

Operaciones instantáneas

por Mauricio Pezo*

“La vida no es sino una concatenación de instantes inmóviles, de instantes eternos de los cuales hay que poder sacar el máximo goce”.

Michel Maffesoli, *El instante eterno*

“Los artistas crean un territorio libre de dominación y, con él, un mundo opuesto al mundo real: un país del vacío, del silencio, de la introspección, en el cual el frenesí que nos rodea es detenido por un instante”.

Alfons Hug, *Territorio libre*

“La cuestión es poder atrapar ese instante, pues no tendremos otra oportunidad. No habrá tiempo y si lo tuviéramos estaríamos haciendo otra cosa”.

Esteban Rodríguez, *Estética cruda*

Resumen

Este texto constituye un recorrido por cinco obras realizadas en la ciudad de Concepción por el Movimiento Artista del Sur (MAS). Cada obra presentada es una intervención eventual que opera como forma de extrañamiento, como un ejercicio de resistencia física, de construcciones precarias y casi sin cuerpo y de resistencia mental, de dispersiones inabarcables con una sola mirada.

Palabras clave: instalaciones urbanas, obra temporal.

1.

No soy muy aficionado a tratar de ponerle nombre a las cosas. Pero cuando estaba preparando este texto, no pude evitar la tentación de buscar la definición de la palabra *instante*. Según el diccionario, instante se refiere a una *porción brevísima de tiempo*. Además dice que es una palabra que tiene algún parentesco con la palabra *instar*, la cual, según el mismo diccionario, se define como *urgir la ejecución de una cosa*. Me parece que la

* Arquitecto, Universidad del Bío-Bío y Magíster en Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile. Director del Movimiento Artista del Sur (MAS); socio del estudio Pezo von Ellrichshausen Arquitectos; profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Bío-Bío y Universidad de Las Américas. E-mail: m_pezo@yahoo.es

utilidad de tomar esta definición, así de entrada, es simplemente la de poder presumir que las obras instantáneas, además de ser operaciones que duran muy poco, son operaciones que tienen algo de urgencia, algo de necesidad imperativa.

Reconozco que es difícil poder imaginarse lo que estas obras son mirando sólo algunas fotos, sobre todo si ya eran difíciles de ver para quienes estaban frente a ellas. No por nada el soporte de cada una de estas obras es la ciudad de Concepción, una ciudad industrial de clase media, cuadrícula regular y edificios de estilo internacional; es decir, un paisaje lo suficientemente homogéneo y neutro como para que cualquier cosa insignificante se note.

Y es que así es como quisiera entender mi obra; como un estéril intento por hacer cosas insignificantes. Y esto, porque creo que es más sensato hacer obras sobre lo que hay, y no sobre lo que debería o lo que podría haber. Entendiendo que la riqueza potencial de este territorio neutro está, justamente, en la posibilidad de tomar su indiferencia, su esterilidad, no como limitación sino como el único soporte disponible para trabajar, que, lejos de frenar, puede llegar a potenciar la producción creativa. Algo así como una manera de operar sobre las oportunidades del presente. Como una forma de ser realista mirando directamente la realidad para situarse en ella. Para recrearla. Con todas sus restricciones y con todas sus potencialidades.

Por eso no me interesan las obras estridentes. Ni las obras que exijan demasiada atención. Prefiero que la obra actúe como indicio. Como una señal de sospecha. Una señal que, a diferencia de la flecha en el letrero de tránsito, no pretenda indicar ni una dirección ni un contenido. Que ni siquiera de cuenta de cómo debe ser leída ni, mucho menos, seguida. Prefiero que la obra no sea más que un indicio de sí misma, un dato suelto que se presenta como tal. Un dato abstracto, distanciado de la información cotidiana, que opera como información no representativa. Como un simple dato, y no como mensaje. Tal vez como ese *punto de sosiego* que señala Hug (2004) cuando propone reivindicar la abstracción para la última Bienal de Sao Paulo.

Y con esto lo único que pretendo es dejar la obra ahí. Dejarla abandonada. Igual como quedan los quioscos, los faroles o los basureros. Como una pieza temporal del mobiliario urbano. De tiempo breve. Sin pretender que nadie le preste demasiada atención. Casi con la única certeza de que una obra así, abandonada, lo máximo que puede hacer es desplegar su consistencia material. Que lo que le queda, sencillamente, es hacerse presente con su precario cuerpo físico. Alejándose al extremo opuesto de aquellas obras que cuestionan la realidad, que plantean preguntas. Y aún más lejos de esas populares obras que sostienen un *statement*, que hacen explícita una especie de crítica presencial.

Pero si estas obras no pretenden, o no les interesa, formular preguntas ni declarar respuestas, ¿no es acaso una manera de desconocer la responsabilidad del autor, de convertirse en una obra anónima? Ciertamente. Pero más aún, ¿no será que este afán por evitar la responsabilidad, por ser irresponsable, es una forma de leer y de traducir literalmente el contexto en el que la obra se inserta? Tal vez sea algo así como el *Blanco sobre blanco* de Malevich¹; indiferencia sobre indiferencia, silencio sobre un murmullo que no dice nada. Como si no se tratara más que de una manera de devolver la mano. Como una obra que busca presentarse sin atributos no para limitar su lectura, para frenar, sino que para potenciar la producción creativa de quienes puedan llegar a cruzarse con ella (o, más bien, con sus datos sueltos). En una especie de monólogo de ida y vuelta. De ejercicio tautológico. Sin preguntas ni respuestas. Sólo con unos datos más o menos conectados.

2.

Qué ejemplo más literal a la idea de *puntos de sosiego* que un conjunto de quinientas veintisiete tapas circulares de alcantarillado dispersas a través de las cuarenta y nueve cuadras centrales de la ciudad. Todo un

mundo (o habrá que decir un inmundo) de redes subterráneas y de conexiones invisibles. De cientos de kilómetros de tuberías que desaguan las excreciones de la población. Donde lo único visible desde arriba son las tapas de registro. Un único y fino brillo de acero que separa el concreto de la calle del concreto de la tapa.

Al parecer, al menos en la ciudad, la única manera de saber exactamente cuántas unidades tiene un conjunto es contarlas una por una. Por eso son necesarios los catastros. Primero se define un conjunto, se delimita. Luego se registran las unidades familiares, las que son parecidas, y que, por ese parecido que tienen, puedan pertenecer o no al conjunto establecido. El procedimiento es básico, y un tanto pedestre. Pero certero.

Este proyecto tenía unas reglas muy simples. Trabajar de noche, un domingo, que es el día en que hay menos tráfico en las calles; avanzar simultáneamente en equipos de cinco personas por calle; no derramar pintura fuera del anillo metálico; y no repetir el mismo color de pintura en la tapa más cercana.

La mañana del lunes apareció todo pintado. O todo lo que habíamos planeado pintar. Cuando salimos a tomar algunas fotografías, nos encontramos con un panorama inolvidable. La gente cruzaba las calles, se bajaba de sus autos, entraba en los edificios, demostrando la más exquisita y unánime de las indiferencias. Pasaban como si nada. Y es que era eso lo único que la obra podía hacer. Desaparecer ante la mirada cotidiana. Convertirse en nada. O en un casi nada condenado a ocupar los lugares menos amables de la ciudad; la dureza de un pavimento pensado para el desplazamiento de los autos y no para conquistar las miradas de los peatones.

La fragilidad de la pintura soportó algo más de una semana (aunque todavía quedan algunos vestigios), tiempo más que suficiente como para que la gente comenzara a ver los colores y a inventarles alguna justificación. Los colores de las tapas corresponderían a una estricta clasificación de la empresa encargada del alcantarillado, a alguna

¹ Además de la pintura de 1918, *Blanco sobre blanco* es el nombre de una exposición que hice el año 2003, donde presentaba una serie de cuadros de gran formato con pintura raspada.

campana política o a un afán del municipio por hermostear las calles.

Creo que durante el tiempo que estuvieron las tapas pintadas nunca le dimos demasiada importancia a las justificaciones de la gente. Cuando tuvimos que pedir los permisos oficiales mentimos descaradamente. Dijimos que era una manera de hacer que la población fuera más consciente de lo que tiraba en el inodoro. Después de todo, ¿de qué otro modo le dábamos un sentido concreto a nuestra banal admiración por la perfección de estos círculos en mitad de la calle?

3.

Siguiendo con este *espíritu de pequeñeces*, o de admiración por los detalles triviales, por el objeto delicado, nos propusimos un nuevo ejercicio. Ahora iríamos un poco más lejos de los pavimentos. Un poco más lejos de aquello que tiene fama de tierra de nadie. Ahora intervendríamos de lleno en el punto crítico que separa el dominio público del privado; en el límite mismo de la propiedad. Después de todo, íbamos por un camino seguro sabiendo que la desaparición de esta fina línea entre lo público y lo privado había sido una de las censuras más categóricas que recibiera el noble y saludable suelo verde propuesto por Le Corbusier —que inspiró proyectos como la *Ville Radieuse* (1935)—, porque su resultado había sido una total desintegración del trazado del suelo y una consecuente postergación del esencial sentido de pertenencia.

Creo que este ha sido uno de los proyectos clave para acercarnos al siempre pendiente conflicto de propiedades que tiene la ciudad. Así como también nos sirvió para darnos cuenta de la nítida relación que hay entre fragilidad y precariedad.

El proyecto consistía en la colocación de cien bolsas transparentes, con un litro de agua cada una, debajo de todas las marquesinas a lo largo de una de las calle centrales de Concepción. En este caso también tuvimos que mentir un poco para conseguir los permisos oficiales. En realidad nos encargamos de buscar una buena excusa. Programamos el evento para el último día del

otoño, el veinte de junio, para que amaneciera el día veintiuno instalado. Con lo cual la obra sería una especie de celebración, con unas decorativas y literales gotas de agua, de la llegada del invierno. Y, afortunadamente, nos creyeron.

Sin duda lo más curioso del montaje fue la rotunda prohibición de usar las marquesinas que recibimos por parte de los conserjes o propietarios de algunos edificios. Su argumento era la violación de un supuesto límite de la propiedad privada. Lo paradójico de la anécdota está en que si bien la marquesina (o el portal, en su caso) es uno de los elementos más característicos de Concepción, que sirve para configurar un espacio peatonal protegido, un espacio público, efectivamente pertenece al dueño del edificio y no a quienes pasan junto a él.

Y, tal como lo sospechábamos, el veintiuno de junio amaneció más tarde. Y las bolsas duraron colgadas lo que demoraron los propietarios en llegar a sus locales.

4.

El siguiente proyecto sitúa en un mismo plano la infraestructura urbana con el elemento infraordinario. Es decir, apela al reconocimiento de una estructura invisible o *ausente*, para citar a Eco (1975), que está compuesta por una serie de elementos extremadamente corrientes. Compuesta por esas cosas que no se ven, *el ruido de fondo*, diría Perce (2004).

En orden a una prosaica cotidianeidad, o a una condición innoble, me detuve ante una de esas bolsas de basura que la gente habitualmente abandona en el frente de su edificio. Supongo que, en una suerte de asociación literal, las bolsas de plástico negro podrían ser vistas como los uniformes urbanos que usa la basura privada para salir a la calle. Que son algo así como una forma de extensión del espacio doméstico. Una forma lo suficientemente igualitaria, o democrática, como para pertenecer a la calle. Un elemento que, tal vez por esa condición sombría de su apariencia, tiende a pasar desapercibido.

Luego, esta obra buscaba establecer una leve manipulación, o descontextualización, de

las bolsas cotidianas. Por lo tanto, se manipula su horario de salida, del atardecer al mediodía; su cantidad, de dos o tres bolsas a cien; su posición, del frente de cada edificio al centro del paseo peatonal; y su contenido, de basura a globos (que aunque están limpios son igualmente desechables). En todo caso, ¿habrá sido suficiente esta manipulación para superar en algo la connotación de inmundicia asociada a las bolsas?

La obra estaba compuesta por cien bolsas negras de basura y mil globos de diferentes colores contenidos en ellas. Todas ellas fueron instaladas, al mediodía de un día miércoles, en el cruce central del paseo peatonal de Concepción. Algunos curiosos esperaron toda la hora que duró el montaje para ver qué había dentro de las bolsas. Cuando las bolsas se abrieron, a diferencia de lo que habíamos previsto, los transeúntes no se llevaron los globos sino que los comenzaron a reventar. Y en menos de un minuto, en una sonajera fortuita, los mil globos desaparecieron. Luego recogimos las cien bolsas negras y todo volvió a estar como si nada.

5.

En este afán por descubrir pequeños lugares que carecen de tensión, me encontré con una de esas formas que son tan cercanas, tan ajustadas a la imagen que tenemos de la ciudad, que nos resulta difícil ponerlas aparte. Las formas a las que me refiero son los troncos cortados de los árboles. En realidad uno podría pensar que aquello que está presente en estas imágenes es la forma de lo que falta, la forma ausente. Es decir, la forma de la rama que no está en el árbol.

Pero más allá de cualquier especulación interpretativa, lo cierto es que la poda de los árboles es una manera de controlar el crecimiento de la naturaleza en la ciudad. Por lo tanto se podría entender como un mecanismo de convivencia entre lo natural y lo artificial.

Cuando los jardineros del Departamento de Aseo y Ornato de la Municipalidad hacen sus operaciones de poda anual, van aplicando una pasta fungicida y cicatrizante sobre los troncos cortados. Este dato operativo sería

una de las primeras restricciones autoimpuestas a la hora de concebir nuestro proyecto. Y aquí aparece otro de los principios que se repiten en cada una de las obras. Un principio que es algo así como una norma de constreñimiento, es decir, una regla que nos permite delimitar el espacio de acción. Y que de paso nos permite suplantar la noción de inspiración para comenzar a trabajar.

Esta operación plástica, o más bien cosmética, está en el límite de lo que hacen habitualmente los jardineros municipales. Tomando cada tronco cortado por separado sería lo mismo. Pero la diferencia fundamental radica en la extensión, en el alcance de la labor. En el caso de los jardineros la función es ir aplicando pigmento sobre los troncos recién cortados (los que se tuvieron que podar porque molestaban). En el caso nuestro, se hace una aplicación simultánea del fungicida sobre todos los troncos cortados, aún cuando muchas heridas ya estén cicatrizadas. O sea, la obra pasa a ser un simple recuento histórico de los troncos cortados.

En total había ciento noventa y cinco cortes de poda en cincuenta y seis plátanos orientales. De todos los árboles de la plaza, no había ninguno que no estuviera podado.

6.

El proyecto AV fue planteado como un sistema participativo de ocupación urbana. Un programa que se sustenta en lo que hemos definido como *partículas de microubanismo*; que no es otra cosa que una forma de construir el espacio público de la ciudad a través de responsabilidades de factura que se diseminan en unidades mínimas y controlables.

La idea de particularidad se entiende, a la vez, como aquello singular, único y característico del espacio público y como aquella partícula base, o unidad pequeña que lo mide. La traducción literal de esta medida al proyecto es una bandeja de madera de 1 m². Esta bandeja sirvió como soporte para realizar una serie de instalaciones con cierta independencia del suelo natural.

De acuerdo con esta autonomía del soporte, concebimos un plan operativo para distribuir cien bandejas a diferentes puntos de la ciudad. Cada colaborador se encargaría de cultivar un metro cuadrado. Paradójicamente, el suelo que ocuparía un espacio público de la ciudad estaba siendo preparado en un ámbito doméstico, con toda la carga emotiva que esto encierra.

En definitiva, se realizaron tres montajes efímeros en espacios públicos del centro de Concepción. El primero de ellos fue la ocupación de la plaza del Edificio de Tribunales donde, en un manifiesto contraste con la dureza del pavimento, las 100 bandejas con pasto fueron dispuestas en una cuadrícula regular. En su conjunto, la obra sólo era percibida cuando se cruzaba, y como no comunicaba un mensaje ni hacía una declaración de nada, ni siquiera consiguió retardar el tranco de la gente. Pero supongo que si nadie pisó el pasto es porque lo vieron. El segundo montaje se realizó en el Parque Ecuador. En este caso se llenaron las bandejas con ripio de ladrillo picado y se dispusieron en una línea levemente sinuosa, segmentada por distancias regulares. Esta línea de 200 metros se extendía siguiendo el sentido longitudinal del parque, de modo que lograba establecer cierta continuidad con el recorrido de sus paseos. Al igual que los anteriores, el tercer montaje duró sólo una mañana. Pero, a diferencia de los dos montajes anteriores, las bandejas se ocuparon sólo como medio de transporte y no estuvieron presentes en la instalación. En este caso, se ocuparon completamente las gradas del atrio de la Catedral de Concepción con 1.200 plantas (porcelanas y fresias) con flores rojas y bolsas negras de vivero. Lejos de nuestras pragmáticas intenciones, la presencia del conjunto de flores al pie de la institución religiosa fue recibido casi como un acto de ofrenda religiosa, como si fuese la construcción de una especie de alfombra santa. Otros más profanos, en cambio, simplemente preguntaron por el precio de las flores.

En el momento en que los cultivos fueron realizados por los colaboradores, la obra no era una presencia directa. Cada uno no veía más que el fragmento que le había tocado cuidar. La obra existía sólo como

construcción mental, como la idea que cada uno tenía de la totalidad de la obra diseminada por la ciudad.

La segunda parte del proyecto consistía en convertir todo el material de los montajes efímeros en una plaza para una comunidad periférica. Esta plaza fue construida en cuatro etapas consecutivas que siguieron de la secuencia de montajes temporales en el centro de la ciudad. Primero se construyeron los cubos de ladrillo, luego se trasplantaron los pastelones de pasto, después el ripio de ladrillo picado y finalmente las plantas con flores rojas.

De acuerdo a las condiciones inmediatas del emplazamiento definitivo –con una plaza de juegos del otro lado de la calle, una capilla, la sede vecinal, una multicancha y viviendas aisladas de un piso– la nueva plaza de la Villa Universitaria fue concebida como una alfombra de parches sobre una superficie continua de 8 x 45 m.

Primero se trazaron nueve líneas de ladrillo insertos en la tierra, a la manera de guías regulares. Luego simplemente se siguió un patrón de densidades opuestas según la diferente resistencia de los materiales que estábamos usando. Por un lado, hacia el área protegida por la capilla y el edificio de la sede vecinal, se dispuso un predominio de unidades blandas, de pasto y flores. Hacia el otro lado, entre la plaza de juegos y la multicancha, se dispuso un predominio de unidades duras, de ripio y bancos-jardinera de ladrillo. De este modo, estos dos órdenes se entrecruzan y funden en un grano homogéneo que da unidad, y escala pública, al largo total de la plaza.

Cuando terminamos el proyecto, los vecinos del barrio estaban felices. Después incluso hicieron algunas gestiones para conseguir apoyo municipal para el regadío. Pero no lo consiguieron. Y como nadie se hizo cargo, todo el pasto y las flores se secaron. Para nosotros la lección era clara: en nuestras ciudades nadie siente como propio los lugares que son de todos.

7.

A veces en las escuelas de arquitectura se acostumbra enseñar a los estudiantes que para hacer un buen proyecto deben mirar más allá. Que deben buscar una realidad más trascendente para justificar la obra que piensan hacer. Yo todavía no entiendo qué tiene de malo mirar lo que está ahí nomás. Lo cotidiano. La superficie de las cosas. Está claro, y muy bien dicho por Kant, que hay una enorme diferencia entre lo bello y lo sublime. Pero, ¿acaso la ciudad debería sorprendernos en cada esquina? ¿Será cierto que en una casa cualquiera hasta el baño de servicio debería elevarnos hasta un plano de éxtasis espiritual? Me parece un tanto pretencioso. Después de todo, no creo que sea necesario puro Bach para que la música sea mejor. También son importantes las obras menores. Así como los artistas irrelevantes, que por último nos sirven de referencia para saber lo que supera el estándar.

Tal vez estas instalaciones de arte público, estas operaciones instantáneas, no sean más que una serie de datos precisos acerca de sucesos intrascendentes. Al parecer la inutilidad, esa *gratuita esencia* que obsesiona a Perce (2004), también podría llegar a ser la única garantía del rigor de una obra.

Pero, más allá del deleite estético que pueda enorgullecer a su creador, este intento por redimir las cosas del anonimato de lo cotidiano tiene el riesgo de contradecir aquello que la propia cosa es. Y es que si la virtud de una piedra cualquiera en un charco cualquiera es su sensación virginal, de cosa intacta, cualquier intento por hacer visible, por hacer presente –léase intensificar– esa realidad, tal vez sólo sirva para violar su natural insignificancia.

Si algo hemos aprendido con estas obras es que en la ciudad las reglas del juego son delicadas; que el habitante urbano es un personaje que está habitualmente en movimiento, ocupado y distraído, y que por lo mismo, una obra pública que se aprecie de tal debe sustituir sensibilidad por inmediatez.

Referencias bibliográficas

- Eco, U. (1975). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
Hug, A. (2004). *Territorio libre*, texto curatorial de la 26ª Bienal de Arte de Sao Paulo.
Perce, G. (2004). *La vida instrucciones de uso*. Barcelona: Anagrama.

Proyectos

Proyecto 1: Color Circular
Dirección: Mauricio Pezo
Coordinación: Ernesto Vilchez
Ubicación: 49 cuadras centrales, Concepción
Mandante: Movimiento Artista del Sur
Colaboradores: Rodrigo Quiñones, Ricardo Pezo, Claudio Barrera
Materiales: 520 tapas de alcantarillado, 12 litros de látex
Fecha construcción: 06 marzo 2001
Fotografías: Mauricio Pezo

Proyecto 2: 100.000 CC
Dirección: Mauricio Pezo
Coordinación: Ernesto Vilchez
Ubicación: 25 marquesinas de calle Barros Arana, Concepción
Mandante: Movimiento Artista del Sur
Colaboradores: Rodrigo Quiñones, Ricardo Pezo, Claudio Barrera
Materiales: 100 bolsas transparentes, 100 m hilo de algodón, 100 lts agua
Fecha construcción: 24 junio 2001
Fotografías: Mauricio Pezo

Proyecto 3: Limpia Basura
Dirección: Mauricio Pezo
Coordinación: Sofía von Ellrichshausen
Ubicación: Cruce del Paseo Peatonal, Concepción
Mandante: Movimiento Artista del Sur
Colaboradores: Rodrigo Quiñones, Ricardo Pezo, Fernanda Monje, Eduardo Hetz, Patricia Liberona, Janis Hananias
Materiales: 100 bolsas negras de 70 x 100 cm, 1000 globos de colores
Fecha construcción: 17 junio 2002
Fotografías: Ana Crovetto

Proyecto 4: Poda al Árbol
Dirección: Mauricio Pezo
Coordinación: Sofía von Ellrichshausen
Ubicación: Plaza Acevedo, Concepción
Mandante: Movimiento Artista del Sur

Colaboradores: Daniel Campos, Ricardo Pezo, Fernanda Monje, Eduardo Hetz, Patricia Liberona
Materiales: Pasta de Poda TPN 50 (fungicida y sellante), 500 grs. pigmentos vegetales
Fecha construcción: 30 junio 2002
Fotografías: Mauricio Pezo

Proyecto 5: Áreas Verdes
Dirección: Mauricio Pezo
Coordinación: Sofía von Ellrichshausen
Ubicación montajes: Plaza Tribunales, Parque Ecuador, Atrio Catedral
Ubicación plaza: Villa Universitaria, Concepción
Mandante: Movimiento Artista del Sur
Colaboradores: Daniel Campos, Ricardo Pezo, Fernanda Monje, Eduardo Hetz, Patricia Liberona, Rodrigo Quiñones, Janis Hananias, Ernesto Vilches, Claudio Barrera, Ramón Cartes
Materialidad: bandejas de madera, pasto, ripio, flores
Superficie construida: 400 m²
Fecha construcción: junio - diciembre 2002
Fotografías: Ana Crovetto, Estudio PvE