

Intervención Urbana Mérida en los 50

Merysol León

Dentro del Arte Accional, muchas modalidades se abren para reafirmar otro concepto del arte y el artista, la Intervención Urbana entre ellas se demarca de otras acciones. La expresión intervención urbana es propia a la arquitectura y el urbanismo, refiere a esos instrumentos que definen las estrategias de crecimiento de una ciudad, a los proyectos que inciden en su transformación. La expresión ha servido también para designar aquellas acciones artísticas que tiene la intención de influir en el pulso de la ciudad. En este sentido la Intervención Urbana se encuentra vinculada al concepto de ciudad, considerada como *lugar* que trasciende el hecho arquitectónico, como espacio abierto al juego, al arte.

La Intervención urbana se ocupa entonces de una transformación de otro orden, no se trata de eliminar una pared y de construir otra, se trata de crear momentos intermedios que no conducen a ninguna parte, no se trata de buscar un espectador que se siente y aplaude, se trata de buscar un cómplice, un paseante que vagando a la deriva pueda ver lo inhabitual.

Esta modalidad atraviesa los espacios privados, se instala en los espacios de uso común, articulando y mutando los conceptos de espacio público y privado. Ubicados en este ámbito del Arte Accional, nace la propuesta Intervención urbana Mérida en los 50, un recorrido de acciones e instalaciones planteado como estrategia para volver a mirar nueve edificios arquitectónicamente significativos de la década de los 50. Ahora bien, no es el recuento de esta intervención, su descripción o el resultado como experiencia, lo que nos mueve en esta comunicación. Cada uno de los dos ángulos del recorrido, acciones e instalaciones ordenaron una reflexión, que pareció condensarse en los tres días de montaje y adherirse a la sombra, la ironía, el límite.

La experiencia nos sumió en una extraña atmósfera, un tanto de fiesta, de gran rito, de celebración de pueblo, pero sobretodo de reflexión. En esos tres días de evento eran inevitables las preguntas, ¿Qué es esto?, se oía continuamente; responder, es una acción o una instalación, era sumir al asombrado en una interrogación mayor. Es mas o menos teatro, o mas o menos danza, es una especie de obra rotativa, es como una escultura, es una película, una especie de concierto, estas todas son cosas oídas en un público que tampoco decidió serlo y que no sabe totalmente que lo es. Es como si de pronto cayéramos en esa imprecisión que según Calabresse no deja de producirnos placer y nosotros mismos realizadores comenzáramos a sentir la oscura presencia de la sombra, de la pérdida del aura.

La producción y realización de este proyecto esconde un proceso que nada tiene que ver con los clásicos ensayos, ni con el trabajo de taller. Ya no se trata de crear nuevas formas dentro de una disciplina, se trata mas bien de colocar, instalar, armar dispositivos. El artista es ahora, como apunta Nicolas Bourriaud (1999) un realizador, un *semionauta*, un inventor de trayectorias entre los signos.

Invitar otros artistas, otros grupos de personas que van a colaborar con la idea, implementar esa estrategia de abordaje al espacio, permitió recorrer todos los campos, y dentro de cada uno de ellos una diversidad insospechada. El montaje de un guión accional en sus dos primeros días, se centró en las típicas historias de amor con pareja protagonista y desenlace reconocible, el tercer día *ya no existía suficiente historia para entrar a otra década, a la ilusión de del futuro*. Desde un trío de serenatas, una coral, una banda sinfónica, una banda show, cantantes líricos, hasta grupos de música experimental y rock, dieron un sentido emocional a este guión,

Durante tres días, tres veces al día, la intervención Urbana Mérida en los 50 reunió músicos de todas las tendencias, bailarines, actores, obreros, estudiantes, premilitares, profesores de medicina, pacientes de un sanatorio, cuerpos muertos para estudiar anatomía, como si se tratara de un material luminoso que sin necesidad de reunirlos, de hacerlos conocer o ensayar juntos, integraron en tanto dispositivo estas acciones en las que todo parecía ser arte y cualquiera un artista.

En los 80, Frank Popper hablaba de un artista programador cuyo papel consistía en

coordinar o catalizar una situación, visto así, el artista es entonces un intermediario, un mediador *especializado* como lo llama Popper, pues de esa calificación de experto depende la calidad de la manifestación.

Ahora bien, ¿cómo entender la creación en esta modalidad artística?

La creación de un evento o acontecimiento significativo que parte de lo cotidiano, de las situaciones propias a los espacios, dependerá en gran medida de la colaboración de ese extraño espectador que permanece en la sombra e irónicamente, tiene las llaves para abrir la puerta del lugar que necesitamos. Suscitar esa participación nos sitúa en otra perspectiva, en una zona que desborda lo artístico y nos coloca en una especie de psicología social. ¿Cómo hacer comprender, cómo integrar a ese espectador-actor en potencia? el arte pareciera diluirse en la vida.....que lejos estamos del calor protector de un teatro, del recogimiento contemplativo de un museo.

En esta Intervención Urbana Mérida en los 50, sin miedo a lo arqueológico, sin miedo a ser contador de historias y relacionar personajes, el guión de acciones estaba ligado de tal manera a lo real que parecía por un lado, confundirse, colarse en los intersticios de lo habitual y por otro la inyección de la ficción en esa hiperrealidad daba como resultado una reinención de lo cotidiano. El desarrollo de una temporalidad ajena al horario tradicional del espectáculo integraba al público en un itinerario sorpresivo marcado por lo intermitente, la aparición, la transformación. Las acciones se montaron en un horario normal de trabajo, un jueves a las 8:50 de la mañana, 3:50 de la tarde en un grupo escolar, por ejemplo, los espacios devenían *lugares ocupados*, un acontecimiento interfería la cotidianidad, reinventando una articulación entre espacio público y espacio privado.

El guión accional se resolvió a partir de ciertas premisas: 1) La creación de mitologías urbanas, historias con personajes reales de la época, inmersos en relatos no necesariamente lógicos o verdaderos. 2) La transposición de espacios y de situaciones: La intimidad, lo privado se descontextualiza, se yuxtapone al espacio público. Acciones cotidianas como planchar, se realizan en la isla de una avenida. En otro sentido, una clase de anatomía se transpone en performance, actuación. 3) La transformación de espacios: el cambio de uso de un espacio, la azotea del Edificio del Laboratorio de Hidráulica transformada en casa-escenario, el viaducto en palco de espectadores. El estacionamiento de Ingeniería en salón de danza.

3) El efecto virtual que proyecta en pantalla una situación que está sucediendo en otra parte, o proyecta al espectador que se ve a sí mismo en la pantalla de un teatro.

La puesta en escena de estas premisas hacen que el sentido comunitario de estos espacios públicos se desplace, normalmente la ciudad ya no se articula en torno a ellos, estos espacios ya no son urbanos, son otros espacios privados que prolongan la idea de lo individual. Esos amplios edificios de los 50 se hacen cada vez más íntimos, más homogéneos, son unas islas estables que permiten ilusoriamente conservar la esfera privada hasta tal punto que nadie se detiene a mirar. La intervención reinventó un sentido comunitario para esos espacios públicos en realidad privados y los abrió al público. La intervención se convirtió en un gran rito, una fiesta de pueblo que transformó la vivencia de un espacio público.

Este conjunto de relaciones que se promueven entre lo urbano, lo social y el arte nos conduce a otra visión del espacio, a otro concepto de ciudad. Un texto de Gilles Ivain *Formulario para un nuevo urbanismo*, habla de la necesidad de construir situaciones, de ofrecer una respuesta a la necesidad de creación absoluta que ha estado siempre asociada a la necesidad de jugar con la arquitectura, el tiempo y el espacio.¹

Un sentido colectivo aparece entonces en el arte y sin embargo es la soledad la que permite enfrentar esa masa de historias donde todo es serio y todo es broma. Pues no hay una ideología de lo colectivo, es un proceso que disuelve el individuo momentáneamente para luego encontrarse de nuevo consigo mismo.

¹ Andreotti L. Teoría de la deriva y otros textos situacionistas. MAC de Barcelona 1996

Los video-resumen de los tres días, retenían momentos, los visibles, pues detrás de esas acciones se encuentran otras, pequeñas, micros, que arman una trama y hacen cruzar lo institucional, lo pasional, lo absurdo.

Las instalaciones, ese otro ángulo de la intervención responden a otra mecánica, cada edificio quedó señalado, los espacios revivieron se transformaron, las instalaciones nos hicieron pensar cada vez mas en esa incómoda expresión “obra de arte”. Algunas desaparecieron, otras se dañaron con el contacto y el uso, otras han ido perdiendo pedazos.

Esto nos preocupaba al principio, pensamos en una especie de casi jornadas de formación que enseñara al usuario del espacio a establecer un contacto con la obra, pero esto nos pareció una ironía, que podríamos enseñar, ¿el respeto a la obra de arte? ¿de qué obra de arte?.

Pensamos en instalaciones perdurables, pues sentimos el rasgado de un papel, la desaparición progresiva de las puntas de una estrella y este sentimiento resultó contradictorio, una instalación es finalmente materia que vive por sí misma y puede vivirse. Se perdió la relación tradicional de la obra con el espacio, con el tiempo, se abrió otra muy diferente, no se trata aquí de exponer una obra de arte sino de establecer un acuerdo entre la creatividad y un espacio eminentemente social, se trata de mas bien de generar un clima artístico.

En ese límite de lo anti institucional, contradictoriamente, nos encontramos trabajando estrechamente con la institución.

Esta modalidad artística, que solo existirá en el documento, depende de una inversión mucho mas fuerte de lo que una pieza de teatro o de danza o de una escultura, podría implicar. Los juegos visuales y sonoros, los efectos extremos que proponen una visión alternativa de la ciudad dependen de un apoyo financiero que rebasa las posibilidades del artista y que lo sitúa en el límite de lo posible.

Para hacer del arte algo cotidiano es necesario encontrar entes financieros, fundaciones, instituciones publicas o privadas que aseguren el movimiento de esa maquinaria que nos permita llegar al límite de realización de un proyecto.

Estas contradicciones nos conducen a finalmente a reafirmar que es necesario repensar nuevas estructuras para el arte, que quizás los museos o los teatros permanecen aún limitados ante el diálogo que otro artista con otra obra de arte establece con el espacio, que quizás otras redes como las escuelas de arte siguen fosilizadas ante la energía creadora de un nuevo tipo de artista y de un nuevo tipo de producción.



