este tipo de conocimiento aporta a la antropología urbana un registro visual crítico de las formas de habitar en Latinoamérica. Dicho registro no se contenta con denunciar las condiciones de miseria y desigualdad, sino que se propone confrontarnos con una aparente paradoja: aquella del “fulgurante vitalismo” que las vidas expresan en su lucha constante por conquistar la ciudad (figura 8).

La escultura entre la apropiación y el colapso

Es algo a punto de colapsar, es algo muy precario, es muy inestable, pero es algo muy feliz y optimista. Esa es la forma en que describiría mi trabajo.
(Abraham Cruzvillegas 2015a)

Cuando el espectador se encuentra frente a trabajos de Cruzvillegas, tales como *Autoconstrucción*; *Autorretrato indigente e indígena fingiendo ser discreto en el Mall of America* (2012); *Autoconciación* (2016) y *Reconstruction: The Five Enemies I y II* (2018) (figuras 9, 10, 8 y 2), se topa con los mismos materiales y productos que se venden cotidianamente en el Mercado de La Bola de la colonia Ajusco. Maderas, latas, fierros, papeles, ladrillos, plantas, telas y ropas son habitualmente puestos en relación por el artista, para realizar sus instalaciones.

En las exhibiciones de la serie *Autoconstrucción* (2007-2015), como la que se realizó en el Museo Jumex entre 2014 y 2015, el visitante podía descubrir distintos ensamblajes de objetos distribuidos por el espacio, que sugerían áreas de actividades cotidianas. Así, por ejemplo, podía encontrarse con el *living* de una casa compuesto por una mesa improvisada con una tabla de madera y cuatro cajones de refrescos (figuras 11 y 12). En esta misma exposición, el observador podía deambular a través de un espacio configurado por una serie de estructuras compuestas de objetos apilados, tales como cajas de madera, cajas de cartón, galones de aceite, piedras e incluso plantas y frutas colgantes (figura 13).

La disposición de los objetos de Cruzvillegas en los espacios de exhibición, generalmente, nos sitúa al interior de lugares que conforman las huellas de actividades humanas. Junto con delatar el carácter espontáneo y precario de las vidas en los márgenes, los objetos evocan las conquistas cotidianas del habitar urbano. En este sentido, instalaciones como *Autoconstrucción* nos llevan a replantear la función de la escultura en el arte, ya que el observador no se distancia de la obra para observarla de manera desinteresada, sino que pasa a formar parte integral de las contingencias dinámicas a las que esta apela. En otras palabras, al mismo tiempo que las instalaciones de Cruzvillegas nos conectan con la realidad cotidiana de las grandes urbes latinoamericanas, también nos liberan del registro convencional de estas. Al conducirnos por el camino de las condiciones de posibilidad de los objetos en desuso —acoplados de maneras inesperadas en sus instalaciones—, este artista abre rutas para pensar el devenir de proyectos de vida urbanos como el de la colonia Ajusco.

En la serie *Autocostrucción*, el espectador se encuentra con estructuras que, a través de escaleras, puentes y trozos de madera, orientan su experiencia hacia las dinámicas de conectividad entre los distintos espacios (figuras 14 y 15). En este sentido, lejos de estar contenidas, las esculturas de esta serie fluyen de manera que involucran a los visitantes en una sucesión de movimientos, tensiones y flujos que interrogan las trayectorias y ritmos implícitos de las actividades humanas.

La inestabilidad, los elementos contradictorios, la vitalidad y las transformaciones de la ciudad son aspectos cruciales en el trabajo de Cruzvillegas. En la figura 16, que muestra una parte de la serie *Autoconstrucción*, observamos cinco esculturas cuya estructura principal se compone de tablas de madera apoyadas en distintos objetos circulares. Estas esculturas guardan un carácter antropomorfo y se encuentran inclinadas en distintas direcciones, realizando una especie de danza que parece conducir las a derrumbarse ante los ojos de los visitantes. Este despliegue de las instalaciones plantea el problema de la elasticidad productiva, implícita en las prácticas de reutilización de objetos en desuso, donde el equilibrio precario de las esculturas y materialidades remite también a aquel de las vidas que se encuentran en juego en los márgenes urbanos (figuras 17 y 18).

Figura 17. Mastery of non-mastery



116 ■

Fuente: *Autoconstrucción* (proyecto escénico de Antonio Castro, Abraham Cruzvillegas y Antonio Fernández Ros), 2010. Duración aproximada: 70 min. 500 x 1700 x 500 cm. (196.85 x 669.29 x 196.85 in.) © el artista / kurimanzutto, Ciudad de México/Nueva York.

Figura 18. La equilibrista



Fuente: Autoconstrucción (proyecto escénico de Antonio Castro, Abraham Cruzvillegas y Antonio Fernández Ros), 2010. Duración aproximada: 70 min. 500 x 1700 x 500 cm. (196.85 x 669.29 x 196.85 in.) © el artista / kurimanzutto, Ciudad de México/Nueva York.

Según el artista, las obras que componen el proyecto *Autoconstrucción*:

Parten de observar la casa como un todo, los detalles creados con técnicas improvisadas que derivaron de la urgencia de componer un hábitat humano *a como dé lugar*, un espacio que deviene espontáneo, contradictorio e inestable. Las referencias originadas a partir de la observación de la casa también se transforman de manera inestable, como [sus] obstáculos, rebotes, quiebres [...]. (Cruzvillegas 2015b)

Al trabajar a partir de las paradojas generadas por los proyectos de vida en los márgenes urbanos, Cruzvillegas no se contenta con insistir en las dimensiones de precariedad e inestabilidad de las formas de vida urbanas. Muy por el contrario, sus esculturas presentan dichas vidas como las fuerzas que impulsan una obra cuyos protagonistas son los desechos de la ciudad. Es decir, su trabajo considera tanto las condiciones de adversidad como las estrategias de persistencia y tenacidad que expresan los proyectos de vida, a partir de la compleja articulación entre pasado, presente y futuro.

La serie *Autoconstrucción* evoca los procesos de apropiación inventiva de objetos para el uso cotidiano, así como la construcción de casas en Ajusco. Estas, al igual que las subjetividades y formas de socialización de sus habitantes, parecen estar en permanente estado de edificación. A partir de los años cuarenta, momento en el cual se desarrollaron fuertes oleadas migratorias desde los sectores rurales hacia la ciudad, diversas familias comenzaron a asentarse en dicha colonia, para construir sus viviendas al margen de la planeación urbana del Estado (Safa 1999).

Desde los años ochenta hasta nuestros días, la colonia Ajusco ha sufrido los efectos de las políticas neoliberales que han reconfigurado los oficios de sus habitantes y sus formas de consumo. La desindustrialización y la expansión de la economía de mercado han generado nuevas formas de vida y de organización sociourbana (Ramírez 2007). Si bien la colonia Ajusco no fue pensada originalmente como un territorio para la instalación de residencias, constituye en la actualidad uno de los sectores más poblados de Ciudad de México, y abarca buena parte de las formas de autoconstrucción y desarrollo del comercio informal (Suárez 2012).

Según el estudio del arquitecto mexicano Javier Sánchez Corral (2012), históricamente, más del 60 % de la población con ingresos menores a tres salarios mínimos ha sido excluida de los programas institucionales de suelo urbanizado y de vivienda en México. En la mayoría de los casos, la autoconstrucción es el único medio al que se puede recurrir para obtener vivienda, sin importar la escasez de servicios, el deficiente equipamiento urbano y la situación irregular de los terrenos; esta clase de poblamiento representa más del 65 % de las viviendas de todo el país. De acuerdo con Sánchez Corral, “La vivienda de autoconstrucción o ‘informal’ se define básicamente como aquella construida por el mismo habitante, sin ningún factor político, legal y económico que lo respalde, según los estándares de México” (2012, 38-39).

118 ■ Por otra parte, como destaca Suárez en su estudio acerca de la colonia Ajusco, los terrenos que inicialmente fueron de 500 metros para cada familia, han sido fraccionados, vendidos o alquilados en las últimas décadas. En la actualidad, el crecimiento de las familias ha hecho que los terrenos de esta colonia se subdividan en espacios más pequeños, que alberguen a nuevas familias o que sean arrendados (Suárez 2012). Un aspecto interesante es que la ausencia de condominios ha provocado que la forma de uso del espacio sea diferente a la de las vecindades tradicionales (que se encuentra en las colonias más antiguas del Distrito Federal) y a la de los edificios de departamentos. En este contexto, la relación entre calle y casa ha desarrollado características especiales. Como elocuentemente describe Suárez:

La calle no es un lugar de transporte solamente, es además un espacio de vida cotidiana. En ella se puede sacar a pasear a los abuelos, pueden jugar los niños, enamorar las parejas o tomar unas cervezas un grupo de personas. Las puertas de las casas pueden estar abiertas hacia la calle sin que eso genere un problema especial de inseguridad. (Suárez 2012, 20)

Tomando en cuenta estas realidades, las esculturas de Cruzvillegas revelan que las formas de autoconstrucción urbana no remiten solo al proceso mismo de edificación de viviendas, sino también a las fuerzas intersubjetivas que buscan hacer suya la ciudad a nivel local. A partir de una memoria hecha de vivencias cotidianas y trayectorias familiares, los objetos e instalaciones de Cruzvillegas trabajan en un doble sentido: como experiencias condensadas, a través de las cuales se despliega una reflexividad, y como imágenes cuyas materialidades y arquitecturas invocan un juego paradójico entre la precariedad y la creatividad. Si recordamos el papel de las imágenes

en la obra de Walter Benjamin, podría argumentarse que las obras de este artista se desenvuelven como constelaciones por medio de las cuales “la historia, la realidad y la experiencia encuentran su estructura y expresión” (Benjamin [1928] 1985, 43-44).

Para Cruzvillegas el proceso de creación de sus obras se caracteriza por el ensamblaje de “dibujos, fotografías, imágenes en movimiento, sonidos, carteles de cine, imágenes de periódicos y postales, pedazos de videos, canciones y textos” (Cruzvillegas 2015b). El doble potencial de afectar y ser afectado, propio de tal mecanismo combinatorio, emula el fenómeno de yuxtaposición de imágenes cargadas de *pathos*, que el célebre historiador del arte Aby Warburg llama *bewegtes leben* (vida en movimiento o vida animada)². Para el artista mexicano, quien ve en el *Atlas Mnemosyne* de Warburg un paralelo con su propio método de trabajo, todos los materiales que recolecta en forma de fragmentos equivalen a “las piedras y tabiques labrados a mano que conforman las paredes, techos y pisos de mi casa” (Cruzvillegas 2015b).

En este escenario, las obras de Abraham Cruzvillegas son interesantes no solo porque desarrollan una reflexividad acerca de las formas de habitar la ciudad que hemos mencionado, sino porque ponen en práctica un arte que involucra la producción de imágenes críticas (Didi-Huberman 1992, Manghani 2008). Pero, ¿qué podemos entender por imágenes críticas en el trabajo de este artista?

Imágenes críticas

Como destaca Georges Didi-Huberman, cuando hablamos de imágenes críticas nos referimos a imágenes dialécticas que hacen posible una “doble distancia”, aquella de “los sentidos sensoriales, (ópticos y tácticos) y aquella de los sentidos semióticos” (1992, 125). Se trata de imágenes que, desde su constitución originaria, nos llevan a pensar las condiciones fundadoras de las lógicas socioculturales de autoconstrucción de Ciudad de México. La forma en que proceden los objetos e instalaciones recompuestas que produce Cruzvillegas, si bien tiene una base en la vida del propio artista en la colonia Ajusco, no viene a representar la estética particular de un contexto de crisis, sino que busca concentrar la experiencia del arte en la potencia vital que se desprende de las lógicas urbanas de autoconstrucción, en lo que Walter Benjamin designaría como “el origen” concebido como la “pre y post-historia” de las formas de vida ([1928] 1985, 43-44).

Al mismo tiempo que estas obras producen un punto de observación distanciado de los procesos socioculturales contemporáneos, confrontan al visitante con las dinámicas a través de las cuales miles de personas sobreviven cotidianamente en la ciudad. El ritmo, cada vez más acelerado, de la obsolescencia de los objetos industriales y de los bienes de consumo ha conducido a que las condiciones materiales de la existencia humana se experimenten como efímeras, precarias y fragmentarias. Las lógicas de autoconstrucción, sin embargo, tal como se reflejan en la colonia Ajusco, dan cuenta también de una potencia de la vida encarnada en la manipulación de las

2 Para un estudio sobre las relaciones entre arte, arquitectura y vitalismo ver Spyros Papapetros (2012).

materialidades. De este modo, en el trabajo de Cruzvillegas el desorden, la sistematización, el pragmatismo y la imaginación se presentan como dinámicas cruciales de la experiencia asociada a sus obras.

La vitalidad de la persistencia de los objetos no solo se manifiesta en el movimiento que se desprende de la postura que estos asumen en los espacios, sino también en sus particulares formas de alianza. Así, por ejemplo, el artista ensambla contenedores para el transporte de refrescos con pedazos de madera y metal, o asocia varas de madera y fierro con plantas que se suspenden en un equilibrio precario que, sin embargo, evidencia la presencia preciosa de una vida singular (ver figuras 6, 7, 17 y 18).

En la obra de Cruzvillegas, los objetos que alguna vez sirvieron para ciertos fines pasan a encontrarse en situaciones por completo *sui génesis*, pero no por esto podríamos calificarlos de estáticos o improductivos. Como señala el artista, con respecto a *Autoconstrucción*, esta serie alude a “los obstáculos, rebabas, estorbos, saltos, brincos, sacudidas, irregularidades, desprendimientos, rebotes, quiebres o anulaciones que apelan a lo local, en forma de una conciencia somática de lo inmediato [...] que es múltiple y simultánea” (2015c). Esta forma de referirse a su obra establece un paralelo con la manera en que el propio artista habla de las dinámicas de autoconstrucción desarrolladas por su familia:

120

- Durante los primeros veinte años de mi vida presencié la construcción lenta de la casa donde vivía mi familia; todos participamos en ese proceso. En el contexto de una invasión masiva de migrantes procedentes del campo, con necesidades muy precisas como la vivienda [...]. Los materiales y los métodos usados fueron casi completamente improvisados y dependían de las circunstancias específicas de nuestro entorno inmediato [...] actualmente la casa aparece caótica y casi inútil. Sin embargo, cada detalle y cada esquina tiene una razón de ser, de estar allí. La casa es un auténtico laberinto pulido por la pátina simultánea de la construcción, el uso y la destrucción. (2015b)

La dimensión vitalista de los procesos de autoconstrucción, destacada aquí por Cruzvillegas, recoge la fuerza de la vida social que históricamente se ha desarrollado con y a través de las materialidades implicadas en estos. Entonces, no es extraño que en la serie *Autoconstrucción*, las dinámicas de recolección, ensamblaje y creación revelen conexiones interesantes entre las vidas individuales y colectivas de los habitantes de Ciudad de México. Por ejemplo, mediante la asociación metafórica de los procesos vegetales que invaden las piedras volcánicas de forma repentina en el Ajusco y las dinámicas de autoconstrucción que se han desarrollado en esta colonia, Rosita, una habitante de este territorio, señala:

Me siento orgullosa de vivir aquí, porque somos como los tepozanes, que fue la primera planta que creció en los pedregales después de muchísimos años de lava volcánica. El tepozán tiene la particularidad de que tiene que romper la piedra, convertir la piedra en tierra para poder sobrevivir, igualito que nosotros, que

para vivir aquí tuvimos que derribar volcanes de piedra, tuvimos que rellenar, emparejar las calles para hacer un piso liso porque aquí no había donde cupiera un pie. (Rosita, habitante de la colonia Ajusco. En Suárez 2012, 8)

Ahora bien, más allá de las conexiones posibles entre arte y vida, la fuerza del trabajo de Cruzvillegas reside en los juegos que realiza entre lo representable y lo no representable, es decir, en los niveles de intensidad de las formas en cuanto soportes que remiten a algo que constantemente las desborda. Como refiere Edgar Wind ([1963]1985), el arte es un ejercicio que nos hace partícipes de lo que presenta y, sin embargo, lo hace a partir de una ficción estética. De esta doble raíz, participación y ficción, el arte de Cruzvillegas extrae su poder para ampliar nuestra visión acerca de las formas de vida urbanas y llevarnos más allá de lo real. La serie *Autoconstrucción* nos permite profundizar en nuestra experiencia de la ciudad, conectándola con el diario vivir, pero trayendo consigo una oscilación persistente entre la experiencia cotidiana y la transitoria. Es decir, entre las reales condiciones de vida en los márgenes y las posibilidades inesperadas de transformación del habitar en dichas condiciones.

La obra de Cruzvillegas pone así de relieve las asimetrías y condiciones de posibilidad de las vidas, en el marco de la convivencia con los objetos inducidos por la globalización de las mercancías (Tsing 2015). En lugar de desplegar la escultura como una manera de entropía (Greeley 2015), la serie *Autoconstrucción* abre la experiencia a una forma de contingencia dinámica, caracterizada por una inestabilidad radical, tanto estructural como de sentido. De este modo, el distanciamiento crítico que nos propone la obra de este artista se mueve desde la posibilidad de establecer conexiones entre las instalaciones y las actividades humanas en la ciudad, hacia la producción del desconcierto y la incertidumbre ante el futuro de las relaciones que, entre artefactos, materialidades y espacios, generan las formas de vida en los márgenes urbanos.

Referencias

1. Benjamin, Walter. (1928) 1985. *Origine du drame baroque allemand*. Traducido por S. Muller, Paris: Flammarion.
2. Cruzvillegas, Abraham. 2015a. En: "Abraham Cruzvillegas on Mexico City". *Tateshots. Artist Cities*. <https://www.youtube.com/watch?v=jZPucOliKOM> / <https://vimeo.com/144870451>
3. Cruzvillegas, Abraham. 2015b. "Abraham Cruzvillegas sobre *Autoconstrucción*", *Artishock*. <https://artishockrevista.com/2015/01/12/abraham-cruzvillegas-autoconstruccion/>
4. Cruzvillegas, Abraham. 2015c. "Abraham Cruzvillegas: *Autoconstrucción*", texto curatorial de la exposición en Museo Jumex, Ciudad de México, 14 de noviembre de 2014 al 8 de febrero de 2015. <https://www.fundacionjumex.org/es/exposiciones/17-abraham-cruzvillegas-autoconstruccion>
5. Damisch, Hubert. (1972) 2002. *A Theory of the Cloud. Toward a History of Painting*. Stanford: Stanford University Press.

6. Didi-Huberman, Georges. 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. París: Les Éditions de Minuit.
7. Greeley, Robin Adèle. 2015. "The Logic of Disorder. The Sculptural Materialism of Abraham Cruzvillegas". *Revista October* 151: 78-107. https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00209
8. Lomnitz, Larissa. 1993. *Cómo sobreviven los marginados*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
9. Manghani, Sunil. 2008. *Image Critique and the Fall of the Berlin Wall*. Chicago: Intellect Ltd.
10. Papapetros, Spyros. 2012. *On the Animation of the Inorganic: Art, Architecture, and the Extension of Life*. Chicago: Chicago University Press.
11. Ramírez Kuri, Patricia. 2007. "Espacio local y diferenciación social en la ciudad de México". *Revista Mexicana de Sociología* 69 (4): 641-682.
12. Saña, Patricia. 1999. "De invasores a ciudadanos: la refundación de las identidades en los Pedregales de Coyoacán". *Revista Secuencia* 43: 81-98.
13. Sánchez Corral, Javier. 2012. *La vivienda "social" en México. Pasado - presente - futuro?* Ciudad de México: JS^a. <http://conurbamx.com/home/wp-content/uploads/2015/05/libro-vivienda-social.pdf>
14. Schteingart, Marta. 1997. "Expansión urbana, conflictos sociales y deterioro ambiental en la ciudad de México. El caso del Ajusco". *Revista Estudios Demográficos y Urbanos* 2 (3): 449-477. <http://dx.doi.org/10.24201/edu.v2i3.650>
15. Suárez, Hugo José. 2012. *Ver y crear. Ensayo de sociología visual en la colonia El Ajusco (México D. F.)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
16. Tsing, Anna L. 2015. *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton: Princeton University Press.
17. Wind, Edgar. (1963) 1985. *Art and Anarchy*. Illinois: Northwestern University Press.
18. Wittgenstein, Ludwig. (1953) 2009. *Philosophische Untersuchungen. Philosophical investigations*, Traducido por G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker y Joachim Schulte. Malden: Wiley-Blackwell.