

VACÍOS Y RESIDUOS URBANOS. LA CIUDAD COMO OBJETO DE ARTE PÚBLICO

EMPTY AND URBAN WASTE. THE CITY AS AN OBJECT OF PUBLIC ART

Alejandro Guzmán Ramírez*

Cómo citar este artículo

Guzmán Ramírez, A. (2019). Vacíos y residuos urbanos: La ciudad como objeto de arte público. *Entretextos*, 11(31), 1–7. <https://doi.org/10.59057/iberoleon.20075316.201931186>

* Académico-investigador dentro del cuerpo académico de Análisis territorial, ambiental y urbano en la División de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad de Guanajuato. Doctor en Arquitectura por la Universidad Nacional Autónoma de México; miembro del Sistema Nacional de Investigadores (nivel I). alejandroguzman06@gmail.com

Resumen

Partiendo de la idea de lo público como libre acceso a la población, sin distinción de edad, condición social o de género, y considerando que el espacio público abarca desde edificios cerrados y lugares abiertos hasta espacios virtuales como el caso de internet. El arte público será entonces el arte desarrollado en estos sitios y que favorece la apropiación del mismo, sin distinción de lenguajes y modos de producción.

A pesar de la creciente virtualización de nuestros mundos en el internet, la ciudad todavía es una sustancia física no-reemplazable, ya que su atracción como máxima expresión cultural y social perdura. Ahora, más que nunca, los artistas deben reflexionar sobre su contribución a la imagen de la urbe, ya que esta cobra una importancia innegable para la identificación del habitante con su ciudad y en el fortalecimiento de la cultura urbana.

Abstract

On the idea of the public free access to the population, regardless of age, gender or social status, and considering that public space ranges from closed buildings and open places, even virtual as in the case of internet spaces. Public art will then be the art developed in these sites and favouring the appropriation of the same, regardless of language and modes of production.

Despite the growing virtualization of our worlds on the internet, the city is still a non-replaceable physical substance, its cultural and social attraction lives. Now, more than ever, artists must reflect on its contribution to the image of the city; it is very important for the identification of the inhabitant with his city, and the urban culture.

Palabras clave: arte público, ciudad, vacíos y residuos urbanos.

Keywords: public art, city, empty and urban waste.

Introducción

La ciudad contemporánea ha pasado por varios cambios espaciales bajo la influencia de diferentes tipos de flujos (materiales, de información, sociales, económicos, políticos y culturales), lo cual conlleva a una constante dinámica de densificación y des-territorialización. Como parte de los procesos de des-territorialización de la ciudad se pueden identificar tres dimensiones distintas: la «ciudad interrumpida», caracterizada por el vacío como grieta en la continuidad visual del paisaje urbano; la «ciudad indefinida», caracterizada por la indeterminación formal del espacio urbano, y la «ciudad abandonada», caracterizada por los residuos y ruinas como herencia del espacio urbano obsoleto.

Estas condiciones urbanas son parte esencial del imaginario colectivo actual, donde los *vacíos* reflejan *un territorio desnudo*, donde actividades y construcciones componen, con su alterna presencia y ausencia, un gradiente paisajístico contradictorio e indiferente; donde los *residuos* exponen *un territorio en código abierto*, donde usos inesperados se intercalan entre sí dando como resultado un paisaje interrumpido e intermitente.

Es en estos territorios, donde se vuelve necesario pensar en su intervención, de manera que cualquier vestigio, vacío o residuo encontrado en la ciudad sea factible de un reconocimiento a nivel estético; donde el arte gane un nuevo lugar de exhibición a través de una actuación relacional con el espectador —pensada o no— que lleve al habitante urbano a una contemplación-actuación-producción del arte como un elemento más de su vida cotidiana.

Arte y ciudad

El espacio es la categoría fundamental de cualquier forma de poder; es el medio de las relaciones sociales que articula física y simbólicamente el territorio: el poder es una manifestación de propiedad, que se institucionaliza en actos de territorialización (Franke, 2003).

El espacio es la categoría fundamental de cualquier forma de poder; es el medio de las relaciones sociales que articula física y simbólicamente el territorio.

A partir de esta territorialización constante, las distintas expresiones callejeras aumentan las posibilidades de apropiarse de cualquier territorio sobrante en los centros urbanos. Para el artista no es distinto; como el monumentalismo ya no está de moda, las creaciones efímeras abundan por las calles. Hoy en día ya no es posible diferenciar entre *performances* (representaciones artísticas) y personajes callejeros; entre *instalaciones* (alteraciones inusitadas) y montículos de basura; entre *arte público* (actos creativos) y restos de construcciones; ni entre *pinturas murales* (arte institucionalizado) y grafitis.

De esta forma, el ambiente urbano se transforma en un museo cotidiano; y sin la sacralidad de los críticos, la urbe adquiere un valor de intercambio e interacción donde cualquier cosa puede volverse obra de arte (Tristao, 2012); propiciado no solo por la cantidad y diversidad de residuos en el espacio, sino por la tendencia de los artistas de aproximarse al público, ya sea exhibiendo fuera de los museos y galerías (espacios legitimadores), sea por medio de estilos y lenguajes de reproducción artística como el *readymade*¹ y el *apropiacionismo*², o por la influencia de las industrias culturales y comerciales que buscan acercarse a sectores más amplios.

Si el arte forma parte de una creación urbana, el arte público como lenguaje carece de un sentido específico y sus modalidades sobrepasan un estilo propio de creación y adquieren distintas significaciones para el observador-participante; por lo que muchas expresiones callejeras, entonces, podrían considerarse de este modo: llámense estatuas vivientes, cantantes, mimos y malabaristas de la calle. Al igual que los habitantes más característicos de las urbes: pordioseros, ambulantes, transeúntes, quienes muchas veces pasan de personajes antropológicos a espectáculo, pues ganan la atención de los peatones convirtiéndose en sujetos de expresión artística, aunque no se conciban como tales.³

Esto conlleva un nuevo cuestionamiento ante las políticas sociales de las instituciones legitimadoras del arte: si el arte está en las calles, ¿qué se expone entonces en los museos? De tal suerte, el arte público surge como un agente que cuestiona los lugares “apropiados” y las “funciones” específicas de la obra exhibida; de esta forma, la historicidad de un lugar queda expuesta en cada resquicio de sus paredes, pero también en sus vacíos y ruinas, una verdad tan tenue que un observador perdido puede recrear cualquier ficción para el lugar deshabitado. Como señala Walter Benjamin (1999): “articular históricamente el pasado no significa conocerlo” (p. 45); de igual forma, colocar esculturas y pintarrapear muros no significa que se construya arte público.

Vacío

Una característica común en nuestras ciudades es la gran cantidad de vacíos, espacios al margen de la dinámica urbana; terrenos baldíos generalmente sometidos a procesos judiciales o cuyos propietarios quedan incapacitados para desarrollarlos, o también, con frecuencia, en posesión de gestores inmobiliarios que aguardan por la especulación. En este sentido, la ciudad densificada pierde espacio, lo cual remite a Rem Koolhaas (2002) cuando menciona que en la actualidad la construcción ha pasado a ser incontrolable, por lo que debemos trabajar para controlar el vacío.

Rem Koolhaas (2002) menciona que en la actualidad la construcción ha pasado a ser incontrolable, por lo que debemos trabajar para controlar el vacío.

Todos quieren ser parte del espacio público, pero hace falta, sobre todo, hacer evidente la necesidad del vacío, demostrar que este *no-espacio* también es fundamental para los habitantes. Estos vacíos, zonas sobrantes de la malla urbana, podrían ser utilizados como espacios simbólicos de intercambio, de información, de diversidad de funciones elaboradas por sus ocupantes u observadores ya sea para la cultura, el ocio o el aprendizaje.

La noción de vacío es ingeniosa en sí misma porque el vacío es una aproximación de la nada, pero en la medida que es concebible deja de ser vacío: “súbitamente en el momento en que creía poder definir lo vacío de materia, ese vacío acababa de ser habitado por el pensamiento” (Bachelard, 1978, p. 67).

El vacío urbano refiere a un espacio de la ciudad que no se utiliza, que podría entenderse principalmente en tres sentidos (Espuelas, 1998):

- Como un **marco** que destaca un lugar o una existencia; en este caso es el único ejemplo donde el vacío es positivo en sí mismo (como una casa vacía que no necesita mobiliario para ser habitada, o un terreno abandonado que es transitado, pero no existe en la estructura vial urbana; o un jardín abandonado lleno de recuerdos en la memoria colectiva de los habitantes de un barrio⁴).
- Como **demanda** de espacio que indica entropía negativa;⁵ en teoría si la ciudad se densifica por un lado, por equilibrio natural se genera un vacío en otro, de forma temporal en lo que la especulación tiende a absorberlo nuevamente (por ejemplo, terrenos baldíos en torno a una nueva vialidad, residuos urbanos anexos a *clusters* cerrados, áreas debajo de los puentes y otros vacíos carentes de una relación con los habitantes).
- Como **espera** que representa la continua renovación: áreas vacías que aguardan su reutilización e incorporación a la ciudad, se vuelven espacios perdidos por la lógica inmobiliaria, vacíos que contienen vestigios; que propician el ocio visual o una mirada perdida marcando una pausa en la configuración densa de la ciudad (espacios de estacionamiento que inundan vacíos en ruinas en los centros históricos; terrenos que albergan detritos de una ciudad que produce basura todo el tiempo, residuos de mercancías de consumo personal o colectivas).

En una ciudad llena, los vacíos se hacen más perceptibles; lugares sin una identidad específica, percibidos como negatividad u olvido; en este sentido, a diferencia de los *no-lugares*⁶ descritos por Augé (2000), son espacios potenciales donde nada ocurre, pero es susceptible de ocurrir; portadores de una potencia (creativa, constructora o espacial) ante su aparente inutilidad como un territorio absorto en el tiempo.

Residuo

Los residuos actúan como fragmentos de historia en plena urbe, pero mientras los fragmentos se consideran una parte del todo, los residuos se conciben como desecho, ruinas o impureza (Duque, 2001). El papel principal de los residuos es actuar como elipsis —vacío que será llenado por el obser-

Los vacíos son espacios potenciales donde nada ocurre, pero es susceptible de ocurrir; portadores de una potencia (creativa, constructora o espacial) ante su aparente inutilidad .

vador— y propiciar una participación conjunta en la creación de experiencias cotidianas en un espacio cambiante y efímero.

Si bien un residuo se percibe como algo sucio, usado o desgastado, que incluso le dota de una apariencia histórica y antiestética, ello nos lleva a reflexionar sobre su condición en tres direcciones distintas (Muñoz, 2016):

- En primer lugar, el residuo urbano refleja, en términos de imaginario colectivo y a partir de sus atributos de ambigüedad y contradicción, la crisis de la ciudad y las múltiples fracturas económicas y sociales que la caracterizan.
- En segundo lugar, el residuo urbano subraya la imposibilidad de concebir la ciudad actual como un todo estable y lógicamente comprensible a partir, sobre todo, del reconocimiento de la noción de incertidumbre.
- Finalmente, el residuo urbano enfatiza la existencia de interrupciones físicas-temporales en el tejido de la ciudad, en un momento en el que el inexorable proceso de aniquilación del tiempo⁷ convive con la repentina multiplicación de lugares caracterizados, precisamente, por su indefinición y ausencia de contenidos.

Al contrario de los residuos, las ruinas son estables, casi eternas en su desmoronamiento, son la sobra misma de la destrucción; un momento suspendido en el transcurrir del tiempo. Las ruinas deben considerarse como un efecto del desgaste cotidiano, no como un motivo para “museificar” el pasado, bajo una visión errónea y nostálgica de este, como si hubiera sido mejor comparado con nuestra época posutópica, en la que resulta difícil creer en algo. De otro modo, estaríamos confinando a las ruinas un espectáculo de sí mismas, como ocurre con las ciudades museo, solo para turistas.

Las ruinas pueden ser comparadas con el inconsciente *freudiano*⁸ como memoria de algo sublimado, destruido por el consciente para que no permanezca, pero que el mismo inconsciente de manera regular siempre lo revive; “los lugares vividos son como presencias de ausencias; lo que se muestra señala lo que ya no está” (De Certeau, 2006, p. 121).

Sin duda, sobre estos residuos y ruinas existe una historicidad latente que funciona como un texto en el que los curiosos poco a poco leen de manera libre algo subjetivo y propio. En ese punto, el artista urbano se transforma en una especie de investigador social, una mezcla entre arqueólogo urbano y antropólogo, ya que funge como un agente catalizador de diferentes épocas al mismo tiempo en que habita la ciudad.

Conclusiones

Si los transeúntes en las ciudades se detienen para ver lo que sea (desde mimos a estatuas vivientes, desde accidentes a peleas), es factible pensar que se podrían interesar por estructuras más complejas de entendimiento, en la medida que estas se vuelvan acontecimientos, es decir, algo no tan cotidiano, aunque habría que prever el riesgo de caer en espectáculo, que simplemente reforzaría el carácter masivo y pasivo de estos curiosos potenciales.

Se pueden recuperar esos vacíos y residuos para construir arte público, si tenemos una visión de las personas como seres activos (despiertos) más allá de simples consumidores pasivos. El factor clave desde la trinchera académica es pensar cómo se puede pasar del movimiento constante y

cotidiano a la potencial realización de acontecimientos contemplativos, crear en lo denso, un vacío significativo.

Para lograrlo hay que analizar los vacíos y los residuos urbanos; de esta manera las intervenciones podrían trascender lo cotidiano y servir como un medio para incitar a la reflexión, haciendo evidente que la densidad urbana es un problema de recepción de los habitantes que pasan constantemente por los mismos lugares sin observar signos subjetivados, pues los transeúntes quedan a merced de las campañas publicitarias y objetos ya conocidos, como efectos de las estrategias impulsadas por el progreso tecnológico, los discursos políticos y los intereses económicos.

Referencias bibliográficas

- Auge, M. (2000). *Los "no-lugares" espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, España: Gedisa.
- Bachelard, G. (1978) *La Dialéctica de la duración*. Madrid, España: Villamar.
- Benjamin, W. (1999) *Ensayos escogidos*. Ciudad de México, Méx.: Ediciones Coyoacán.
- De Certeau, M. (2006) *La invención de lo cotidiano I y II*. Ciudad de México, Méx.: Universidad Iberoamericana.
- Duque, F. (2001) *Arte público y espacio político*. Madrid, España: Akal.
- Espuelas, F. (1998). *El claro en el bosque: reflexiones sobre el vacío en arquitectura*. Barcelona, España: Fundación Caja de Arquitectos.
- Franke, A. (Ed.) (2003). *Territories: Islands, Camps and Other States of Utopia*. Berlín, Alemania: KW.
- Koolhaas, R. (2002). *Conversaciones con estudiantes*. Ciudad de México, Méx.: Gustavo Gili.
- Muñoz, F. (2016). El vacío urbano y la ciudad interrumpida. Para una geografía urbana de los tiempos muertos. En M. Fernández y J. Gifreu (Eds.), *El uso temporal de los vacíos urbanos* (pp. 57-75). Barcelona, España: Diputación de Barcelona.
- Tristao Conçalves, W. (2012). *Urbanidades. Aporte del arte en la construcción de la mirada en las megalópolis contemporáneas*. Mexicali, México: Universidad Autónoma de Baja California.

Notas

¹ *Readymade* proviene de un acto practicado por primera vez por Marcel Duchamp en 1915, y consiste en titular "artísticamente" objetos producidos industrialmente, con una mínima o ninguna intervención, declarándolos de esta manera "obras de arte", porque según Duchamp, "arte es lo que se denomina arte" y, por tanto, lo puede ser cualquier cosa.

Los primeros *readymade* fueron una rueda de bicicleta y un urinario, provocando así revuelos en la crítica, ya que este tipo de actos plantea todo un problema semántico que cuestiona las categorías estéticas que determinan qué es arte y qué no lo es.

² El *apropiaciónismo* es un movimiento artístico en el que el artista para elaborar su obra usa elementos de otras ajenas; se aplica a la pintura, escultura o incluso poesía y literatura. Estos elementos ajenos pueden ser imágenes, formas o estilos de la historia del arte o de la cultura popular; o bien materiales o técnicas obtenidas de un contexto no artístico.

³ Tal y como Baudelaire, el poeta urbano por excelencia del siglo XIX, en su obra *Las flores del mal* retrata la tragedia humana de los marginados y la vida deshumanizada en las periferias de París, encontrando la fascinación y la poesía en esos personajes de la ciudad degenerada y deteriorada.

⁴ Las aportaciones del crítico Christian Norberg Schulz, a través de su teorización del concepto de lugar *genius loci*, sostiene la tesis de que el espacio (exista físicamente o ya no) pasa a interpretarse más como el espacio vivido que responde a una formación cultural (ideología, formas de vida y costumbres) y a una espiritual (valores y creencias).

⁵ Por *entropía* se conoce la tendencia natural a la pérdida de orden en un sistema. El término entropía fue inicialmente acuñado por el físico alemán Rudolf Clausius al observar que en cualquier proceso irreversible siempre se va una pequeña cantidad de energía térmica fuera de la frontera del sistema. A partir de entonces, el término ha sido utilizado en las más variadas disciplinas de conocimiento, para hacer referencia a la medida de desorden a la que tiende un sistema, por lo que *entropía negativa* es la condición de compensación que produce un sistema para estabilizarse.

Robert Smithson pionero del *land art* en los años sesenta comienza a hablar de entropía en el ámbito artístico; definiendo que existen paisajes entrópicos como aquellos que son caóticos y residuales y como tales adquieren también un valor estético.

⁶ Los *no-lugares* se definen como aquellos espacios carentes de sentido de identidad y pertenencia para los habitantes de la ciudad, espacios transitorios, los cuales comprenden: espacios de circulación, espacios de consumo y espacios de comunicación; lugares en los que el contacto entre personas es nulo o mediado por mercancías.

⁷ Es decir, ante el momento actual caracterizado por el proceso de digitalización de la sociedad y la exacerbación de las redes sociales se está haciendo posible la completa y continua ocupación del tiempo en la vida cotidiana de las personas, lo que lleva a una nueva relación extraña y hasta inquietante entre tiempo y la significación de los espacios urbanos.

⁸ Por un lado, Sigmund Freud en sus estudios psicoanalíticos subraya la importancia de una profunda memoria estructural para la estabilidad de un ser humano, ya que los fragmentos inconscientes establecen y enriquecen la condición individual del alma. Mientras que para Carl Gustav Jung la construcción de la memoria para la mente es comparable a la configuración histórica de una casa con adiciones, sobreposiciones e incluso destrucciones.

Artículo recibido: 3-10-2018

Aceptado: 30-1-2019