



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
Antigua Academia de San Carlos

Maestría en Artes Visuales
Orientación en Arte Urbano

Tesis para obtener el grado:

La densidad del vacío. Tácticas intervencionistas en un mundo ocupado

Presentada por:

WAYNER TRISTÃO GONÇALVES

Director de tesis:

Omar Lezama Galindo

Esta tesis corresponde a los estudios realizados con una beca otorgada por la Secretaría de Relaciones Exteriores del Gobierno de México

México, D.F. Septiembre 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice:

Introducción	2
1 – Denso	6
1.1 La densidad contemporánea	12
1.2 Los centros de las metrópolis como espacio simbólico	15
1.3 Rellenando el lleno, interviniendo en la ciudad saturada	17
2 – Vacío	23
2.1 Denominación de algunos sintagmas urbanos contemporáneos	27
2.2 Referencial (de) constructivo	30
2.2.1 Humanización del minimalismo: contaminaciones en el arte público contemporáneo	
2.2.2 Anarquitectura	41
2.2.3 Arquitectura deconstructivista	45
2.3 Nuevos usos de los espacios vacíos de los centros urbanos	48
3 – Virtual	56
3.1 El símbolo como potencia	59
3.2 Ruinas	63
3.3 Posibilidades verídicas	66
3.4 El no hacer como arte, o, el vacío como creación artística	70
3.5 Algunas propuestas prácticas (incrustaciones, sustracciones y denominaciones)	75
Conclusión	89
Fuentes de consulta	91

Introducción

El presente trabajo es el resultado de investigaciones urbanas realizadas desde finales del año 2000, como resultado de la Maestría en Arte Urbano. Se ha trabajado en investigaciones más actualizadas y puntuales, muchas veces en la ciudad de México, donde está involucrada gran parte de las últimas intervenciones prácticas. Otras ciudades son citadas, como fuentes de investigación, en los parámetros de la ciudad como localidad de pesquisa. Las problemáticas de las metrópolis contemporáneas fueron comparadas sin hacer grandes distinciones regionales, ya que desde el punto de vista de varios pensadores del espacio urbano, cada día que pasa las ciudades se tornan más parecidas unas a otras. El aspecto de ciudades globales fue expandido de modo que pudiera abarcar a la mayoría de los grandes centros mundiales. No solamente en el sentido económico, sobretodo en lo poblacional y político, una vez que los flujos se intensifican y crean una globalización del espacio urbano. Estos Flujos de información, personas, capital, entre otros, que con el avance de las redes de transporte y comunicación, crean una nueva reconfiguración. Las principales características artísticas, culturales y sociopolíticas de una ciudad son llevadas a otras, lo que actúa en una parte del globo es implantado en otros sitios.

La inmediatez de nuestra época cambia estos paradigmas en todo instante. La ciudad es el lugar más visible de esos cambios; en ella, los centros son los lugares más propicios para interacción. Sin embargo, muchas ciudades están perdiendo esta sinergia, con la creación de zonas periféricas de comercio, habitaciones o de ocio y entretenimiento, descentralizando así la cartografía urbana, y creando varios centros de interés.

El artista contemporáneo juega un papel fundamental en esos cambios, una vez que tiene la capacidad de subjetivar la vida cotidiana y todos sus problemas. Si el arte, tal como conocemos, es una creación urbana, el arte urbano o público, como lenguaje carece de sentido, y sus modalidades de una línea propia de creación. Muchas expresiones callejeras vienen asomarse a la designación: *grafiti*, *stickers*, esténciles, estatuas vivientes, cantantes de calle, organilleros (en el caso de la Ciudad de México), sus habitantes más característicos: pordioseros, ambulantes, entre otros, pueden pasar de

personajes antropológicos al nivel de obra de arte, en el espectáculo de una situación, ganan la admiración de los pasantes. Así mismo falta una validación como tal. Los museos todavía no tienen un nicho propio para tal designación de arte, que expuesta en el espacio público, es susceptible a interacciones y apropiaciones de los transeúntes.

Además de una designación de arte urbano, es necesario hacer una específica para el espacio público, que es local donde se desarrolla este tipo de arte.

Partiendo de la idea de “público” como de libre acceso a la población, sin distinción de edad, social, o de género, el espacio público abarca desde edificios cerrados: bibliotecas, predios gubernamentales, entre otros; espacios abiertos: plazas, parques, o cualquier espacio que se encuentre en la calle; hasta espacios virtuales, como es el caso de la Internet.

El arte público, será entonces el arte desarrollado en estos sitios, sin distinción de lenguaje y apropiación del mismo: del performance al web art.

Una cuestión encontrada fue la paridad de temas como el arte urbano y la arquitectura, ¿dónde empieza la línea que separa los dos campos? Vamos a deparar con varias cuestiones de este tipo en lo que concierne al interdisciplinar.

La tesis busca una amplitud de tema, en lo que concierne a la ciudad y sus habitantes, por tanto, va dirigida a cualquier habitante preocupado con cuestiones urbanas y micro políticas en el espacio urbano. Por contar con conceptos más cercanos a artistas, podría pretender en ellos el público principal, lo que no sería de todo cierto. Los temas están desarrollados de modo que el lector es llevado a interactuar constantemente con los planteamientos desarrollados por el autor, una falla en el didactismo minucioso va justamente en esa dirección, de incitar el lector a caminar muchas veces por su propia cuenta, como si tratara de una deriva por la ciudad.

La forma no lineal de la escrita, tiene justamente la intención de fortalecer la pérdida gradual del sentido lineal cuando somos confrontados con tanta información, y pasamos de espacios vacíos a los llenos, o al revés, cayendo muchas veces en sitios virtuales. La fragmentación contemporánea es aludida en esos pliegues escritos, infiriendo mayor significado a las hipótesis planteadas.

La falta de imágenes, o la excesiva muestra de imágenes de espacios arruinados, tiene la misma pretensión de, mostrando pequeños índices, el observador-lector sea capaz de restituir el sitio con sus potencialidades. La tesis está dividida en tres capítulos, de acuerdo a la problemática analizada. Fue tomada como metodología formal la dialéctica, en la que partiendo del lleno, contrapuesto al vacío, se pueda llegar a lo virtual, o sea, la conclusión está propuesta como potencialidad, no como certeza absoluta. El aspecto formal también se ha tratado en lo que se refiere al cuerpo literario, la cantidad de imágenes en el capítulo uno, o la espacialidad en el segundo. Por ser un tema interdisciplinario (pues son muchos factores que actúan en la ciudad, recharacterizándola), un estilo lineal de pensamiento es casi imposible. La reterritorialización y subjetivación en la ciudad fue incorporada a la forma del texto, funcionando como un rizoma.

El punto de partida fue la característica principal de las ciudades, o sea, el acúmulo, de gente, información, mercancías; el primer capítulo nos muestra un panorama de las metrópolis contemporáneas, la problemática del exceso, cómo afecta la percepción en la ciudad. La caracterización y un resumen histórico, funcionan como introducción a la investigación.

En el segundo capítulo el concepto de vacío es propuesto con una profundización en los temas, aproximándose más a una conclusión, sin embargo, una pequeña aclaración de términos se hace necesaria: una historiografía del arte urbano y de las tendencias arquitectónicas, tales como el deconstructivismo que va ser el estilo más próximo a las proposiciones finales.

En la última parte, como resultado dialéctico de las proposiciones, lo virtual concluye con algunas propuestas prácticas y detallamiento de estas obras, que funcionan como un material didáctico-visual de lo que fue planteado en la investigación.

Esta investigación utilizó la Ciudad de México como punto de referencia, por tratarse de una teoría del arte público, por lo tanto fundamentando la puntualización en intervenciones en el espacio urbano. A partir de la

caracterización del arte específico, en boga en los años sesenta y setenta. Claro que por el hecho de ser una ciudad global, genérica, la temática es fácilmente expandida a otras tantas. La Ciudad de México, como espacio real de concreción de la maestría, además de ser unas de las más grandes y pobladas del mundo, actúa como un corredor obligatorio de exhibición e investigación de la ciudad contemporánea.

Como está enfocada en un medio en constante mutación, el espacio urbano, esta propuesta puede sufrir una desactualización con el tiempo, pero los paradigmas fundamentales del espacio actual son tratados de modo a ofrecer un carácter histórico y social de toda una época. Puede servir de influencia para otros campos, como la arquitectura, sociología, lo mismo para la psicología/ecología del espacio urbano.

Como las proposiciones se quedarán en niveles de virtualidades físicas, otros lenguajes del arte urbano sólo fueron citadas como modo de puntualizar la investigación, y por la creencia del autor que las otras formas de intervención (performances, acciones y demás artes del cuerpo) se tratan de una temporalización demasiado efímera que contando con la participación del artista, amplían el uso del espacio urbano llenando cada vez más, compitiendo con la exhibición espectacular del cuerpo tan visto en las estatuas vivientes o en los pordioseros.¹

Hay que puntualizar, que este trabajo tiene un carácter casi de traducción, una vez que el autor muchas veces desconoce un término más cercano al español, u otras veces prefiere otros más lejanos de su intención, pero sin igual en la lengua que prefigura en el escrito.

¹ GONZÁLEZ, Francisco Hernandez Hace un estudio interesante sobre esas manifestaciones del cuerpo y la capacidad de aprehensión histórica colectiva en el espacio público en su tesis *Cuerpo Ciudad*. Inédita. ENAP, UNAM.

1. Denso



Imágenes de ruinas urbanas en Madrid, Sao Paulo, Buenos Aires, Ciudad de México, etc.

“Botaram tanto lixo,
botaram tanta fumaça,
Botaram tanta fumaça
por cima dos olhos dessa cidade,
que essa cidade
tá, tá tá tá tá
está com os olhos ardendo...”
Tom Zé

Caminando por las calles de cualquier centro urbano, es fácil percibir algunos residuos de habitaciones, pedazos de la historia de algunas casas, de algunas familias, por medio del lugar, hecho por los habitantes. Se presenta de formas distintas: una antigua pared con azulejos, marcas de escalones o lo mismo como ranuras en las paredes de terrenos vacíos, aguardando que alguna constructora venga a comprar y empezar la construcción de nuevos edificios, que están sobrepuestas a los vestigios, reconstruyendo el dibujo urbano. Superposición de capas, como un pliegue que va borrando todo el pasado abajo inscrito. Con una in-diferenciación del urbanismo por el motivo de la facilidad, de la velocidad en las entregas de viviendas, extingue entonces un pasado detallado para la sustitución por paredes de vidrio. Una vida representacional a nivel extremo, como si adelante de una novela, estuvieran sus personajes adelante de nosotros, en la propia ciudad. Ahora como en una versión mas actualizada de la sociedad del control ya nombrada por Michel Foucault, y sus incontables cámaras *reality shows* mirando a todos los lados. El mismo vidrio de la televisión o de la computadora: ventanas interdependientes que sirven para separar. Vecinos, mundos, aparatos, todo reflejando una virtualización vacía, o en la mejor de las hipótesis nosotros mismos, nuestra imagen en esas pantallas apagadas. No es casualidad que uno de los principales programas informáticos actuales se llama Windows. El aumento de habitáculos surge como un problema, una vez que podemos considerar no sólo a nivel social o simbólico, pero, sobre todo económico ya que la especulación inmobiliaria va dictando reglas de la nueva configuración urbana, cambiando toda una estructura social. Las áreas más valoradas se van expandiendo hacia las periferias y estas cada vez más centrales y crecientes a cada día. Un proyecto que podría engendrar nuevas ciudades,

Tlom, *Uqbar*¹, *la Nueva Babilón*², *LaPutá*³, o algún nuevo proyecto artístico-arquitectónico que mira hacia una nueva lectura de lo cotidiano, siempre tan mutable a cada instante de nuestra sociedad hiperveloz. Sin embargo, hoy en día las esperanzas de construcción de lugares que no son, lugares que antes nombrábamos de utopías, y que ahora son solamente no-lugares, ya se quedaron en algún lugar lejano, junto con nuestra visión modernista de reconstrucción de la vida según modelos cartesianos, y apoyados en la evolución tecnológica, es decir, que se quedaron junto con todas las cosas que no dieran cierto, las revoluciones globales o el cambio de la vida cotidiana por el arte. El arte hoy gana un espacio estético solamente en la cuestión que va confundirse con el diseño, agrupando más y más personas con la amplia difusión mediática de su estética. Las construcciones van más allá de las vallas publicitarias, en busca de un eterno crecimiento, van incorporando todo al rededor, mismo que empieza dejando vacíos urbanos, generalmente antiguas construcciones que por motivos económicos ya no son más rentables de trabajar, o de revitalizar.



Con el pasar del tiempo, sin embargo, esas brechas urbanas van siendo tomadas, casi siempre demolidas para la construcción de una nueva malla urbana, una nueva cartografía llena, entretanto, los pocos trazos que remiten a la historia de aquel lugar. El No-lugar será el momento clave, como apunte primero de la densidad urbana. Un lugar virtual donde son trazados puntos de

¹ Ciudades creadas por el escritor Jorge Luis Borges, que aparecen en el libro *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941)

² Ciudad utópica proyectada por Constant que fue miembro de la Internacional Situacionista e unos de los fundadores del grupo CoBrA.

³ Lugar ficticio relatado en el libro *Los viajes de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift

fuga, donde un tiempo antes era posible habitar ese lugar, ahora personificado solamente por las marcas en la pared⁴. En estos trazos se encuentra una arqueología de lo cotidiano, donde verídicos o ficticios, los símbolos pueden remitir a otra lectura. Una densidad espacial, en un plano material que se vuelve virtual, y también temporal, porque en el tiempo pasado era una vivienda y en el futuro publicidad de nuevas instalaciones, se juntan en el presente, que pronto no estará.



Una densidad simbólica e histórica esperando el momento de volverse más densa también materialmente. ¿Tenía esa representación un capital simbólico visible se fue separado de su función pre-construcción? Las historias de cada lugar son mostradas en cada resquicio que se encuentra en las paredes. Una verdad tan tenue que cualquier observador perdido en estos escombros puede recrear otra ficción para este lugar no mas habitado. El arte público aparece como un agente cuestionador de lugares apropiados y de funciones específicas de la obra exhibida en el espacio urbano. Pero si no delimitase un espacio como expositor, ni el lenguaje como una ya comprendida por el grande público como lenguaje artístico por excelencia (pintura, dibujo, etc.), ¿cómo hacer una lectura de esas intervenciones, dislocadas de su porvenir histórico o relocalizadas en una nueva historia creada? Como Benjamín decía, “articular

⁴ Acá ampliando la caracterización del no-lugar por Marc Augé, incluyendo también los vacíos urbanos como sin sentido de pertenencia y sobretodo como espacios temporales.

históricamente el pasado *no* significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’⁵. La verdad pasa a ser cuestionada, una vez que lo poético cotidiano del lugar a ser trabajado será revisado e re-trabajado de modo que aparezca una adaptación a lo presente, y no solamente una colocación de utensilios personales en escena. No sólo la cuestión conceptual, mirando también la cuestión formal, adecuando la interferencia a los vacíos de la ciudad, para que pueda ser visible y de alguna forma asimilada por los transeúntes. Mucho hay de pensar, antes de rellenar algún sitio, ya que la ciudad hoy cuenta con mucha información. Si lo que miramos son las lagunas, parece injusto esconderlas con objetos/instalaciones, llenando aún más el ambiente, y dificultando una posibilidad de lectura.

“La vida de una ciudad es un acontecimiento continuo, manifestado a través de los siglos por obras materiales, trazados o construcciones que la dotó de personalidad propia y que de la cual va emanando su alma poco a poco”⁶.



En la ciudad es fácil mirar los vestigios, desde la basura, que se torna más y más efímero hasta ruina de las casas. Una invasión residual que sólo tiene fin

⁵ BENJAMIN, Walter. “Tesis de la Filosofía de la historia” en Ensayos escogidos, ed. Coyoacan. México, 1999. Tesis VI, pág. 45

⁶ Carta de Atenas

en la medida que se construye el nuevo. Sobreponiendo camadas en una collage, dobladuras, una unificación de la ciudad entera mediada por nuevas calles, líneas del metro, y trenes, como una costura urbana, una malla. El espacio va disminuyendo en la medida en que la expansión se hace necesaria. La ciudad absorbiendo cada vez más información y obras para abrigar todo. Destruyendo antiguas construcciones y proyectando nuevas que se adecuan mejor a nueva trama urbana. Nuevas tecnologías trazando nuevos caminos, muchos de ellos aun virtuales. La electrónica haciendo maquinas más pequeñas. Ésta disminución se encuentra principalmente en áreas urbanas expandiendo sus conceptos para un cotidiano híper textual e veloz. La concentración en estas áreas que ya no tienen más para donde crecer, crea una densidad visible en toda el área de la ciudad. Pero la densidad es diferente en razón del número de cosas que se acumulan por la calle. El sentido estético, no está solo en la arquitectura o en urbanismo, el cotidiano tiene huellas que surgen en la basura o en los coches estacionados. Mucho tiende a borrarse o a esconder utilizando una remodelación urbana. Las áreas que aún pueden ser revitalizadas son moldeadas por el vidrio y piedras lisas, sin que se vea la suciedad.

“las superficies transparentes de vidrio, la acentuación purista de una orden geométrica, el anglo recto, la liberación de elementos ornamentales, tuvieron el significado de un nuevo estilo. Sin embargo, eso no se daba por las características funcionales de estos elementos lingüísticos, pero su capacidad formal de expresar un nuevo sentido histórico, una concepción nueva de la vida”⁷.

Benjamín habla acerca del vidrio, consideraba éste como una sustancia neutra, atemporal, donde la historicidad humana no puede dejar marcas. Eso deja una dificultad aun mayor para la aprehensión del significante por el espectador. Se crea una arquitectura sin ligación con ninguna parte, un modelo urbano que adecuándose a cualquiera parte del mundo, ya que no necesita llevar el entorno en cuenta. Surge así el concepto de ciudad global⁸, y por medio de

⁷ BENJAMIN, Walter. Citado em SUBIRATIS, Eduardo. Da Vanguarda ao Pós moderno. Ed. Moderna 1994. São Paulo Pág. 121

⁸ SASSEN, Saskia. La ciudad Global: New York, Londres, Tokio. Eudeba, Buenos Aires, 1999

ese término, una facilitación de tratar las mismas ciudades en escala global que presentan los mismos problemas, sin la necesidad de nombrar ejemplos más específicos. Pero muchas veces la urbanización juega al revés, creando vacíos, pero densificando la misma ciudad. Cuando no se trata de un vaciamiento de material, se vuelve a un neo barroquismo, muy detallado en un mundo escaso de tiempo para la observación. Aparentemente un barroquismo por la cantidad de información, o por la cantidad de figuración - claro que hoy en día muy mezclado con números y abstracciones estéticas - pero si miramos un poco más detalladamente percibiremos informaciones de puro marketing, teniendo pocas veces alguna importancia conceptual. Por ese exceso de vallas y publicidades en las calles, las construcciones se vuelven más simples (formalmente hablando) a la proporción de la cuantificación.



1.1 La densidad contemporánea

Desde su creación, la ciudad puede ser comprendida como acumulo. Que se queda mas visible con la burguesía y su acumulación de dinero, muebles, cosas, puede considerarse hasta la ciudad como el acumulo de saberes, de técnica, de obras.

“...es esta acumulación, la adición de las distintas temporalidades lo que configura a la modernidad del lugar. Este ideal de acumulación corresponde a un cierto deseo de escribir o de leer el tiempo en el espacio: el tiempo

*pasado que no borra del todo el tiempo presente, y el tiempo futuro que ya se perfila”.*⁹

Con el capitalismo las ciudades se transformaran en circuitos físicos de cambio de capital, ahora con la virtualidad, las funciones se cambian, se recrean nuevas redes de ligación. El espacio parece no ser tan importante como el tiempo, la inmediatez. El lugar de consumo concurre ahora con el consumo de lugar, con una recurrencia turística a los puntos estratégicos fijados por las empresas de viajes y catalogados con ayuda de las imágenes ya incrustadas en el inconsciente colectivo por las ventanas publicitarias, o mismo artísticas – ¿no serian los museos de arte uno de los lugares preferidos por los turistas?



*“la necesidad de esa transformación de las artes visuales en urbanismo, en visualización del espacio urbano, fue propuesta, fue hasta teorizada, empezando siempre del presupuesto tan civil cuanto impopular de que también el trabajo del artista es un servicio social y la posición apartada o privilegiada del genio ya es decididamente estéril y inactual. La integración de las artes visuales en la empresa urbanística, o sea, en la empresa de construcción de la ciudad, o de la civilización, llama-se diseño industrial”*¹⁰

Hoy en día es difícil separar la cuestión visual de la vida cotidiana. Tras la revolución industrial, y la creación – por lo menos su denominación – de la

⁹ AUGE, Marc. Sobremodernidad, <http://www.memoria.com.mx/129/auge.htm>

¹⁰ ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte como historia da cidade. Ed. Martins Fontes. S. Paulo 1998. Pag 121

industria cultural, con la producción seriada de imágenes de la misma forma como se produce mercancías y principalmente con el advenimiento de la sociedad del espectáculo, donde la imagen y mercancía van a ser la misma cosa, la vida cotidiana cambiase en un reflejo de su representación. Hoy la cuestión espacial penetra en las casas y miramos un cotidiano marcado por diversas costumbres estratificadas. Invenciones en tiempos de guerra, que parecen adecuarse perfectamente a nueva batalla cotidiana contra el tiempo. Café soluble, leche condensada, detergente líquido. Muchos productos que necesitan diluirse en agua u otro solvente para el consumo, pero la misma costumbre hace que los productos se tornen más flojos, acostumbrando con la densidad, y la disolución es descartada. Se crea entonces un cuerpo más duro y porque no más denso, en la medida en que el pensamiento parece seguir un rumbo contrario con la incapacidad del medio de impulsar siempre su utilización. Con un avance tecnológico tenemos siempre más informaciones en menores espacios. No camina distinto lo cotidiano. Pero hay que recordar que ahora no tenemos más territorios por ser descubiertos físicamente (América podría ser la válvula de escape al barroco), ¿hacia dónde vamos salir, con nuestra intención de vivir con un mínimo espacio – sea físico o representacional?

La dinámica urbana se ve repetida en escala global. El crecimiento de las ciudades depende de la infraestructura nacional y lo que se ve repetidamente es un crecimiento puntual en las principales urbes, casi siempre representadas por las capitales, en donde se encuentran los principales centros monetarios y socioculturales. De este crecimiento excesivo en las capitales (que casi siempre remite a éxodos poblacionales, reduciendo la población de otras provincias menos favorecidas), tenemos el apareamiento de las mega ciudades, que según denominación de la ONU, serían las ciudades con más de 10 millones de personas y que en el año de 1993 era conformada por: Tokio, Sao Paulo, Nueva York, Ciudad de México, Shanghái, Bombay, Los Ángeles, Buenos Aires, Seúl, Pekín, Rio de Janeiro, Calcuta, Osaka. Además, Moscú, Yakarta, El Cairo, Nueva Delhi, Londres, Paris, Lagos, Dacca, Karachi, Tianjin. Saskia Sassen configura esas ciudades globales como:

“puestos de mando altamente concentrados en la organización de la economía mundial; como emplazamientos clave para las finanzas y las firmas de servicios especializados; como centros de producción, incluida la de innovación en los sectores punta; y como mercados para los productos y las innovaciones producidos¹¹”.

Con esa centralización de poder, político, económico, social, cultural, esas ciudades van a definir un nuevo tipo de conexión entre sí, demarcando así una nueva ruta y desplazamiento. En la sociedad actual en que los capitales fluyen abstractamente, el flujo de personas e información no sería distinto. En gran parte por el avance del internet, de los medios de comunicación y de transporte, estos flujos intensificarán los cambios en las ciudades contemporáneas. Si no hay más fronteras para estos cambios, una homogeneización es previsible en alguna época. Lo que se percibe, son cambios graduales en culturas locales, debido a la entrada constante de informaciones. La globalización, muestra su lado masivo, en que el capital extendido a todas las ciudades actúa de igual manera. Los flujos de bienes y productos culturales modifican las “maneras de vivir juntos”. El espectáculo será el mediador de relaciones (Debord). De ciudades globales estos espacios pasan a ser denominados como ciudades genéricas¹², ya que todas las características particulares son repartidas y encontradas en cada uno de ellos actualmente. La problemática también será repartida entre todas esas mega ciudades, como el apareamiento de no-lugares y la densificación de los espacios urbanos. Eso aparece como una reconfiguración urbana, que refleja una micro cartografía de las características globales, con espacios adensados y vías de flujo que crean vacíos y espacios sobrantes en la ciudad.

Una característica común en todas las metrópolis latinoamericanas¹³, es la gran cantidad de terrenos vacantes: espacios al margen de la dinámica urbana, generalmente terrenos que están en trámites judiciales, o cuyos propietarios quedan incapacitados para desarrollarlos, o principalmente gestores inmobiliarios que no les interesa la inmediata venta. Sin contar con los espacios que son de la Iglesia, Gobierno, etc....en esas cartografías obsoletas, el tiempo

¹¹ SASSEN, Saskia. La ciudad Global: New York, Londres, Tokio. Eudeba, Buenos Aires, 1999. Pag 68.

¹² Remitiendo a la clasificación actualizada por Rem Koolhaas

¹³ Evidenciado personalmente por el autor, pero que se extiende a todas megalópolis globales

es el principal agente, cargadas con memoria para el recuerdo, muchas veces son un lugar simbólico por excelencia, pero simplemente bloqueado para la población. ¿Cómo utilizar estos vacíos para ampliar el espacio urbano, ya que lo mismo encontrarse tan lleno?



Paisaje urbano común en la re configuración De las metrópolis, hibridación entre tradición y pos modernidad.

1.2 El centro de la metrópolis como espacio simbólico

Mirando hacia el pasado, podemos hacer una comparación de nuestra época al barroco, lo que Calabrese va a llamar era neo barroca, en que

“la arquitectura tenía de afirmar con aquella insistencia lo que tenía a decir no porque los hombres estuviesen cansados de las formas de Bramante, pero porque la época, de un modo general, tenía olvidado la sensibilidad sencilla, porque tenía se tornado insensible a estímulos más sutil por los gozos demasiado refinados y una orgía de sentimientos extremos”¹⁴

¿No será esta misma insensibilidad que estamos viviendo hoy en día, adelante de tantas informaciones y estilos? Por fin una polución visual, mirada hacia la mercancía y espectáculo constante de la vida. Sólo que el barroco tenía una preocupación con la eternización, una cuestión espiritual que siempre

¹⁴ WOLFFLIN, Heinrich. Renascença e Barroco. Ed. Perspectiva S. Paulo 1992. Pág. 68

tergiversaba las obras, mientras nuestra época vive más interesada en avances tecnológicos-rationales, casi siempre descartables con el pasar del tiempo. Este exceso de detalles arquitectónicos, o simplemente urbano, tiene en común con nuestra representación y la especialidad, en una época pos utópica que el sagrado ya no tiene gran valor. La arquitectura de hoy ha cambiado en el sentido de no permitir muchos ornamentos debido al costo y a la practicidad de la vida cotidiana. Pero compensa esta falta de accesorios en las publicidades (vallas, carteles, banners) que aparecen siempre en el campo visual. Recordando que las transformaciones socio-económicas de la época previa al barroco llevarían a las expansiones marítimas. ¿En qué punto la densidad representacional tendría sido también un impulso a la descubierta de nuevos mundos, más vacíos, que propiciasen una vida más tranquila y con espacio para nuevas representaciones?

El *horror vacui* del barroco reaparece hoy en día en la densificación del cotidiano, pero quizás sea solamente un miedo al vacío primordial, a la muerte, el contenido esencial de la evolución cultural que según Freud consistiría en la lucha entre el instinto de la vida (Eros) y el instinto de destrucción (Thanatos).¹⁵



Será necesario hacer sobresalir estos vestigios tan temporales con una nueva aprehensión del espacio urbano y cuestionamiento del lugar, cambiando la zona de pasaje - los terrenos vistos como abandonados significan apenas el

¹⁵ FREUD, Sigmund. El Malestar en la cultura. www.librodot.com, 2002

inicio de una construcción, aun son el vacío – en zonas de exhibición, de existencia. Apuntar la densidad urbana no sólo en los aparatos físicos, sino en vestigios de las viviendas.

Impulsadas por el progreso tecnológico y por los nuevos investimentos del capital, muchos nuevos habitáculos son construidos a cada día. Personas las compran para alquilar, manipulando el espacio, a la vez más pequeño como forma de hacer crecer la renta. En la imposibilidad o en la mayor rentabilidad de construir en los centros, predios antiguos son demolidos. El rescate de estos pequeños cotidianos urbanos no se da con la razón de guardar un valor ya tenido como histórico, como lo que acontece con inmuebles caracterizados como patrimonios históricos y/o artísticos, pero si como forma de mostrar una parte de la memoria del lugar, haciendo necesario el microcosmos para llegar al macrocosmos. Fijando un poco más en el tiempo, el porqué del lugar, sin con eso hacer una eternización, pero si una ida del trance a lo transitorio, buscando una ontología y recolocando en un mundo contemporáneo



1.3 Rellenando el lleno

El acúmulo actual de las ciudades se hace visible principalmente en la utilización de sus vías públicas. En el espacio de interacción por excelencia, la calle, es posible percibir la utilización de ese espacio como medio de depósito muchas veces particular. La utilización básica aun es ligar espacios en la

ciudad, pero con el creciente flujo, la calle muchas veces absorbe residuos de un tráfico intenso. La calle es el lugar público por excelencia. Donde todo ocurre, todos pasan, lo único que varía es el modo de transición, unos de coche, otros de pie, metro, bici, o lo que sea. Ese espacio es tentador en cuestión de exhibición, lo que se comprueba con la cantidad de publicidades y de grafitis en las grandes ciudades.

Estos son dos ejemplos fundamentales en un análisis de la vanidad en la calle. Los grafitis (refiero a cualquier modo de expresión callejera utilizando tinta *spray*, sean *stickers*, *stencils*, etc) que en su gran mayoría es prioritariamente la cuestión de nombrarse mediante los otros pasantes, casi siempre otros grafiteros; y las publicidades en que el producto tiene que mostrarse, identificarse para que pueda obtener algún valor económico al principio y una identificación con el consumidor en una segunda instancia.

Algunas estrategias distintas son utilizadas por esos dos lenguajes: la densidad en el grafiti y el vacío en la publicidad. Según una encuesta hecha con grafiteros, 80 %¹⁶, coincidieron en que la cuestión de la densidad era bien definida en el modo de hacer al pasante detenerse e intentar decodificar las *tags* y *pixações*¹⁷.

El caso opuesto ocurre con la publicidad contemporánea que va aliada al diseño, de modo más profesional que el grafiti (vale recordar que muchos grafiteros son diseñadores, y que la moda hip hop, incorpora ese lenguaje en las imágenes relacionadas a ella). Puede pensarse que está más “preocupada” con el bienestar social, políticamente correcto (contrapuesto a la confrontación del grafiti) porque utiliza cada vez más un diseño limpio, sin muchos elementos, para que pueda ser más fácilmente leída por los posibles consumidores. Pero la cuestión estética de la publicidad no tiene otra función que no sea la venta, la mercantilización total de la vida.

La circulación es la organización del aislamiento. Por ello constituye el problema dominante de las ciudades modernas. Es lo contrario del encuentro, la absorción de las energías disponibles para el encuentro o para cualquier

¹⁶ Trabajo de campo realizado en Belo Horizonte, Brasil en 2001 con 16 personas que hacían grafiti.

¹⁷ En Brasil se hace una distinción entre *pixação* – tag hecha en lugares prohibidos sin muchos colores – y *graffiti*, que sería más bien elaborado, con usos de más colores, formas, y incluso narrativas.

*tipo de participación. La participación que se ha hecho imposible se compensa en el espectáculo.*¹⁸

En los años 60, el arte como todas las manifestaciones sociales, ganaran las calles. La época así lo pedía, la concentración como forma de fortalecer las ideologías cambiantes.

En nuestra época vemos el reaparecimiento de agrupaciones en combate con grandes encuentros de naciones a discutir el rumbo de la sociopolítica global. Grupos como los *Reclaim the Streets*, *Black Blocs*, entre otros, que utilizan artificios artísticos en la disputa por el poder. El arte público será puesto de moda y generará un sin número de otras expresiones en la calle, ampliando así el uso del espacio público.

Se vale todo en el arte público

*El espacio es la categoría fundamental de cualquier forma de poder. Es el medio de relaciones sociales, articulando físicas y simbólicamente distancias, proximidades, posiciones, oposiciones, y simultaneidad. Todos llaman al poder como manifestaciones de propiedad y se institucionalizan en actos de territorialización.*¹⁹

A partir de esa territorialización constante, las formas de manifestaciones callejeras, se van a expandir en la tentativa de adecuarse a cualquier territorio sobrante en los centros urbanos.

Para el artista no será distinto. Puesto que el monumentalismo ya está fuera de moda - quizá por nuestra época efímera en que se derrumban las torres gemelas, los Budas de Bamiyán, o cualquier representación perdurable de una era – las creaciones efímeras abundan por las calles.

Hoy en día ya no es posible diferenciar entre performances o pordioseros, instalaciones o montículos de basura, restos de construcciones y pinturas murales. No solamente por la cantidad de residuos existente en el espacio público, pero sobre todo por la actitud del arte de aproximarse del público, sea

¹⁸ KOTANYI, Attila y VANEIGEM, Raoul. Publicado en el # 6 de Internationale Situationniste (1961). Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999.

¹⁹ FRANKE, Anselm. Territories, Islands, camps and other states of utopia. KW, Berlin 2003. pp 10.

saliendo del museo – el espacio calificador – sea por medio de estilos y lenguajes más factible de copias – ready made y apropiacionismos – sea por la influencia de la industria cultural, que de alguna manera llevó el arte a un público más grande.

En esa indistinción entre el erudito y el popular, el ambiente urbano, la ciudad, transformase en el museo cotidiano, no mas una sacralidad que distancia los observadores y las obras, la urbe adquiere un valor de intercambio y interacción donde cualquier puede volverse obra de arte. Aparece un nuevo cuestionamiento acerca de las instituciones legitimadores del arte. Crece sin embargo el riesgo de ampliar la dicotomía erudito-particular, una vez que, si el arte está en las calles, ¿lo que está entonces en los museos?

La arquitectura pierde espacio, y podríamos remitir a Rem Koolhaas cuando dice que “dado que en la actualidad la construcción ha pasado a ser incontrolable, debemos trabajar para controlar el vacío”²⁰. Todos quieren ser parte del espacio público, lo que no está mal, si se parte de una visión más activa que el simple consumidor pasivo, quizás falta un poco de planificación, pero falta sobretodo una necesidad de exponer el vacío, demostrando que ese no espacio también es fundamental para los habitantes.

No usar estos espacios como ligación solamente, para moverse, como es el sentido original de las calles, funcionando como rutas para llegar a otras zonas más amplias (viviendas, comercios, etc.), sino que defender estas zonas sobrantes en la propia malla urbana. No sólo parques y playas, que tienen una función específica del ocio, pero crear espacios cuyas funciones han de ser elaboradas por los vivientes, sea de cultura, de ocio, de aprendizaje.

Iniciativas personales son creadas, pero ¿cómo medir la funcionalidad o el grado de molestia al público? Porque ese aspecto podría ser muy sencillo, cuando aparecen proyectos de exhibiciones artísticas que no toman en cuenta el lugar específico, y que no requiere ningún tipo de cuestionamiento artístico-cultural, en que todos salen gratificados con la muestra estética (sean de vacas, sillones u otras²¹).

²⁰ KOOLHAS, Rem. Citado en SCHULZ-DORNBURG, Julia, Arte y arquitectura: nuevas afinidades. Ed GG, Barcelona 2000. pp 14

²¹ Refiriendo al *Cow Parade*, o a un proyecto en la Ciudad de México que ponía asientos hechos por diseñadores en uno de los principales paseos de la ciudad.

Si los transeúntes en las ciudades paran para ver lo que sea: estatuas vivientes, peleas, tentativas de suicidio, ha de pensar que pueden empezar a interesarse por estructuras más complejas de entendimiento, desde que se vuelvan un acontecimiento, o sea, algo no tan cotidiano, alertando para el peligro de caer en un espectáculo, que simplemente iría reforzar el carácter masivo y pasivo de estos curiosos en potencial.

La característica temporal de la proposición puede ser el factor principal, puesto que de quedarse mucho tiempo, los que allí pasan ya lo toman por común. Debe recordar que si el camino es una importante vía de flujo, las personas verán lo que sea. Estos caminos son principalmente encontrados en los centros de las ciudades (centros de importancia, no sólo geográficos, una vez que las ciudades contemporáneas ya no se prestan tanto a tal distinción geográfica).

Pasar del movimiento constante de los centros a los potenciales acontecimientos contemplativos, es la tarea difícil a ser pensada por los que utilizan estos espacios públicos. Crear en lo denso, un vacío significativo. Para eso hay que hacer un análisis de los espacios, densos y vacíos, pero principalmente en los que se quiere intervenir. Las intervenciones podrán entonces servir de medio transbordador, apuntando a la densidad urbana como un problema de recepción por los habitantes que pasan constantemente por los mismos lugares sin observar signos subjetivados. Los transeúntes están atentos casi que solamente para campañas publicitarias y objetos ya conocidos, como forma de facilitar y sobre todo dar funcionalidad al espacio público. La ciudad es vivida como el lugar de producción no de vivencia. El próximo capítulo parte de la cuestión vacía como mejoría de la recepción, abarcando una pequeña historia de la utilización de la calle como medio de expresión artística, de modos a ejemplificar lo que en el último capítulo será abordado.

2 Vacío

A casa
Vinicius de Moraes

“Era uma casa
Muito engraçada
Não tinha teto
Não tinha nada
Ninguém podia entrar nela, não
Porque na casa não tinha chão
Ninguém podia dormir na rede
Porque na casa não tinha parede
Ninguém podia fazer pipi
Porque penico não tinha ali
Mas era feita com muito esmero
Na rua dos Bobos
Número zero”¹

¹ A Arca de Noé, Vinicius de Moraes, Universal Music . 1980© Tonga Editora musical LTDA

La idea de la filosofía zen oriental, parte de que es necesario vaciar la realidad de significado para aprehenderla en sí mismo.

Pero en nuestra sociedad tan arraigada a valores materiales, esa concepción del vacío es negativa. Lo simbólico fue tan recalcado por el real que vuelve con fuerza total en la sociedad contemporánea, en que los iconos y marcas ganan en importancia, y recrean una lectura de los mismos. Si aparentemente abolió la metáfora, la sociedad crea signos inertes que funcionan solamente como logo marcas. Símbolos puramente mercadológicos. El arte fabricado por esta sociedad pasa entonces a ser el real, la presentación y no más su representación. La abolición de la metáfora. Un conflicto en que la subjetividad débil es reemplazada por el objeto. El sujeto ya no importa. Una vuelta a la muerte ya declarada de la metafísica.

La metáfora es más profunda porque busca un significado en otro significante, mientras el real no se basta en sí solo. Por otro lado como código artístico, la metáfora parece ya haber sido gastada suficiente para permitirse unas vacaciones en una sociedad cada vez más centrada en un racionalismo lógico. Se crearan tantos clichés, en el mundo lleno de las imágenes, que la metáfora ya se tornó el significante en sí misma.

Si el problema está en la sociedad densa como planteado en el capítulo anterior, el vacío, al revés, puede funcionar como elemento puramente temporal, mientras se llena ese hueco.

Un punto primordial a ser puesto en cuestión es el efecto de la aceleración continua de los medios de representación. Los lienzos que antes requerían un cierto tiempo de apreciación hoy no pasan de diseños decorativos que ya no dice mucha cosa al respecto de su mundo, y continúan siendo lo más presentado y premiado en los salones y festivales contemporáneos. La fotografía y el video aparecen como el dibujo actual, una forma que todos los artistas tienen que manejar para producir en otros lenguajes, cuando no se quedan en estos mismos. La máquina nuevamente se interpone como mediador de la representación humana. Sin querer colocar una mirada muy purista, la visión objetiva de la máquina permite otros puntos de fuga de la subjetividad: los encuadramientos (mediados por el rectángulo objetivo) , la cantidad de luz (programada entre algunas posibilidades), el cambio de velocidades (que puede proporcionar una falta de nitidez, con eso rompiendo el

efecto indicial de la fotografía/video), que en nuestra época ya no importa mucho, con la capacidad de manipulación de la imagen, parece que ya no queremos saber si es real o no, todo pasa como simulacro perfectamente. Y lo que antes requería de cierta manualidad, como es el caso del dibujo, interesa menos, sea por el tiempo cada vez más limitado, sea porque la objetividad ya parece reinante. Si a nivel representacional podemos diagnosticar los síntomas, a nivel urbanístico, de convivencia eso es más preocupante. La objetividad, que había caído en desuso después de los funcionalistas vuelve con el desinterés y la velocidad cotidiana. Ya nadie parece importar si la ciudad posibilita subjetividades o no, siempre hay simulacros de fugas por todos lados: cines, locutorios, bares, cafés, etc.

“Todo el espacio está ocupado por el enemigo, que ha domesticado para su propio uso hasta sus reglas elementales (incluso la geometría). El auténtico urbanismo aparecerá cuando se cree en algunas zonas el vacío de esta ocupación. Lo que nosotros llamamos construcción comienza allí. Puede comprenderse con la ayuda del concepto de "agujero positivo" forjado por la física moderna. Materializar la libertad, es en primer lugar sustraer a un planeta domesticado algunas parcelas de su superficie”.²

Lo que antes los situacionistas buscaban cambiar, hoy en día ya no es perceptible por gran parte de los habitantes (en aquella época tampoco, pero con el surgimiento del funcionalismo, todo quedaba muy claro, había un enemigo en común), que sólo quieren utilizar la ciudad como paso sea para el trabajo, sea para el ocio programado. Una vida reprogramada a consumir tiempos y espacios designados para cada utilización específica. Las áreas vacías de la ciudad, o más bien los espacios olvidados (excluyendo los parques y playas ocupadas durante un previsible día de sol) son el punto de fuga más visible de la lógica urbana. Si buscamos otros puntos en la ciudad misma, construida sobre los antiguos espacios vacíos, podemos encontrar marcas de una época que ya pasó, un pedazo de historia dejado para tras en huellas verticales.

² KOTANYI, Attila y VANEIGEM, Raoul. Publicado en el # 6 de Internationale Situationniste (1961). Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999.

*“...sorprendente aquí es el hecho de que los lugares vividos son como presencias de ausencias. Lo que se muestra señala lo que ya no está.”*³

En ese juego de mostrar-esconder, los vestigios funcionan como una potencialidad de creación de acontecimientos. Una metáfora, o más bien una elipse dejada a la mirada del observador atento. Claro que aun hay que desmitificar el tiempo porque si el caminante no tiene tiempo ni de decodificar un cuadro en un museo, que ya está declarado como arte, lo que se diría de escombros en el centro urbano. Distinto del *flanêur*⁴, el hombre urbano contemporáneo ya tiene programada sus funciones: si quiere descansar va al parque, si hacer amigos va al bar. Estos ejemplos clarifican la objetividad urbana actual, sin embargo, posibilidades son necesarias, para un ligero olvido de la correría cotidiana.

“Sabemos que un objeto que no es conscientemente advertido en una primera visita, provoca, en su ausencia, una sensación indefinible en visitas posteriores: mediante su percepción diferida *la ausencia del objeto se hace presencia sensible*. Más exactamente: aunque la calidad de la impresión generalmente sigue siendo indefinida, varía con la naturaleza del objeto desaparecido y la importancia concedida al mismo por el visitante, pudiendo ir del gozo sereno al terror”.⁵

En una ciudad llena, los vacíos se hacen más perceptibles, pero en caso de nuestra época, son percibidos como negatividad u olvido. Un área en que es posible hacer algo, modificarla para que se incorpore al tejido urbano. No es por nada que se habla mucho últimamente de la revitalización de los centros urbanos. Hacer transitables áreas que antes no pasaban de escombros. Si los paisajes aun son los puntos referentes de la contemplación, ¿por que no fabricar paisajes urbanos? “Nada es más vasto que las cosas vacías” ya decía Francis Bacon, otro creador de ciudades utópicas.

³ CERTEAU, Michel de. La invención del cotidiano I y II, ed. Universidad Iberoamericana, México, 2006, pp121

⁴ Sujeto denominado por Baudelaire, que encarna el espíritu del habitante urbano parisino en los finales del siglo XIX

⁵ IVAIN, Gilles (Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. 1: La realización del arte*, Madrid: LiteraturaGris, 1999)

El vacío entretanto no es percibido como tal, la ausencia sirve más como una pulsión de muerte, un silencio cortante, inhabitado y desdeñado por los habitantes, que esperan una constructora para regularizar tal falla en la ciudad. Los que podrían percibir más fácilmente los huecos urbanos, que serían los que vienen de afuera, de otras ciudades – generalmente con los mismos problemas – no tienen planificado estos imprevistos en sus rutas delineadas por las agencias de turismo, estos turistas que no son más viajantes, que no buscan más que catálogos y fotos ya impresos en otras postales, no tienen tiempo para buscar otras miradas en la nueva ciudad.

El vacío sigue encubierto, actuando como límite entre lo visible e invisible, pero lo no visto es lo que no existe. “Únicamente por la forma podemos percibir el vacío” recordando el proverbio Zen. Facilitará entonces describir algunos signos de la malla urbana, como medio de aproximación de ese vacío.

2.1 Denominaciones de algunos sintagmas urbanos

La denominación de vacío es ingeniosa en sí misma, ya que el vacío es una aproximación del nada pero en la medida en que es concebible, ya no es el vacío...”súbitamente en el momento en que creía poder definir lo vacío de materia, acaba de ver ese vacío habitado por el pensamiento”⁶

Sin caer en una especulación filosófica sobre el ser y el nada, el vacío urbano va a ser un espacio sin utilización en la ciudad, que podrá aparecer principalmente en 3 sentidos: “como marco que destaca un lugar o un ser; como demanda que indica con entropía negativa...; y como espera que representa la continua renovación del diverso.”⁷

El primero ejemplo es el único en que el vacío como positividad se basta en sí mismo. Una casa vacía que no necesita de ningún mobiliario para ser habitable. Un terreno abandonado percibido por los pasantes. A lo mejor un no-lugar, un poco distinto de los descritos por Marc Augé, que funcionan más bien como tránsito, pero un des-lugar que no es transitable por nadie, pero existe en su ineficiencia urbana.

⁶ BACHELARD, Gastón. Dialéctica de la duración. ed. Villamar, Madrid, 1978, pp. 67.

⁷ ESPUELOS, Fernando. El claro en el bosque: reflexiones sobre el vacío en arquitectura AL ed. México, 2001, pp15.

Un vacío urbano en esa concepción se asemeja mucho a la entropía, término bastante utilizado por Robert Smithson en sus obras, que determina la fracción de equilibrio en la naturaleza, pudiendo significar la transferencia de un sitio lleno a un vacío.

“La entropía contradice la noción generalmente de una opinión mecánica del mundo. Es decir es una condición que es irreversible, él es la condición que se está moviendo hacia un equilibrio gradual y ha sugerido de muchas maneras.”⁸

Si la ciudad se densifica por un lado, por equilibrio natural, tiende a un vacío por otro. En teoría. Lo que vemos es otra situación, las grandes ciudades continúan creciendo en su mayoría, absorbiendo todo el espacio vacío que pueden. Una creación constante de espacio. Si por un determinado momento, crea vacíos en la medida que destruye antiguas casas, por otro reemplaza la construcción de nuevos habitáculos.

Puede ser denominada como la forma en que la ciudad dialoga con la estética del desgaste de la arquitectura y de la geología. Incorpora la destrucción temporal en la medida que es solamente transitoria, mientras concibe la nueva construcción que tomará ese lugar.

Acercándose más a los sitios urbanos contemporáneos, la entropía es un tipo de no-lugar, que según Augé son:

“• *Los espacios de circulación: autopistas, áreas de servicios en las gasolineras, aeropuertos, vías aéreas...*

• *Los espacios de consumo: súper e hipermercados, cadenas hoteleras.*

• *Los espacios de la comunicación: pantallas, cables, ondas con apariencia a veces inmateriales”.*⁹

Según este mismo autor, esa clasificación es relativa, varía según los momentos, usos y funciones. Sobre todo es interesante percibir que para él esa denominación va a aclarar los lugares de flujo en la sociedad actual, lugares en que el contacto entre personas será nulo o mediado por la mercancía (como Debord ya decía en relación a la sociedad espectacular). Aquí trataremos de

⁸ SMITHSON, Robert. www.robertsmithson.com

⁹ AUGE, Marc. Los no lugares – espacios del anonimato Gedisa, Barcelona, 1993, pp35

no-lugares como espacios olvidados en la ciudad. No los impuestos para el tránsito, sino los intransitables normalmente, como los terrenos vacantes, las casas en derrumbe, las áreas debajo de puentes, y otros espacios carentes de una relación de pertenencia con el habitante.

Estos espacios amplían a cada día dependiendo del tamaño de la ciudad en que se encuentran. Hace mucho tiempo el término metrópolis ya se encontraba desfasado para designar el crecimiento continuo de algunas ciudades. Lo que antes era utilizado para describir ciudades industrializadas que albergaban millones de personas se quedó distinto de lo que hoy se utiliza para designar conurbaciones con más de 10 millones de habitantes.

Generalmente la mega ciudad indica la configuración de nuevas formas espaciales, resultantes del impacto de la globalización. Nuevas formas que se basan en el flujo constante de personas e informaciones, en que la mega escala es el nuevo nivel de medida – el hombre de Vitrubio ya no sirve como modelo, vivimos en una era pos biológica, con nuevos paradigmas de tamaños. La mega escala crea otros sistemas en la malla urbana, una red que liga todas distancias, así como sobreposiciones estructurales.

El resultado de la constante construcción y reconfiguración del tejido urbano será visto en la creación constante de terrenos baldíos. Un nuevo paisaje contemporáneo, que sin interés para la contemplación será un área vacía, aguardando su reutilización e incorporación en la ciudad. Espacios vacíos sin una identidad específica, ya perdida por la lógica inmobiliaria. Muchas veces aun presentando vestigios del pasado, o mismo un no-lugar propicio a la pérdida de la mirada, el ocio visual, o solamente una pausa en la configuración densa de la ciudad. Espacio ocioso, alberga casi siempre sin techos, estacionamientos temporarios, o detritos de una ciudad creadora de basura en todo tiempo, residuos de mercancías – sean materias de consumo personal, sean casas y edificios. Será muy similar a la tierra de nadie, que generalmente situada al borde de la ciudad (cada día más difícil de localizar), es también un local sin utilización, en que los habitantes de la ciudad depositan sus basuras pero alargan así cada vez más la urbe, pero el terreno vacante esta incrustado en el centro urbano mismo.

Con el aumento de los vacíos en las ciudades, vías de flujo cada vez más rápidas son necesarias para transponer distancias cada vez más fragmentadas. Con el avance tecnológico permitiendo automóviles siempre más baratos y más rápidos, tenemos un caos generalizado cuando el número de vehículos sobrepasa el de lugares en las vías de flujo. El resultado de esa densificación mecánica será la congestión del tránsito. Paradójicamente a la velocidad y tecnología de los vehículos, el tiempo del recorrido será más grande, una vez que las líneas de tráfico son el único medio de cruzar las micro fronteras. El efecto de ese flujo constante es la desterritorialización, creación/destitución de espacios demarcados en varios lugares en la ciudad. Uno de los síntomas más claros es la indefinición del centro. Muchas zonas son creadas en las periferias de la ciudad de modos a abarcar ambientes de compras, ocio, etc. Vacíos en los centros son creados, o mismo todo el centro pasa a ser un vacío sin lógica una vez que sus viejas instalaciones (predios e infraestructura del espacio, como calles estrechas, falta de paseos para peatones, problemas con iluminación y basuras...). Lo que sobra en muchos casos es un centro histórico – principalmente en mega ciudades coloniales – hecho para turistas, y plastificado de modos a crear una ciudad limpia y un símbolo modelo de las ciudades globales.

Una pequeña historiografía de las intervenciones públicas se hace necesaria para restablecer una conexión con el propósito de creación de potencialidades en las ciudades ocupadas.

2.2 Referencial (de) constructivo

2 .2.1 Humanización del minimalismo: contaminaciones en la arte público contemporáneo

La ciudad contemporánea, ya no es el espacio del *flanêur*, la percibimos casi exclusivamente a través de ventanas, sea en el vidrio del departamento, del automóvil, o mismo del monitor, sea de computadoras o del celular. Un espacio programado y construido funcionalmente para la absorción total de los ciudadanos contemporáneos. La identificación de la nueva espacialidad de los

flujos¹⁰, que tiene ocasión durante los años 90, define una superposición y trasciende la tradicional de los lugares, coincidiendo con la proyección y creación de *Ciudades Genéricas*.¹¹ El descubrimiento de que lo que conformaba ayer nuestras ciudades y territorios ya no son los centros de producción, los monumentos o la morfología, sino flujos de información, de capitales, de poder, de energía, con sus infraestructuras y paisajes recreados, y la circunstancia de que además estos flujos formaban parte de un sistema global y que determinaban un tiempo distinto, el tiempo atemporal, el de la aceleración y la simultaneidad, y no más un tiempo de las estaciones naturales o de la historia. El caminante pierde entonces su capacidad de percibir el lugar físico como tal.

Las ciudades globales (genéricas en su concepción) entonces para intentar recrear un ambiente suyo particular, apuestan en la creación de espacios públicos (no con función solamente recreativa, ya que para eso ya existen los Six Flags y las Disneylandias), sean plazas, calles peatonales o monumentos de arte público. En la tentativa de crear espacios autónomos con identidades propias, se crean lugares idénticos autómatas, y los monumentos públicos no son más que decoraciones dislocadas en el tiempo, rellenando cada vez más la ciudad densa por los pliegues¹² informativos o simplemente imagéticos.

Algunas prácticas, sin embargo, critican justamente estos monumentos que no presentan ninguna relación con el entorno.

Las obras en *Site specific*, se pusieron de moda e inundaban las calles en las décadas de sesenta y setenta. Un método que habitaba en las manifestaciones (principalmente el mayo de 68 francés), y que tornaba el arte más accesible a la población. Muchas veces utilizando formas efímeras (performances, materiales precarios u orgánicos) de modos a crear siempre un

¹⁰ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. 1995-1997. Rio de Janeiro: Editora 34; CASTELLS, Manuel. *La Era de la Información*, 1996 -1998. Barcelona: Alianza ed. ; MITCHEL, William, *e-topia: Urban Life, Jim—But Not As We Know It*, (MIT Press, 1999); KOOLHAS, Rem e MAU, Bruce. S, M, L, XL, O.M.A., Rio de Janeiro: Record; o con los proyectos arquitectónicos de Toyo Ito.

¹¹ Término acuñado por Koolhaas, que designa un territorio pos moderno en que las principales características son la falta de identidad local creando así una asimilación global como modelo de ciudad.

¹² Un estudio interesante de la construcción de los pliegues –que se puede actualizar en la era neobarroca es encontrado en DELEUZE, Gilles, *El Pliegue : Leibniz Y El Barroco*, Paidós Iberica, Madrid, 2006

punto de fuga del sistema artístico tradicional¹³. Apuntaban así a una obra puntual y semejante al entorno y a todos que allí se encontraban.

El arte desde los primeros movimientos modernos ven acentuando cada vez más su carácter inmaterial. Al principio, con ideas románticas, o mismo formales (con ejemplos que van desde el impresionismo hasta el vacío contemporáneo, pasando por los movimientos dadaístas o surrealistas) hoy en día ya se ejemplifican con una pared vacía o un museo planificando el nada. Mirando hacia los años 60-70, tendremos un momento de suma importancia en ese pasaje del material al informe. Y principalmente de la re-significación de los espacios públicos. La salida del arte de las galerías y museos para ganar terreno público (sin una previa consulta o un curador, en muchas veces). Hablo básicamente de dos movimientos específicos, el minimalismo, también conocido por Minimal Art o Formalismo, y el pos minimalismo, o Process Art o mismo Anti-Forma. A partir de la denominación de estas dos vertientes ya se clarifica una dicotomía en la estética de la época.

Según Argan¹⁴, la historia del arte se caracteriza por dos ejes principales, alternados en sucesivas épocas: el clásico y el anteclásico (o barroco): uno estaría ligado más a la pureza, a la belleza y el otro a la confusión, y el sublime. Tenemos entonces en la época del minimalismo un precedente “barroco” como fue el Pop, y después una creciente humanización de las formas con el pos minimalismo, *land art* y el arte procesual, y con eso un cambio de posición al respecto de las reglas clásicas, ahora utilizándose el tiempo y los propios cuerpos de los artistas como soportes. ¿En qué punto esa humanización del arte permitió una mayor permuta con los ciudadanos?

Cuando el menos es más

La tendencia del arte minimalista desarrollado en Estados Unidos durante los años 50, sólo utilizaba formas geométricas simples. El carácter impersonal de

¹³ Ver el ejemplo de Zonas Autónomas Temporarias, como forma pos-utópicas de ocupación del espacio. BEY, Hakim. TAZ. Ed. Autonomedia copyleft, 1985

¹⁴ ARGAN, Giulio Carlo Clásico Anticlásico, Companhia das Letras, São Paulo, 1999

ese género fue contemplado como reacción a la emotividad del expresionismo abstracto. Concepto amplio, alude o a la reducción de la variedad visual en una imagen, o a nivel de esfuerzo artístico necesario para producir tal reducción. La consecuencia fue una forma de arte más pura y libre de mezclas – materiales o formales - que cualquier otra, despojada de referencias no-esenciales y sin utilizarse de una subjetividad autoral.

El minimalismo, estilo caracterizado por una austeridad impersonal, configuraciones geométricas que son evidentes y materiales transformados de manera industrial, en que la forma es el contenido. Simplemente una cosa después de la otra, rítmicamente. Un preciosismo estético aparente en las composiciones simétricas y limpias. Una vez que tuviera definido una unidad modular, simplemente repetía esa unidad por toda la extensión del soporte. Si miramos hacia el pasado podremos percibir un retorno hacia la abstracción geométrica propuesta por el constructivismo ruso, claro que sin las aspiraciones románticas de éste. El minimalismo busca solamente un goce esteta, no un cambio en mundo. Una retomada adonde paró la Bauhaus, transformada ahora en espectáculo simple para deleite de diseño en la sociedad del espectáculo¹⁵.

Estados Unidos aparece como principal nación-soporte del nuevo movimiento, siguiendo un poco la tradición abstracta apolítica empezada con el expresionismo abstracto. Una carga diametralmente opuesta del constructivismo (el movimiento más cercano formalmente), será esa falta de apelo político, utópico que será recurrente en el minimalismo.

No sólo por esa razón sino que también a partir de finales de la Primera Guerra Mundial ya se consolida como mercado y como potencia artística, exponiendo y exaltando sus propios estilos, muchas veces buscando un alejamiento de los moldes europeos.

Quizá este cambio de escenario artístico aceleró la cuestión de la desmaterialización en arte. Si analizamos la cantidad de desechable por país, vamos percibir que EUA son los más consumidores de cosas efímeras. Y para hacer una economía constante en una época tan *inmediática* es necesario un cambio constante, por eso tantas modas pasajeras.

¹⁵ DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, Champ Libre, 1967.

El minimalismo entonces con su carátula limpia y aséptica incorpora la semántica típica del pos estructuralismo en la filosofía, y en su etapa final, propone no solo una identificación corporal (Morris), sino una reflexión acerca de la serialidad, y de la cantidad de información existente en el mundo, mucho más seria que el pop con su mercadorización de la imagen que no llegaba a ser una crítica, y paso lejos de las teorías pos estructuralistas que se publicaban entonces en Europa. No será hasta el comienzo del pos minimalismo que veremos ser incorporadas las teorías posmodernas preconizadas por los filósofos europeos (principalmente).

En arquitectura, su principal autor es Mies van der Rohe, creador de un estilo minimalista y funcionalista, que asemejaba a simples cajas habitáculos. La ciudad moderna, con sus torres de vidrio y acero, fue en parte definida por el gesto miesiano del "*less is more*" (menos es mas). Una estética que degeneraría en la "arquitectura internacional", un estilo sin género, industrializado y serial, impuesto sin consideración de las condiciones de los contextos locales, que sería adoptado por las corporaciones multinacionales. Las exploraciones reductivas (minimalismo) contemporáneas en arte y arquitectura son herederas de la tradición miesiana. Una resolución muchas veces utilizadas para crear un sentido de identidad y pertenencia en estos entornos de la arquitectura internacional es la creación de espacios públicos, valiéndose casi siempre de "arte como medio principal de revitalización, con sus monumentos sugiriendo una historicidad del espacio, con sus estatuas de líderes y ocurridos importantes en la historia del lugar o del país".¹⁶

Un acercamiento del minimalismo al público era propuesto, según sus principales artistas, defendiendo la idea de que la experiencia del espectador de la escultura suponía la conciencia tanto del tiempo real del encuentro como de los espacios físicos e institucionales en los que había sido instalada. Un contacto del público con la obra "aquí y ahora" sin subjetividades metafísicas. Pero esa falta de subjetividades simplemente aumentó el distanciamiento entre público y obra. Ni con su posterior exposición pública, el minimalismo sacó su principal característica atemporal, fría y distante. Solo empezó una reaproximación una vez que "pasó" por una humanización formal y una

¹⁶ MELENDO, María José en 'Arte público' en tiempos de memoria: reflexiones sobre una controversia. <http://hemi.nyu.edu/esp/newsletter/issue8/pages/melendo.shtml>

concientización del entorno, en lo caso de las obras en “sitio específico”, a pesar de que según Greenberg¹⁷, el minimalismo ya cargaba en su núcleo la idea básica del conceptualismo, una vez que desplazaba el interés de la producción del objeto para el concepto que el propio objeto suscitaba.

Eso considerando el conceptualismo como una aproximación a lo humano a través de la idealización, y no como una automatización lógica, aun más distante.

Señales de oposición estética

En las décadas de 1960 y de 1970, varios movimientos surgieron desafiando los antiguos padrones estéticos y materiales del arte. “...En los años 60 el gerundio se convirtió en escultura y comenzó a salpicar”¹⁸. El arte *in process* se puso de moda por una compleja conjunción de factores tales como: la constante academización de los artistas, los panoramas socio-políticos a niveles globales, las dictaduras a niveles regionales, el cambio a nivel filosófico, entre otros, que sirvieran para tentar libertar el arte de la influencia del mercado artístico, sistema en el cual las obras de arte se transformaban en mercancías para ser compradas e vendidas como investimento financiero. Era el comienzo de la desmaterialización del arte que el minimalismo estratificaba a través de la forma, pero que insistía en relacionar al tiempo de contemplación personal del espectador aclarando la concientización del tiempo real del encuentro y de los espacios físicos e institucionales en los que había sido instalada. Esa importancia dada al tiempo, se potencializó, y la obra ya no necesitaba un fin, y después ni mismo un cuerpo, una vez que el mismo observador-lector se transformaría en el propio creador¹⁹

En el pos-minimalismo son utilizados materiales pobres como el fieltro o el látex. Los trabajos son caracterizados por su aspecto perecedero, efímero y orgánico.

Toda una cuestión social comienza a ser elaborada. O más bien político, ya que busca una aproximación con el público, muchas veces saliendo del museo o de la galería. La Land Art busca una forma más orgánica y ecológica, como

¹⁷ GREENBERG, Clement. “Recentness of Sculpture” citado en GUASH, Anna Maria. El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural, Alianza Editorial, Madrid 2000. p.28

¹⁸ LIPPARD, Lucy R.. Mirando alrededor: donde estamos y dónde podríamos estar. In Modos de Hacer. ED. Universidad de Salamanca 1995. p. 65

¹⁹ BARTHES, Roland. El susurro del lenguaje, Paidós, Buenos Aires, 1984. p.3

forma de re aproximar el hombre a la naturaleza, saliendo así de los grandes centros urbanos en dirección a desiertos y áreas naturales.

La principal figura de la exhibición, el curador, pasa a “imponer sus propios límites a una exposición, estaría neutralizando la obra de arte en un confinamiento cultural, reduciendo el arte a lo hermetismo `apolítico...Yo soy a favor de una arte que lleva en cuenta el efecto directo de los elementos, como ellos existen día a día, fuera de la representación”²⁰.

La humanización del minimalismo se ha operado con los instrumentos técnicos o con las estrategias de la anti forma, muchos que antes se valían de una postura más próxima al zen y el vacío, con la extrema estetización de la forma, (cayendo en la negación del autor), pasaran al lado más orgánico y social del pos modernismo, problematizando cuestiones relativas a la acumulación física y al cotidiano. Muchos artistas se valieron de esas cuestiones para indagar acerca de las instituciones artísticas. En búsquedas que llegan hasta hoy en día con obras informes, o simplemente ideas, como es el caso del conceptualismo. Muchas veces la tautología derivada del pos minimalismo implicaba una reducción de la obra de arte hasta encontrar su esencia. Pronto se convirtió en un modo de autismo artístico, un modo de desligarse del mensaje. La obra así necesita un texto serial de modo que se haga más comprensible²¹.

Esa deconstrucción sintagmática es el aspecto más informe alcanzado por las artes, y llega entonces a un nivel personal de significación, tornando muchas veces, imposible una intercomunicación. El arte contemporáneo muestra entonces su faz más elitista, segregando cada vez más el público. El arte urbana aparece con la intención de aproximar un poco mas ese público tan ajeno a museo y galerías, o sea, el medio artístico por excelencia.

Pero tiene otros problemas más autoritarios a resolver, como las cuestiones de apropiación del espacio urbano, interferencia en la vida cotidiana, y principalmente la arbitrariedad de los espacios escogidos a implantación de las obras.

²⁰ SMITHSON, Robert. Cultural confinement. In *Conceptual art: a critical anthology*. MIT Press. Cambridge. 1999. p.280 - 284

⁴³ KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza ed. Madrid , 1996. p. 233

Interacciones urbanas

Las esculturas de una ciudad se convierten, con el paso del tiempo, en símbolo de identidad y sirven para distinguir y dar sentido al espacio urbano, mejorando la calidad de vida de los que con estas conviven, pero, ¿Hasta qué punto el público es responsable por su espacio? pocas son las veces en que son consultados acerca de intervenciones en su espacio, y menores las veces en que son retiradas obras de arte público debido a reclamaciones de los habitantes. Un caso famoso es de la escultura Tilted Arc²², de Richard Serra, en lo cual después de 8 años de permanencia, la obra fue destruida, después de manifestaciones públicas en repudio a la misma (apoyadas por cuestiones políticas relacionadas al cambio de poder administrativo). El público que trabajaba en las oficinas “separadas” por la obra reclamaba de la molestia en el desvío peatonal.



Tilted Arc, 1982, Richard Serra

Otro caso interesante es de la obra House²³, de Rachel Whiteread, que también es un “*Site Especific*”, pero alojada en un terreno vacante latente (edificación deshabitada), que no contó con la aprobación de los habitantes locales y que tardó aproximadamente un mes en ser demolida. Estos dos

²² Richard Serra fue invitado en 1979 para realizar una obra en la Federal Plaza, en Nova York.

²³ En 1993 la artista, comisionada por el Artangel Trust de Londres, termina la Escultura y gana el premio Turner, se tornando una de las principales escultoras británicas.

casos son ejemplares no que concierne al arte minimal de la intención de aproximación al público, quizá la obra de Whiteraed aun traiga mas cuestionamientos a cerca de memorias cotidianas, de historicidades cercanas al barrio en que se encontraba la casa, pero tampoco se libró de la destructora opinión pública.



House, 1993, Rachel Whiteread

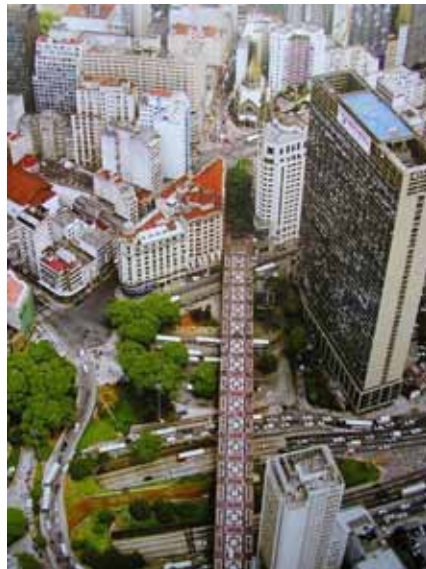
En los años 90, Sao Paulo la ciudad global brasileña por excelencia, fue palco de un proyecto de mega intervenciones urbanas llamado *Artecidade*. Algunos de los principales artistas-arquitectos brasileños e internacionales fueron invitados a intervenir en determinadas zonas de la ciudad tras diagnósticos de las mismas. Una de las principales características del evento fue que los artistas locales estaban más preocupados con la cuestión del arte en sí, mientras los artistas internacionales buscaban proyectos más sociales, que de alguna forma contribuían con la vida de los ciudadanos brasileños. Los moradores de los alrededores fueron incluidos en esas propuestas, pero como visiones foráneas, muchas veces estereotipadas, resultando que en dos de las intervenciones los extranjeros no obtuvieran los resultados más provechosos. El arquitecto neerlandés Rem Koolhaas²⁴ propuso la instalación de un ascensor en el edificio São Vito constituido por 624 viviendas, y que debido a los bajos precios y la localización sirve de habitación de personas que viven al margen de la sociedad.

²⁴ Mas detalles de la propuesta se encuentran en el sitio http://www.pucsp.br/artecidade/novo/txcurador_koolhaas.htm



Detalle del edificio San Vito en Sao Paulo

La circulación vertical se hacía a través de una escalera y tres ascensores con paradas intermedias entre los pisos, de manera que tuviesen el menor número de paradas. La precariedad de los ascensores en este predio de 25 pisos sirve justamente para la imposibilidad de una ronda más precisa por parte de la policía en esta “*favela* vertical”. Eso no comprendió el arquitecto que fue imposibilitado de terminar su proyecto.



Edificio San Vito (el mas grande a la izquierda)

Otro caso fue del Krysztof Wodiczko, que dibujó un mueble de acuerdo con las necesidades de los catadores de papel muy frecuentes en las calles de Brasil, pero que debido a la distancia entre la realidad polaca y la brasileña, no salió más que un prototipo estéril diseñado parado en el museo.



Móvil de Krzysztof Wodiczko hecho para el evento ArteCidade SP

Una táctica atractiva puede ser las utilizadas por los movimientos de los finales de los 60 – entre ellos los pos minimalistas – en que la creación de “Zonas Autónomas Temporales”²⁵ no posibilitaba una materialidad mayor de las acciones. Sean a través de fiestas *raves*, instalaciones apropiacionistas, ocupaciones de inmobiliario urbano siempre utilizaban conceptos que iban de apropiaciones de obras ajenas, temporalidades, no-autorías, entre otras con una carga subversiva de conquista de momentos. La duración efectiva de la obra en su modalidad estricta es limitada porque su presencia se halla en total contradicción con la naturaleza del espacio que ocupa, o en contradicción con las reglas sociopolíticas vigentes, y como ha de manifestar su oposición a esas reglas, la duración ha que ser específica, antes que el propio sistema consiga traer para si sus opositores, ampliando así los límites autocríticos y destituyendo de poder cualquier otra manifestación semejante de combate a sus ideales. Otro caso que merece destaque fue un proyecto llevado a cabo en la ciudad de Belo Horizonte²⁶ en que decenas de artistas y arquitectos locales, apoyados por una ley estatal de incentivo a cultura, tomaran prestados

²⁵ BEY, Hakin, op. cit. p.39

²⁶ La tercera ciudad brasileña más importante en cuestión económica y cuarta en población.

algunos terrenos baldíos, y con el permiso del dueño, re simbolizaran estos *Lotes Vagos*²⁷, creando así un espacio de reflexión en el medio urbano.



Proyecto Lotes Vagos, Belo Horizonte, Brasil, 2008

Posibilidades infinitas hay de interferencia en el espacio público, la cuestión principal quizás sea ¿cómo no invadir con mas espectáculos la ciudad ya tan cargada de simulacros?

2.2.2 Anarquitectura

“una respuesta al diseño cosmético

Terminación mediante la extracción

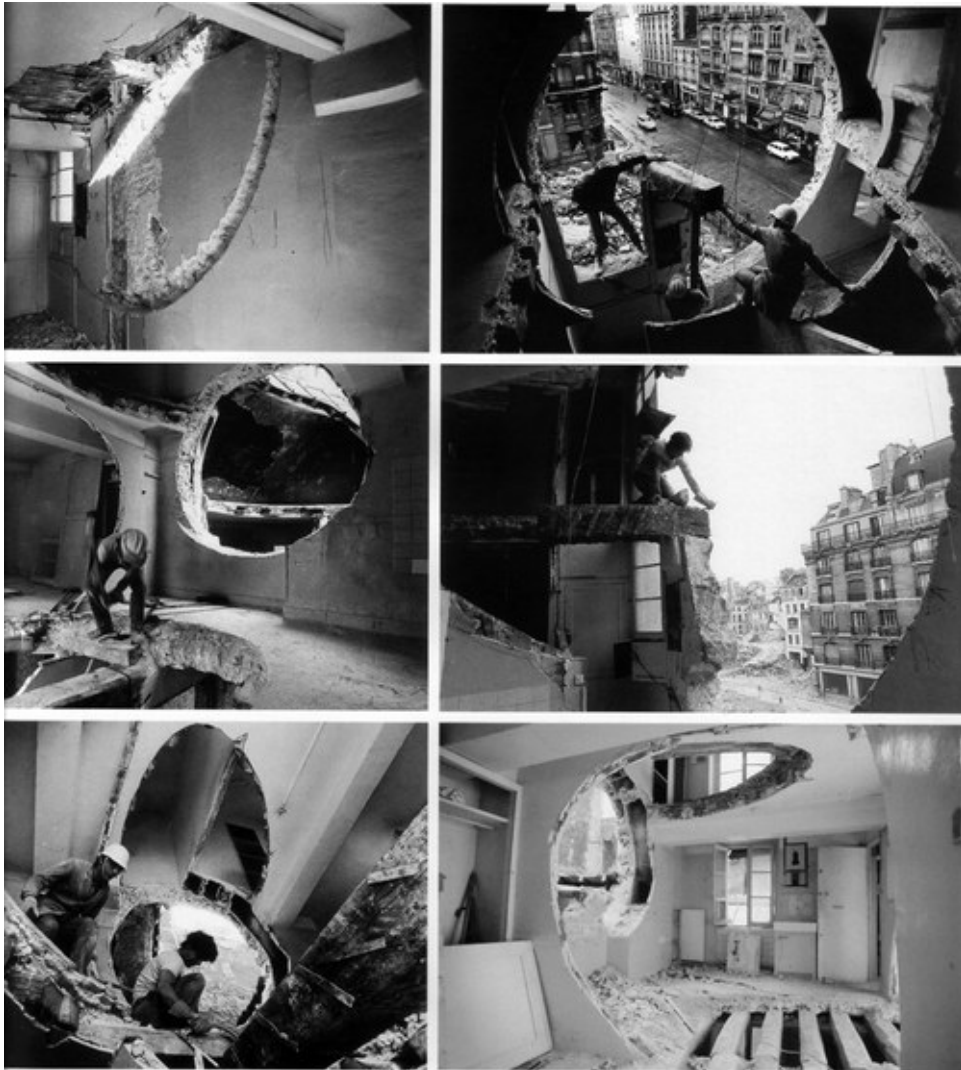
Terminación mediante el derrumbamiento

Terminación mediante el vacío”²⁸

²⁷ Ese era justamente el nombre del proyecto. Hay algunas ciudades en el sur del Brasil que tienen leyes que obligan al dueño del terreno a ceder el espacio a plantaciones de hortalizas financiadas por el gobierno.

²⁸ MATTA-CLARK, citado en ¿construir...o decostruir?, textos sobre Gordon Matta-Clark Org. CORBEIRA, diario. Ed. Universidad de Salamanca 2000 pp 126

Neologismo criado en los años 70 por un grupo de jóvenes artistas norteamericanos para designar el grupo del cual hacían parte, el término *anarquitectura*, evocando la idea de anarquía, no está asociado a una “Anti-arquitectura” pero si a “una tentativa de divulgar ideas sobre espacio que son perspectivas y reacciones personales e no declaraciones sociopolíticas formales” (Gordon Matta-Clark).



Cuttings – Gordon Matta-Clark

La premisa del grupo *anarquitectura* era que “estaba en juego todo tipo de distinciones ideológicas, una que diferenciaba una posición existencial frente a

una evolución neo marxista mas reciente que hallaban justificación en la lingüística y en la mejoría social a través de una deconstrucción capitalista”²⁹

Entre estos arquitectos se destaca Matta-Clark (1943-1978) que estudió arquitectura durante unos años, y abandonó para convertirse en artista visual. Hijo del pintor chileno Roberto Matta, nació y murió en Nueva York, donde se hizo conocer a través de sus "Cuttings", que tenían como objetivo ofrecer nuevos espacios, creando diferentes recorridos en el interior o en exterior de los edificios, que se transformaban en obras escultóricas, dejando al descubierto nuevos materiales y texturas. El edificio así se convertía en material artístico, el cuerpo constructivo era visto como volumen, que podía ser transformado subtractivamente. Innovaba las intervenciones urbanas, ahora que todo el predio era en si una obra.

“el trabajo con estructuras abandonadas comenzó con mi preocupación por la vida de la ciudad, uno de cuyos principales efectos secundarios es la metabolización de los edificios antiguos. Aquí como en muchos centros urbanos, la disponibilidad de estructuras vacías y abandonadas era un excelente recordatorio textual de la renovación a través de la modernización”

30

De esas premisas agitadoras, el término pasó entonces a ser utilizado actualmente para defender una postura más autodidacta de hacer la arquitectura. Con una mirada un poco más romántica, mezcla la cuestión anárquica de la falta de un poder externo, en el caso un arquitecto con la cuestión constructiva en sí. Promoviendo muchas veces la transformación o apropiación de los espacios, permanente o efímera, promoviendo la emancipación de sus habitantes. Una visión libertaria de comunión/revolución del espacio a través de construcción de acontecimientos.

Hoy en día renovado el término, asociase con la contracultura arquitectónica actual, como Urbanismo Anarquista³¹ y Hackitetur (hacker como práctica de intervención/apropiación y arquitectura).

²⁹ idem pp 31

³⁰ idem pp117

³¹ Termino coñado por Sam Blower en Mini manual of the anarchic urbanist. Sci-arc public access press. Los Angeles 1990 (www.spacehijackers.co.uk)

“en lugar de reservar su atención al terreno de las relaciones como variaciones, analogía, repeticiones, clasificaciones, se dotará de estructuras alternativas, para dejar que su pensamiento evolucione a merced de las o permanencias. Mas que un proceso adaptado a la estética minimalista y la ruina de la composición, es una llamada a desligarse de todo campo de inscripción que resuene en estas líneas”³²

El grupo estaba más interesado en ampliar el concepto de arquitectura, tal fue la carga innovadora que muchos arquitectos a partir de 1980 van apropiarse de algunas ideas, y concibiendo la arquitectura como una forma de desconstrucción de las formas (yendo en contra los fundamentos funcionalistas), y basándose en las teorías filosóficas contemporáneas, van a crear una arquitectura Deconstructivista.

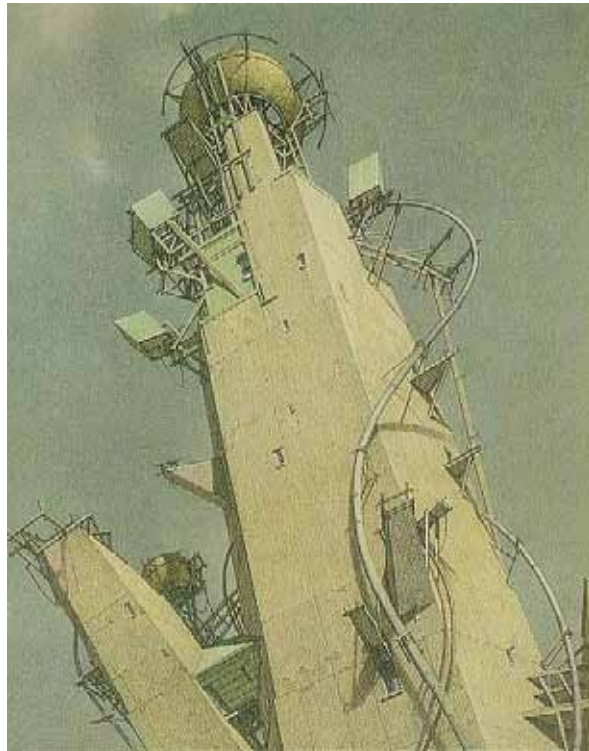
“estábamos pensando más en vacíos metafóricos, huecos, espacios sobrantes, lugares no desarrollados... por ejemplo, los lugares donde te paras a atarte los cordones de los zapatos, los lugares que son simples interrupciones en tus movimientos diarios. Estos lugares son también importantes desde el punto de vista de la percepción, porque hacen referencia al espacio del movimiento. Tenía que ver con algo distinto del vocabulario arquitectónico establecido, sin llegar a aferrarse a nada demasiado formal”³³

Otro arquitecto-artista a trabajar con semejante designación anarquitectónica es Lebbeus Woods. Este arquitecto estadounidense trabaja la arquitectura con una mirada más política, utilizándola para crear heterarquías, o sea, sus obras definen un espacio de equidad social. Generalmente aprovecha zonas destruidas por conflictos o destrozadas por catástrofes naturales. De ahí sus denominaciones para una arquitectura del remiendo en que la guerra torna posible utilización de estratos subsecuentes a las batallas para la reconstrucción de la ciudad. Algunos términos son tratados por el arquitecto, teniendo en vista la similitud con los cuerpos mutilados: inyección, que es una estructura inyectada en los espacios vacíos de la destrucción; la costra que es una nueva construcción que protege el espacio vacío interior durante las

³² BROWN, Trisha. Danse, précis de liberté, musées de marseille/reunion des musées nationaux, 1998

³³ CORBEIRA, Dario. Opus cit. pp 85

sucesivas transformaciones; la cicatriz, que es un nivel más profundo de construcción, que funde el nuevo y el viejo creando una hibridación.



Paisajes – proyectos de Lebbeus Woods

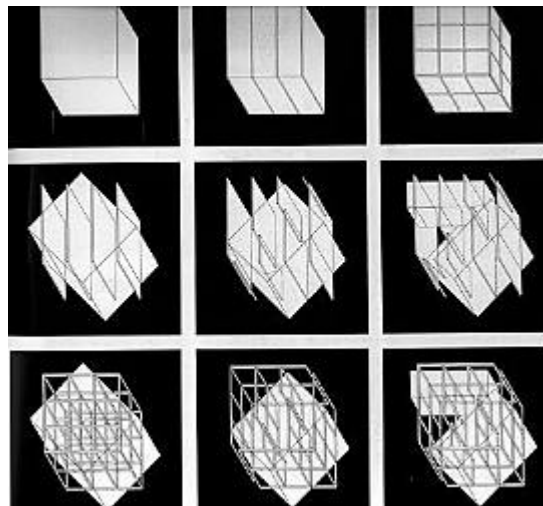
2.2.3 Arquitectura deconstructivista

“la arquitectura deconstructivista no representa un movimiento, no es un credo (como la arquitectura moderna de Corbusier, Gropius, Van Der Rohe)... es la confluencia, desde 1980, en la obra de unos cuantos arquitectos importantes... es una concatenación de tendencias afines en varios lugares del mundo... como las formas no salen de la nada, si o que están inevitablemente relacionadas con formas preexistentes, no es extraño que las formas de la arquitectura deconstructivista puedan venir del constructivismo ruso de la segunda y tercera década de ese siglo”³⁴

Esa denominación de la nueva arquitectura hecha por los principales arquitectos a partir de los años 80, sigue cerca las tendencias filosóficas-lingüísticas influenciadas por Jacques Derrida, mismo que no sean

³⁴ JONSON, Philip y WIGLEY, Mark. Arquitectura deconstructivista. Gustavo Gili ed. Barcelona.1988 pp5

deklaradamente derivadas de ella. La principal característica será la deconstrucción de los significados asociados a la arquitectura, la creación de espacios *imposibles* (o más bien poco convencionales), una investigación semiótica arquitectónica en torno al desmembramiento de las partes, como si interesase más en la deconstrucción que en la construcción de nuevas formas de habitar. Pero basándose siempre en formas puras (de ahí su rasgo con el constructivismo) para a través de pequeñas alteraciones, geométricas o espaciales, construir la nueva forma. La deconstrucción de las formas de habitar mediante los cambios provocados en las arquetípicas construcciones añade elementos sobre el esquema inicial, de modos que las propias estructuras existentes se descomponen para ser conceptualmente exhibidas en el signo creado.



Proceso deconstructivo en la House II de Peter Eisenman

El pensamiento geométrico, un pensamiento dispuesto a delimitar espacios fijos que sirven como punto de referencia para un observador que se sitúa siempre en coordenadas cartográficas. Como es el caso de la famosa casa Gehry, que disuelve estas coordenadas de un observador por proponer otras coordenadas espaciales, no solamente la horizontal y vertical. O como las casas-proyectos³⁵ de Eisenman, que proyectadas más como concepto que como habitación, dificultarían la residencia en las mismas.

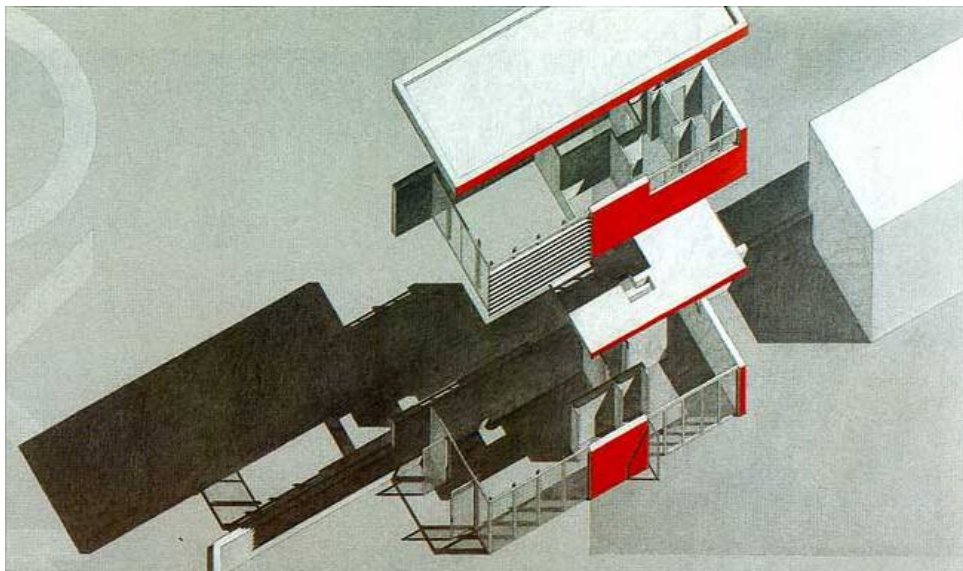
La deconstrucción es muchas veces confundida con la descomposición de la construcción. “consecuentemente, cualquier diseño arquitectónico provocador

³⁵ Pienso aquí en las casas I, II, V y X cuyos proyectos siguen no construidos.

que parezca deshacer la estructura – ya sea por la ruptura de un objeto, o de la compleja incorporación de un objeto a un collage – ha sido llamado deconstructivo.”³⁶

De todas las características destructivas observadas en el deconstructivismo, quizás la más interesante sea la del peligro eminente. Una estética basada en la fragmentación de la forma, de modos a distorsionar la estructura desde adentro sin con eso causar un colapso de la construcción.

Se podría encontrar una similitud con el constructivismo ruso (conforme el mismo Wigley) en lo que concierne a la utilización de formas puras, y con la voluntad de romper con las practicas existentes. Pero el Deconstructivismo al contrario de la vanguardia rusa, parece más apto a crear vacios que crear un romanticismo formal.



Construcción deconstructiva de Albrecht Meyer

El deconstructivismo en arte urbano, a diferencia de su visión estrictamente arquitectónica – como la necesidad de uso – puede ser visto como virtualidad, el vacío creado por la búsqueda de una nueva forma visto como manifestación. Mucho se desdeña hoy en día el deconstructivismo en países en desarrollo, por su carácter superfluo- conceptual, como si en América Latina, por ejemplo, tuviéramos todavía muchos problemas sociales de infra estructura, y no pudiéramos darnos el lujo de hacer obras poco funcionales. Hay que mirar

³⁶ JONSON, Philip y WIGLEY, Mark. opus cit. Pp. 11

entretanto como un aspecto vaciador de las megalópolis y no re llenante. Algo como una posibilidad arquitectónica que podría re simbolizar las nuevas ciudades en el constante crecimiento.

2.3 Los espacios vacíos del centro urbano

El espacio vacío se vincula directamente a la no utilidad del territorio en cuestión. Un espacio entonces absorto en el tiempo aguardando su valoración para posible utilización. Una de las potencializaciones del territorio será lo que Auge designará como No-lugar: “Por no lugar designamos dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relaciones a ciertos fines (transporte, comercio, ocio) y la relación que los individuos tienen con ese espacio”... ¿como los lugares antropológicos crean lo social orgánico como los o lugares crean la contractualidad solitaria?³⁷

Esa acepción aludiendo a la cuestión física, pero sobre todo a la social. Quizá los lugares vacíos se presentan distintos del no-lugar por no ser físicos, sino virtuales, portadores de una potencia (creativa, constructora, o espacial).

Un espacio en que el encuentro será siempre posible. Lugares sin una identidad propia, donde todo ocurre, o posa ocurrir. De ahí partir de los lugares sobre poblados de gente hasta los terrenos baldíos donde nadie vive (en teoría, porque hoy en día hasta estos terrenos ya son habitados por los sin techos). ¿Cómo percibir entonces estos lugares sin tener que darles una función específica?

Podemos solamente situar el observador como creador. Dejar los espacios vacíos para que puedan ser llenados virtualmente por ellos. Utilizar lo que Roman Ingarden³⁸ llamaba de hermenéutica de la integración, en que la obra posee su propio campo de referencia interno, que no es el que le da la intención del autor, ya que esta no tiene por qué estar reflejada en la obra. El lector, frente a esa obra abierta – utilizando acá la denominación de Eco - no se

³⁷ AUGE, Marc. Los no lugares – espacios del anonimato Gedisa, Barcelona, 1993, pp 98

³⁸ INGARDEN, Roman. La Obra de Arte literaria, Tauros, México, 1998.

limita a leer, sino que reconstruye lo que ha leído. Ingarden promueve un acenso del receptor como autor, inaugurando así una estética de la recepción.

Estacionamientos como suspensión del tiempo

Con el aumento de la malla urbana, el aumento del número de coches es sólo una cuestión de necesidad. (movimientos sociales como “el día mundial sin coche”). Con eso la necesidad de crearse espacios para utilización de estos mientras estén parados, paradójicamente a la función a la que fueron designados.



Los estacionamientos pueden ser definidos como el básico en la utilización de un terreno baldío. Muy comunes hoy, estos espacios de su ulterior no utilización guardan apenas las paredes que delimitan su propiedad. Un no-lugar en donde el vacío se presenta como perfecto para mantener el tiempo. El coche parado. Allí parece que todo se detiene, incluso las marcas en las paredes. Es allí donde se figuran huellas de otros tiempos, de construcciones que fueron alrededor, pero permanecen el tiempo como virtualidades. El no-espacio, se junta con el no-tiempo en la creación de esas áreas de contemplaciones.



En Abril de 2007 en la Ciudad de México tuvo lugar la segunda edición de un evento de exhibición artística llamado Estacionarte. La intención era hacer de un estacionamiento un museo efímero. A través de una iniciativa más inmobiliaria, que artística, el lugar fue totalmente transformado en una *rave* contemporánea. La falta de interacción de las obras con el espacio, y la intención mercadológica, marcaran el programa, que atendió por un fin de semana algunas personas que interesadas o no en el arte, y que reforzaba la definición del no-lugar del espacio. Personas ajenas, lugares ajenos, simulacros, el mercado englobando ideas de intervenciones, y vendiendo caro.

Áreas entre predios como galerías artísticas



Una utilización más interesante puede ser apreciada en la Ciudad de México, en un espacio abajo de la Torre Latinoamericana. Una área sobrante hecho por la acción del último terremoto que dañó la ciudad (1985), en que define como paso de la modernidad a la pos modernidad mexicana (donde muchas construcciones modernas no aguantaron, pero la gran parte de las construcciones más antiguas, como las iglesias, siguen de pie).



Es una plaza, transformada en un espacio de exhibiciones externo. A su alrededor se encuentran vestigios de varias construcciones derrumbadas parcialmente que permanecen por su importancia como patrimonio histórico. El entorno del museo se hace primordial cuando éste no tiene paredes. ¿Cómo competir con la historicidad del entorno, cuando la idea principal es poner obras en medio y crear un espacio de sociabilidad entre los pasantes del centro urbano?

Pese a la propiedad del terreno que es del mismo dueño de un importante museo en la ciudad, como dueño de gran parte del centro histórico. Las intenciones entonces bastan con revitalizar áreas viejas y abandonadas. Hacer un centro histórico para turistas mercantilizando una área actualmente ni tan noble.

Ese museo abierto no guarda ninguna relación con el entorno, haciendo muchas veces una competencia entre las obras expuestas y las ruinas circundantes. Por ser el dueño de un gran museo, el área sirve de demostración de que encontrar en cuando se va al museo. Algo como publicidad gratuita. Un camino común en la exposición urbana, en que todas

las imágenes están vendiendo algo. ¿Sería la publicidad la utilidad de la arte actual?

Zonas debajo de puentes como corrales deportivos

Común en muchas ciudades como forma de ampliar las áreas recreativas, es la incorporación de espacios muertos debajo de puentes como complejos deportivos, o a la mayoría de las veces como simples cuerdas deportivas. La cuestión política principal es sacar los jóvenes de las calles (en la acepción de no hacer nada, o al peor, cometer crímenes), en la tentativa de que críen un habito sano. Con los coches pasando arriba, la polución, todo el ambiente urbano haciendo parte del local se queda difícil una práctica más saludable, pero es una alternativa a los espacios vacios. El problema que muchas veces carentes de iluminación, o instalaciones adecuadas estos locales se transforman en cuartel general de las pandillas, y los alambrados que cercan el ocio placentero (¿cual la razón de existieren alambres si es un espacio para el público?) vistos como la visión clara del encarcelamiento urbano. Comprenden entonces que funcionan como un espacio creado para maniobrar el supuesto vandalismo urbano. De ahí intervinieren en ese espacio, arrancando los hilos que los atan al control, e imprimen en las paredes sus *sucias* escritas, demarcando el espacio y haciendo un espacio más personalizado. Restringiendo así la entrada de los habitantes por medio simbólico.



Zona deportiva abajo del viaducto "Do Chá" en Sao Paulo

Muchos de los ejemplos citados fueron creados a partir de convenios institucionales, lo que podría engendrar una cierta fijación de patrones, cayendo así en una manera tradicional de utilización de la ciudad, con los mismos vicios funcionalistas. Quizás la cuestión efímera hay que ser más explorada, creando puntos de fuga de posibles fijaciones institucionalizadas. Otros modos de apropiarse de los espacios serán vistos en el próximo capítulo, a modo de ejemplificación, y como medio de re significación contemporánea de los espacios públicos, aludiendo no solamente a la cuestión efímera, pero sobretodo virtual en la acepción original de la palabra.

3. virtual

"En cuanto a lo virtual, no se opone a lo real sino a lo actual. A diferencia de lo posible, estático y ya constituido, lo virtual viene a ser el conjunto problemático, el nudo de tendencias o de fuerzas que acompaña a una situación, un acontecimiento, un objeto o cualquier entidad y que reclama un proceso de resolución: la actualización."¹

¹ LEVY, Pierre. ¿Que es lo virtual? Paidós, Barcelona 1999. Pag. 11

Los vacíos urbanos son virtualizaciones en la medida que la potencialidad de creación de historias en ellos contenidas no irrumpa nunca la construcción de los mismos, que de hechos acabarían con la potencia en sí, y que ciertamente no corresponderían a lo imaginado, puesto que las modas y el mercado inmobiliario tienen un cambio constante.

Lo virtual, sin embargo, puede ser visto como simulación de una vida espectacular (tele, Internet) que transmitirá el vacío potencial de creatividad de nuestra época, marcada por la omnipresencia de los medios y de la comunicación instantánea. Eso ayuda que los residuos puedan seguir en su estado virtual, no representando para los pasantes ninguna amenaza una vez que compitiendo con toda la información encontrada en la ciudad llena, serán imperceptibles.

Los residuos actúan como fragmentos históricos en plena urbe, pero se distingue del fragmento (parte del todo) ya que el primero es desecho, impureza. La ventaja de ser visto como sucio, usado, es que proporciona al vestigio un índice más histórico, actuando además como anti-estética, lo que sería una táctica de sobrevivencia en el mundo visto como diseño y representación, ya que el sistema de la economía de mercado tiende a liquidar todo contenido traduciéndolo en forma.

“El problema no se solucionará limpiando las pretendidas “impurezas”, sino convirtiendo a estas, creadoramente, en un signo de distinción”²

En esa búsqueda de los restos físicos, la intención no es llegar a una Anti-metafísica, contraponiendo el físico versus concepto, sino mas bien alcanzar una nueva simbología del lugar por la condición histórica de los objetos encontrados.

No trabajar lo resto como físico, sino potencia al virtual, al pensamiento.

² DUQUE, Félix. La fresca ruina de la tierra. (*Del arte y sus desechos*). Calima. Palma de Mallorca 2002 Pp. 169

3.1 El símbolo como potencia

“con ayuda de una palabra que oigo al pasar,
reconstruyo toda una conversación, toda una vida;
el acento de una voz me basta para
unir el nombre de un pecado capital
a un hombre que acabo de rozar con el codo
y del que he entrevistado de perfil”
Víctor Fournel.³

En la ciudad ocupada, cualquier espacio es un anuncio potencial. El tiempo de visión es corto, para eso los iconos funcionan muy bien. Podemos decir que vivimos en una sociedad iconográfica. El mejor ejemplo sería la televisión, donde uno mira desde su casa, sentado con todo el tiempo del mundo para el ocio, con sus 1200 canales, el tiempo de asimilación es corto. Hay muchas opciones para no parar con los *zaps* del control. La internet aparece como un medio iconográfico por excelencia, basándose en lenguajes de las computadoras, case todas manipuladas por iconos, ofrece una opción fácil que cualquier persona puede manejar.

Bajando el nivel de pensamiento para englobar más personas, ocurre que todos surgen como una masificación de la inmediatez. Ya no se pide mucho de los espectadores, las programaciones televisivas, los sitios de internet, o las publicidades en las calles, son inmediatos como el tiempo de aprehensión. Sin ningún motivo que haga los consumidores reflexionar, las informaciones no pasan de datos. Se acumulan muchos datos, como memorias virtuales, sin saber lo que hacer con ellos. Tiempo y espacio están cambiados: Todo se memoriza, se retiene, se conserva: "Industria de la memoria". Mientras más información hay, más la guardamos. Cada vez más objetos, de la actualidad o pasado. El tiempo se mezcla en ese acumulo de símbolos. Como decía Derrida, vivimos el *Mal de archivo*, en lo cual "no habría ciertamente deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita al recalque."⁴ Individuos que sufren de "memoria demasiada" pueden ser también

³ Lo que se pasa en las calles de París. 1858. Citado en BENJAMIN, Walter, Libro de los pasajes, Akal, Madrid, 2005

⁴ DERRIDA, Jacques. Mal de archivo, una impresión freudiana. Ed Trotta, Buenos Aires, 1997. Pág. 94

una de las definiciones del traumatizado, según Freud. Así como lleva también a una extinción de la información por imposibilidad de metabolización de la misma.

Tiempos cibernéticos. Igual con toda la información obtenida con la red global, la necesidad es tener acceso a ella. Se descargan varias músicas, películas, inúmeros libros, mismo que uno nunca va leer (porque todavía no está acostumbrado con la lectura en pantalla). Como decía Debord, vivimos en el mundo del parecer, no mas el tener se beneficia del sentido, todo está ahí, virtual, pero está.

¿Cómo luchar con estos iconos que se multiplican por las calles con una visión más artística? El vacío tornado virtual, será visible o invisible dependiendo de la legibilidad que parte del lugar que se sitúa.

“Quizá del mundo ha quedado un terreno baldío cubierto de albañales y el jardín colgante del palacio del Gran Khan. Son nuestros párpados los que los separan, pero no se sabe cuál está adentro y cuál afuera.”⁵

Nuestra era digital permite visualizar más claramente esa nueva ideología virtual. Ya no hay más información física, todo se transfiere en bits. Los discos duros (HD), que son la única cosa visible en ese constante cambio de información vía redes, son cajas negras cerradas, que mismo abiertos no nos permitiría ver lo que traen de información.

En ese cambio, lo que, y quien crea ahora, ya que artista todos lo somos, en un mundo en que la técnica y el concepto ya están democratizados. La obra no pasa de comandos de copiar y pegar, cuando empieza a crear subjetivaciones podríamos decir que no depende más del autor, sino de errores de conexión que producen pixelaciones de imágenes, cambios de velocidades y inserciones de ruido en los archivos. El poder de decisión a cerca de la calidad de la obra (archivo) en el sentido de enviar (upload) muchas veces es dado por el computo, que simplemente invadido por virus, destruye toda la información virtual. Muchas veces ocurre el revés, y con el disco duro totalmente lleno no es posible ni acceder a los datos. Podremos decir que lo mismo ocurre en el mundo real, con el exceso de información nos impidiendo de absorberlos.

⁵ CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*, Companhia das Letras, SP, 1972

El apogeo de la desmaterialización artística se da en la misma medida en que de toda la sociedad, el trabajo, antes físico, pasó a intelectual, el producir arte también, y ahora podemos ir aun mas allá y decir que estamos en una era pos intelectual (pos conceptual) quedando con apenas vestigios para la reapropiación de ideas ajenas. En la sociedad del visual (¿una vuelta a la sociedad del espectáculo, una vez que habíamos llegado a de la información?) solamente el diseño es el importante, apropiaciones constantes, el concepto se pierde en medio del camino, como un problema de transmisión informática. El artista en medio de todo eso, ¿pasa a ser el diseñador de las mercancías disfrazadas de nuevo o simplemente puede quedar en la era de la información y pensar en nuevas alternativas, mismo que para eso no tenga que hacer nada?

El papel de artista pasó de productor de símbolos en difundidor de estéticas en un mundo en que la subjetivación es fijada por logo marcas inertes. Por más que nos quieran hacer creer en lo reverso, una vez que nunca hubo tanta industria cultural, numero de editoras de libros, de productoras de cine, teatros, etc. Pero estos espacios cada vez más grandes de cultura no son más que el espectáculo, tan criticado por Debord en finales de los años 60. Simplemente espacios inertes de entretenimiento, no exigiendo nada de la imaginación del observador/lector y amplificando el esteticismo que caracteriza nuestro tiempo.

Hay que percibir el espacio como medio catalizador del simbólico, un espacio lleno, puede llevar a un vacío de contenido.

Si tratamos de ver las megalópolis desde una vista aérea, notamos que asemejase mas a un aglomerado de formas, que en la medida que se amplía la distancia, se torna una sola cosa, un enmarañado de calles y construcciones, pareciendo un enorme plano monocromático. Lo mismo ocurre con una superficie si empezamos a llenar de cosas. Por fin será una cosa sola, una gran superficie tan llena, que igual seria vista si tuviera vacía, un solo plano. Lo que ocurre en las principales megalópolis, es que con la sobre posición de informaciones (no solo calles sobrepasadas por viaductos, casas por predios, muros con publicidades, sino mas bien cada espacio por otro), el espacio tiende a no ser percibido como lagunas sino como un eterno continuo, sin vacíos para pausas visuales o mismo sensoriales. La información con eso no

puede ser asimilada, porque muchas veces ni es percibida. Es necesario vacíos para percibir una forma inmersa en la ciudad.

Por otro lado, el vacío puede ser la oportunidad perfecta de una intencionalidad por parte del observador. Algo como una estética de la recepción, en que la obra se basa mucho en lo que de ella le hace el espectador, que actúa así como otro autor, reinterpretando a su manera lo visto. Y si no hay nada, ¿el vacío podría ser totalmente relleno por el espectador/autor?

Un espacio vacío crea un tiempo pleno. Muchas veces hay que sacar cosas para hacer entendibles fuera del contexto, y hasta mismo el propio contexto. Así quedase más fácil poder observar solamente una cosa...

Con la estetización de la vida cotidiana, todos excrementos fueran olvidados. Hay una tendencia artística hoy, que viene desde los expresionistas, a trabajar en favor de ellos, del asco, del tosco, choque sobretodo. Mirar las ruinas como desechos, como elipse, como índice de lo que había, como forma de no rellenar para mostrar. No el tosco pero el sublime del (casi) vacío. La potencia del no ser. Una metafísica revisitada, dependiendo si del cuerpo (además del concepto), pero no como el camino recordatorio del concepto, sino como un todo, un cuerpo sin órganos...

3.2 Ruinas

Ruinas ven del latín ruo: caerse a trozos, venir abajo por estar fragmentado, flujos del cuerpo, pero que en teoría se queda en la primera muerte (una vez que se puede sacar algo de ahí, ya que todavía se quedan marcas) y no la segunda, la definitiva, que ya no deja nada. En ese estado de tránsito entre dos muertes tiene latente el poder de remitir a lo que fue, sin ser tan didáctica como el objeto mismo, haciendo más referencia, dejando que el observador quede a cargo de mentalizar el todo que fue.

Las ruinas siempre despiertan una curiosidad por el pasado. Solo una forma de pasar del desgaste a la historiografía. Utilizada en los sistemas totalitarios (pos primera guerra mundial), como forma a remitir a los grandes del pasado y presentificar su gloria, hoy en día no pasa de atributos turísticos.

La autenticidad de las ruinas puede ponerse a prueba una vez que se multiplican las piezas en cada parte de los principales centros dotados con carga arqueológica. Eso si pensamos en la arqueología como tal, no como una búsqueda de informaciones sobre un presente remoto y cotidiano, si así es, la multiplicación es exponencial, en cada casa encontraríamos vestigios. Validarlos como forma histórica auténtica ya se torna un problema mayor ya que los significados, así como la veracidad se mezclan con las infinitas representaciones que se pueden hacer de estos. Los museos conforman así el local más adecuado para la validación de ese pasado reencontrado, mismo cuando las exposiciones se contradicen con las funciones iniciales de los objetos. Otra forma de validación es encontrar una carga arqueológica tal, que los significados basten en si propios, volviendo al concepto de "aura" de Benjamin.

Las ruinas recreadas tendrán que remitir a un pasado remoto de modo a hacer creíbles por los observadores. O dejar muchos índices del lugar para que pueda ser interesante por lo menos como boato sobre la vida de otras personas que allí vivían, como la función de las novelas, o a lo mejor los *reality shows* de hoy en día.

Albert Speer, el arquitecto nazista por excelencia creó una teoría de las ruinas, en que las obras del 3º Reich, proyectadas según las ruinas que se quedarían para la posteridad. Como gran parte de la arquitectura nazista era monumental era posible imaginar la carga residual de las ruinas. Y por la historiografía auto producida por el nazismo, es más fácil validar esas ruinas. El cotidiano es más difícil de aprehender.

Los símbolos encontrados en las casas arruinadas podrán necesitar de un texto, una secuencialidad para se tornaren percibidos por los observadores, sino no pasarán de lugares abandonados comunes a la urbanidad contemporánea. Como sugiere Krauss en Notas sobre el índice:

“nos enfrentamos a la conversión de los códigos pictóricos y
escultóricos al lenguaje del mensaje fotográfico sin código,
para lograr esto, el artista abstracto adapta su obra al carácter

del signo indiciario... (o sea) la adicción de un discurso articulado o de un texto sin el cual el índice sería mudo”⁶

La cuestión suena más como, ¿lo que debería ser dejado como texto, o lo que funcionaría como tal sin que sea tan didáctico y al mismo tiempo interesante a los transeúntes?

La arqueología urbana pasaría de pesquisa y demostrativos a un archivo de ideas para intervenciones en los espacios seleccionados, ya con una historicidad latente.

Funcionaria como un texto semiológico penetrable, en que los curiosos poco a poco leerían toda una obra, un artificio libre de verdades y creador de nuevas, más sutiles y subjetivas, creadas por cada visitante, algo entre la muerte de un supuesto autor y la mano invisible guiando posibilidades.

La casa, espacio mimético-nostálgico usado como nuevo soporte, potencialidad creadora de las habitaciones vacías.

“La forma prototípica de todo habitar no está en una casa, sino en una funda. Ésta exhibe las huellas de su inquilino... habitar consiste en fabricarnos una funda.”⁷

Hay que datar las ruinas como un desgaste del cotidiano, no un motivo para museificar un pasado, acometer el pasado nostálgico, como si los tiempos pasados estuvieran mejores, y aquí en nuestra época pos utópica ya es difícil creer en algo. De otro modo estaríamos confinando las ruinas a un espectáculo de sí mismas, así como ya ocurre con las ruinas más célebres y sus turistas diarios.

Además, ¿Cual sentido de hablar en ruinas en un mundo reciclable? Se finge un arreglamiento del viejo para una eternización del material (nada se pierde todo se transforma)

Todas las ciudades son geológicas, y no se pueden dar tres pasos sin encontrar fantasmas armados con todo el prestigio de sus leyendas. Evolucionamos en un paisaje cerrado cuyos puntos de referencia nos atraen constantemente hacia el pasado. ...Estas imágenes caducas conservan un

⁶ KRAUSS, Rosalind. La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos, Alianza 1996 pp 233

⁷ BENJAMIN, Walter. Opus cit. p. 238

pequeño poder de catálisis, pero es casi imposible utilizarlas en un urbanismo simbólico sin rejuvenecerlas dándoles un nuevo sentido.⁸

El papel principal de las ruinas es actuar como elipse – o vacío que será rellenado por el observador, una participación conjunta en la creación del pasado, en la imaginación por lo menos. Que sean vistas como caja vacía, o sea como cámara oscura, lista para imprimir la realidad en las paredes. Como dice Barthes:

“La sociedad moderna renunció al monumento, la cosa que hablaba de la muerte, y ella misma era inmortal, como recordación, sustituto de la vida. Y substituyó por la historia y por la fotografía. Pero la historia es una memoria fabricada, una falsa memoria, un puro discurso intelectual que anula el tiempo mítico.”⁹

La ruina al contrario es estable, casi eterna en su desmoronamiento. Es la sobra misma del espectáculo, de la destrucción, el momento suspendido del movimiento del cuerpo. El último acto.

“A través de un arte demolido, hecho pedazos, vemos literalmente la conjunción de tiempos heterogéneos... el original es la ruina mismo, en este instante... ahora sí, en la ruina y como ruinas ese lugar permanece en la eternidad. Es la mortal eternidad propia de la era de la reproductibilidad técnica”¹⁰

El artista urbano se vuelve acá como investigador social. Una mezcla entre arqueólogo urbano y antropólogo, pero en suma un catalogador de diferentes épocas, contrastadas por el mismo tiempo en que habitan la ciudad. Descubre e inventa toda una ficción basada en los recuerdos de las ruinas encontradas o fabricadas *in situ*, un arte específico más del tiempo que del espacio.

⁸ IVAIN, Gilles. Opus cit. pág. 31

⁶⁹ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Edições 70: São Paulo, 1980, pág.131.

⁸ DUQUE, Félix. Opus cit. pág. 150

“Mientras a una orden tuya, sir, la ciudad una y última alza sus muros sin mácula, yo recojo las cenizas de las otras ciudades posibles que desaparecen para cederle lugar y no podrán ser reconstruidas ni recordadas más...”¹¹

Si según Freud, "el orden y la limpieza son preceptos esenciales de la cultura"¹². ¿Cómo comprenderíamos la función de las ruinas, los receptáculos de historia, a ojos vistos tan sucios (gastos) e desordenados (arruinados, fragmentados)?

“También las ruinas y los desechos urbanos, esos detritus inevitables e irritantes que en las metrópolis modernas son los testigos del sometimiento de las mismas a las leyes de la obsolescencia y la entropía, intervenidos una y otra vez y cada vez de distinta manera por Matta-Clark con el propósito de convertirlos en objetos museísticos, así fueron de un tipo entonces inusual. O todavía más en auténticas ruinas que, como cualquiera sabe, son aquellos “vestigios supervivientes de proyectos y de sueños perdidos” que se diferencian de los restantes porque la actividad convergente de la arqueología y de la museografía modernas lograran convertirlos en objetos de culto y veneración pública.”¹³

Las ruinas pueden ser comparadas con el inconsciente freudiano. Algo como una memoria de algo sublimado, destruido por el ser consciente de modo a no volverse actual, pero el inconsciente de modo regulador siempre la actualiza. En la ciudad la ruina sería actualizada por cuestiones históricas (cultura colectiva), turísticas (rentable) o por subjetivación artística, en que los pasantes relacionarían la ruina a alguna historiografía, esa que puede ser recreada de modo a sobreponer mundos y conceptos en la realidad urbana.

3.3 Posibilidades verídicas

El arte público por su cuestión mediática (la posibilidad de exhibición a todos), encaja perfectamente en los parámetros del espectáculo, como las otras formas espectaculares. La simulación no sale a la superficie solamente por la

¹¹ CALVINO, Ítalo. Opus cit. PP 43

¹² FREUD, Sigmund. Opus cit. pp. 18

¹³ CORBEIRA, Dario (Org.) opus cit, pp 135

cuestión moral de los artistas allí involucrados. Tal como el cine, o las publicidades la mentira es una potencia pronta a explotar.

La cuestión efímera con que muchas veces se depara ese tipo de arte, así como las formas de exhibición de las mismas, cuando mucho solo los registros, adicionada a los avances tecnológicos en la capacidad de creación/manipulación de imágenes hace de las interacciones con la ciudad muchas veces un proyecto que nunca saldrá del virtual, pero que ya en exhibiciones gana un espacio cada vez más real.

Si partimos de la visión compartida por Nietzsche, Marx y después por Benjamin de que la historia es contada a partir del conquistador y no del dominado, percibimos que siempre tendremos otros puntos de vista en la reproducción de historias. El Arqueología urbana propuesta aquí, se hace tan reciente, como el cotidiano. Un relato de vida de los habitantes de los lugares intervenidos, pero, en se tratando de vidas ordinarias, los actos podrían ser contados de otra manera sin que se altere la percepción de los habitantes de las cercanías del sitio. Sin caer en un simulacro del espectáculo, la invención de ese cotidiano encontrado en las ruinas será un hecho poético, una re simbolización de ese no-lugar en búsqueda de crear así un sentido de identidad – u otredad compartida – para los que pasan y viven en las cercanías de las ruinas. La verdad entonces será recreada de modos a incorporar una vida más estéticamente contemplativa para los alrededores, influyendo así en el cotidiano de los habitantes.

“el cuerpo es una masa que se desintegra sin cesar. La genealogía se halla como análisis de la proveniencia, por lo tanto allí es donde el cuerpo se entrelaza con la historia. La historia debe mostrar, entonces, como el cuerpo es interpenetrado por la historia y cómo ella, por su parte, se empecina royendo al cuerpo”¹⁴

En la metrópolis, el observador é invadido por imágenes de mercancías a todo instante. Las calles repletas de vitrinas reflejan un mundo artificial. Benjamin analizando los paisajes de Paris, identifica una nueva forma de imagen, que llama de dialéctica, que sería la imagen en el código lingüístico, sea física u

¹⁴FOUCAULT, Michel. Nietzsche, la genealogía, la historia. Valencia. Pretextos, 1997 p 75

onírica, y la creación de realidades a través de las mismas, en que el real y el imaginario se mezclan. Sin embargo, la falta de la materialidad del lugar es la potencialización de la historia del mismo, el onírico será recreado por las marcas en las paredes, en el suelo, actuando como cicatrices que cuentan una historia de los habitantes o de la región. Una especie de arqueología basada solamente en los residuos vistos en las paredes es lo que proporcionará la creación de nuevas historias a partir del local vacío y sin referencias históricas oficiales.

“el estado de consciencia... pasa a ser en muchos casos interior lo que en el individuo es exterior: arquitecturas, modas, e incluso el tiempo meteorológico son en el interior del colectivo lo que las sensaciones de los órganos, la percepción de la enfermedad o de la salud son en el interior del individuo...se hallan en el ciclo de lo eternamente igual, hasta que el colectivo se apropia de ellos en la política, y de ellos resulta historia”¹⁵

Si, como propone Benjamin, formas tan subjetivas pueden fabricar la historia, ¿cómo validar la historia subjetivada de una construcción por cualquier individuo? La historia dejaría de ser así la historia de los vencedores y reconocidos, para ser una historia de la vida cotidiana, de personas simples, en mundos posibles de ser reconocidos por cualquiera.

“Según Mitchell, no antes del renacimiento, con la creación de una perspectiva artificiosa que suscitó la ilusión de una representación fiel a la realidad, se produce la dominación de la imagen y de la función representativa sobre el concepto de la imagen, que, a su vez, origina la jerarquización ahora hacia otro tipo de imágenes definidas como mentales”¹⁶

Lo que hacen los artistas, es apropiarse de estos engaños propicios de la representación y crear nuevas posibilidades cognitivas. En el espacio urbano, no sería distinto, solo lo que se propone como medio de no ocupar más espacio en la ciudad, actualizar los índices restantes de las casas como representación de un pasado, recreando una historia para el sitio.

¹⁵ BENJAMIN, Walter. Opus cit. pp395

¹⁶ WEIGEL, Sigrid. Cuerpo, Imagen y espacio en Walter Benjamin. Paidós, Buenos Aires, 1999

Hay que acordar también que el plagio es necesario. El progreso implica-o. El acercase estrechamente de la frase de un autor, sirve de sus expresiones, suprime una idea falsa, sustituid esta por la idea justa.

El desvío es lo contrario de la citación, de la autoridad teórica siempre falsificada, por el propio hecho de ella terse tornado citación; fragmento arrancado a su contexto, al su movimiento, y, finalmente, a su época, como referencia global y a la opción precisa que ella constituía en interior de esta referencia, exactamente reconocida o errónea. El desvío es el lenguaje fluido de la anti-ideología.¹⁷

3.4 El no hacer como arte

La desmaterialización como acción

El cambio artístico se da en la misma medida en que el la visión social sufre un cambio. Antes el proletario era el productor de obras, símbolo de un mundo feudal, después mercantilista, que será cambiado al burgués intelectual pensador de un mundo industrial, evolucionará hasta llegar al nuestros días (desde el urinario de Duchamp) como un artista conceptual, donde ni mas la producción de la obra, mismo que hecha por terceros será necesaria.

En Marx comprendemos que la fetichización del objeto, es una marca que puede permitir la entrada al mundo del arte. En el sistema de producción, donde el operario pierde la plusvalía (para el patrón alcanzar el lucro), esta se torna visible en la simbolización del producto que fabrica, porque no puede comprar (ver Freud y la teoría del recalque utilizada en Marx para simbolizar la pérdida de la plusvalía¹⁸). El operario así, parte a hacer parte del público espectador del arte. Hubo un cambio esencial en que la clase operaria no va más al paraíso, no hay una comprensión del arte actual, que esta demasiada conceptual, hecha por otros que también están alienados del proceso de producción. A partir de la caída del lado comunista representado por la URSS,

¹⁷ Critical Art Ensemble. www.artecritico.com.ar/disturbios.html

¹⁸ LACAN, J. El Seminario, Libro XVII, El reverso del psicoanálisis, 1969-1970, ED Paidós, Barcelona, 1992.

tuvo un avance en relación a la capitalización extremada del arte. Los procesos ya citados, sumados a la necesidad de cambio constante en el mercado artístico, hacen del arte actual un mercado especulativo a tal grado que se pierden los simbolismos. Se habla de una era del vacío, donde los objetos creados ya no simbolizan nada, quizás por el grado exponencial de alienación del artista librado del proceso, en que auxiliado por una estetización de la vida (debido a la creciente publicidad) solo valoriza la estética. Crease una estética del vacío¹⁹, no más significados, solo la visión importa. Pero eso vino después de la gradual sustitución de la forma por el contenido, que hoy en día presenta su característica opuesta.

Podemos decir que el proceso de desmaterialización del arte llegó a su cumbre con el conceptualismo. Desde la exaltación de la neutralidad estética por el minimalismo, hubo un “gradual avance” del arte hasta llegar a la eliminación de la emoción y del ideal estético del bello, llegando por fin a una desnecesaria representación formal.

Lucy Lippard analiza esa gradual desmaterialización visualizada principalmente de 1966 a 1972²⁰. Algunos artistas van llegar al límite del no hacer como ápice (y no solamente procesar ideas como arte, sino el nada como arte), casos marcantes fueron los certificados de N. E. Thing Co., en que declarando objetos como ACT (Aesthetically Claimed Things) y ART (Aesthetically Rejected Things) - literalmente acto y arte respectivamente – calificaban los objetos a nivel artísticos o no, o las obras de Keith Arnatt del periodo de 1970 a 1971. "Is it posible for Me to Do Nothing as My Contribution to this Exhibition?" de 1970 como el propio título dice es un no-acto para la exposición Idea Structures en Londres. El problema es que en actos limítrofes como ese es extremadamente necesaria una explicación plausible y cargada de significados para tal. Porque definido el no-acto como manifestación artística, sería un acto esperado (el hacer, crear) que no se cumple como tal "... si bien la expresión "se esperaba" es lo que parece marcar la omisión respecto a lo no-hecho,

¹⁹ GARBUNO, Eugenio propone un análisis interesante de ese tema en su tesis: *Estética del vacío: la desaparición del símbolo en el arte contemporáneo*. Posgrado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.(en proceso).

²⁰ LIPPARD, Lucy. *Seis Años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal, Madrid, 2004

algunas declaraciones de actos no-hechos se refieren a acciones tan completamente inesperadas que no contarían como cosas no hechas sino en el mas artificial de los sentidos”²¹. Otra obra es "Art as an Act of Omission" (1971), en que a través de postales propondría las mismas cuestiones omitidas. O la obra 4'33" de John Cage (1952), también conocida como "Silent Piece", en donde los sonidos ambientales que percibe el espectador constituyen la obra en sí.

Es casi imposible una acción en este nivel una vez que es necesaria la explicación del no-hacer, o sea, una justificativa acaba transformándose en obra, o mejor en el texto que ha de venir junto con la obra de forma a validarla. ¿De qué forma hacer que esa interferencia sin acción sea visible, o simplemente transformadora del contexto en que está inscrita? "Si el arte es lo que hacemos y la cultura lo que nos hacen - ¿que nos podría hacer la cultura si el arte es lo que no hicimos?"²²

Hay que considerar el "no hacer" como forma de respecto historicista con el sitio a ser intervenido, pues ya trae una carga propia de subjetividad, sería demasiado, imponer una cultura ajena, autoral en el lugar de aprovechar las características ya dadas por la ocasión. Hacer solamente una nueva distribución de las potencialidades existentes, exaltar cada idea *in situ*, "no tocar en nada" con la intención de preservar. Claro que puede se caer en el peligro museístico de sacralizar el pasado en función del nuevo inerte.

“...El museo, con su aparente intención de salvaguardar objetos de interés artístico, histórico, antropológico, natural, etc., los somete a todos ellos a un mismo proceso de exposición que conlleva indisolublemente una operación de suspensión de sus características previas.”²³

Si Malevich con su célebre "blanco sobre blanco" puede ser considerado como el precursor de una obra "poco hecha", Duchamp con sus *Ready Made*, puede ser considerado su legitimador. Claro que ambos sufrieran (o a lo mejor se valieran) de la crítica artística de la época, aun marcada por una acepción productiva, trabajo = esfuerzo, valida hasta hoy, en un mundo gobernado por la

²¹ iden pp195

²² ibden

²³ SOLÁ-MORALES, Ignasi de. Territorios, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002 pp 195

ideología cristiana del esfuerzo y sacrificio para la redención. Hoy en día es necesario revivir la ociosidad como contemplación. En la Grecia antigua se despreciaba el trabajo práctico, que recaiga sobre los esclavos. Fue en la sociedad burguesa que la pereza ha dejado de ser algo heroico, el valor del trabajo como sacrificio fue glorificado. No hay más espacio para la subjetivación de la vivencia, solamente para el trabajo.

Pero eso parece poco importar para los artistas actuales, que retomando la tradición duchampiana practican cada vez mas lo que Bourriaud llama de una arte de "post producción"²⁴, y *sampleando* imágenes y sonidos ya existentes complementan ese arte del no hacer con el arte de piratear lo ya hecho.

En la exaltación de los ideales Situacionistas, el optimismo del crítico francés, va más lejos y propone un retorno a las utopías modernas, con las tácticas de apropiación sirviendo a un comunismo formal. Lo que parece no querer ver es que estas estrategias apropiacionistas, usándose del referente publicitarios entran en el mismo juego. Lo que sirve como validación de la idea por la carga de citación, y de referente por la carga simbólica que ya contiene el objeto inicial - el que será apropiado – no es más que una afirmación en lo colonialismo cultural. La misma forma mecánica, que aprovecha el *design* y el choque de la industria publicitaria para inducir al consumo de su producto en pocos segundos de atención, es la misma indicada por Debord y sus compañeros temporarios como forma de combate. El desvío, como lo definirá en *La sociedad del espectáculo*, "no es una negación del estilo, sino el estilo de la negación", pero ¿Qué es el estilo sino un modelo espectacular?

La gran parte de las estrategias de activismo/acción/happenings contemporáneas, entonces caen en un simulacro del espectáculo combatido. Grupos como A.f.r.i.k.a., Reclaim the Streets, ©TMark, FAQ, Critical Art Ensemble, entre otros.

Y si esas formas de intervención solo amplían el espectáculo, ¿sería la no-acción una respuesta confrontativa?

La no-acción puede también ser vista como un estímulo cultural adviniendo de "arriba", de los productores, que además de entupirnos de mercancías, nos convence que la no-acción es la mejor forma de batalla. Algo parecido ocurre

²⁴ BOURRIAUD, Nicolás. Post producción. Adriana Hidalgo ed. Buenos Aires, 2000

en la era del terrorismo global, en la que paradójicamente, la paz es siempre el objetivo. Alianzas y no conflictos. Quien combate es malo. Buen ejemplo es el caso de los terroristas y los separatistas en todo el mundo. Se siguen en un combate frontal, son mal vistos por la media, pero si entran en el juego (puede ser el caso del cambio de actitud del EZLN) amplían el espectáculo - y con eso la audiencia – y solo ganan un reconocimiento como personajes (algunas veces asumiendo papeles sean de malos: subcomandante Marcos; de buenos: Greenpeace; de fanfarrones, burlones –los grupos hacktivista/artivistas) en la novela global.

Algunas tácticas virtuales

De las tácticas de vivencialización urbana, una que merece atención es la de psicogeografía, que no consiste en construir estructuras narrativas encima de lo que ya existe envés de intervenir por medio de la construcción (o el derribo) de objetos físicos. A través de la deriva, los actores de la psicogeografía, van reconstruyendo todo un nuevo imaginario histórico a través de símbolos encontrados en las calles, casas, o lo que se pueda apropiarse mentalmente en el espacio urbano. Con eso van construyendo significados para no-lugares. Dejar recuerdos en tu antiguo dormitorio antes de trasladarte a otro es urbanismo Do-It-Yourself (hazlo tu mismo), sin haber de enmarañarse con permisos de obra. Claro que todo es una forma casi qué particular de recurrir la ciudad, para una proposición que englobe más personas y posibles observadores, hay que pensar en estrategias que dejen huellas, que dejen residuos.

“En la deriva, espacio, tiempo y las pasiones del sujeto entran en una nueva interrelación dominada por el inconsciente y, en menor medida, de lo azaroso. En la desorientación emocional de la deriva, el ciudadano experimenta un distanciamiento, un extrañamiento de su propio entorno. Se trata de una experiencia “psicogeográfica”, es decir, una experiencia en que las pasiones dominan sobre el sentido de orientación espacial.”²⁵

²⁵ COSTA, Xavier (Extraído de *Metrópolis*, de Ignasi de Solà-Morales y Xavier Costa, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2005, pp.101-108

Lo urbano aparece como subjetividad latente, una vez que los caminantes reconstruyen su propia ciudad a cada día. No solo el espacio físico, sino que “una duración precisa y concreta está llena de lagunas”.²⁶ Los espacios temporales re fabricados por los habitantes, hacen parte del propio vivir, un ocio elemental para la vida. En una época pos-utópica, la cuestión no es reivindicar el tiempo como aspecto creador, pero saber des-utilizarlo para el funcionalismo constante de las calles urbanas. La contemplación puede estar en cualquier espacio. La dificultad está en cómo hacer un arte contemplativa, y sobretodo conceptualmente creativa, nuevo al espectador, principalmente a nivel de arte urbano, compitiendo con el espacio denso y ya todo utilizado por la ciudad (publicidad, mercado inmobiliario, etc.) Quizás a través de los vacíos. En los rastros, no en lo desecho, está lo que sobra de inorgánico. Mas fácil hallar alguna respuesta en huellas que en heces. No una búsqueda o señales vitales - no importa lo que ya esté muerto - sino por el pensamiento que resiste. Una análisis fenomenológica, no una análisis del cuerpo, puesto que ese es efímero. A través del vacío llegar a una verdad, crearla si necesario, el cuerpo es solo una barrera, traspasable a llegar a la aura. Si Benjamin proclamaba el rompimiento por la copia, resta buscarla en el inmaterial, sea proyectual o virtual. El aura así puede ser percibida no como reproducción, sino como tiempo de recepción del observador. Ese es el cambio de nuestro tiempo. Las reproducciones ya no sirven de des-autenticador, sino de divulgación. Se en Baudelaire los flaneurs tenían tiempo, y no quehacer. En nuestra época las personas pueden: tornarse flaneur todas por la inutilidad (¿nihilismo soft y no percibido?) mostrada en todos lados de la sociedad del espectáculo, o turistas en el sentido de que siempre están mirando cosas nuevas (re-creadas por la publicidad) pero debido al número de cosas (mismas o varias) y debido a la aceleración cotidiana no consiguen mas percibir la aura de cada objeto en sí. Eso vale para objetos artísticos (valor estético), objetos arqueológicos (valor histórico) o cualquier otro.

La extinción debe ser vista no como nostalgia, pero como degradación necesaria. No una arte hecha en el tiempo - *in progress* - pero impresa por él,

²⁶BACHELARD, Gastón. Dialéctica de la duración. ed. Villamar, Madrid, 1978. Pp43

una inserción en y por el vacío. Marcas de una antigua posibilidad (actualizada en nuevas ficciones de modo a recrear sentidos.

Según Certeau “hacer creer es hacer hacer”. Poner la gente en movimiento, sacarlas de su ámbito cotidiano de consumidores, ni que sea a través de creación de otras posibilidades solo por el hecho de mirar hacia un vacío y completarlo. Mirar hacia residuos del tiempo encontrados en una pared y contemplarlos.

Para Baudrillard el consumo es una actividad de manipulación sistemática de los símbolos²⁷, actuando con la realidad, un poco en la misma línea que propone De Certeau, cuando dice que el consumo no es un acto pasivo.

El no hacer antes concebido como acto de consumismo pasivo, es ahora indagado por la sociología que considera las microfísicas de poder cualquier interferencia en el acto de consumo como una visión activa del consumidor.

Lo que pasa es que los consumidores, entran en el mundo de las informaciones y de ellas algunas veces sacan conclusiones propias. Los productos a cada día pensados para una masa amorfa e igual, visan solamente el consumo. Cuanto más rápido se consuman mejor. ¿Como pensar en una actividad del consumidor mediante un tiempo tan escaso de consumo? No solamente el tiempo sino las características masivas de los productos. Una cuestión podría ser la diversidad de productos, pero quizás de este modo lo que se consiga es solamente que los pocos que posan disfrutar de los servicios diferenciados de la masa, posan utilizar sus calidades activas. Eso si la utilidad de estos productos no sea solamente de crear un consumidor distinto, para eso utilizando la misma lenguaje ajena para designarlos como tal, aludiendo a una cierta actividad, pero dando esa “libertad” para hacer incluir mas consumidores.

Heidegger también comulga con esa idea, de forma un poco mas arquitectónica: “no habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, quiere decir, en cuanto que somos los que habitan.”²⁸

La construcción vista acá como creación pasa también por esa comodidad cotidiana. Correríamos así el riesgo de caer en el crear solo en estar vivo

²⁷ BAUDRILLARD, JEAN. El sistema de los objetos. Ed Siglo XXI, Barcelona, 1975

²⁸ Heidegger, Martin. Construir, Habitar, pensar. Pag3

“productores mal apreciados, los consumidores producen mediante sus prácticas significativas”²⁹.

Con la proliferación de imágenes y informaciones, ahora con toda la posibilidad de bajar “todo” en la Internet, el apropiacionismo actúa diariamente, pero, ¿hasta qué punto la modificación/ *antropofagización* de las mercancías no es marcada por un consumo/divulgación más grande definido por los productores y una utilización alienada de los productos tenidos como intervenidos?

Apenas creer que todo el acto de consumo es en sí una lectura, “lo legible se transforma en memorable”³⁰ o “la lectura introduce pues un arte que no es pasividad”.³¹

Es utópico creer que los pasantes van crear frases o momentos históricos con el simple hecho de caminar por las calles, ya se perdió el sentido histórico, los turistas son los más aptos a recrear estos momentos, pero siempre están ocupados con sus fotos, o mirando lo que mirar en las guías de viaje.

“sorprendente aquí es el hecho de que los lugares vividos son como presencias de ausencias. Lo que se muestra señala lo que ya no está.”³² Más sorprendente es hacer que la gente perciba estos lugares, ya que el hecho de vivir en ellos los hacen imperceptibles.

El proyecto como obra

La representación es un tema tan antiguo y complejo tratado desde Platón. La materialidad de la idea depende de cada lenguaje. La arquitectura por ejemplo no ve realizado ni mitad de los proyectos que se han producido. Dado a la dificultad física, económica, social, o lo que sea, estos proyectos acaban quedándose en papel, pierden un poco de su carácter original, ya que fueron planteados para que existieran en un lugar físico.

Muchos artistas se deparan con el mismo problema, o vistos como solución, una vez que los conceptualistas, por ejemplo, utilizaban esa táctica como medio de huir del mercado. ¿Proponiendo obras no físicas, como iban

²⁹ DE CERTEAU, Michel. La invención del cotidiano. pag XLIX

³⁰ Idem pag LII

³¹ Idem pag LIII

³² Idem pag 121

venderlas? Pero el mercado siempre crea mecanismos de englobar las vanguardias...

En la actualidad, El apropiacionismo trae los mismo rasgos anti mercado, si tomamos la cuestión autoral como referente, analizado por muchos teóricos en nuestra época, todavía presenta rasgos pasivos. Por el hecho de valerse del símbolo del objeto para sobresalir, el artista apropiador deja latente los rasgos más fuertes de la antigua obra, los caracteres reconocibles, para validar la nueva propuesta. Un tipo de institucionalización de la piratería. Porque actualmente es necesario cualquier tipo de validación para que la obra pueda sobrevivir en medio de tanta información (artística o no). Pero si la institucionalidad confiere el estatuto de obra de arte, ¿cómo inferirla en el arte público, que caracterizado por la informalidad? Las instituciones que validan el mundo del arte, sobretodo museos, tienen que cambiar los modos de exhibición para englobar estos nuevos medios artísticos. Algo como lo que fue hecho con el *land art* en los 60 y el arte conceptual que vino después. El mercado siempre se abre en búsqueda de las novedades, mismo que a priori fueron tácticas contra el propio mercado.

Quizás hay que ir más lejos. Si el mercado se apropió de los proyectos, o sea de la inmaterialidad de las obras y los convirtieron en mercancías, ¿podrá hacer lo mismo de obras retiradas del inconscientes colectivos? O sea si planteamos solamente el nombramiento como obra. Sin materia física, ni conceptual, solamente algo que ya esta, algo hecho por otros que no pensaban en la intencionalidad artística, pero que alguien puede nombrar como arte y robarle la propiedad autoral (no de la obra, sino de la denominación)

El registro como obra

En un mundo poblado por informaciones (imágenes y bits) la capacidad inventiva quedase resumida muchas veces a una catalogación y proscrita a ready mades conceptuales. La "calidad" de cada artista cambia de la técnica a la administración de imágenes. Pensando acá que la fotografía, sobre todo con el advenio digital, propone una nueva acepción de la catalogación como arte. Si antes la necesidad de catalogar el mundo para así comprenderlo mejor creo la enciclopedia, los artistas se viran forzados a seguir el mismo camino para

comprender mejor el mundo, además de mostrar las colecciones de imágenes como propio trabajo.

La fotografía aparece en los medios artísticos como una necesidad de registrar los cambios constantes de la realidad cotidiana, y sobre todo de documentar las efímeras obras de arte que se hacen desde entonces.

La temática va servir de justificativa para una mirada más artística en la fotografía, que pasa de registro a catálogo.

Acordando acá de Edgard Rucha, uno de los primeros fotógrafos a catalogar objetos urbanos, y asentarles un sentido artístico por medio de esa tematización

Quizás con Jorge Luis Borges la catalogación gana un estatus conceptual, actuando en el pensamiento actual como forma de abrigar y separar conceptos para facilitar la comprensión de los términos. Pódese decir que las teorías estructuralistas guiaran las abordajes en ese sentido, afluyendo con la certificación objetiva en áreas tan subjetivas como es el caso de las artes visuales. Pasamos así a un archivamiento de material, la exposición no será nada más que un referente al objeto efímero que quizás nunca estuvo.

3.5 Algunas propuestas practicas

Llevándose en cuenta los pocos espacios no rellenado en las megalópolis contemporáneas, la conclusión básica de ese escrito es que la actuación del artista es muy puntual, actuando específicamente en cada lugar creando una significación partiendo de pequeñas acciones, de modos a no poner más cosas en la calle. Entre las propuestas más funcionales (en términos tiempo, de visibilidad, contemplación y cognición de los observadores) en los centros urbanos fueron reunidas acá tres tipos, que fueron realizadas en la ciudad de México entre 2006 y 2008 (con excepción de una incrustación que fue hecha en argentina en 2004, y que fue incluida por la paridad de concepto).

El arte público entonces aparece como una disipadora de la virtualización contemporánea. Lo que prepara la web art, que en nuestros días aun aparece como inicio, en el espacio urbano se hace visible y forzosamente interactivo con el pasante, mientras en la web la interactividad es parcial, ya que son dadas unas cuantas posibilidades de acción.

Hay que esperar el avance de la internet 2, que además de una gran carga de transmisión debida a la banda larga, tiene su nueva caracterización, el 2.0, en el hecho de la más amplia comunicación y interactividad del internauta con los otros y con el medio mismo. Quizás con esa nueva herramienta, los observadores ocuparan un papel más creativo, actuaran al envés de solamente abrir un par de páginas y recibir mails y spams. Quizás solamente más opciones para divulgar los clichés aprehendidos en la imagen corriente o en el cine, ahora en la internet.

Incrustaciones

La primera propuesta parte del cambio de espacios. Partiéndose del principio que dos cosas no ocupan el mismo lugar en el espacio, se sacaría un fragmento del espacio que será intervenido (un pedazo de la pared, del suelo, del mobiliario urbano) y en ese espacio vacío, sería colocada alguna pieza de connotación artística

La intención en este tipo de intervención que fue llamada Incrustación, es cambiar formas en la ciudad. A partir de una nueva forma puesta en lugar de una pieza cotidiana, crear una re significación puntual. Puede ser vista como un medio de contaminación visual también, ya que la cuestión es poner algo, mismo que sacando partes para poner otras.

Parquing , Ciudad de México, México, 2008

Incrustación urbana, 400x200x150cm



Una cosa que impresiona en la ciudad de México es la cantidad de autos abandonados en las calles. Un objeto de deseo que ya cumplida su función,

deja de ser interesante al dueño, o simplemente desaparece al dueño que pronto obtiene otro. Un objeto creado para permitir el flujo de las personas, el icono del movimiento, parado en el tiempo, cubierto con hojas o lluvias según la temporada.

El auto (in)móvil se torna entonces un icono de la contaminación, sea por la quema de combustible mientras esté rodando, sea por su tamaño además en descomposición. Además de ser una de las principales causas de muerte en todo el mundo.

La idea parte de crear objetos artísticos utilizando un objeto que contamine el medio urbano. Un cambio además ecológico. Los autos ociosos servirán de formas para la construcción de objetos artísticos, jardines, o otras funciones que determinen los habitantes de las regiones en que se encuentren los autos, micro espacios que estarán más cercanos a población, una vez que no tienen un local físico específico para desarrollarse, como es el caso de las plazas.

Actuará como un contra monumento al tráfico, a la individualidad, al aislamiento y sobre todo al materialismo contaminante.

Servirá de medio de convivencia una vez que depende de la comunidad en que está situado para su mantenimiento.

Un coche situado en la colonia Santa María la Ribera fue el punto de partida del proyecto, como las ventanas estaban rotas, los habitantes de la región lo utilizaban como basurero o como habitáculo de uso de drogas y sustancias ilícitas.



Coche piloto, abandonado e intervenido(2008)

Empecé el proyecto un coche, que abandonado a cerca de un año, pareció el piloto perfecto. Pero debido al carácter personal del emprendimiento, las

colocaciones de material orgánico se hacen en horarios de poco tránsito en la región. Casi una práctica ilegal para encubrir a otra, estacionaria. Un acuerdo con la secretaria de cultura de la delegación fue hecho para dar seguimiento al proyecto con otros coches.

Entre los objetivos destacados para el proyecto están:

Transformar autos abandonados en la Ciudad de México en espacios con funciones sociales

Diversificar las opciones de ocio y encuentro en la ciudad, proporcionando pláticas a cerca de temas importantes en el mundo contemporánea, como ecología y cultura

Dar opciones a los habitantes de participaren activamente en la construcción/mantenimiento de la ciudad, creando así un sentido de pertenencia, y de ciudadanía.

Crear nuevos espacios de exposición de arte y cultura



Imágenes de algunos coches abandonados por la ciudad, 2008

Proyecto museo encajado, Ciudad de México, México, 2008

Incrustación urbana, 10 cajas de 20x20x30

museo encajado



Los museos siempre fueron un lugar reservado a las elites, sea por su carácter sacralizado, sea por la eminencia de sus fachadas. La gran parte de las personas, pasa la vida sin ir a un museo, o cuando lo hace, prefiere las exposiciones que están divulgadas por los medios masivos como paseo de moda.

Con la apertura de los medios para exhibición de obras en los años 60, la calle gana importancia por permitir un libre acceso a cualquier pasante. Claro que hay que competir con toda la publicidad y basura existentes en la ciudad. La intención acá, es hacer una ligación entre el museo y la calle, de modo directo, sin que el pasante necesite entrar en la institución. En la calle a través de una mirilla, toda una galería se abre delante de sus ojos.

Una micro exposición, ampliada por lentes. Puertas que muestran al voyeur urbano, una privacidad hecha para él.

Las casas abandonadas proliferan en las grandes ciudades a la misma velocidad que se expande. Lugares sin utilización, que ocupan cada vez más espacios en los centros urbanos. Fue cedida una casa abandonada en la que se introdujeran las 10 cajas, trabajadas por 10 artistas distintos. Cada caja era como una réplica de una sala de galería, o sea, un cubito blanco, que contaba con una mirilla en una superficie para dar acceso al visitante virtual.

El proyecto sigue en andamiento, con la posibilidad de exhibición en algunas galerías con las mismas cajas.



Santos – Córdoba, Argentina, 2004. Incrustación urbana, 50x30x20 cm



Basándose en la ciudad como soporte, la investigación de los símbolos de la misma se hace inevitable para una mejor comprensión de los habitantes sobre la obra ahí instalada.

La ciudad, por poseer muchas universidades, se tornó una ciudad joven, llena de estudiantes, el culto al cuerpo se hace muy presente, visto tanto por la cantidad de gimnasios, como en los cuerpos

mismos de los habitantes más jóvenes.

Criase así un contraste de tantos jóvenes, con una cultura colonial traducida en muchas iglesias, y haciendo de la religión otro aspecto importante en la ciudad.

El crecimiento de la urbe, trajo consecuencias estéticas para la ciudad. Las antiguas cajas de luz y fuerza encontrada en las paredes externas de las casas, fueran cambiadas a modernos sistemas de lectura digital, dejando en la pared todavía las antiguas cajas vacías. Casi todas las cajas tienen un formato medio ovalado para facilitar el encaje y proporcionar cierta estética en las casas.

La propuesta fue utilizar esas cajas, como oratorios temporales. Algunos santos más simbólicos de la región fueron reproducidos en grasa animal y expuestos en estos micro santuarios.

La grasa trae toda la connotación del cuerpo del animal, sobre todo lo que sobra de él. La parte que se quiere sacar en los gimnasios. Sirve también como aislante termo-eléctrico en residencias. La modelación de cuerpos de santos estéticamente perfectos a nuestra época, e inserción en esas cajas, creaba un punto de energía en donde la misma ya no pasaba hacía muchos años.



Santa Teresa, 20x30 cm, 2004. Detalle y localización de la incrustación.



San Sebastián, 20x30 cm, 2004. Detalle y localización de la incrustación.

**Luces de la ciudad– Ciudad de México, México, 2008, Incrustación urbana,
80x 15 cm**



La ciudad de México, por su localización geográfica, es blanco de constantes sismos, muchos ateniendo grados peligrosos en la escala Richter. Debido a esta característica, la ley de construcción del Distrito

Federal, prevé la separación hasta 30 cm entre edificios³³

Aprovechando de los intersticios entre construcciones, vacíos por naturaleza, realzarlos, a través de una iluminación específica. Actuando un poco en lo que Matta-Clark había intentado conceptualmente – por medio de la compra de varios espacios de estos en una subasta.

Estos espacios que casi siempre funcionan como basureros, oscuros y acumuladores de basuras, insectos y lo demás indeseable, nunca son percibidos, sea por el tamaño que generalmente poseen (no más que 50 cm – a partir de ahí ya se queda visible, y quizá puede ser utilizado hasta como corredor estrecho) sea por la luminosidad que nunca contienen.



Sustracciones

Otra propuesta es apropiarse temporalmente del inmobiliario urbano (sea público o privado), sustrayendo una parte y creando vacíos. Crear significación por la forma negativa. De alguna forma, la idea de Christo de cubrir las cosas

³³ la dimensión varía conforme la región en que se encuentra la construcción. “ARTÍCULO 140.- El proyecto de las edificaciones debe considerar una estructuración eficiente para resistir las acciones que puedan afectar la estructura, con especial atención a los efectos sísmicos. ARTÍCULO 141.- Toda edificación debe separarse de sus linderos con predios vecinos la distancia que señala la Norma correspondiente, la que regirá también las separaciones que deben dejarse en juntas de construcción entre cuerpos distintos de una misma edificación. Los espacios entre edificaciones vecinas y las juntas de construcción deben quedar libres de toda obstrucción.” Reglamento de construcciones para el Distrito Federal, publicado en la gaceta oficial del Distrito Federal el 29 de enero de 2004

para revelarlas. Aquí confluyendo con Heidegger, en que el construir está pegado al habitar³⁴, en un mundo nómada, donde el turismo surge como una de las principales atracciones de la huida de la realidad ya no nos interesamos por el habitar ni por el construir. El hacer-producir-construir quedase relegado a un instinto de supervivencia, o sea, el trabajo remunerado constituyese en la única ocasión donde se "construye" algo.



Publico/privado, Ciudad de México, México, 2008

Sustracción urbana, 30x20x6000cm



El proyecto inicial se dividió en dos. Una parte práctica de sustracción y creación del periscopio, jugando con el público-privado. ¿Dónde termina uno y empieza el otro? Otra parte histórica, que consistió en la retirada de residuos de los antiguos habitantes del lugar, para construir así una arqueología del cotidiano, crear ficciones y suposiciones acerca de la vida de los que allí vivieran.

³⁴ Heidegger, Martin. Opus cit. pp 2



Arqueología del cotidiano

Fue preciso investigar un poco acerca del predio, las personas y alrededores. El resultado de eso fue una cantidad de objetos, fotos, textos, dejados o creados a partir de la referencia del local. Como se trataba de una vecindad, allí vivían cerca de 8 familias, muchos tianguis del mercado cercano a la región.



Casi todos tenían niños lo que influencia en la calidad de los objetos recorridos, en su gran parte juguetes.

Los objetos dejados para tras, ayudando en la arqueología urbana del recinto, abriendo posibilidades de análisis de los que ahí vivían.

Las paredes aun contando con recuerdos, pedazos de un inmóvil fabricado para facilitar el cotidiano.

El predio era una vecindad que tenía un restaurante en la parte frontal, fue comprado por una asociación llamada patria nueva, con el objetivo de derrumbar y construir un predio con 5 pavimentos y abrigar otras personas además de algunos que ahí vivían.

Tiene 12 habitaciones de las cuales 8 fueran intervenidas por la instalación.



El periscopio

Tal como los utilizados en embarcaciones submarinas, la intención de esa intervención era dar la posibilidad de ver más allá de la construcción. Fueron abiertos 8 huecos de 20 x 30 cm. en las paredes de modo a hacer el camino recorrido por la visión cuando mirase el periscopio. De la calle se mira dos huecos, donde aproximando, es posible ver el otro lado, la misma calle. Una forma de percibir la propia calle, mirando hacia dentro la construcción. Los huecos son situados ligeramente debajo de la línea de los ojos, aprovechando la pintura de la pared existente y la cuestión de la entrada y salida de comida del antiguo restaurante. Interno externo también relacionado a la comida-visión, un actuando mas dentro y el otro solamente externo al nuestro cuerpo. En la última pared interna, hay dos espejos, con una inclinación de 45 grados, permitiendo al observador mirar exactamente al exterior de la calle.

Sin embargo, hay un peligro de crear basureros, una vez que las ciudades son grandes productoras de basura, como centro de comercio, y uno está siempre con algún desecho listo para tirar. Si la ciudad todavía no cuenta con un sistema adecuado de colecta y de basureros, el riesgo de las sustracciones es transformarse en receptáculo de la basura.

Denominaciones

De las tres proposiciones destacadas, quizás sea esa la de mas difícil asimilación. ¿Como denominar algo en la ciudad que ya tiene un referente simbólico, y hacer eso re semántizado y sobretodo perceptible? La ciudad con toda su sobrecarga de cosas e imágenes crea capas y la más abajo muchas

veces es la más contemplativa. Justamente por la cuestión del tiempo de aprehensión también. Para la ciudad quizá no sea interesante (funcionalmente hablando, la economía todavía sigue dictando reglas sociales), dejar espacios subjetivos que molesten el flujo de personas e ideas. La publicidad (que algunos consideran la evolución natural del arte en una sociedad capitalista) viene sobresaliéndose en ese terreno; no intenta ser contemplativa, ni se puede, pero hace llegar a los transeúntes su mensaje, superficial, además ¿Como profundizarse en algunos segundos?

La propuesta de creación de un nuevo lenguaje, en que la importancia es la aproximación de otras áreas artísticas en la construcción de nuevas realidades, y sobre todo la cuestión del poco (o nada) interferir en el espacio. La primera referencia más inmediata que viene a la mente son los cuadros de Marcel Duchamp en que el título gana mucha importancia poética, casi independizándose y tornándose otra obra. Una especie de ready made, pero sin la pequeña intervención del artista. La cuestión autoral vuelve a ser abordada con la colocación de una ficha técnica donde no pasa de un objeto cotidiano. El artista solamente va a demarcar esa nueva potencialidad. Nombrarla, de ahí la “denominación”.

La imagen de pensamiento propuesta por Benjamin, o sea, la imagen que es escritura, y de ahí actualizase en imágenes visuales o lingüísticas, puede ser un ejemplo de denominación.

“Sin embargo las imágenes de pensamiento son también imágenes leídas, lecturas de imágenes por escrito, en las que el carácter escriturario de las imágenes – ya se trate de cuadros, de imágenes de recuerdo, de imágenes oníricas, o de imágenes del deseo materializadas en la arquitectura o en las cosas – se transforma literalmente en escritura”³⁵

“pequeñas posibilidades para habitaciones”, Ciudad de México 2007)
Denominación, 300 x 300 x 200cm

³⁵ BENJAMIN, Walter. Opus cit. pp 103



Obra presentada en el festival – la obra es la descripción de la ficha técnica

El trabajo constaba de la denominación de un amontonado de bloques para construcción existentes en la área común del antiguo dormitorio de monjas de DF, donde ocurría el “Festival de Arte Independiente”.

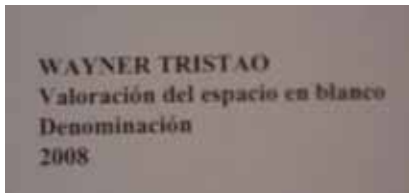
Trabajar con cosas olvidadas, abandonadas, o aguardando una futura utilización gana más importancia en la medida que la escala crece, cosas grandes son más valoradas en nuestra sociedad, hay que aprovecharse de eso para valorar artísticamente objetos comunes.

La cuestión de la propiedad es importante, una vez que la cosa ya esta, lo que el denominador hará es apropiarse conceptualmente de la cosa, quedase imposible por tanto la comercialización material una vez en que el objeto no es del artista, solo el titulo.

La obra entretanto pasa del matérico al texto. La fotografía entonces desempeña un papel fundamental, una vez que será la única forma de materializar tal conceptualización. La foto, entretanto no es la obra, sino que la catalogación de la misma, que existiendo solamente en forma de nombre, tiene una vida extremadamente fugaz.

Un simple cambio de nombres es muy visible en una galería donde hace parte de las obras las fichas técnicas referentes. Esa literalidad en el visual, cambiaba toda la cuestión de la obra en sí, se sobresaliendo como otra obra.

Exposición de Generación – Mexico, 2008



Como conclusión de la maestría en Arte Visuales fue realizada una exposición colectiva con los alumnos de la Academia de San Carlos. La propuesta fue, a través de fichas técnicas denominar espacios y re nombrar la exposición como un todo. Las tres obras llevaban por nombre: Valoración del espacio en blanco, 60 (que fue el numero de obras participantes) tentativas de se llevar en serio, y obras mínimas. De modo a crear un cuestionamiento conceptual a cerca de la obra de arte contemporánea, y de la producción en una academia, fueron fijadas en la parte posterior de las salas, quedando posibilidad de observación por los espectadores mismo cuando la galería esté cerrada.

Conclusión

La ciudad contemporánea ha pasado por varios cambios espaciales, teniendo influido en eso los flujos (de personas, información, material, económico).

Sufre con eso un adensamiento constante, y la forma de administrar ese cotidiano denso es una objetivación de la vida. Las diversas formas de desterritorialización propiciadas por estos flujos, son constantemente sacrificadas por el funcionalismo imperante en la urbe. Los espacios vacíos creados por los cambios de las vías, económicos, y sociales, son re-creados y re-transformados en la medida que funcionan como puntos de fuga.

Se aproximan de una arquitectura abierta (aludiendo a Eco). Esa forma en movimiento constante propicia al habitante una observación más participativa, una vez que el espacio se encuentra vacío (materialmente, pero lleno históricamente) en la medida que la objetivación atinge hasta la vida cotidiana, con la institucionalización de la misma, una mirada más participativa tornase casi imposible en el medio urbano espectacularizado.

En nuestra época quedase claro que el concepto de autor-creador ya fue redefinido. Sea por el exceso de cosas e informaciones, sea por la modificación consciente o no de toda la mercancía consumible, sea simplemente por el cambio de medios, una vez que la red nos "obliga" una actitud más interactiva. El artista así, puede tener o no la obligación de producir como forma de actuar en la nueva configuración cultural. Hay que pensar en los modos de apropiación por parte de las mercancías, que transforman todo en capital. Hay que re-crear puntos de fuga del sistema objetivado que captura el habitante urbano con su burocratización de la vida cotidiana.

Tal burocracia exige institucionalización. Hay que buscar un modo de desinstitucionalizar a modo de desterritorialización, para crear otras posibilidades de realización, y no solamente quedarse en la virtualidad de los proyectos, que tanto funciona para la burocracia, porque son territorios objetivados y de simple control. Asistimos diariamente una institucionalización de la vida cotidiana, con simples hábitos mediados por toda una maquinación automática. Lo que antes Debord designaba espectáculo (como lo que interviene en medio de las relaciones sociales) hoy en día aparece más complejo con el apareamiento de la institucionalización cotidiana. Donde todos individuos son empresas y funcionan sobre ópticas administrativas y de marketing. En realidad

esta es solo la visión de la objetivación contemporánea que puede ser percibida por varias vías, socioeconómicos, políticos, culturales, etc.

La automatización crea una moral social dicotómica, binaria, de fácil aprehensión. Para cambiar estos pequeños esquemas sociales, las definiciones clásicas de moral, trabajo, y verdad tendrán que ser revaluadas de modos a crear micro políticas actuantes. El bueno que ya no es lo mismo que bien. El no hacer que puede ser muy más eficiente que el trabajo. La mentira que puede ser muy más aceptable que la burocrática verdad.

Actualmente muchos pensadores confluyen con la actividad del receptor, en el sentido de una casi imposibilidad de permanecer pasivo mientras uno es consumidor (¿solo el hecho de escoger el producto ya nos hace activos?).

El receptor-consumidor gana el status de autor, que gana importancia con la teoría de la muerte del autor (Barthes), la estética de la Recepción (Ingarden) y la obra abierta (Eco).

Desde los años 50 esa actitud viene ganando espacio, principalmente en música, con la libre interpretación de atonalidades dodecafónicas por parte de los intérpretes, pero adquiere mayor importancia plástica con las acciones de desvío de los situacionistas, que proponían una actitud más participativa del habitante urbano. Con el apropiacionismo esa táctica de autoración es objetivada por el mercado artístico, y gana validación con teorías académicas (lo mismo ocurre con el situacionismo años más tarde).

Si con Duchamp un objeto ya hecho (ready made) gana el status de arte, una creación autoral con los situacionistas retira el status de arte para usar como agentes propiciadores de una revolución cotidiana, y retorna a la galería con los apropiacionistas utilizando las obras ya consagradas como medio de validación del trabajo artístico. El aura benjaminiana es retomada en la medida que los objetos ya fetichizados son los principales autores de las obras apropiadas, sirviendo de actualización en los centros urbanos los en espacios vacíos, se apropiando de ellos. Los modos son variados, dependiendo del lugar de actuación, pero pasa casi siempre por micro políticas en el espacio público. La intención de esta tesis fue demostrar como el espacio urbano viene cambiando en los últimos años, basándose principalmente en los flujos continuos de personas e informaciones, localizando una tendencia global que causa una internacionalización de las culturas particulares. A partir de eses

cambios, pensar en como intervenir en estos espacios actuando como facilitador de la recepción por parte del habitante urbano siempre acostumbrado a una visión menos crítica del entorno como contemplación/actuación. Mismo que la época actual en que la virtualidad es colocada como factor primordial en la sociedad, toca al lector la producción de la obra. Siendo así, cualquier vestigio encontrado en la ciudad es pasible de un reconocimiento a nivel estético. El arte entonces gana un nuevo espacio de exhibición, en que a través de una actuación relacional con el espectador, adentra cada vez más en la vida cotidiana. Con un embate constante entre la mercancía/espectáculo y el cotidiano, esa nueva visión del paseante contemporáneo (el flaneur de otra época), traspasa todos los centros legitimadores del arte y reside en el mismo acto de pasar por las calles. Las propuestas artísticas actúan como conclusiones prácticas una vez que la intención es justamente hacer que los observadores tomen parte en la comprensión de la obra. En el trabajo escrito no sería distinto, ahí están las proposiciones teóricas de posibles cambios, toca a los lectores la intencionalidad de hacer o no hacer.

Bibliografía

- ARGAN, Giulio Carlo. Historia da Arte como Historia da Cidade. Martins Fontes, SP, 1993 (edición en castellano Historia del Arte como Historia de la Ciudad, Editorial Laia, Barcelona 1984)
- Clássico Anticlássico, Companhia das Letras, São Paulo, 1999
- AUGÉ, Marc. Los no lugares – espacios del anonimato Gedisa, Barcelona, 1993
- Sobre modernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana, 2000
Disponible en: <http://www.memoria.com.mx/129/auge.htm>
- BACHELARD, Gastón. Dialéctica de la duración. ed. Villamar, Madrid, 1978.
----- . La poética del espacio, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica 2006
- BARTHES, Roland. El grado cero de la escritura. Siglo XXI editores, 1997.
-----El susurro del lenguaje, Paidós, Barcelona, 1984
- BAUDRILLARD, Jean. Cultura y simulacro. Editorial Kairós, Barcelona, 1978
----- El sistema de los objetos. Ed Siglo XXI, Barcelona, 1975
- BENJAMIN, Walter. Libro de los pasajes. Akal, Madrid, 2005
----- Ensayos escogidos, ed. Coyoacan. México, 1999
- BEY, Hakim. TAZ: Zona Autónoma Temporal, Conrad, Sao Paulo 2001
(edición español electrónica en www.demopunk.net/sp/docs/bey_taz_sp.pdf)
- BORGES, Jorge Luis. El jardín de senderos que se bifurcan. Ed. Sur, Buenos Aires, 1941
- BOURRIAUD, Nicolás. *Post producción*, Adriana Hidalgo ed. 2002.
- BLANCO, PALOMA et all.(ed.). Modos de Hacer , Salamanca, universidad de Salamanca, 2002
- BREA, José Luis. El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural. www.cendeac.net, 2003
- CALABRESE, Omar. La era neo barroca. Ed. Cátedra Madrid , 1994
- CALVINO, Ítalo. As Cidades Invisíveis, Companhia das Letras, SP, 1972
(edición en español, las ciudades invisibles. Ed Siruela, Madrid 1998)
- Seis propostas para o novo milênio, companhia das Letras, SP, 1990 (edición en español, Seis propuestas para el próximo milenio. Ediciones Siruela. Madrid, 1989)

CASTELLS, Manuel. La Era de la Información, 1996 -1998. Barcelona: Alianza ed. 1998

----- A Sociedade en rede, Paz e Terra, São Paulo, 1999.

CORBEIRA, Dario (Org.) ¿Construir... o decostruir? textos sobre Gordon Matta-Clark. Ed. Universidad de salamanca 2000

DEBORD, Guy. La Sociedad del Espectáculo, Valencia, pre-textos, 2002

DE CERTEAU, Michel. La invención del cotidiano I y II, ed. Universidad Iberoamericana, México, 2006

DERRIDA, Jacques. *La de-construcción en las fronteras de la filosofía*, Ed. Paidós, 2006

----- . Mal de archivo, una impresión freudiana. Ed Trotta, Buenos Aires, 1997.

DELEUZE, Gilles. El Pliegue, Leibniz y el barroco, Paidos, Barcelona 1989

----- y GUATARRI, Félix. Mil Platôs. Ed 34, 2000 SP (edición en español, mil mesetas Ed. Pretextos, Madrid 1988)

DEUTSCHE, Rosalind. Evictions. Art and Spatial Politics. (Cambridge: MIT Press, 1996)

DUQUE, Félix. *La fresca ruina de la tierra. (Del arte y sus desechos)*. Calima. Palma de Mallorca 2002

----- *Arte público y espacio político*. Akal. Madrid 2001

ECO, Umberto, La Estructura Ausente. Introducción a la Semiótica. Ed Lumen, Barcelona, 1999

ESPUELOS, Fernando. El claro en el bosque: reflexiones sobre el vacío en arquitectura. AL ed., México, 2001

FOSTER, Hal. el retorno de lo real, Akal, Madrid 2001

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, la genealogía, la historia. Valencia. Pretextos, 1997

FRANKE, Anselm. Territories, Islands, camps and other states of utopia. KW, Berlín 2003.

FREUD, Sigmund. El mal estar en la cultura. www.librodot.com, 2002

GUASH, Anna Maria. El arte último del siglo XX: del pos minimalismo a lo multicultural, Alianza Editorial, Madrid 2000.

GUATTARI, Félix. Caosmose, Um Novo Paradigma Estético, Editora 34, 1992(edición en español, Caosmosis. Buenos Aires: Editorial Paidos. 1994)

HEIDEGGER, Martin "Construir, habitar, pensar" Alción Editora, Argentina, 1997

HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor. Dialectica del iluminismo. Ed sur Buenos Aires, 1969

INGARDEN, Roman. La Obra de Arte literaria, Tauros, México, 1998.

JAMESON, Frederic. La posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo avanzado, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995

JONSON, Philip y WIGLEY, Mark. Arquitectura deconstructivista, Gustavo Gili ed. Barcelona, 1988

KOOLHAAS, Rem. SMLXL (Small Medium Large Extra Large). The Monacelli Press, New York.

----- La ciudad genérica, Gustavo Gili, Barcelona, 1994

KRAUSS, Rosalind, Formless, MIT, Cambridge, 1997

-----pasajes de la escultura moderna, Akal, Madrid, 2002

-----la originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos, Alianza 1996

KRISTEVA, Julia. Poderes de la perversión, siglo XXI, México 1988

LACAN, J. El Seminario, Libro XVII, El reverso del psicoanálisis, 1969-1970, ED Paidós, Barcelona, 1992.

LAZZARATO, Maurizio y NEGRI, Antonio. Trabajo inmaterial. Formas de vida y producción de subjetividad. DP&A, Rio de Janeiro, 2001

LEFEBVRE, Henri. El derecho a la ciudad, Ed. Península, Barcelona 1973

----- Critica de la vida cotidiana I, II y III en Obras de Henri Lefebvre, vol. 1, Buenos Aires A. Pena Lillo ed., 1967

LEVY, Pierre. ¿Qué es lo virtual? Paidós, Barcelona 1999.

LIPPARD, Lucy R.. Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. En 'Modos de Hacer'. ed. Universidad de Salamanca 1995

----- Seis Años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972. Akal, Madrid, 2004

MACRAE-GIBSON, Gavin. La vida secreta de los edificios. Nerea, Madrid 1991

MITCHEL, William, E-topia Gustavo Gili, Barcelona, 1999

PEIXOTO, Nelson Brissac. As Maquinas de guerra contra os aparelhos de captura, Artecidade, Sao Paulo, 2003

ROB, Krier. El Espacio Urbano, Gustavo Gili, Barcelona, 1981

SAMPAIO, Antônio Heliodoro Lima. (Outra) Cartas de Atenas, contextos originais – quarteto, BA, 2001

SASSEN, Saskia. La ciudad Global: New York, Londres, Tokio. Eudeba, Buenos Aires, 1999

----- Globalization and Its Discontents, The New Press, NY, 1998

SCHULZ-DORNBURG, Julia, arte y arquitectura: nuevas afinidades. Ed GG, Barcelona 2000

SITTE, Carrillo. Construcción de Ciudades Según Principios Artísticos. Barcelona. Gustavo Gili 1980.

SMITHSON, Robert. Cultural confinement. In Conceptual art: a critical anthology. MIT Press. Cambridge. 1999

SOLÁ-MORALES, Ignasi de. Territorios. Gustavo Gili, Barcelona, 2000

----- y COSTA, Xavier. Metrópolis. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2005

SUBIRATIS, Eduardo. Da Vanguardia ao Pós moderno. Ed. Moderna. São Paulo 1994

SWIFT, Jonathan. Los viajes de Gulliver . Dominio público, 1726

TEXTOS SITUACIONISTAS - Crítica de la vida cotidiana. Cuadernos Anagrama,. Barcelona, 1973

VANEIGEM, Raoul. Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones, Anagrama, Barcelona 1988

VIRILIO, Paul. estética de la desaparición. ed. anagrama, Barcelona, 1998

WEIGEL, Sigrid. Cuerpo, Imagen y espacio en Walter Benjamin. Paidós, Buenos Aires, 1999

WORD, Paul. La Modernidad a debate, Akal, Madrid, 1999

Artículos

Fundación Este País y Fundación Friedrich Naumann. Mexico ante el reto de la economía del conocimiento. Ciudad de Mexico, 2005

MELENDO, María José en 'Arte público' en tiempos de memoria: reflexiones sobre una controversia.

<http://hemi.nyu.edu/esp/newsletter/issue8/pages/melendo.shtml>

TRISTAO, Wayner y LUIS, Breno (orgs.) Especial situacionista. Revista ERR, septiembre 2002, Belo Horizonte

VERGARA, Gloria. La Experiencia Estética en El Pensamiento de Roman Ingarden - Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology, agosto 2007

UNCTAD (2004). Creative Industries and Development. Sao Paulo, United Nations, 2004

World Bank. Urban Development needs creativity: How creative industries affect urban areas. Development Outreach, November, 2003

Paginas web

www.spacehijackers.org

<http://www.monografias.com/trabajos14/arquitecturacrit/arquitecturacrit.shtml>

<http://www.hommodolars.cl/e107/download.php?list.17>

<http://afu.atspace.org/Biblioteca.htm>

www.dominiopublico.gov.br

Catálogos

BROWN, Trisha. Danse, precis de liberté, musees de marseille/reunion des musees nationaux,1998

KAUTZ, Willy (pres.) Gordon Matta-Clark, proyectos anarquitectonicos, Museo Tamayo, México, 2003

DEBAL, Mariana Castillo. Estas ruinas que ves. Museo de Arte Carrillo Gil. Noviembre 2007

SANTOSCOY, Paola Distancia y proximidad, escuela de Bernd y Hilla Becher. Museo de Arte Carrillo Gil.

Tesis

FERREIRA, Ariel. Projetos inalcançáveis UFMG. Tesis de Maestría en Artes visuales .Inédita

GARBUNO, Eugenio. Estética del vacío: la desaparición del símbolo en el arte contemporáneo. Posgrado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Inédita.

GONZÁLEZ Hernandez, Francisco. Cuerpo Ciudad. ENAP. Tesis de Maestría en Artes Plásticas. Inédita.

NAVARRO Echenique, Carolina. Intervenciones Escultóricas Temporales.

UNAP. Tesis de Maestría en Artes Plásticas 2006

RIBEIRO, Virginia Cândida. A impressão de matrizes apropriadas e sua relação com arte contemporânea, UFMG. Tesis de Maestría en Artes Visuales. Inédita

Material de Apoyo

Bibliografía

BACHELARD, G.: La formación del espíritu científico, SXXI, Buenos Aires, 1984.

FEYERABEND, Paul K., Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento, Ed. Tecnos 1971

FOUCAULT, Michel. Vigilar y castigar. Paidós, Buenos Aires 1982

FOUCAULT, Michel, MARCUSE, Herbert, VAN DUYN, Roeln, LEFEBVRE, Henri, DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, TOURAINE, Alain y FOURIER, Charles, Conversaciones con los radicales, Ed. Kairós, Barcelona, 1975

KUHN, THOMAS La estructura de las revoluciones científicas, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, Prefacio, capítulos I, XIII, y Posdata de 1969.

GA HOUSES Nº 98. PROJECT 2007 Naos libros, Madrid 2007

GRAU, Mc , Architectural Record / Hill New York US. — Mc Graw Hill New York US 2000

HUNT, Wayne - Environmental Graphics: Projects and Process - - Display & Comercial Space 2003

TOCA, Antonio y FIGUEROA, Anibal - México: Nueva Arquitectura - Gustavo Gili (GG) México 2002

POPPER, Karl, La lógica de la Investigación Científica, Ed. Tecnos, Madrid, 1982.

Reglamento de construcciones para el Distrito Federal, 2004

Películas

ALEMANIA AÑO CERO (Germania, Anno Zero) Roberto Rossellini 1948

ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO (Architektur des Untergangs) Peter Cohen, 1992

HABANA – NUEVO ARTE DE HACER RUINAS (Havanna- Die neue Kunst Ruinen zu bauen) Florian Borchmeyer 2007
HIROSHIMA, MON AMOUR. Alain Resnais, 1959
LA MIRADA DE ULISES (To Viemna tou Odyssea) Theo Angelopoulos, 1995
LOS EDUCADORES (Die fetten jahre sind vorbei) Hans Weingartner, 2005
NOCHE Y NIEBLA (Nuit et Brouillard). Alain Resnais 1955
STALKER. Andrey Tarkovsky 1975

Músicas

MORAES, Vinicius de. A casa. En A Arca de Noé, , Universal Music . 1980
ZE, Tom. Botaram tanta fumaça. En todos os olhos. Continental music. 1973