

HECTOR ZAMORA
LA CALLE COMO MUSEO Y EL MUSEO COMO ZOOLÓGICO

por Revista Bifurcaciones

En Octubre de este año nos juntamos a charlar con Héctor Zamora, un artista mexicano que interviene el espacio urbano con obras rupturistas, geométricas y controversiales. En un agitado restaurante de Sao Paulo, ciudad donde decidió instalarse luego de haber asistido a una bienal, hablamos sobre los usos del espacios, las odiosas convenciones y la relación entre arte y arquitectura.

Revista Bifurcaciones (RB): Me interesa mucho saber cómo fue cambiando tu obra de carácter a lo largo del tiempo. No sé si este giro se debió a una cosa de intereses o de presupuestos, pero me llama la atención el paso que hiciste de obras centradas en lo material -operaciones constructivas, geométricas y formales-, a otras que dialogan exitosamente con su entorno, interactuando con las personas.

Héctor Zamora (HZ): Cada una de las piezas las veo como ejercicios o experimentos, todo siempre relacionado con el espacio. Mi trabajo es con el espacio, esa cosa que está aquí entre tú y yo, y nosotros mismos somos espacio. Esa cosa que está aquí y que puede modificar, influenciar todo lo que está pasando alrededor de nosotros. Ahora, mirando mi historia, creo que al comienzo empiezo a trabajar mucho sobre experimentos formales, modificando el espacio, buscando una serie de reacciones tal vez más de una percepción física. Transformaciones o modificaciones espaciales, como en la pieza de *la torre de los vientos*, $A=360^\circ$ y *radio mayor entre radio menor*, piezas que vienen directamente de una reflexión formal, una situación física matemática. Cosas como esas cosas, tan formales, al transformarlas en algo sólido que modifica el espacio que conoces, transforman totalmente tu vida. Ahí empieza esa situación. Pero todo eso funcionó más como en un laboratorio, o sea en espacios cerrados. El primer proyecto en que realmente sentí el cambio radical, ya en esta nueva etapa de trabajo, fue cuando hice la pieza de la Galería Garaje, *pneu*. El tubo rojo que le daba la vuelta al ...

RB: Si, te iba a mencionar esa precisamente como la primera donde sales del estudio. O del computador.

HZ: Esa pieza, claro, fue muy interesante porque se sale de la galería. Era una pieza muy irreverente al espacio, con esa energía de lo natural, de lo orgánico que necesita salirse, crecer y tomar el espacio. Entonces el espacio interno de la galería es literalmente violado, y se escapa y sale a la calle para conseguir lo que la pieza quería hacer, un *loop*.

HECTOR ZAMORA:
LA CALLE COMO MUSEO Y EL MUSEO COMO ZOOLOGICO

Por Revista Bifurcaciones

RB: ¿Cuál fue la reacción de la gente?

HZ: Ahí lo interesante fue eso, que cuando esta cosa sale de la galería toca el espacio público, toca la ciudad, la traza urbana. Aquellas fotografías en que se ve el edificio ya tomado, ahí es el momento en que tengo muy claro que empiezo a tener esa relación de “bueno ahora el trabajo puede salir; esas cosas que estaban antes en el laboratorio, pueden salir”. Me di cuenta que todo lo tenía relativamente controlado, que había estado trabajando con fórmulas, y que todo eso podía tener un impacto mayor y generar una serie de reflexiones mucho más nutridas, de un público más nutrido, si salían. Lo que hablábamos ayer [en la inauguración de una muestra en la Galería Vermelha], eso de no estar sólo enfocados hacia un tipo de espectador sino la posibilidad que se te abre cuando las cosas pasan en la calle.

RB: ¿Y cómo incorporas eso a tu trabajo? ¿Solamente cambiando de escenario, o reflexionas de otra manera los proyectos cuando sabes que van a tener un público distinto?

HZ: Realmente cada espacio determina el proyecto. Así como en Corea, donde hice esas cosas rojas flotantes. Ellas surgieron de una reflexión directa, de una cosa que yo viví allá. De cómo activar un espacio público tan exquisito y tan raro como ese río que sirve como parque, utilizando una técnica que existe allá para diseñar en el espacio. Ellos usan los globos para hacer anuncios espectaculares. Yo los tomé y los puse en ciertos puntos, generando una parábola, una catenaria. Entonces juegas con geometría, con ese formalismo que está dentro de mi trabajo, consiguiendo accionar el espacio público. La gente reaccionó haciendo pic-nics. Porque aunque no había una cobertura cerrada, la gente se encontró con un espacio cerrado.

RB: ¿Era un espacio que no se usaba para eso antes?

HZ: No, no de esa manera. Era un espacio más de tránsito, no de parar. Entonces, con geometría transformé el espacio, con matemática, con leyes de física.

RB: ¿Estás hablando de la distribución exacta de los globos?

HZ: Sí, todo eso... Todo estaba calculado. Esa es la estructura de mi trabajo. Yo siempre trabajé con geometrías, con un entendimiento de las fuerzas. He hecho cosas que trabajan más con la situación funicular, cosas que funcionan más sobre comportamiento de fuerzas y no tanto como presión. Es un formalismo puro, yo soy un formalista, creo mucho en eso.

RB: ¿Cuál fue la idea detrás de *topografías simuladas*?

HZ: Fue un ejercicio formal, muy parecido al trabajo que hice para Enrique Guerrero, donde regresé una vez más al laboratorio y trabajé con una serie de geometrías, transformando el espacio e invitándote a vivir una situación relativamente inusual en un espacio relativamente cotidiano, tal como puede ser el tubo blanco de una galería. Pero es

HECTOR ZAMORA:
LA CALLE COMO MUSEO Y EL MUSEO COMO ZOOLOGICO

Por Revista Bifurcaciones

eso. Siempre que tengo que trabajar dentro de una galería o museo, trabajo más en una situación de laboratorio. El de Enrique Guerrero es el mismo trabajo que el de Corea, y son lo mismo sólo que invertidos. Aquí era sólo la gravedad, allá los globos venciendo a la gravedad. Y es funicular porque estás usando energías naturales para generar cosas. Es como una serie de reflexiones como entrar y salir, entrar y salir, y de pronto estar más cerca de la arquitectura, de pronto brincar a la arquitectura, generar tensión... cuando hice *Paracaidista*, el grupo que se sintió mas ofendido con la obra no fue la institución pública ni los artistas, fueron los arquitectos.

RB: Un grupo muy tradicional...

HZ: Los arquitectos quedaron muy, muy tensos

RB: ¿Cuál fue la crítica principal que te hicieron?

HZ: Fue censura, no quisieron hablar del proyecto. Dijeron que yo era un oportunista.

RB: ¿Vas incorporando de alguna manera los distintos usos que la gente hace de tus proyectos en tus siguientes obras?

HZ: Claro, claro... o sea, cada proyecto se adecua a una situación específica, tienes que trabajar con las variables que están a tu alcance, pero obviamente hay un aprendizaje continuo. Creo que eso es también algo que adoro de estar trabajando, que estoy aprendiendo todo el tiempo, cada día aprendes algo nuevo. Siempre he estado muy interesado en que mis trabajos tengan una pluralidad, que cada proyecto pueda hablar a diferentes niveles. Creo mucho en esa situación, porque no son proyectos diseñados sólo para un grupo específico sino que cualquiera puede entrar a él.

RB: Pero sigues siendo tú el que tiene el control.

HZ: No, yo creo que eso es algo interesante. Todos mis proyectos generan su propia vida. El caso de las *barbas vivas* en Medellín, por ejemplo. Yo sólo fui el catalizador, lo que ocurrió después.

RB: y sin embargo, da la impresión de que hay muchas obras tuyas que se pueden apreciar bien sólo desde arriba, desde el cielo, no desde la usabilidad y desde la vida cotidiana. De hecho, muchas de las fotos de tus proyectos están tomadas desde arriba.

HZ: Yo creo que es un vicio que tengo, gusto mucho de esa perspectiva formal y también tal vez es una problemática de no encontrar un medio mas allá de el video para realmente contar lo que paso. El espacio es muy celoso para dejarse contar en fotografías. Lo que tú vives en un espacio sólo lo vives cuando estás en él, y como mis piezas son espacio, a veces

HECTOR ZAMORA:
LA CALLE COMO MUSEO Y EL MUSEO COMO ZOOLÓGICO

Por Revista Bifurcaciones

esas tomas panorámicas son las que personalmente creo que dan por lo menos un impacto, que te puede hacer llegar y empezar a procurar por las cosas más detalladas.

RB: Pero fuera de la manera en que son registrados o archivados, la manera en que son creados muchos proyectos, no sé si estoy equivocado... ¿son creados para ser apreciados desde arriba?

HZ: Sí, creo que sí, siempre busco eso.

RB: Parecen estar siempre en relación con la trama, como si tuvieran consciencia de *google maps* y a veces se priorizara eso al 'abajo', el nivel de suelo.

HZ: Me gustan todas las escalas, creo. Tengo predilección por la escala aérea, si, por el ojo de pájaro, pero me gusta verlo desde todos los puntos. En Corea, por ejemplo, habían unos edificios gigantes, así que todas las fotografías que saqué del proyecto las tomé desde edificios, aéreas. Aquí también, cuando hice el *Recanto das crianças*, el proyecto de las cámaras de llanta sobre el mar, también fui a un lugar donde había un edificio. Pero era importante, porque iba a suceder, a tener una perspectiva horizontal, pero el dibujo al final iba a ser leído perfectamente bien desde una posición alta, vertical. Creo que a nivel del suelo se da una situación más vivencial, y a nivel de toma aérea se da una situación más de documentación.

RB: ¿cómo das el salto de proyectos creados desde o hacia la memoria/la ruina, a los proyectos fugaces, que aparecen para desaparecer, como el de la playa o....

HZ: Al final es lo que está en mi cabeza y lo que el espacio me sugiere. *Geometrías dañinas*, intentaba hacer un reflexión masiva en el parque mas importante de la ciudad . Antes, también, fui a Bélgica, donde invitamos a un picnic un domingo. La idea era *grafitear* una montaña usando ladrillos como el elemento para diseñar o escribir. Ese momento fue muy importante en la pieza, pero yo lo veo sólo como su inicio, como la activación de un espacio publico. Ahora voy a pedir que vayan a ver a la montaña, para saber si todo funciona. Tal vez alguien ya movió lo que escribimos y ya hay otra cosa escrita, entonces ahí la pieza funciona. Se activó. Va llegar alguien y va a poner *fuck you*...

RB: O se los pueden llevar para construir un...

HZ: exactamente. Mira, usualmente en los *comissioner project* como estos el artista va, montas su cosa y se olvidas de la gente. Aquí, en cambio, fueron las personas las que hicieron las cosas, y es de ellos. Si un día la quieren limpiar, se acabó. Es una situación mucho más social, mucho más conectada. A mi se me hace una situación muy poco consciente el llegar y colocar una escultura en una rotonda en la mitad de no se donde y que nadie me conozca. En un par de años nadie sabrá por qué está esa cosa ahí ni quien la hizo. Tiene mucho más valor cuando consigues interactuar con la gente. Y esa pieza fue pensada así, en un día con todo el mundo. Lo pasamos muy bien .

HECTOR ZAMORA:
LA CALLE COMO MUSEO Y EL MUSEO COMO ZOOLÓGICO

Por Revista Bifurcaciones

RB: Háblame un poco de tu nuevo proyecto y del lugar que ocupa ¿Piensas en él como una obra de arte, de arquitectura, como ambas, ninguna...?

HZ: Creo que ese es uno de los puntos más interesantes de la pieza, que a nivel conceptual tiene eso, ¿no? De que genera un punto de tensión, una serie de reflexiones, como que pone en la mesa varios temas. Lo que acabas de decir, ¿qué es? Es la pregunta de hasta dónde abarca el arte, hasta dónde llega la arquitectura. Creo que eso es una cosa interesante, que en todo caso no es nueva. Hace mucho tiempo ya que la arquitectura y el arte están en pelea, y esa línea que los divide es tan ligera que siempre está en conflicto. Creo yo que este proyecto queda en esa línea, esa es una de las cosas más interesantes que propone. Que ni siquiera toma partido por un lado o por el otro, sino que se pone en medio, para acentuar esa discusión.

RB: Pero ¿no crees que está mas tensionado hacia el lado de la arquitectura? Porque hablamos de un proyecto creado para ser habitado, que está construido bajo ciertos procedimientos y normas, que utiliza cierto material, que...

HZ: ... Bueno, sí, eso es funcionalidad... *Paracaidista* (2004), la pieza que antecede a este proyecto, también tenía esa funcionalidad. Yo viví en ella por tres meses. Podía tomar un baño en ahí, por ejemplo. Al comienzo yo estaba muy preocupado por esa situación de “no, es que esto tiene que funcionar de esta forma, tiene que ser así”. Pero poco a poco me di cuenta que hasta yo mismo tenía que ser flexible en lo que pueda acontecer... se trata de transformar el espacio, de hacerlo flexible, de manera que pueda terminar siendo una cosa totalmente ajena a lo que yo pensé.

RB: Pero ¿en qué medida puedes comparar un espacio que es formal, que sigue todas las normas estructurales y legales del plan regulador, con uno que se propone y construye como parasitario y temporal?

HZ: No hay tanta legalidad porque este proyecto también tiene una cierta ilegalidad. De partida, yo no soy arquitecto. Hubo un calculista en algún momento, para toda la situación de quebrar muros, de estructurar el cascarón, que es la clave, pero la “reforma”, como se dice aquí, realmente se metió a la prefectura como una reforma menor. Casi como darle una “manita de gato” a tu baño.... Entonces, toda la obra se hizo desde una posición ilegal. Hace dos semanas, de hecho, llegó una persona de la prefectura a cancelar la obra... y bueno, hubo que pagar una multa y poner dinero debajo de la mesa para continuar... pero fue más fácil así que intentar el proceso.

RB: No me queda tan claro como puedes poner en diálogo ambas intervenciones, cómo puedes decir que *Paracaidista* no es tan distinta a esta obra, cuando para mí, en cambio, conceptualmente arrancan de puntos muy diversos y se mueven, también, en direcciones muy diferentes.

HZ: Conceptualmente tienen diferencias, pero hay ciertos puntos en que se tocan; es decir, estoy de acuerdo contigo en que son otra cosa, pero en ambas tenemos una relación con la

HECTOR ZAMORA:
LA CALLE COMO MUSEO Y EL MUSEO COMO ZOOLOGICO

Por Revista Bifurcaciones

galería. *Paracaidista* se dio junto a un museo, creció al lado de un museo. Esta cosa crece al lado de una galería. En el museo no había ningún punto de conexión, *Paracaidista* estaba totalmente aislada del museo. Su discurso era ese: una situación totalmente ajena, la utilización del museo como una estructura para conseguir construirse, para absorber de lo que necesitaba...

RB: Claro, recuerdo que sacaba electricidad del museo.

HZ: Exactamente, agua, electricidad y de ahí regresaba a la mierda, literalmente, donde el sistema de drenaje se conectaba. Entonces era una estructura formalmente parásita... podría entenderse casi como una simbiosis, porque se ayudaban, los dos existían. El museo ganó con la pieza y la pieza ganó con el museo. Desde una concepción formal y conceptual. Aquí, en este proyecto, creo que esas situaciones se repiten en otro contexto y en otra situación, y creo que eso es algo interesante. Puede parecer que está completamente ajena a una serie de discusiones públicas, pero el proyecto las toca.

RB: ¿En qué sentido?

HZ: Bueno, en el mundo del arte, en el mercado del arte, lo que representa una galería, un sueño de una galería de generar un espacio donde haya residencias para artistas, de estudios que puedan ser rentados. Es una cosa totalmente utópica, y si a eso le sumas la utopía de que un artista haga ese espacio...

RB: Y tu proyecto trata de construir esa utopía, ¿no? No trata de convertirla o contestarla, trata de materializarla.

HZ: Si, exactamente, por eso existe una puerta que se abre y que conecta a la galería con el proyecto. Para mí tiene un significado muy fuerte. Por que la casa tiene su propio movimiento, tiene una serie de recorridos. Digamos que es como un ente independiente de la galería. Son dos espacios que están diseñados para fines totalmente diferentes, pero se conectan. El espacio de residencias no es una galería y la galería no es un espacio de residencias ni un lugar que pueda fácilmente transformarse en una casa, por que no está hecho de esa manera; o sea que formalmente, arquitectónicamente, si quisieras convertir la galería en una casa implicaría una reforma mayor, tendrías que meter estructura, los baños convertirlos con ducha, todo ese tipo de cosas. Por otro lado, el hecho de que la galería tenga a un artista que hace una obra así trae complicaciones, negociaciones, porque cómo vendes eso, qué es eso? Y volvemos a ese punto. Es un conflicto duro. Hubo un momento en que la galería pensó que yo estaba... bueno, fui cuestionado. Me dijeron que me iba a arrepentir si yo hacía las cosas como yo quería.

RB: ¿y no te arrepientes?

HZ: No, no, no!

RB: ¿Tuviste alguna referencia para este trabajo? ¿Algún referente?

HECTOR ZAMORA:
LA CALLE COMO MUSEO Y EL MUSEO COMO ZOOLÓGICO

Por Revista Bifurcaciones

HZ: Solo la experiencia de *Paracaidista*, que al final también tuvo un interés muy importante de trabajar directamente con los trabajadores. Muchas de las soluciones que ves en las casas, por más que fueron difíciles por que aquí hay una estructura de poder bien definida - eso de que el ingeniero está hasta arriba y de ahí se va armando una pirámide- permitió ir donde el albañil y decirle: “mira, a mí me interesa que me des tu opinión sobre esta parte y de ahí resolvamos juntos un problema”... yo creo mucho en la sabiduría de alguien que lleva haciendo ese trabajo durante mucho tiempo, ellos saben lo que funciona bien y lo que no funciona bien, y eso fue lo que hice en *Paracaidista*. Al final fue una investigación sobre sistemas de autoconstrucción. Cuando tienes dinero y tienes posibilidades de hacerle mejoras a tu casa, ahí vienen muchas cosas de los sueños personales. De cómo te imaginas un espacio, cómo lo defines...

RB: ¿Crees que en la arquitectura informal o en la construcción informal eso pasa de manera más irreflexiva y práctica?

HZ: Obviamente tienes las limitantes económicas, de terreno... eres un paracaidista que llegó a tomar un terreno de manera irregular, pero al final, aunque tienes todas esas limitantes, no es un arquitecto quien decide tu casa, eres tú.

RB: ¿Esa fue la razón por la que decidiste vivir tú en esa casa, que no fuera para otra persona?

HZ: Exacto, es una casa para mí, eso era parte del proyecto. Fuera de toda la discusión pública también había una discusión personal, que al final también formaba parte de que yo fui expuesto, yo fui el conejillo de indias.

RB: Pero no era una casa diseñada para que vivieras.

HZ: Exactamente

RB: No era?

HZ: No, no era.

RB: Era una casa construida como residencia temporaria, ¿no?

HZ: Mira, yo podría haber vivido ahí, lo único que era incomodo era el tráfico de la calle. Era una casa perfecta. Tenía algunos problemas que fácilmente, con un poco más de dinero, los podía resolver. Fue hecha para eso, para vivir en ella. No era temporal, lo temporal era más bien todo el concepto de arte... una infección que pasa y ya, una gripe que le dio al cáncer que ya es! Al final son juegos, muchas paradojas que están dentro de esa situación que planteaba *Paracaidista* y creo que aunque aquí no son tan evidentes, existen. Porque realmente, para la estructura de la galería, ha generado mucha tensión.

HECTOR ZAMORA:
LA CALLE COMO MUSEO Y EL MUSEO COMO ZOOLÓGICO

Por Revista Bifurcaciones

RB: ¿y no es solamente un problema semántico? ¿No se basa todo este conflicto sólo en que tú lo estás presentando como un proyecto de arte? Quizás si lo presentaras como una obra de arquitectura no habría ningún conflicto.

HZ: El problema es que no soy arquitecto. *Paracaidista* era una casa, arquitectura pura, la única cosa, es que sucedía al lado de un museo.

RB: Si, pero digo que el debate puede que esté más en el mundo de las ideas que de cómo se resolvió el proyecto en sí, en específico; radica más en cómo lo has presentado tú o la galería, es por eso que los conflictos pasan también más a ese nivel, de significado, que de la perfectibilidad y la discusión sobre el proyecto específico.

HZ: Yo creo que no, que la forma en que está concebido el espacio, aunque tiene toda la funcionalidad que tuvo *Paracaidista*, también está generando todo ese tipo de reflexiones de forma mucho más sutil. Porque también estoy trabajando dentro de un sistema mucho menos flexible, que es el sistema privado, un sistema que admite menos la crítica. Nadie que compra gusta de que lo critiquen.

RB: ¿Qué cosas específicas del proyecto ha generado ese tipo de cosas?

HZ: La puerta, el color naranja que tiene es totalmente odiado por la galería. Es una cosa que en su momento fue hablada... “eso está haciendo que tu proyecto disminuya”. La semana pasada fue presionada la puerta entre la galería, porque el día de la inauguración ellos querían cerrar la puerta principal del proyecto a la calle ... y no! No es un anexo más de la galería, es un espacio independiente que tiene un cordón umbilical con la galería, pero no es de la galería... ese es creo que uno de los conflictos mas importantes.

RB: Entonces, ¿tu espacio podría ser pensado como un afuera?

HZ: Es un afuera.

RB: ¿No es un afuera y un adentro?

HZ: Es un afuera pensándolo desde el punto de vista de la galería. Por eso también, cuando entras a mi espacio desde la galería, no entras a un espacio interno, entras a un patio.

RB: Estas distinciones difusas también se ven en tu proyecto de Madrid. ¿Cómo funcionó eso? ¿Cómo preparaste este proyecto?

HZ: Después de estar unas semanas allá quedé muy interesado en la vivencia del espacio. Encontré estas cosas del cartón en las calles, estas construcciones que hacen para dejar para el camión de la basura, y bueno, estaba muy interesado en todo este movimiento de arte narrativo, toda esa parte después de lo conceptual, esas gentes que hacían maquetas en pequeño.

HECTOR ZAMORA:
LA CALLE COMO MUSEO Y EL MUSEO COMO ZOOLOGICO
Por Revista Bifurcaciones

RB: Entonces esas casas de cartón en la calle no están hechas par ser habitadas.

HZ: No, pero nada, no estaba hecho para ser habitado.

RB: ... pero el nombre del proyecto...

HZ: Si, era *unidad habitacional*. Eso era un juego de una construcción que nunca fue terminada, que no llegó a ser, que antes de ser terminada ya era una ruina y cuando la habitaras los espacios te hicieran viajar hacia algún lugar. Habían algunas situaciones específicas de cómo un espacio definido te puede hacer pensar en cosas. Estaba jugando mucho con la memoria histórica en la arquitectura. Cuando estás en una ruina arqueológica, por ejemplo, si no tienes la explicación del guía tu cabeza empieza a soñar sobre lo que pudo ser ese espacio. Y de eso hablaba esa obra, de lo que pudo ser y nunca fue.

Otra cosa importante en ese proyecto era la degradación. Se trataba de un material orgánico, una cosa que se cae con la lluvia, con la nieve y que al final termina teniendo una erosión rápida. Esa cosa que nunca llegó se convierte en una ruina mucho mas rápido, tiene un vida corta de unos dos meses. Esa naturaleza del proyecto fue complicada, en algún momento la institución la cuestionó mucho, por el hecho de llenar de basura su terraza. El que ellos me dejaran hacer eso, el que fui becado, el que no me dejaran entrar ya con más cartón, el que pudiera trabajar con gitanos y que cuando me vieron entrar con ellos me llevé una reprimenda del tamaño del mundo, toda esa interacción directa en el otro mundo que existe en la calle era parte fundamental de la obra.

RB: ... y ahí mismo radica su éxito.

HZ: Si, puede ser. ¿Nos vamos?

RB: Si, vamos. Muchas gracias por tu tiempo, y suerte en la próxima inauguración.

HZ: Gracias a ustedes.

Sao Paulo, Octubre 2008