

DÉTOURNEMENT

Una posible realidad desde la praxis artística

DIRECTORA: ANA ARNÁIZ GÓMEZ

DOCTORANDA: AINHOA AKUTAIN ZIARRUSTA

TESIS DOCTORAL

DÉTOURNEMENT

Una posible realidad desde la praxis artística

DIRECTORA: ANA ARNÁIZ GÓMEZ

DOCTORANDA: AINHOA AKUTAIN ZIARRUSTA



Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea
Departamento de Escultura - Facultad de Bellas Artes

Programa de doctorado: Investigación en Arte Contemporáneo
Finalización: 2017

Joven toma y lee. Si puedes llegar hasta el final de esta obra, no te costará comprender otra mejor. Como me he propuesto no tanto instruirte como ejercitarte, poco me importa que admitas mis ideas o que las rechaces, con tal de que ocupen toda tu atención. Alguien más capacitado te enseñará a conocer las fuerzas de la naturaleza; me bastará con haber puesto las tuyas a prueba. Adiós.

DIDEROT, Denis, Pensées sur l'interprétation de la nature (1753)

ÍNDICE

PREÁMBULO

Motivaciones	9
Anotaciones preliminares	13
Estructura	19

PARTE I: ME LLAMO DÉTOURNEMENT

1. Internacional y Situación(ista)	
1.1. Internacional	
1.1.1. La caída de Paris (y el por qué de la internacionalización)	33
1.2. Situación	
1.2.1. La noción situación	45
1.2.2. La noción situación y el pensamiento anarquista	53
2. Qué es el détournement (o cómo pretendemos entenderlo)	
2.1. La locura de la luz	
2.1.1. La vieille taupe, the old mole, la vecchia talpa.... eternamente el viejo topo	65
2.2. El elogio de la sombra	
2.2.1. La palabra imposible (Index librorum prohibitorum)	79
2.2.3. Nihilismo: La capacidad destructora del sí	95
2.3. Un nuevo lenguaje	
2.3.1. El arte de robar: détournement raptor	109
2.3.2. Le monde n'est qu'abusion	127
2.3.3. DO IT (Yourself)	147
2.3.4. La imagen pensamiento	155
3. Existencia Existente	
3.1. Paisaje en proceso (Work in Progress)	173
3.2. Mal habitante	183

3.3. Un sí menor y un no mayor	195
3.4. Marginalia en el centro. Exilio in situ	207
3.5. Suicide: a way of life	223
3.6. No Future	229
4. El ejercicio situacionista del détournement	
4.1. La vanguardia nunca se rinde	241
4.2. Mémoires	251
Instantanés	261
4.3. New Babylon	267
The In-Between	281
4.4. The Naked City	295
Non.u.Mental	303
4.5. In girum imus nocte et consumitur igni	323
Sans Soleil	337
Epílogo Parte I: El deseo situacionista	353
PARTE II: DAR LUGAR EN CASA	
1. Viajes e influencias difusas	365
2. Encuentro con el détournement	393
3. El Centro de Cálculo: Fragmentos de una entrevista a Gómez de Liaño	401
4. Habitar el Arte	415
5. Arte vasco actual	433
6. Entre encuentros	445
Epílogo Parte II: Una lectura diferida	463
Encuentros de Pamplona (extractos del catálogo)	470
BIBLIOGRAFÍA	491

Preámbulo

MOTIVACIONES

Tenía una Tesis doctoral, casi concluida, cuando fui informada de que tenía una vida dentro de mí. Esta vida me generó la duda hacia lo que yo había dado por consumado.

Y nació Mai;

Nunca en italiano, también en catalán.

Más en rumano.

Aquí estoy presente en bereber.

Esperanza en japonés.

Mayo en francés.

Conlleva, asimismo, una connotación positiva (no positivista) en el contexto que le ha tocado madurar su identidad.

Es a ella a quien dedico esta nueva investigación. A mi motivación.

Una hermosa criatura duerme tras el seto de espinas de las páginas que van a continuación.

Que ningún príncipe afortunado se le acerque revestido de la cegadora armadura de la ciencia. Pues ella morderá al dar el beso de compromiso. Para despertarla, el autor se ha reservado más bien el papel del cocinero mayor. Ya hace mucho tiempo que se espera el bofetón estridente que ha de resonar a través de los corredores de la ciencia.

Entonces se despertará también esta pobre verdad que se ha pinchado con la anacrónica rueca cuando, desobedeciendo, se proponía tejerse una toga de profesor en el cuarto de los trastos.

BENJAMÍN, Walter, *El origen del drama barroco alemán* (1928)

ANOTACIONES PRELIMINARES

Nos servimos de esta cita de Benjamin para anticipar una investigación cuyo mayor esfuerzo estaría destinado a reflexionar sobre el rigor del conocimiento científico, en definitiva, sobre sus supuestos metodológicos y epistemológicos acogidos por el discurso (reprimido) para acomodarse en su ejercicio. El objetivo: interrogar sus límites. Es decir, pretender problematizar el modo en que es concebida la normalización de esta variante del discurso, así como la concepción positivista de lo que entendemos genéricamente como verdad. Pero sin destruir toda idea posible de discurso ni de verdad. Al contrario, el objetivo de esta investigación es disputarle al positivismo, por decirlo de algún modo, su sentido de discurso y de verdad. Planteamiento que, en cualquier caso, necesitaría de una articulación que cuestionase su respectiva naturaleza desde una apertura y experimentación no normalizante cuya lógica se presenta, oportunamente, como el elemento cardinal de nuestro destino disciplinar (desde nuestra responsabilidad como generadores de sentido).

El lado más nocivo del discurso (reprimido) consiste precisamente en arruinar las fuentes de la memoria; una memoria que se proyecta y que, por tanto, abre el presente hacia el futuro a partir de un supuesto nuevo calendario. En otras palabras, tiende a fundar algo desde un tiempo cero o, en su oposición, a recurrir al pasado, a esa posible tradición de manera unidireccional, dogmática, subsumida simplemente, si no es con una hipótesis con una idea, que implicaría, en contraposición, la necesidad de desprotegerlo mediante la praxis artística, puesto que, a diferencia de los experimentos científicos, la experiencia artística no responde a la verdad o falsedad de una hipótesis o de una idea. Ni explica ni ilustra. Más allá de la inteligibilidad, el Arte ha de cuestionarse a sí mismo y al ser mismo, pues entendemos que del Arte no se sale indemne. En el Arte se está o no se está, nos advertía un profesor cuando dimos comienzo a nuestro trayecto profesional como estudiantes en la Universidad. De manera similar, Giorgio Agamben anotaría; “quien se aventura en ese experimento no

arriesga tanto la verdad de sus enunciados como su propio modo de existir”¹. Quedémonos también con la siguiente aportación de Gilles Deleuze:

La obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que hacer con la comunicación. La obra de arte no contiene estrictamente la menor información. En cambio, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Ahí, sí. En calidad de acto de resistencia, la obra de arte tiene algo que hacer con la información y la comunicación²

En relación a lo expuesto señalar que la pretensión de las ideas no es la subsunción, ni siquiera pretenden convertirse en agregados de reglas. Tampoco en abastecimiento de modelos o ejemplos puros que justifiquen su existencia. Desde aquí reconocemos, no obstante, que logran sobrevivir en la ausencia, entendida ésta como distancia. Asimismo, comprobamos que en el contexto del pensamiento se despliega una multiplicidad irreductible de ideas que constituyen, que logran dar cuerpo al propio pensamiento y, simultáneamente, descubren inevitablemente su dependencia al lenguaje pronunciándose desde la irreparabilidad de sus palabras. Es entonces cuando Roland Barthes decide intervenir señalando que “la lengua, como actuación de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir”³, al tiempo que nos anima a trabajar con ella situando el deseo a disposición de la investigación⁴. Mientras, Michel Foucault añade:

El deseo dice: “no querría tener que entrar en este orden azaroso del discurso; no querría tener relación con cuanto hay en él de tajante y decisivo; querría que me rodeara como una transparencia apacible, profunda, indefinidamente abierta, en los que otros respondieran a mi espera, y de la que brotaran las verdades, una a una; yo no tendría más que dejarme arrastrar, en él y por él, como algo abandonado, flotante y dichoso”. Y la institución responde: “no hay porque tener miedo de empezar; todos estamos aquí para mostrarte que el discurso está en el orden de las leyes, que desde hace mucho tiempo se vela por su aparición; que se le ha preparado un lugar que le honra pero que le desarma (desactiva la polémica), y que si consigue algún poder, es de nosotros y únicamente de nosotros de quien lo obtiene” y sigue -“pero quizás esta inquietud y este deseo no son otra cosa que dos réplicas opuestas a una misma inquietud con respecto a lo que es el discurso en su realidad material de cosa pronunciada o escrita”⁵.

1 AGAMBEN, Giorgio, “Bartleby o la contingencia”, *Preferiría no hacerlo*. Valencia: Pre-Textos, pp. 119-120.

2 DELEUZE, Gilles, “Tener una idea en cine”, *Archipiélago*, nº 22, Otoño 1995, pp. 57-58

3 BARTHES, Roland, *El placer del texto. Lección inaugural*. Madrid: Siglo XXI, 2007, p. 54

4 BARTHES, Roland, “Los jóvenes investigadores”, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987.

5 FOUCAULT, Michel, *El orden del Discurso*. Barcelona: Tusquets, 2015, pp. 12-13

El discurso (reprimido), supeditado asimismo por Platón, se ha propuesto pensar el acontecer, bien relegándolo al plano de lo irracional e impensable o bien sometiéndolo al canon de la identidad, la perpetuidad y la reconciliación, desnaturalizándolo u ocultándolo junto con la diferencia, la multiplicidad, el ser (como no-ser) y vueltos todos ellos contra sí mismos por toda forma de representación, de idea, de pensamiento que, abierta o disimuladamente, ha generado una concepción del deseo ligada a la carencia y a la castración. Frente a ella, nuestra herramienta a discernir, es decir, el *détournement* de la Internacional Situacionista (a partir de ahora IS) propone una concepción del deseo derivada del inconsciente como multiplicidad positiva o producción deseante. Producción, cuyo ejercicio de liberación deseante descubre inevitablemente el activismo de la experimentación defendida por Friedrich Nietzsche mediante la figura del filósofo-artista, la cual los generadores situacionistas del *détournement* recuperarán posteriormente para proclamar una inversión general del platonismo imperante. Después, Deleuze reclamará “¡Pensar es experimentar, crear!” al tiempo que traslada a su propio proceder “no una imagen correcta, sólo una imagen” de Jean-Luc Godard como “no una idea correcta, sólo una idea”⁶, admitiendo la posibilidad de tener al menos dos versiones de realidad. Enrique Vila-Matas también nos invita a ello⁷.

Nuestra realidad social está mediada por un entramado de instituciones que, con sus absorbentes interpretaciones y discursos (de ficciones con soporte biológico, matiza Txomin Badiola) prometen una embaucadora idea de estabilidad y, sin embargo, cuando necesitamos buscar algo más real - anota Badiola -, más allá de ello, “intuimos las oscuridades del vacío y la locura. La voluntad de ser, por encima y por debajo del lenguaje, se encuentra con el inaceptable no-ser. ¿Y acaso no es ese “no ser no-ser” que nos acaba definiendo, la enfermedad de lo humano por excelencia?”⁸. Argumento que, por otro lado, nos invitaría a sumergirnos en este océano castrador de representaciones y de lenguajes escudándonos (o excusándonos) a través del *détournement* y de la incapacidad de traducir su significado por parte de nuestros idiomas territoriales para insistir en la riqueza de sentido del término; vaguedad significativa que retomaremos en nuestra investigación como una posible guía reflexiva que continuamente modifica su recorrido. Siempre teniendo presente a Kafka cuando señalaba que “aquello que llamamos camino no es más que nuestra vacilación”⁹. Por su parte, Arthur Cravan advertía que el artista ha de saber nadar, cuya exigencia hacia un movimiento alérgico a la contemplación nos destapa la necesidad de poner en juego una voluntad de articulación de ese indicio llamado negatividad. Su validación. Asimismo,

6 DELEUZE, Gilles, “Tres preguntas sobre Six Fois Deux”, *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. III, Nº 7, 2015, p. 12

7 VILA-MATAS, Enrique, en: JOUANNAIS, Jean-Yves, *Artistas sin obra: I would prefer not to*. Barcelona: Acantilado, 2014, prólogo.

8 BADIOLA, Txomin, *Rêve sans fin (la técnica)*. Texto escrito con motivo de su exposición en la galería Soledad Lorenzo, Madrid, 2006, s.p.

9 KAFKA, Franz, *Obras completas. Narraciones y otros escritos*. Vol. III. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2003, p. 666. También decía que “Para todo aquello que va más allá del mundo de los sentidos, no podemos acudir al lenguaje más que en forma puramente alusiva”.

nos serviremos de la intencionalidad del *détournement* para pretender provocar la reflexión hacia la representación, hacia el lenguaje o hacia todo aquello que haga peligrar la reclamación de otra realidad. Y en esa reclamación, nos apropiaremos de sus posibles sombras y carencias asumiendo plenamente que lo significativo de este proceso investigativo es precisamente lo que falta. Siendo conscientes (y defensoras) a su vez de sus limitaciones y de nuestras propias debilidades¹⁰. Por tanto, lo que hemos pretendido formar, dar forma en esta investigación, es nuestro supuesto y nuestro modo de situarnos en el ámbito del pensamiento, también de nuestro contexto, sin ingenuidades ni falsas genialidades, en una línea que quedaría expuesta (de exponerse) con las siguientes palabras de Badiola:

El artista no es necesariamente el ser dotado, habilidoso y deslumbrante que muchos clichés nos transmiten, sino que puede desarrollar una técnica a partir de sus incapacidades, de sus limitaciones, de su desamparo, de sus faltas... este tipo de artistas que acortando la distancia entre ellos y los demás, muestran no tanto unos objetos dignos de admirar, como una manera de tratar con uno mismo, con el otro y con la realidad¹¹

En relación al procedimiento del *détournement* podríamos anotar, muy genéricamente, dos aspectos significativos; por un lado, la distorsión del significado y uso original de cada elemento singular y autónomo y, por el otro, la articulación de un conjunto de diversas significaciones con la intención de conceder a la representación o al nudo textual la oportunidad de alejarse de la mera afirmación cómplice con la intención de buscar su sentido en el espacio atópico. Se trataría, por tanto, de una operación estética donde unos elementos intrínsecamente significantes han de ser proyectados para adquirir un sentido alterno. El *détournement*, no obstante, necesita situarse en una construcción que le supere. Tal vez por ello, no se entretiene en exteriorizar su contenido en detrimento del acontecimiento. No resuelve el problema de significado como sentido último y, sin embargo, anhela acceder entre los pliegues a las sinuosidades menos previsibles del discurso y de la verdad. De modo que no se puede permitir presentarse como algo absolutamente nuevo sino como aquello que se supera y permite ser superado. Ansía conseguir las dos cosas al mismo tiempo. Poner en suspenso su contexto. Suspensión que procuraría, en palabras de Benjamin, la activación del extrañamiento que nos devuelve el conocimiento de la cosa, cuya proyección implicaría,

10 Cuestión que podríamos complementar a través de la siguiente aportación de Barthes: "obcecarse quiere decir en suma mantener hacia todo y contra todo la fuerza de una deriva y de una espera. Precisamente porque se obceca la escritura es arrastrada a desplazarse. Puesto que el poder se adueña del gozo de escribir como se adueña de todo gozo, para manipularlo y tornarlo producto gregario, no perverso ... desplazarse puede significar entonces colocarse allí donde no se lo espera o, todavía y más radicalmente, abjurar de lo que se ha escrito (pero no forzosamente de lo que se ha pensado) cuando el poder gregario lo utiliza y lo convierte en algo servil ... antes de la acción no se debe nunca, en ningún caso, temer una anexión por parte del poder y su cultura. Es preciso comportarse como si no existiera Pero pienso igualmente que después es menester percibir hasta qué punto hemos podido ser utilizados por el poder. Y entonces, si nuestra sinceridad o nuestra necesidad han sido sometidas o manipuladas, pienso que es absolutamente necesario tener el coraje de abjurar". BARTHES, Roland, *Placer del texto. Lección inaugural*, óp. cit., p. 60

11 BADIOLA, Txomin, "El gran fracaso de Oteiza", *Diario Vasco*, 13 Abril 2003 (versión digital), s.p.

por parte de la IS, una “comunicación inmediata en lo real y modificación real de lo real”¹², dentro del contexto de una estructura social en la cual el único lenguaje real es la mentira. En otras palabras, convertir toda esa fantasmagoría en cuerpos, en forma. Pues la forma materializada es precisamente ese ganarse de los seres el derecho a habitar en el mundo. Removiendo.

Si lo consideramos, la propia noción de montaje es en sí misma la fisura de sentido creada por la yuxtaposición. Deleuze describe esta disociación como tartamudeo ampliándose en Godard a un balbuceo visual. El propio Godard anota que consiste en “admitir que estás tartamudeando, que estás medio ciego, que puedes leer, pero no escribir”¹³. Consideraciones que podrían interpretarse como las razones principales para disolver la narrativa lineal y las convenciones del acto normativo de una investigación y, en contraposición, presentar una construcción apoyada en la repetición, desenfoque, desciframiento y asociaciones de ideas que van desplegándose de tal manera que, al dispararse en todos los itinerarios posibles, acaba por convertirse en ficción. Ahora bien, en una ficción de empoderamiento.

12 VANEIGEM, Raoul, “All the King’s men”, *Internacional Situacionista vol.2.: La supresión de la política, más “Las tesis de Hamburgo en septiembre de 1961”, de Guy Debord (1989)*. Madrid: Literatura Gris, 2000, p. 302

13 GODARD, Jean-Luc, citado por Deleuze, quien anotaría: “Lo importante en Godard no es el 2 ni el 3, ni cualquier otro número, lo que importa es la Y griega, la conjunción Y. Lo esencial es el uso que hace Godard de esta Y... Y lo es porque todo nuestro pensamiento se ha modelado a partir del verbo ser, ES. Cuando convertimos el juicio de relación en un modelo autónomo, nos damos cuenta de que se cuela por todas partes, de que todo lo penetra y lo corrompe: la Y no es ni siquiera una conjunción o una relación particular, sino que entraña todas las relaciones, donde hay Y, hay relación, no únicamente porque la Y desequilibra todas las relaciones, sino porque desequilibra el ser, el verbo. La Y –“y... y... y...”– es exactamente ese tartamudeo creativo, el uso extranjero de la lengua que se opone a su uso conformista y dominante apoyado en el verbo ser”. DELEUZE, Gilles, “Tres preguntas sobre Six Fois Deux”, óp. cit., p. 15

ESTRUCTURA

Toda reflexión investigativa de un hecho, suceso o acontecimiento carece de imparcialidad. El interés ideológico siempre está presente. La Historia nos lo ha demostrado. Sus Tesis doctorales también. Por ello, esta investigación que nos concierne se presenta como una declaración de intenciones donde se defiende, conscientemente, la ideología del Arte. Dicho esto, su proceder ha sido consecuente con los modos de hacer propios de la creación en Arte, motivados por demostrar que desde nuestra disciplina somos capaces de responder a las exigencias previstas en una Tesis doctoral sin descuidar por ello el rigor académico que se le exige o atribuye.

La investigación que presentamos pretende poseer un grado aceptable de cohesión y de coherencia, pero sin descuidar la formación de una problemática de orden estético que afecte a la retórica del discurso y del saber. Dotar de sentido a unos datos. Nuestra praxis no se limita al saber de los objetos dispuestos o colocados de manera lógica, más bien al contrario, pues reconocemos que siempre existirá la multiplicidad de elección. Una realidad entre múltiples realidades que han tenido o tienen su propia historia, que han sido inventadas y que quizás siquiera han llegado a existir. No ha faltado, en este sentido, una intencionalidad por la mirada creadora -incluso escéptica- integrante de un observatorio alterno que nos censurase o nos ayudase a evitar el atrevimiento de proponer un sistema de significación.

La elección del tema, consecuentemente, no debía dominar el proceso ni transformarse en representación, sino tenía que convertirse en un pretexto temático que nos iniciase en el proyecto sin obviarnos el trayecto. Para ello, y en su estructuración, se decidió que la propia herramienta estética a discernir, es decir, el *detournement*, nos tutelase en el proceso de articulación y relación de los distintos capítulos, trabajando con el material adquirido desde la observación propia de nuestra disciplina (“desde las gafas de la escultura”, como tiende a señalar una buena profesora y compañera) y apoyándonos en sus relaciones mediante

las posibilidades que ofrece la yuxtaposición de los elementos, intentando generar, así, una trama no evidente de relaciones. En este sentido, nos remitimos a la afirmación de otro gran compañero y profesor, quien nos enseñó a comprender que la praxis del Arte se nutre de aquello que ha tomado prestado y que va a devolver a la sociedad, ocupando ese lugar de articulación que provocará que la pregunta (esa articulación entre el quehacer artístico y ese otro que nos pertenece) se realice de un modo u otro.

La descrita relación combinatoria ha indagado, a su vez, en las inquietudes que han supuesto desde la biografía temprana de la doctoranda experiencias determinantes para su constitución como sujeto. Su identidad. No se ha pretendido, sin embargo, parafrasear sus intereses personales sino, más bien, extraer imágenes que ayuden a comprender su espacio cultural. El nuestro. De ahí que uno de los apartados constituyentes de esta investigación lleve como título "Me llamo détournement".

Este modo de acceder al objeto de la enunciación nos ha ayudado a no depender de lo que el propio détournement significa, sino a la posibilidad de experimentar con él. Proceso con el cual se ha testificado, no sólo la habilidad de mejorar las maneras de trabajar con la escritura, sino la transformación del propio pensamiento de tal modo que, después de este ejercicio de Tesis doctoral, hayamos conseguido ser de otro modo. Una sea otra, en nuestro caso. Foucault dijo que con la atención y experimentación reflexiva (investigación en Arte concretaría Oteiza) se ensaya una transformación de sí que nos remite a uno de los sentidos más reales del pensar. Pensar es cambiar el umbral de la mirada, es transformarse. Y transformar no quiere decir llegar a la verdad de una misma, sino desprenderse de esa una misma, y esa transgresión consiste en avanzar de acuerdo con una nueva concepción ética y política que nos provea de una nueva subjetividad alejada de la establecida. Concepción que implicaría, asimismo, la ruptura con la interpretación que prevalece cuando se plantea la relación entre arte y política, dando por hecho que necesariamente representa problemas políticos o politizados.

Así visto, desde aquí invocamos a los personajes videntes de Malévich que contemplan el horizonte. Pues este gesto no conduce a la inmovilidad. Al contrario, remite a una percepción sensible capacitada para intuir los componentes susceptibles de un constante cambio. Habitantes de la frontera conjuntiva. Y, sin embargo, sometidos por los límites del medio escultórico para incitarlos más allá en su periplo por el interior del détournement, en sus fuentes y en sus laberintos. Colección de fuentes que de por sí reflexiona sobre los diversos horizontes que todo pensamiento constructivo tiene ante sí y, a su vez, de lo que ha sido inventariado en el estancamiento de la horizontalidad. No ha habido, por tanto, ambición alguna de explorar en el anhelo del comprender. Hemos optado en cambio por dejarnos contagiar de las audacias de un rastreo encaminado a esa pérdida de los gestos que implicaría al sujeto extraviado, sin un todo coherente en su indeterminación primordial. A indagar

también en la pérdida del aura de la imagen que captura únicamente fragmentos de un todo fracturado. Y en la pérdida de la idea de un lenguaje natural, lo cual implica que se experimente como algo expropiado. Esta intencionalidad del gesto perdido remitiría al proceso por el cual se excede el ámbito de la forma y la lengua para ubicarse, como pretende Agamben, en el terreno de la ética y la política. Heterodoxia.

La atención en lo aleatorio, en las repeticiones, en la propia intertextualidad asociativa, en la discontinuidad de una combinación binaria, ternaria, que está organizándose continuamente mediante el trazo de un azar, o la propia voluntad de extrañamiento, ha desembocado en una investigación trabajada desde una colección de citas que, a pesar de sus diferentes puntos de partida, contextos e, incluso, terminología, apurarían hacia un mismo objeto de búsqueda. En este sentido, hemos supuesto oportuno detenernos, no sólo en los escritos situacionistas, sino prestar una debida atención a la lectura de los pensadores (teniendo presente que todo acto de creación es también un acto de pensamiento) que compartían temporalidad contextual con la actividad situacionista pero, sobre todo, con la biblioteca referencial de donde bebieron sus principales ideólogos. Asimismo, la bibliografía y recursos a los que se ha recurrido para transcribir en esta investigación se han limitado principalmente al pensamiento europeo (con contadas excepciones que hemos supuesto oportunas introducir), lo que no implica la ausencia de lectura hacia los textos escritos fuera de esta frontera. Una decisión que ofrece una futura mirada alternativa a lo que presentamos. Otra realidad.



Sé realista, demanda lo imposible. Pintada situacionista convertida en emblema sesentayochista

PARTE I: **ME LLAMO DÉTOURNEMENT**

Détournement, un desvío, una tergiversación, un plagio, una diversión, una apropiación, una seducción, también lo que el situacionista Asger Jorn define como invertir. También invertir. Podría llegar a responder asimismo a la construcción de situaciones, lo que en un vocabulario deleuziano llamaríamos el entorno, o incluso *bricoler*, pero ante todo, el *détournement* es el punto de arranque de la IS ¹ que sirve, a su vez, para que Vaneigem amplíe su ratio a “la alteración de los sistemas comunitarios establecidos (o como diríamos, de las semiotizaciones) al desvío puro y simple de aquello que una colectividad en lucha necesita”². En la perspectiva situacionista, en cualquier caso, tales desvíos no difieren sustancialmente de su definición inicial como “malversación de la convención”³.

1 La IS añade: “firma del movimiento situacionista, la señal de su presencia y contestación en la realidad cultural contemporánea”. En: “El desvío como negación y preludio”, *Internacional situacionista*, vol. 1: *La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris, 2001, p. 80.

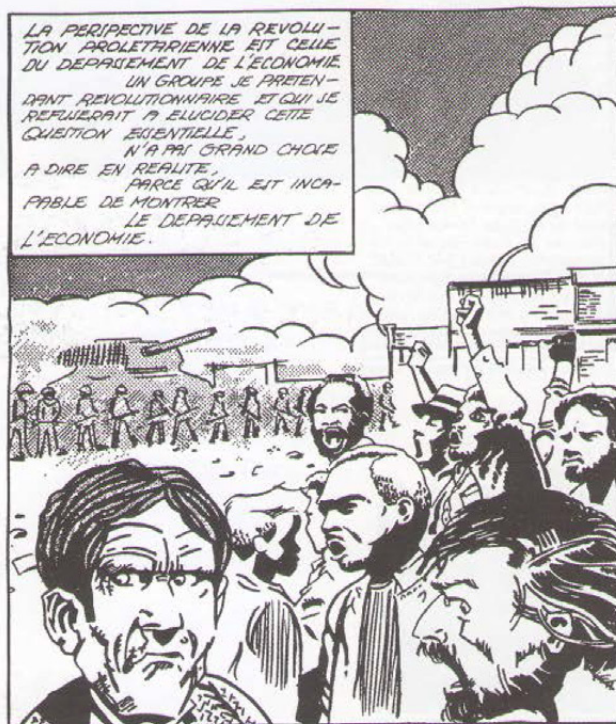
2 DEBORD, Guy, WOLMAN, Gil J., “Métodos de Détournement”. Originalmente en *Les Levres Nues*, nº 8, mayo 1956. Recogemos la traducción de Industrias Mikuero incluida en *Acción directa en el arte y la cultura*. Madrid: radikales livres, 1998, s.p.

3 Definición obtenida de Marcel Mariën en 1956, amigo personal de Debord y de Michèle Bernstein. Asimismo, fundador de la revista belga *Les Lèvres Nues*, venida a bien con el comunismo surrealista.



L'AFFECTION
EST
UNE
DES SITUATIONS
QUI ARRIVE
SUR
LES RUINES
DU CARACTERE
PREHISTORIQUE,
DONC
DE L'FFECTIVITE.

LA
COMMUNICATION
TROUVE
AUSI
UN MODE
DANS
LES
COMPLICITES
QUI SE NOUENT
PAR
LA CRITIQUE
REVOLUTION-
NAIRE,
CET
INTERET
BIEN COMPRIS.



LA PERSPECTIVE DE LA REVOLU-
TION PROLETARIENNE EST CELLE
DU DEPASSEMENT DE L'ECONOMIE.
UN GROUPE SE PRETEN-
DANT REVOLUTIONNAIRE ET QUI SE
REFUSERAIT A ELUCIDER CETTE
QUESTION ESSENTIELLE,
N'A PAS GRAND CHOIX
A DIRE EN REALITE,
PARCE QU'IL EST INCA-
PABLE DE MONTRER
LE DEPASSEMENT DE
L'ECONOMIE.



DANS LE MOMENT DE LA CRITIQUE
EN ACTES, LE PROLETARIAT TROU-
VE LES FORMES D'INTERVENTIONS
ADEQUATES AU CONTENU DE SES
LUTTES.
NOUS AVONS UN MONDE A
DETOURNER!



NOIXE TIRE
AVEC L'ARTILLERIE...
SPARTACUS N'A
QUE L'INFANTERIE.
LES GRENADES FRAPPENT
DANS NOS RANGS...
LES CHIENS DE NOIXE
DONNENT L'ORDRE
A BUKENSTEIN.

ABOLITION DU
SALARIAT ET DE
LA MARCHANDISE!

Internacional y Situación(ista)

1.1. INTERNACIONAL



Manifestación de trabajadores franceses bajo el lema **cuchillo entre los dientes** (1919)

1.1.1. LA CAÍDA DE PARIS (Y EL POR QUÉ DE LA INTERNACIONALIZACIÓN)

Hay que ser nómada, atravesar las ideas como se atraviesan países y ciudades, me haga de ello una regla de higiene o un deber¹

Resulta incuestionable el carácter genuinamente internacional de la IS, resultado de la unión en 1957 de dos principales grupos de vanguardia europeos que dotarían asimismo al nuevo movimiento la coletilla “internacional” de sus respectivos nombres (la Internacional Letrista de 1952 y el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista de 1953). Originarios, a su vez, de otros colectivos (Letristas de 1946 y CoBra de 1948) que igualmente podrían seguir descomponiéndose en otros tantos subgrupos con miembros esparcidos por Alemania, Argelia, Bélgica, Dinamarca, Inglaterra, Francia, Holanda, Italia o Suecia. Internacionalización posteriormente efectiva al otro lado del charco mediante la ampliación de las filas situacionistas. Sin embargo, como recalcaría la misma IS, lo fundamental en la genealogía de esta secuencia consistiría en reconocer el descrito interés internacionalista desde una única frontera; la “frontera entre el arte y la vida”². Horizonte³ que, por otro lado, lograría ir configurando gradualmente el núcleo central de sus propuestas: “define una actividad que se propone hacer las situaciones, y no reconocerlas como valor explicativo o de otro tipo”⁴. César de Vicente indica al respecto:

1 PICABIA, Francis. En: BRETON, André, *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza, 1987, p. 96

2 BAKHTIN, Mikhail, *Rebelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984, p. 7

3 Debido al valor concedido a la referida “frontera entre el arte y la vida”, es decir, al horizonte imaginario de su realización desde las posibilidades propias que ofrece la conjunción “y”, hemos considerado oportuno continuar desarrollándolo a lo largo de este trabajo de investigación basándonos, principalmente, en su correspondencia con la cuestión del entre como configuración de la distancia siempre interpuesta entre el lenguaje, el signo y las representaciones sociales.

4 DE VICENTE HERNANDO, César, *Discurso sobre la vida posible. Textos situacionistas sobre la vida cotidiana*. Hondarribia, Gipuzkoa: Hiru, 1999, p. 13

Una trayectoria que cualquier crítica tradicional interpretaría como la coherencia de una causalidad lógica. Sin embargo, si consigue apreciarse rigurosamente esta historia inicial de la IS hasta su disolución en 1972 lo que se advierte es que, en efecto, no hay sino movimiento que se constituye en ciertos momentos de la historia. Lo que puede identificarse es la historia como “proceso sin sujetos”, según la definición de Althusser⁵.

Como sugiere el compositor alemán Richard Wagner, el oro, hurtado desde el principio a las hijas del Rin, finalmente vuelve al Rin: la naturaleza, la *physis*, convertida en anulación de la historia⁶. En este proceso sin sujetos, sin embargo -concluye Debord- “todas las revoluciones ingresan en la historia y la historia no rechaza a ninguna; y los ríos y las revoluciones regresan a su origen para poder fluir”⁷. Su manifestado internacionalismo no consiste, por tanto, en un exotismo oportunista, sino en el resultado de poner en suspenso el hechizo geopolítico del capitalismo que se expande globalmente resguardando las ideológicas barreras nacionalistas que mantienen atrapados a los sujetos. Pretende alertar del peligroso triunfo de Klingsor⁸, donde todo es cosa del encantamiento. Pues ante la evidencia del encantamiento es cuando surge la necesidad del himno del des-encanto del paria; “La Internacional” de Eugène Pottier⁹:

¡Arriba, parias de la Tierra!
¡En pie, famélica legión!
Atruenen la razón en marcha:
es el fin de la opresión.

Del pasado hay que hacer añicos.
¡Legión esclava en pie a vencer!
El mundo va a cambiar de base.
Los nada de hoy todo han de ser.

5 DE VICENTE HERNANDO, César, *Discurso sobre la vida posible. Textos situacionistas sobre la vida cotidiana*, óp. cit, p. 12
6 BORREIL, Jean, “Vagabundo de lo universal”, *La raison nomade*. París: Éditions Payot, 1993. Se trata de una comunicación de Jean Borreil para el coloquio *El sueño europeo: estética y política*, que tuvo lugar en Budapest en abril de 1991. Recogemos la traducción realizada por Alejandro Arozamena para el grupo de trabajo *Sobre arte y política* en Medialab-Prado, p. 1

7 DEBORD, Guy, *Panegírico*. Tomos primero y segundo. Madrid: Acuarela, 2009, p. 72

8 Klingsor es un personaje de la ópera *Parsifal* de Wagner. Caballero de la Orden del rey Amfortas, Klingsor se castró a sí mismo por su incapacidad de controlar a su propia libido. Motivo por el que es exiliado al desierto. Lugar que Klingsor transforma en un espejismo del placer donde todos los hombres quedan atrapados mediante de la seducción.

9 Eugène Pottier, miembro del Consejo de la Comuna de París, escribió “La internacional” durante los días de lucha en defensa de la misma. Fue presentada dentro de la obra *Cantos Revolucionarios*, y elegida posteriormente por Pierre Degeyter para convertirla en el himno del movimiento obrero mundial. “La Internacional” tiene versiones en multitud de idiomas, muchas de ellas son traducciones de la letra original en francés, y otras tantas son adaptaciones, como es el caso de la versión de los anarquistas españoles de la FAI. Las notables variaciones de contenido entre las diferentes traducciones del himno devienen de las diferencias ideológicas de los distintos sectores del movimiento obrero. La versión aquí presente es la original de Pottier traducida del francés, asimismo, versión que se usó hasta la Segunda República, y actualmente mantenida por el Partido Comunista de España.

Agrupémonos todos,
en la lucha final.
El género humano
es la internacional. (Bis)

Ni en dioses, reyes ni tribunales,
está el supremo salvador.
Nosotros mismos realicemos
el esfuerzo redentor.

Para hacer que el tirano caiga
y el mundo siervo liberar,
soplemos la potente fragua
que el hombre libre ha de forjar.

Agrupémonos todos,
en la lucha final.
El género humano
es la internacional. (Bis)

La ley nos burla y el Estado
oprime y sangra al productor;
nos da derechos irrisorios
no hay deberes del señor.

Basta ya de tutela odiosa,
que la igualdad ley ha de ser:
"No más deberes sin derechos,
ningún derecho sin deber".

Agrupémonos todos,
en la lucha final.
El género humano
es la Internacional. (Bis).

Al hilo de lo descrito, Harold Rosenberg presentaba "La caída de París" ¹⁰ nada más iniciarse la Segunda Guerra Mundial. En este ensayo Rosenberg identifica la extensión del nacionalismo como fuerza destructora de la internacionalización cultural que había caracterizado a la capital francesa; laboratorio cultural en que cada cual buscaba su diferencia. Caída

10 ROSENBERG, Harold, "The Fall of Paris" (1940). En: *Tradition of the New*. Londres: Grove Press, 1962, pp. 209-220

metafórica que Rosenberg relaciona a su vez con la caída y fracaso que tuvo lugar en la década de 1920 en Moscú; una irrecuperable destrucción del proyecto utópico modernista que cuestionaba la existencia de dos vanguardias -una política y otra estética- divididas en una imaginaria línea de demarcación, pero forzándolas, a su vez, a una mutua dependencia. Debord fue explícito al respecto:

Tengo la impresión de que esta ciudad fue devastada un poco antes que las demás porque sus revoluciones, una y otra vez recomenzadas, habían acabado por asustar y sorprender al mundo; y porque, desgraciadamente, habían terminado siempre en fracaso. De manera que se nos castigó finalmente con una destrucción tan completa como aquella con la que antaño nos habían amenazado el Manifiesto de Brunswick o el discurso del girondino Isnard: se trataba de sepultar esos recuerdos temibles y el gran nombre de París¹¹.

Debord, convencido de ser “el único que he amado París”¹², retomaría veinte años más tarde el título “La caída de París”¹³ de Rosenberg para darnos a entender que si bien la ciudad francesa había sido el principal núcleo de investigación donde se concentraron “experiencias e individuos originarios de todos los países modernos en los que se desarrollaba el mismo problema global de la cultura”¹⁴, con su asesinato¹⁵, la posterior concentración internacional de la ciudad asistía, limitada, a verse reflejada en la decadencia extendida de la nueva cultura unificada a escala planetaria. Escenario que exigía para Debord cierta iniciación en el pensamiento otro global:

Ante el inevitable y deseable mestizaje planetario, los jóvenes y los negros que empiezan a tomar el destino en sus manos tendrán un papel protagonista. Nosotros saludamos en la emancipación de los pueblos colonizados y subdesarrollados llevada a cabo por ellos mismos la posibilidad de eludir las fases intermedias recorridas en otros lugares, tanto en el proceso de industrialización como en la cultura ... La Internacional Situacionista reconoce la importancia primordial de su relación con los elementos vanguardistas de África negra, América Latina, Asia y lo que pueda seguir¹⁶.

Más allá del enfoque eurocentrista, podemos intuir que el descrito internacionalismo con-

11 DEBORD, Guy, *Panegírico. Tomos primero y segundo*, óp.cit., p.91

12 *Ibíd.*, p.93

13 IS, “La caída de París”, *Internacional Situacionista. La realización del arte* (vol. 1), óp. cit., pp. 117-118

14 *Ibíd.*

15 Noción recogida posteriormente por Louis Chevalier para su libro *L'assassinat de Paris*, publicado en 1977.

16 Se aprecia la amplia influencia situacionista en el movimiento antiglobalización, así como en otros movimientos similares formados más recientemente. Para una visión general de su influencia ver los textos de Gavin Grindon, quien intenta rastrear esta influencia aun reconociendo que se trata de una tarea épica, sobre todo teniendo en cuenta que gran parte de la actividad de estos movimientos se caracteriza por su carácter subterráneo. En un intento de reunir una bibliografía del tema ver THOMPSON, A.K., *Black Bloc, White Riot: Anti-Globalization and the Genealogy of Dissent*. Edinburgo, Oakland, Baltimore: AK Press, 2010.

siste en ex-poner, o poner sobre su borde algunos modos de exilio operados por el artista como persona desplazada en una larga tradición que, desde Charles Baudelaire y pasando por Arthur Rimbaud, consienten guiarse por el principio de Gustave Flaubert “Yvetot vale tanto como Constantinopla”, cuya discrepancia con la idea de un modelo único implicaría, según señala Jean Borrel, la muerte de la idea por la cual habría un ser, un modelo, que daría su decencia al Arte. A lo que añade:

Errancia de una imagen a otra, larga serie de dobles o, más bien, huida de los dobles que ningún punto de acolchado logra detener: incluso cuando el objetivo del artista viene a construir un origen, éste será comprendido en el infinito juego de lo heterogéneo de los simulacros donde el artista se figura en la sin-figura. En efecto, sin duda el “fuera de la ley” es el doble del artista rebelde, representa también la violencia del mito, es decir ese pueblo como origen que es, en el mismo movimiento, el pueblo del porvenir¹⁷.



¹⁷ BORREIL, Jean, “Vagabundo de lo universal”, óp. cit.





Jon Mikel Euba Velázquez (2008)

Potlatch. "Una idea nueva en Europa". Internacional Letrista (1954)

POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH

* potlatch

POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH

bulletin d'information du groupe français de l'internationale lettriste
paraît tous les mardis n° 7 - 3 août 1954

"... UNE IDÉE NEUVE EN EUROPE."

Le vrai problème révolutionnaire est celui des loisirs. Les interdits économiques et leurs corollaires moraux seront de toute façon détruits et dépassés bientôt. L'organisation des loisirs, l'organisation de la liberté d'une foule un peu moins astreinte au travail continu, est déjà une nécessité pour l'Etat capitaliste comme pour ses successeurs marxistes. Partout on s'est borné à l'abrutissement obligatoire des stades ou des programmes télévisés.

C'est surtout à ce propos que nous devons dénoncer la condition immorale que l'on nous impose, l'état de misère.

Après quelques années passées à ne rien faire au sens commun du terme, nous pouvons parler de notre attitude sociale d'avant-garde, puisque dans une société encore provisoirement fondée sur la production nous n'avons voulu nous préoccuper sérieusement que des loisirs.

Si cette question n'est pas ouvertement posée avant l'écroulement de l'exploitation économique actuelle, le changement n'est qu'une dérision. La nouvelle société qui reprend les buts d'existence de l'ancienne, faute d'avoir reconnu et imposé un désir nouveau, c'est là le courant vraiment utopique du Socialisme.

Une seule entreprise nous paraît digne de considération : c'est la mise au point d'un divertissement intégral.

L'aventurier est celui qui fait arriver les aventures, plus que celui à qui les aventures arrivent.

La construction de situations sera la réalisation continue d'un grand jeu délibérément choisi; le passage de l'un à l'autre de ces décors et de ces conflits dont les personnages d'une tragédie mouraient en vingt-quatre heures. Mais le temps ~~marxiste~~ de vivre ne manquera plus.

A cette synthèse devront concourir une critique du comportement, un urbanisme influentiel, une technique des ambiances et des rapports, dont nous connaissons les premiers principes.

Il faudra réinventer en permanence l'attraction souveraine que Charles Fourier désignait dans le libre jeu des passions.

pour l'Internationale lettriste :

Michèle I. Bernstein, André-Frank Conord, Mohamed Dahrou,
Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon, Véra, Gil J Wolman .

LA MEILLEURE NOUVELLE DE LA SEMAINE

Washington, 29 juillet (A.F.P.). - Dans une allocution prononcée à l'occasion d'un congrès religieux, M. Richard Nixon, vice-président des Etats-Unis, a déclaré qu'il pensait que ceux qui s'imaginaient qu'un "bol plein de riz" pourrait empêcher les peuples d'Asie de se tourner vers le communisme "se trompaient lourdement".

"Le bien-être économique est important", a poursuivi le président, "mais affirmer que l'on peut gagner les peuples de l'Asie à notre cause en relevant leur niveau de vie est un mensonge et une calomnie. Ce sont des peuples fiers qui possèdent un grand passé historique".

DROLE DE VIE

Sous le titre de "Drôle d'exposition", une feuille de province nommée Nice-Matin révèle, à propos de la manifestation métagraphique de l'Internationale lettriste à la galerie du Double Doute, que "cette nouvelle forme artistique n'est pas gratuite puisqu'elle se propose de conditionner les sentiments et

1.2. SITUACIÓN

Etes-vous ambitieux ?



Pour vous une belle SITUATION

en choisissant un de ces métiers passionnants et qui paient :

Représentant V.R.P. • Inspecteur des Ventes • Directeur commercial • Négociateur, Négociatrice • Chef de Stand • Démonstrateur • Gérant, Gérante de Commerce • Agent technique commercial • Mandataire • Courtier, Concessionnaire • Chef des Ventes, des Achats, du Service "Après-vente" • Commerçant • Succursaliste • Vendeur, Vendeuse dans un magasin • etc...

et cela grâce à l'extraordinaire formation (par correspondance) de l'Ecole Polytechnique de Vente - seule grande Ecole capable de faire de vous en quelques mois d'études agréables - un VRAI TECHNICIEN COMMERCIAL.

POUR RÉUSSIR dans les Situations du Commerce, aucune condition de diplôme (niveau d'instruction primaire suffisant). SEULE EST INDISPENSABLE LA FORMATION PROFESSIONNELLE DE L'ECOLE POLYTECHNIQUE DE VENTE.

L'Ecole Polytechnique de Vente vous offre encore tous les avantages suivants :

— **PLACE ASSURÉE** : grâce à une organisation spéciale de l'Association des An-

ciens qui dispose de plusieurs centaines d'offres de postes vacants ;

— **Enseignement personnel** facile à suivre chez vous, à l'insu de tous ;

— Orientation professionnelle gratuite par psychotechnicien diplômé ;

— **Stages rémunérés** en cours d'études (débutants) ;

— Paiement des cours par petites mensualités (ni traites ni formalités) ;

— Soutien-conseil dans le lancement de vos affaires (équipe de spécialistes) ;

— **GARANTIE TOTALE** : de toute manière vous ne risquez rien puisque vous bénéficiez de la "garantie totale E.P.V."

RENSEIGNEZ-VOUS

sans aucun engagement aujourd'hui-même. Envoyez vos nom et adresse sur simple carte postale, ne pas joindre de timbre pour la réponse, ou mieux : retournez le bon ci-contre à l'ECOLE POLYTECHNIQUE DE VENTE, 60, rue de Provence, PARIS 9^e. Vous recevrez immédiatement une importante documentation GRATUITE.



BON N° 253 pour une documentation "GUIDE DES SITUATIONS DU COMMERCE" GRATUITE et sans engagement

M _____

Profession (facultatif) _____

N° _____ rue _____

à _____ dép¹ _____

ECOLE POLYTECHNIQUE DE VENTE, 60, r. de Provence, PARIS 9^e

ECOLE POLYTECHNIQUE DE VENTE

la plus grande Ecole par correspondance pour la promotion des adultes

Para ti una hermosa situación. Cartel publicitario de comienzos de los 60

1.2.1. LA NOCIÓN SITUACIÓN

La situación se hace para ser vivida por sus constructores. El papel del “público”, pasivo o en todo caso de figurante, debe disminuir siempre a medida que aumenta la parte de quienes ya no pueden llamarse actores, sino, en un sentido nuevo del término, “vividores”¹

La situación busca un permanente vivir contra lo que se impone. No hay metas engañosas, sino *momentos vividos*. Implica tal extensión máxima de indeterminación que, para Debord concretamente, se resuelve en la coexistencia entre lo singular, lo único y lo que se repite². Pero que no es repetible. Es decir, cuando Debord indica que debemos construir situaciones, se refiere a algo que puede repetirse y sin embargo, es también único:

define una actividad que se propone *hacer* las situaciones, y no *reconocerlas* como valor explicativo o de otro tipo. A todo nivel de la práctica social, de la historia individual. Nosotros sustituimos la pasividad existencial por la construcción de los momentos de la vida y de la duda, por la afirmación lúdica³.

Se trataría de una noción definitoria de la experiencia que se manifiesta cuando conseguimos sustraernos de la utilidad con el propósito de acceder a una experiencia plena del pre-

1 IS, “Problemas preliminares a la construcción de una situación”, *Internacional situacionista*, vol. 1: *La realización del arte*, óp. cit., p. 12

2 AGAMBEN, Giorgio, “Difference and Repetition: On Guy Debord’s Films”. En: MCDONOUGH, Tom (ed.), *Guy Debord and the Situationist International. Text and Documents*. Cambridge, Massachusetts: An October Book/Massachusetts Institute of Technology, 2002, pp. 313-319

3 DEBORD, Guy, “Informe sobre la construcción de situaciones”. En: sindominio.net

sente. El *"Impossible et pourtant là"* de Georges Bataille⁴. Imposible pero real. Esos momentos singulares por excelencia en los que se manifiesta la posibilidad de lo imprevisto pero, sobre todo, tenidos hasta entonces por imposibles. Esto ocurre, según Bataille, en una serie de acontecimientos extremos que abarcan *"el arte y lo sagrado, la risa y el llanto, la sexualidad y la muerte"* ⁵. Encuentros ebrios con la experiencia plena o, dicho con sus palabras: *"el ingreso en un estado de excepción que se emancipa de las cadenas de lo cotidiano"*⁶. Y si esta experiencia consigue a su vez desbordar el contexto privado para remitirse a una experiencia colectiva, es decir, a la historia, se produce –como señala Derrida⁷– la estructura. Sin embargo, si el acontecimiento en sí mismo no lleva consigo una carga de sentido que la exigencia estructural tiene precisamente como función reducir o someter a sospecha, carecerá entonces de la necesaria forma exterior de una ruptura y de un redoblamiento⁸.

Debord sitúa la sospecha de dicha carencia en el espectáculo, con lo que la situación asume pleno significado en su oposición⁹. Mientras el espectáculo es *"una relación social entre individuos, mediada por las imágenes"*¹⁰, la situación adquiere el sentido del evento, cuya dimensión del acaecer implica tal experiencia del presente que conlleva cierta conciencia de emancipación y de destino. Asimismo, la situación se distingue tanto del instante irreplicable como del momento repetible: es casi imposible determinarla exactamente aislando en ella un comienzo y un final. Quiere identificarse con una dimensión de lo "auténtico" que resuelve las contradicciones de la existencia aboliendo las fronteras entre lo conocido y lo desconocido, lo posible y lo imposible. Y, sin embargo, más que resultado de un ensueño, la situación es expresión de un suceso que se manifiesta en el plano de la vida cotidiana¹¹. Así insisten André Frankin y Asger Jorn, ambos miembros situacionistas. En el caso de Frankin¹², la situación permite esbozar una presencia espacio-temporal en la cual las sensaciones y los sentimientos no dependen más de la memoria, sino de la dilatación de todas las virtualidades del ser mediante la multiplicación y la renovación de experiencias, ya no aislada-

4 BATAILLE, Georges (1956). *Les larmes et les rois*. En: *Botteghe oscure*, nº XVII, 1956, pp. 256-257

5 *Ibidem*.

6 *Ibidem*.

7 DERRIDA, Jacques, "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas". Recogido en: *galeon.com*

8 Derrida continúa: "Sería fácil mostrar que el concepto de estructura e incluso la palabra estructura tienen la edad de la episteme, es decir, al mismo tiempo de la ciencia y de la filosofía occidentales, y que hunden sus raíces en el suelo del lenguaje ordinario, al fondo del cual va la episteme a recogerlas para traerlas hacia sí en un desplazamiento metafórico. Sin embargo, hasta el acontecimiento al que quisiera referirme, la estructura, o más bien la estructuralidad de la estructura, aunque siempre haya estado funcionando, se ha encontrado siempre neutralizada, reducida: mediante un gesto consistente en darle un centro, en referirla a un punto de presencia, a un origen fijo ... Se trata de plantear expresamente y sistemáticamente el problema del estatuto de un discurso que toma de una herencia los recursos necesarios para la desconstrucción de esa herencia misma. Problemas de economía y de estrategia". En: DERRIDA, Jacques, "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas", *óp. cit.*, s.p.

9 PERNIOLA, Mario, *El arte y su sombra*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002, p. 87

10 DEBORD, Guy, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 2004

11 PERNIOLA, Mario, *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, *óp. cit.*, pp. 30-31

12 FRANKIN, André, "Esbozos programáticos". En: *IS, Internacional situacionista*, vol. 1: *La realización del arte*, *óp. cit.*, pp.124-126



Mayo francés (1968)

mente colectivas y, aún menos, aisladamente personales. Jorn¹³, por su parte, ve la situación como el dominio individual y la valoración social del espacio-tiempo, es decir, la variabilidad del comportamiento público del individuo con respecto a los demás. La situación, por tanto, necesitaría de ese ser en el otro estructural. Se rechaza, sin embargo, el término “situacionismo” puesto que no hay una doctrina de interpretación de los hechos existentes. No obstante, tampoco implica una espontaneidad creativa que huye de cualquier objetivación, una actividad exuberante que no se deja atrapar por ninguna forma o ni siquiera de una liberación de la subjetividad. Para los situacionistas, en definitiva, la construcción de una situación exige ir más allá de la teatralidad de su representación:

La concepción que tenemos de la “situación construida” no se limita al empleo unitario de los medios artísticos que concurren en un ambiente, por grandes que puedan ser la amplitud espacio-temporal y la fuerza de dicho ambiente. La situación es también una unidad de comportamiento en el tiempo. Está formada por los gestos comprendidos en el escenario de un momento. Estos gestos son el producto del escenario y de sí mismos, y producen otros escenarios y otros gestos. ¿Cómo orientar estas fuerzas? No nos contentaremos con esperar sorpresas a partir de entornos experimentales producidos mecánicamente. La dirección realmente experimental de la actividad situacionista es el establecimiento, a partir de deseos más o menos conocidos, de un campo de actividad temporal favorable a estos deseos. Ello sólo puede traer consigo el esclarecimiento de los deseos primitivos y la aparición confusa de otros nuevos, cuya raíz material será precisamente la nueva realidad constituida por las construcciones situacionistas

Naturalmente, la relación entre el director y los “vividores” de la situación no ha de convertirse en una relación entre especialistas. Se trata solamente de una subordinación momentánea de todo un equipo de situacionistas al responsable de una experiencia aislada. Ni estas perspectivas ni su vocabulario provisional deben dar a entender que se trata de una continuación del teatro. Pirandello y Brecht han mostrado ya la destrucción del espectáculo teatral y algunas reivindicaciones que van más allá de ella. Se puede decir que la construcción de situaciones reemplazará al teatro sólo en el sentido en que la construcción real de la vida ha ido reemplazando a la religión¹⁴.

En un sentido más cercano al espíritu de la *Comedia del Arte*, la improvisación libre de los actores se convierte en privilegio esencial para que, mediante un gesto humano sustraído de los *canovacci* -guiones esquemáticos sobre los que improvisaba el actor- se tenga la posibilidad de construir situaciones. A este respecto, Perniola señala:

13 JORN, Asger, “El fin de la economía y la realización del arte”, *Internacional situacionista*, vol. 1: *La realización del arte*, óp. cit., pp.127-130

14 IS, “Problemas preliminares a la construcción de una situación”, *Internacional situacionista*, vol. 1: *La realización del arte*, óp. cit., pp. 12-13

El Arlequín o el Doctor no son personajes, en el sentido en que lo son Hamlet o Edipo: las máscaras no son personajes sino gestos representados a partir de un tipo, una constelación de gestos. En la situación en acto, la destrucción de la identidad del papel se lleva a cabo paralelamente con la destrucción de la identidad del actor. Es la misma relación que existe entre texto y ejecución, entre potencia y acto, lo que se pone aquí en tela de juicio. Porque entre el texto y la ejecución se insinúa la máscara, como mezcla indiferencia de potencia y acto. Y lo que acontece -sobre el escenario, al igual que en la situación construida- no es la actualización de una potencia, sino la liberación de una potencia ulterior. Gesto es el nombre de esta encrucijada de la vida y el arte, del acto y la potencia, de lo general y lo particular, del texto y la ejecución¹⁵.

El gesto es el reverso de la mercancía que imposibilita cualquier valor de uso o valor de cambio, ni siquiera asume completamente la posibilidad de la experiencia biográfica. Es praxis pura. Es donde convergen el fragmento de vida sustraído del contexto de la biografía individual y el fragmento de Arte sustraído del contexto de la neutralidad de la estética¹⁶. Siempre teniendo en mente la irrepetibilidad de lo repetible; un tránsito de lo mismo a lo mismo, mediante el cual se establece una diferencia radical¹⁷. En este sentido, resulta interesante la conexión que establece Agamben entre la situación construida y la idea nietzscheana del “eterno retorno de lo mismo”:

Nada puede, sin duda, mejor ilustrar la idea de una situación construida que la mísera escenografía en que Nietzsche, en *La Gaya Ciencia*, coloca el *experimentum crucis* de su pensamiento. Una situación construida es, en efecto, el cuarto con la araña que sube por la pared, en el momento en que a la pregunta del demonio: “¿Quieres que este instante se repita infinitas veces?”, se pronuncia la respuesta: “Sí, quiero”. Decisivo es aquí el desplazamiento mesiánico que transforma íntegramente al mundo, dejándolo cuasi intacto. Porque todo aquí ha permanecido igual, pero ha perdido su identidad¹⁸.

Esta concepción de la situación construida nos dirige a una nueva dimensión que confiere una importancia decisiva a la acción, separándola de la eficacia del resultado práctico¹⁹. La danza del bailarín. No hay evento sin acción, no hay situación sin repetición. Sólo de este modo un hecho puede convertirse en un evento, es decir, “en algo que ocurre para nosotros, aunque no sea nuestra subjetividad la que determine su aspecto concreto”²⁰. Con ello nace

15 PERNIOLA, Mario, *El arte y su sombra*, óp. cit., p. 88

16 *Ibíd*em

17 PERNIOLA, Mario, *Transiti*. Roma: Castelvecchi, 1998.

18 AGAMBEN, Giorgio, “Glosas marginales a los *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*”. Este texto fue escrito por Agamben en 1990 para la traducción italiana de los *Commentaires sur la société du spectacle*, que aparecieron junto a la reedición de la *Société du spectacle*. Disponible en castellano en la reedición del 2004 de *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, de la editorial Anagrama.

19 CARCHIA, Gianni, *L'estetica antica*. Roma-Bari: Laterza, 1999, p. 137

20 PERNIOLA, Mario, *El arte y su sombra*, óp. cit., p. 90

la idea del Arte como ejercicio. En otras palabras, el momento procesual que conduce el propio proceso artístico. Carlo Diano²¹ insiste: “Que algo suceda no basta para que sea un evento, para ello es necesario que este acontecer yo lo sienta como un acontecer para mí”²².

De modo que no todo acontecimiento es un evento. Según Perniola, el evento es sólo aquel que se presenta como *tyche*, a lo que añade:

Definida como “una causa no manifiesta para la razón humana”, la noción de *tyche* desempeña un gran papel en la obra del historiador Tucídides, para quien sería “aquello por lo que la realidad se diferencia del razonamiento pero a lo que el mejor razonamiento debe saber adaptarse”. Pertenecen a la *tyche* los eventos a los que no puede darse una explicación racional²³.

En relación a lo expuesto, el estoicismo de Zenón de Citio (s. IV a.C.) reflexionaría posteriormente sobre el evento situándolo, a diferencia del subjetivismo socrático, más allá de la oposición entre interior y exterior, entre subjetividad y mundo, es decir, como aquella posibilidad de orientar la voluntad subjetiva en la dirección que requiere una racionalidad externa²⁴. Posibilidad que se ajustará a la sensibilidad situacionista, la cual se ha caracterizado no sólo por un marcado sentido histórico, sino también por una continua búsqueda de la indeterminada distanciaci3n del evento. Características peculiares de un modo de ser que hundan sus raíces, de hecho, en una sensibilidad cínic3-estoica madurada a través de la familiaridad con los escritores franceses del siglo XVII²⁵. Pero también recibidas del pensamiento anarquista, tal y como analizaremos a continuaci3n en el siguiente capítulo. Especialmente en relaci3n a la noci3n de situaci3n.

21 DIANO, Carlo, *Forma ed evento. Principii per una interpretazione del mondo greco*. Venecia: Marsilio, 1994. Diano propuso en 1952 una interpretaci3n del mundo griego basada, precisamente, en la oposici3n entre los dos principios de la forma y del evento.

22 DIANO, Carlo, *Linee per una fenomenologia dell'arte*. Venecia: Neri Pozza, 1956, p. 12

23 PERNIOLA, Mario, *El arte y su sombra*, óp. cit., p. 89

24 MAGRIS, Aldo, *L'idea di destino nel pensiero antico*. Udine: Del Bianco, 1984, p. 139

25 PERNIOLA, Mario, *El arte y su sombra*, óp. cit., p. 91



Dan Graham. Presente Continuo Pasado(s) (1974)

1.2.2. LA NOCIÓN SITUACIÓN Y EL PENSAMIENTO ANARQUISTA

En 1793, cuando William Godwin se preguntó si la obra de Arte no era más que otra demostración de autoridad, inició el desarrollo de un pensamiento estético que tendría una manifiesta repercusión en el ideario anarquista posterior. Si revisamos las teorías sobre Arte expuestas por Pierre-Joseph Proudhon, Mijaíl Bakunin o Piotr Kropotkin, comprobamos que estos últimos desarrollan los interrogantes esenciales planteados por Godwin: la obsesión combativa hacia un Arte dominador y la exigencia de un Arte nuevo que liberará al artista latente en cada ser humano, superponiendo los valores de la espontaneidad y de la imaginación en el centro de la actividad estética, alegando que:

Tenemos derecho a preguntarnos si en el futuro los hombres aceptarán seguir repitiendo palabras e ideas que no son las suyas. Podemos preguntarnos si se encontrarán todavía músicos que acepten tocar composiciones ajenas ... Toda repetición formal de ideas ajenas me parece como el aprisionamiento, mientras dura la ejecución, del libre ejercicio del espíritu. No creo que sea exagerado hablar a este propósito de falta de sinceridad, sinceridad que nos ordena expresar sobre la marcha todas las ideas útiles y preciosas que nos vienen al espíritu ¹

Combatida la repetición mimética, el Arte para el teórico se presenta como experiencia, no experimentación². Se opone al Arte que uno recibe, viendo al artista que hace de su Arte un oficio el símbolo de una época liquidada. Su base antiautoritaria, igualmente, del mismo modo que condena al “gran hombre” y su papel histórico, rechaza al “gran artista” procla-

1 En castellano contamos con la traducción –incompleta– del anarquista Diego Abad de Santillán, titulada *Investigación acerca de la justicia política* (Madrid: Júcar, 1985), y *De la impostura política* (Madrid: FAL, 1994) que recoge los comentarios introductorios de Abad de Santillán a la obra de Godwin y ofrece uno de los capítulos de *Political Justice*. Sobre la presencia de Godwin en los clásicos del anarquismo: CROWDER, G., *Classical Anarchism. The Political Thought of Godwin, Proudhon, Bakunin and Kropotkin*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

2 RESZLER, André, *La estética anarquista*. México D.F.: Colección Popular, 1974, p. 8

mando la muerte de la obra maestra, la abolición del museo y lo que él denomina la sala de conciertos. No obstante, el abandono del gran Arte no implica automáticamente también el abandono del horizonte estético. Así, y en palabras de Proudhon, se ha de militar en favor de un Arte “en situación, espontáneo, función del momento y el lugar”³. Este primer acercamiento a la noción de situación implica, asimismo, la resolución de que lo verdaderamente importante es el acto creador, más que la obra en sí, resultando significativo que reclame, además de la noción situación, una de las premisas básicas que regirá a las vanguardias artísticas del siglo XX, es decir, destruir todo lo que separa el Arte de la vida:

la sociedad se separa del arte; lo saca de la vida real; hace de él un medio de placer y de diversión, un pasatiempo, pero del cual no depende; tiene algo de superfluo, de lujo, de vanidad, de libertinaje, de ilusión, todo lo que se quiera. Pero no es ya una facultad o una función, una forma de vida, una parte integrante y esencial de la existencia⁴.

El pensamiento estético de Proudhon⁵ gira entorno a la decadencia de las artes, tema que analiza recurriendo a menudo a la filosofía de Hegel. “Todas las tradiciones”, escribe en 1860, “están gastadas, todas las creencias abolidas, por el contrario, el nuevo programa (el socialismo) no está hecho, quiero decir que no ha entrado en la conciencia de las masas; de ahí lo que llamo disolución”⁶ y como consecuencia de la disolución recoge el testigo de Godwin:

Un museo no es el destino de las obras de arte; es simplemente un lugar de estudio y de paso, una colección de antigüedades, de cosas que, por determinadas circunstancias, no pueden colocarse en ninguna otra parte. Son como inválidos, cosas hermosas que la civilización progresiva pone fuera de uso⁷

No obstante, Proudhon no es un demoleedor. Es más, cree conveniente que “la humanidad no debe perder ninguna de sus ideas y sus creaciones; acumula sus riquezas y se sirve de todo. Es preciso avanzar pero conservando”⁸. No rechaza a ciegas el Arte del pasado. Se asoma el admirador del rastro artístico de la humanidad, el cual no debe perderse. Pero cada

3 RESZLER, André, *La estética anarquista*. México D.F.: Colección Popular, 1974, p. 8

4 PROUDHON, Pierre-Joseph, “Del principio del arte y su destino social”. En: RESZLER, André, *La estética anarquista*, óp. cit., p. 22

5 En relación a Proudhon, Debord señalaría: “puedo decirles que tenemos una gran simpatía por las principales manifestaciones anarquistas en la historia (con la excepción de Proudhon, cuya aceptación por parte de la tradición anarquista - que también acepta a Ravachol y a Bonnot - no entendemos)”. Su simpatía hacia ciertos anarquistas se irá reflejando en sus diversos textos (en especial en la primera etapa situacionista), aunque también sus reticencias, como es el caso de las tesis 92 y 93 de *La Sociedad del Espectáculo*, donde presenta al anarquismo como una “incoherencia demasiado fácilmente comprobable”.

6 PROUDHON, Pierre-Joseph. En: RESZLER, André, *La estética anarquista*, óp. cit., p. 27

7 *Ibíd*em

8 *Ibíd*, p. 29

época ha de aprender a contemplarlo desde su propio contexto, desde la síntesis viviente de las tendencias de su época y de la tradición. En otras palabras, de la tensión de la creación. De modo que para Proudhon resulta reaccionario todo aquello que se aparta resueltamente de las adquisiciones que debemos al pasado. Al Arte producto de la historia y cuya vida se prolonga artificialmente, opone un arte en situación nacido del espíritu viviente del contexto y de la colectividad. Esta posición, aparentemente contradictoria, responde a la visión nietzscheana de la cultura, identificándola con la unidad del estilo⁹. Así, la tarea que se impone Proudhon a sí mismo es el que exige a los fenómenos artísticos: descubrir esa fuerza *trascendental* que es propia de cada época¹⁰.

El ideal social actuante del concepto de arte en situación se presenta por tanto como fruto de una experiencia existencialista. Para Kropotkin ha de ser el loco, el rebelde por antonomasia, quien ha de guiar hacia el arte en situación. Pues, en contra de los teóricos de la revolución que lo excomulgan y cubren de anatemas, es el loco (convertido en anarquista) quien puede arrastrar a las masas a la exploración de lo desconocido: “*el crecimiento sin límites*”¹¹. Para Proudhon por el contrario, los locos, al igual que los artistas, los bohemios y los dandis – “*los hombres excesivos*”¹²- han de ser proscritos de la sociedad¹³, puesto que

9 Con motivo de la muerte de Proudhon, Marx escribió el artículo “Sobre Proudhon” a petición de Herr Schweitzer, redactor del periódico *Social-Demokrat*. Como si hiciese un resumen de la crítica de las concepciones filosóficas, económicas y políticas de Proudhon, Marx pone al descubierto su desconfianza hacia la paradoja de la contradicción: “Proudhon tenía una inclinación natural por la dialéctica. Pero como nunca comprendió la verdadera dialéctica científica, no pudo ir más allá de la sofística. En realidad, esto estaba ligado a su punto de vista pequeño burgués. Al igual que el historiador Raumer, el pequeño burgués consta de «por una parte» y de «por otra parte». Como tal se nos aparece en sus intereses económicos, y por consiguiente, también en su política y en sus concepciones religiosas, científicas y artísticas. Así se nos aparece en su moral y en todas las cosas. Es la contradicción personificada. Y si por añadidura es, como Proudhon, una persona de ingenio, pronto aprenderá a hacer juegos de manos con sus propias contradicciones y a convertirlas, según las circunstancias, en paradojas inesperadas, espectaculares, ora escandalosas, ora brillantes. El charlatanismo en la ciencia y la contemporización en la política son compañeros inseparables de semejante punto de vista. A tales individuos no les queda más que un acicate: la vanidad; como todos los vanidosos, sólo les preocupa el éxito momentáneo, la sensación”. MARX, “Sobre Proudhon (Carta a J. B. Schweitzer)”, 1865. En: marxists.org

10 PROUDHON, Pierre-Joseph, “Del principio del arte y su destino social”, óp. cit.

11 KROPOTKIN, Piotr, *Origen y evolución de la moral*. Obra póstuma e incompleta de Kropotkin. Digitalizado por Chantal López y Omar Cortés para Ediciones Antorcha y basado en la edición publicada por la Editorial Americana el 20 de agosto de 1945. Se puede acceder a su lectura en: theanarchistlibrary.org

12 PROUDHON, Pierre-Joseph, “Carnets”. En: RESZLER, André, *La estética anarquista*, óp. cit., p. 26

13 Recordemos, asimismo, la famosa observación de Marx en “El 18 de Brumario de Luis Bonaparte”, maliciosamente atribuida a Hegel, de que todos los grandes acontecimientos de la historia universal ocurren dos veces, la primera como tragedia, la segunda como farsa. Este tropo de la tragedia seguida por la farsa aparece relacionada con la noción de bohemia y, desde entonces, la hallamos presente en las actitudes de la izquierda clásica hacia los nuevos signos contraculturales, en especial, en el caso del comunismo español, que siempre ha tenido un marcado componente ortodoxo que le ha hecho ver con desconfianza todo lo que se salía de las directrices convencionales: “Bajo el pretexto de crear una sociedad de beneficencia, se organizó al lumpemproletariado de París en secciones secretas, cada una de ellas dirigida por agentes bonapartistas y un general bonapartista a la cabeza de todas. Junto a roués arruinados, con equívocos medios de vida y de equívoca procedencia, junto a vástagos degenerados y aventureros de la burguesía, vagabundos, licenciados de tropa, licenciados de presidio, huidos de galeras, timadores, saltimbanquis, lazzaroni, carteristas y rateros, jugadores, alcahuetes, dueños de burdeles, mozos de cuerda, escritoruelos, organilleros, traperos, afiladores, caldereros, mendigos, en una palabra, toda es masa informe, difusa y errante que los franceses llaman la *bohème*: con estos elementos, tan afines a él, formó Bonaparte la solera de la Sociedad del 10 de diciembre, “Sociedad de beneficencia” en cuanto que todos sus componentes sentían, al igual que Bonaparte, la necesidad de beneficiarse a costa de la nación trabajadora”. MARX, Karl, “El 18 de Brumario de Luis Bonaparte”, Capítulo V, párrafo 4º. En: marxists.org

el Arte nuevo no será la expresión del alma individual, sino la obra de una comunidad que goza libremente de sus facultades creadoras: “Diez mil ciudadanos que han aprendido a dibujar forman una colectividad con una potencia artística, una fuerza de ideas, de energía, de ideal, muy superior a la de un individuo; y que al encontrar un día su expresión, superará la obra maestra”.¹⁴

Las virtudes estéticas de una sociedad radicalmente nueva están por desarrollarse y, en su explicación, “el espectáculo tiene que ser un producto colectivo” reconociendo que, para alcanzarlo, la sociedad debe ser reformada y las masas reeducadas. Proudhon se anticipa por tanto al espíritu pedagógico del *détournement*, así como en el uso de la noción de espectáculo -tan vinculante en el pensamiento de Debord- aunque ilustrado de distinta manera:

No existe todavía un espectáculo, sino fragmentos mutilados de espectáculos ... La tragedia, la comedia y la música han llegado, cada una, a un alto grado de perfección: pero como no han llegado a él simultáneamente, el espectáculo no puede alcanzar su plenitud. Los compositores necesitan libretos nuevos, para los cuales no encuentran aún poetas¹⁵

Para Bakunin, sin embargo, es en el gran Arte del pasado, eterno e insumiso, donde se percibe el potencial necesario: “el retorno de la abstracción a la vida”¹⁶. El Arte es el único que puede mostrar la imagen de la plenitud que le ha sido sustraída a la sociedad, y devolverle el sentido de la vida. Pero no es el artista quien debe cambiar las estructuras de la sociedad. Bakunin no lanzará jamás llamados a los artistas, es más, destacará su acritud hacia todo Arte subordinado a la causa socialista, anarquista o marxista. Si bien no deja de reconocer las cualidad revolucionarias de un Arte sin pretensiones mesiánicas¹⁷.

Bakunin cauto, en cuanto vive clandestinamente en la ciudad de Dresde en la época de las revoluciones de 1848, asiste a la interpretación de la *Novena Sinfonía* de Beethoven bajo la dirección de su íntimo amigo Wagner. Al terminar la ejecución, Bakunin exaltado, sube al podio y vocífera a un Wagner boquiabierto que “*si toda la música estuviera condenada a desaparecer en la conflagración universal*”, ellos dos “*tenían que salvar esta sinfonía ... aún a riesgo de sus vidas*”¹⁸

Bakunin reconoce el deseo en el grito del movimiento final de la sinfonía. En este caso el

14 MARX, Karl, “El 18 de Brumario de Luis Bonaparte”, *óp. cit.*

15 PROUDHON, Pierre-Joseph, “Carnets”. En: RESZLER, André, *La estética anarquista*, *óp. cit.*, p. 27

16 BAKUNIN, Mijaíl. En: RESZLER, André, *La estética anarquista*, *óp. cit.*, p. 36

17 Esta noción obtiene un sentido más amplio con Françoise Proust, una vez muerto Bakunin. Así, lo mesiánico se presenta entre la resistencia y el mesianismo, relación entendida como una posibilidad siempre abierta. Asimismo, su relación está ligada a una pasión por la justicia. Pero no se trata de un ideal a alcanzar, sino de una idea de justicia que exige ser practicada en el presente.

18 Relato descrito por el compositor. En: WAGNER, Richard, *Mi vida, 1813-1868*. Madrid: Turner, 1989, p. 216

deseo libertario. Bajo esta óptica ha sido testigo de “la obra de arte del porvenir” y ha visto lograda la imposible mediación entre el sueño de la destrucción universal y el recuerdo del paraíso perdido, según relata Adolf Reichel, músico y amigo de Bakunin¹⁹. Y las sensaciones producidas por este encuentro le orientarán en su abandono gradual hacia la sensualidad de la acción, otorgando al pasado mítico (infancia maravillosa) y a su futuro un vínculo nuevo. Más que por la palabra, el ser humano se expresa y se hace creador por la acción: “No buscaba a los intelectuales. Lo que él quería eran naturalezas enérgicas y prestas a la acción”²⁰

A diferencia de Marx, la revolución no es pensamiento, sino la revelación de lo desconocido en la acción: “una fiesta sin principio ni fin”²¹ que resuelve las contradicciones de la existencia aboliendo las fronteras entre lo conocido y lo desconocido, lo antiguo y lo nuevo, lo posible y lo imposible. Y, en el momento mismo en que Marx, su rival en el seno de la Primera Internacional, se identifica cada vez más con la figura de Dios (la pasión eterna sin desorden), Bakunin se siente atraído por Satán, el primer librepensador. La tempestad como sinónimo de vida: “Nuestra misión es destruir, no construir; otros hombres construirán, otros mejores que nosotros, más inteligentes y más libres”²²

La casta de los sabios y, en especial la ciencia, que ha permitido al ser humano liberarse progresivamente de su condición, no son creadoras, aun cuando pretenden regir la vida. Percibe la ciencia como la teología propia de la edad moderna, inhumana, cruel, opresiva y explotadora, que quiere ejercer sobre el pueblo un nuevo despotismo tan feroz como estéril:

La ciencia no puede salir de la esfera de las abstracciones. A este respecto, es muy inferior al arte, que también él, sólo maneja tipos generales y situaciones generales, pero las encarna por un artificio que le es propio. Indudablemente, tales formas de arte no son vida; el arte individualiza en cierto modo los tipos y las situaciones que concibe; mediante individualidades sin carne ni hueso, y por consecuencia permanentes e inmortales, que tienen el poder de crear, nos recuerda las individualidades vivientes, reales, que aparecen y desaparecen ante nuestros ojos. El arte es, pues, en cierto modo, el regreso de la abstracción a la vida. La ciencia es, por el contrario, la inmolación perpetua de la vida, fugitiva, pasajera, pero real, ante el altar de las abstracciones eternas”²³

Lo desconocido no se puede codificar, resulta imposible. Como manifestación de lo desco-

19 REICHEL, Adolf. En: RESZLER, André, *La estética anarquista*, óp. cit., p. 44

20 WAGNER, Richard, *ibídem*.

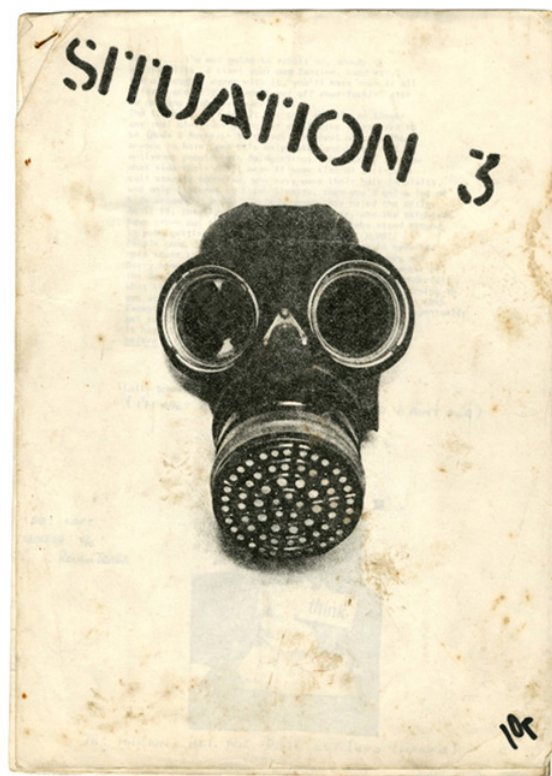
21 Frase que nos remite a lo “intratable” o, como diría Kant, el Arte es una finalidad sin fin.

22 BAKUNIN, Mijaíl, “Confesión”. Ensayo que dirige al zar como explicación de su rechazo a esbozar la visión de una sociedad futura. En: RESZLER, André, *La estética anarquista*, óp. cit., p. 39

23 BAKUNIN, Mijaíl. En: RESZLER, André, *La estética anarquista*, óp. cit., pp. 46, 47

nocido, la revolución pertenece al dominio de la creación y de lo ficticio. He ahí la utopía: “Ha habido siempre, en mi naturaleza, un defecto capital: el amor a lo fantástico, a las aventuras extraordinarias o inauditas, a las empresas que abren la mirada horizontes ilimitados y cuyo resultado no puede ser previsto por nadie”. Asimismo, el ser utópico, el revolucionario, es el sujeto imposible: “Quiero seguir siendo ese hombre imposible, en tanto que los que hoy son “posibles” no cambien”²⁴.

²⁴ BAKUNIN, Mijaíl. En: RESZLER, André, *La estética anarquista*, óp. cit., p. 41.



Situation 3. Lofty Schweizkopf (ed.). Fanzine fotocopiado. Londres (1978-1981)

Qué es el détournement **(o cómo pretendemos entenderlo)**

2.1. LA LOCURA DE LA LUZ



Bajo los adoquines, la playa. Pintada situacionista convertida en emblema sesentayochista



Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento –al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía-, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro. Este texto cita “cierta enciclopedia china” donde está escrito que “los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas”. En el asombro de esta taxonomía, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar esto.

FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas* (1966)

2.1.1. LA VIEILLE TAUPE, THE OLD MOLE, LA VECCHIA TALPA... ETERNAMENTE EL VIEJO TOPO¹

¿Y esa luz? -Es tu sombra²

¿En qué piensa el topo cuando cava en la oscuridad? En la luz, sin duda³

El recurso constante de la fauna animal en cualquier tradición cultural evidencia su presencia como fuente de inspiración para la narración alegórica, con proyecciones simbólicas en las que ciertos animales cobran protagonismo mostrándonos cualidades y defectos tan dispares como el valor, la cobardía, la astucia, la torpeza, la paciencia, la turbación, el esfuerzo, la pereza, la nobleza o la traición, pudiendo señalarse enésimos ejemplos al respecto.

En lo concerniente al topo, más específicamente, al topo adjetivado (viejo topo), podríamos

1 Este capítulo surge de la necesidad de responder a los diversos encuentros con la noción de *El Viejo Topo* -en sus distintas variantes lingüísticas- a lo largo de todo el proceso de la investigación y cuya presencia es relevante en nuestro contexto a raíz de la revista cultural y política española que surgió en 1976. Anotar, asimismo, *La Vieille Taupe* de Pierre Guillaume, librería -y posteriormente editorial- que obtuvo el apoyo inicial de su amigo Debord. Guillaume dirá al respecto: "Debord fue casi el único que apoyó y entendió mi plan. Elegimos juntos el nombre de *La Vieille Taupe* ... y decidimos no vender a Sartre, ni Althusser, ni a Simone de Beauvoir sino como "documentos" dentro de un basurero. Fue de nuevo con Debord cuando se tomó la decisión sobre la edición en poster de las Tesis sobre Feuerbach. Los situacionistas hicieron la mayor parte del trabajo de carteleo cuando se abrió la librería" (GUILLAUM, Pierre, "Debord", *La Vieille Taupe*, nº 1, Primavera 1995). Guillaume, antiguo miembro de Socialismo y Barbarie o Pouvoir Ouvrier a través de Jean-François Lyotard, será conocido posteriormente por su vinculación con el revisionismo histórico, o negacionismo, como tiende a conocerse comúnmente; apartado por lo menos polémico dentro del pensamiento de la extrema izquierda debido, especialmente, por negar la existencia del Holocausto.

2 Fragmento de poema de Dulce María Lomaz que nos dio a conocer Ángel Bados en su clase *Arte y Representación* (Programa de doctorado Investigación y Creación en Arte, UPV/EHU) en relación a la cuestión del semblante, o el manifiesto que se muestra por medio de lo que no se muestra. Resulta interesante, asimismo, traer a colación la aportación de Lyotard: "La inconciencia actual es esa sombra que la luz es para sí misma, el anonimato del ver que ve la cosa y no se ve". En: LYOTARD, J-F, *Discurso, Figura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 47

3 BENSÁID, Daniel, *Resistencias: Ensayo de topología general*. Madrid: Editorial El Viejo Topo, 2006, p. 39.

indicar que constituye una de las metáforas políticas más recurrente dentro del pensamiento de izquierdas. Y a pesar de sus diferentes matices interpretativos, el viejo topo tiende a exigir, como resume Daniel Bensaïd, el esfuerzo paciente y discreto del resistente:

Desde Shakespeare a nuestros días, pasando por Marx, el TOPO es la metáfora de lo que avanza obstinadamente, de las resistencias subterráneas y de las irrupciones súbitas y, muchas veces, inesperadas. Cavando con paciencia sus galerías en el espesor oscuro de la historia, surge en ocasiones a plena luz, en el destello solar de un acontecimiento. Él encarna el rechazo a resignarse a la idea de que la historia esté llegando a su fin⁴.

La metáfora es difundida inicialmente por Shakespeare⁵, empleándola después Hegel, desde un matiz con el cual Marx se diferenciará posteriormente. Como indica Paolo Gomarasca, Shakespeare recurre a la noción del viejo topo para expresar alegóricamente el pasado actuando en el presente, tornándose en tradición en Hegel, para señalar cómo ésta “obra en el ‘subsuelo’ de la Historia y su capacidad de sacudir la ‘corteza superficial’ de nuestro presente”⁶ En este sentido, para Hegel el viejo topo simboliza la pervivencia, la vigencia y fortaleza de la tradición, y desde la triada dialéctica de la tesis, antítesis y síntesis, ésta emanará dinámica, flexible, en suma, una herencia social sujeta al cambio social⁷.

Con Marx, sin embargo, pasa a representar el futuro, o el presente que tiene puestos los ojos en un futuro rupturista con lo establecido. De modo que el viejo topo simboliza la lucha por la nueva sociedad que habrá de ser construida sobre los escombros del vetusto orden burgués: “Y cuando la revolución haya llevado a cabo esta segunda parte de su labor preliminar, Europa se levantará, y gritará jubilosa: ¡bien has hozado, viejo topo!”⁸. Para Marx la revolución es un viejo topo que circula incesantemente por debajo de la tierra sin que se perciba su trayectoria, hasta que, de repente, irrumpe bruscamente en la superficie. A este respecto, Emir Sader indica: “a pesar de los períodos de calma, la lucha de clases - considerada por él como el ‘motor de la historia’ - no se detenía y sorprendía a muchos, reiteradamente, por los lugares y formas que asumía. Ni Marx podía suponer dónde sería la primera irrupción del viejo topo”⁹. Marx reconoce la obstinación del topo que construye sus galerías

4 BENSÄID, Daniel, *Resistencias: Ensayo de topología general*, óp. cit., reseña introductoria.

5 “¡Así se habla, viejo topo! ¿Podrás trabajar rápido bajo tierra? ¡Un pionero digno!”, SHAKESPEARE, William, *La Tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca*. Madrid: Colección Austral. Espasa-Calpe, 1996, Acto I, Escena V.

6 GOMARASCA, Paolo, “Bene o male, la ‘Vecchia talpa’ è al lavoro”, *Oasis (Rivista semestrale della Fondazione internazionale Oasis)*, Año V, n.9 Julio 2009. Versión en castellano de María Eugenia Flores Luna, con el título “Tradición. Bien o mal, el ‘Viejo topo’ está trabajando”. En: kaire.wikidot.com

7 La síntesis, como choque de fuerzas, responde a las contradicciones internas de una época. Se asume, no obstante, que la síntesis se convertirá en la tesis del futuro, como llegaría a predecir Louis de Saint-Just, referencia recurrente en los textos de Debord: “el desorden del presente, el orden del futuro”. El gran problema de la síntesis es su innata urgencia. Sin embargo, con el Arte, esta urgencia debería de acogerse a la capacidad de detenimiento.

8 MARX, Karl. *El 18 brumario de Luis Bonaparte* (1852). Versión digital. En: marxists.org.

9 SADER, Emir, *O Anjo Torto. Esquerda (e Direita) no Brasil*. Sao Paulo: Editora Brasiliense, 1995, p. 36.

entre excavaciones y cráteres. Reconoce, asimismo, al topo que desanda lo andado, que mina y zapa entre la oscuridad subterránea y la luz solar, entre política e historia. Al topo que resiste la resistencia. Al topo obstinado que sobrevive a la fogosa locomotora desde su perspicaz paciencia. Al topo que prepara la crisis que viene desde la topinera súbitamente abierta a la luz ¹⁰. A su vez, Marx advierte:

Sabemos que para hacer trabajar bien a las nuevas fuerzas de la sociedad se necesita únicamente que éstas pasen a manos de hombres nuevos, y que tales hombres nuevos son los obreros. Éstos son igualmente un invento de la época moderna, como las propias máquinas. En todas las manifestaciones que provocan el desconcierto de la burguesía, de la aristocracia y de los pobres profetas de la regresión reconocemos a nuestro buen amigo Robin Goodfellow¹¹, al viejo topo que sabe cavar la tierra con tanta rapidez, a ese digno zapador que se llama Revolución¹².

El topo es un Mesías profano¹³. El Mesías es un topo, miope y obstinado como él -señala Bensaïd¹⁴-, pero únicamente si la condición mesiánica es entendida como la posibilidad siempre abierta que se opone a la probabilidad de lo peor. No se trata de una proyección cerrada destinada a un ideal a alcanzar, sino más bien de una posición que deja entrever “entre el ya no más y el aún no, un estado diferente del mundo”¹⁵. De modo que quiere hacerse entender en un recurso a la experiencia misma. La praxis, y lo que hay de más irreductible en ella: paso y salida hacia lo otro. Así como lo otro mismo en lo que tiene de más irreductiblemente otro: el otro. Y por tanto, como matiza Derrida: “es la abertura misma, la abertura de la abertura, lo que no se deja encerrar en ninguna categoría o totalidad, es decir, todo lo que, en la experiencia, no se deja ya describir en la conceptualidad tradicional”¹⁶

Resulta complicado vivir sin lo desconocido ante sí. Deshabituarse es consentir dejarse sorprender. Permite, asimismo, abrir una brecha en el orden inmutable de las estructuras y las cosas¹⁷, la esperanza atizada y desilusionada deviene entonces “esencialmente y diametralmente en todo lo contrario, lo desacostumbrado y lo brusco. Está encargada de deshabituarse constantemente”¹⁸, de desmontar constantemente el “mecanismo de la cos-

10 BENSÁID, Daniel, *Resistencias: Ensayo de topología general*, óp. cit., referencias sueltas.

11 Robin Goodfellow, principalmente conocido como Puck, es un personaje mitológico del folclore inglés, una especie de duendecillo que fue popularizado por Shakespeare, quien lo convirtió en uno de los principales personajes de *El sueño de una noche de verano*. El apellido Goodfellow significa, en realidad, buen tipo o compañero.

12 MARX, Karl. Discurso pronunciado el 14 de abril de 1856 en la fiesta de aniversario del londinense *People's Paper* (“El periódico del pueblo”). Edición consultada en: marxists.org.

13 AGAMBEN, Giorgio, “Difference and Repetition: On Guy Debord’s Films”. En: MCDONOUGH, Tom (ed.), *Guy Debord and the Situationist International. Text and Documents*, óp. cit., pp. 314-315

14 BENSÁID, Daniel, *Resistencias: Ensayo de topología general*, óp. cit., p. 36.

15 *Ibidem*.

16 DERRIDA, J., *La escritura y la diferencia*. Anthropos: Barcelona, 1989, p. 107

17 BENSÁID, Daniel, *Resistencias: Ensayo de topología general*, óp. cit., p. 22.

18 PÉGUY, Charles, *Note conjointe*. París: Gallimard, 1942, p. 123



Serguéi M. Eisenstein. La Huelga (1925)



tumbre”, de introducir en todas partes nuevos comienzos “como la costumbre introduce en todas partes los fines y las muertes”¹⁹. Idea que podría partir de Spinoza: “existir es resistir a lo que amenaza la capacidad de existir”²⁰. Y al concernir esta extraña certeza a otro origen absoluto, a otra decisión incondicional, libera una enseñanza inconmensurable: la disciplina de la cuestión. Así, como señala Derrida: “a través (a través, es decir, que hace falta ya saber leer) de esta disciplina que no es todavía, incluso, la tradición ya inconcebible de lo negativo (de la determinación negativa), y que es muy anterior a la ironía, a la mayéutica, a la epoché y a la duda”²¹.

La resistencia convertida en temblor, según Proust, puesto que no se resiste en nombre de algo. La resistencia es una ley de ser, immanente a un sujeto. Es un hecho lógico y no una obligación ética²², el derecho de ser en tanto que ser, y por tanto, nada más que una determinación de perseverar en este ser, sin explicaciones ni justificaciones. Esta resistencia por lógica se opone a una resistencia por moral, deducida de algún imperativo trascendental o de algún deber religioso. Es ejercer “el poder indestructible de resistencia a la destrucción”²³. No obstante, hay en este acto de resistencia una experiencia insubordinada de la libertad que se ejerce al encuentro de la destrucción obstinada, en la medida en que va directo a los extremos y no transige. Pero posee sus ritmos y su duración porque “nunca se regula al rumbo de lo previsible o de lo probable”²⁴ y reacciona al revés y a contratiempo. Es necesario entonces ir más allá del grito -nos recuerda- más lejos aún que la indignación; una toma de riesgo en la que no se domina la salida. Tal es la relación entre resistencia y acontecimiento: una relación íntima, aleatoria pero no arbitraria. A partir de aquí, Proust alza la cuestión:

Un acontecimiento singular ocurre ciertamente en una determinada situación, pero es al mismo tiempo eventual, como una especie de emblema de sí mismo que lo designa como tal: ¿qué es lo que lo designa como el acontecimiento decisivo de esa situación, hasta el punto de ser el nombre propio de una secuencia abierta por el mencionado acontecimiento?²⁵

19 PÉGUY, Charles, *ibíd.*, p. 123

20 SPINOZA, Baruch, *Ética*. Barcelona: RBA, 2002

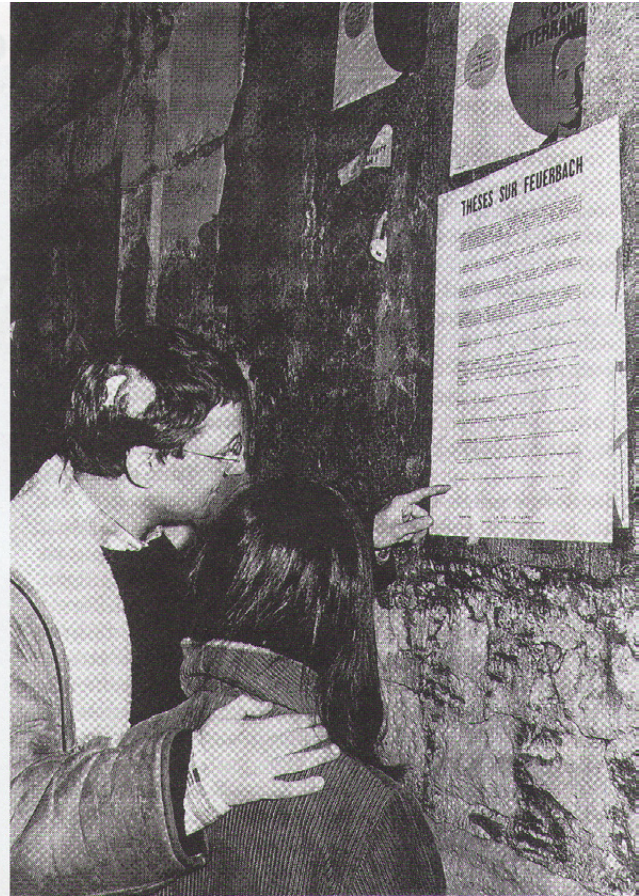
21 DERRIDA, J., *La escritura y la diferencia*, *óp. cit.*, pp. 107

22 PROUST, Françoise, *De la résistance*. París: Le Cerf, 1997

23 Notas de Alain Badiou recogidas en: BENSÁID, Daniel, *Resistencias: Ensayo de topología general*, *óp. cit.*, p. 32.

24 PROUST, Françoise, *De la résistance*, *óp. cit.*, p. 186.

25 *Ibíd.*



Guy Debord y Alice Becker-Ho. Carteleo de la Tesis de Feuerbach para Vieille Taupe (1965)

Gianni-Emilio Simonetti.

Conversación entre Tex Willer y Kit Karson a propósito de Feuerbach y de la ideología en general (1972-1973)



CONVERSAZIONE
TRA
TEX WILLER
&
KIT KARSON
A PROPOSITO DI:
FEUERBACH
E DELL'
IDEOLOGIA IN GENERALE
(K. MARX, « IDEOLOGIA
TEDESCA »)



« COMPAGNO, CON GENTE PRIVA DI PRESUPPOSTI COME SONO GLI STUDENTI, I BUROCRATI E I POLITICI, DOBBIAMO COMINCIARE COL COSTITUIRE IL PRIMO PRESUPPOSTO DI OGNI... »



« ... ESISTENZA UMANA, E DUNQUE DI OGNI STORIA: IL PRESUPPOSTO CIOE' CHE PER POTER... »



« ... FAR STORIA GLI UOMINI DEVONO ESSERE IN GRADO DI VIVERE. »



BANG



INFATTI IL COMUNISMO PER NOI NON E' UNO STATO DI COSE CHE DEBBA ESSERE INSTAURATO...



2.2. EL ELOGIO DE LA SOMBRA¹

1 Título del libro de Junichirò Tanizaki, donde se puede leer lo siguiente: "En Occidente, el más poderoso aliado de la belleza fue siempre la luz; en la estética tradicional japonesa lo esencial está en captar el enigma de la sombra. Lo bello no es una sustancia en sí sino un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de las diferentes sustancias que va formando el juego sutil de las modulaciones de la sombra" (TANIZAKI, Junichirò, *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 2000, p. 4). En relación a lo expuesto, Debord señala: "Cuando un arte independiente nuevo pinta su mundo con colores brillantes, entonces una etapa de la vida ha envejecido. Mediante los colores brillantes del arte no puede rejuvenecerse, sino sólo ser traído a la memoria. La grandeza del arte hace su aparición únicamente cuando los colores sombríos se ciernen sobre la vida" (DEBORD, Guy, "La negación y el consumo de la cultura", *La Sociedad del Espectáculo*, óp. cit., Tesis 188, p. 113

Massimo Vitali. Spiagge Bianche (2006)



2.2.1. LA PALABRA IMPOSIBLE (*Index librorum prohibitorum*)

Lo permitido se opone de manera absoluta a lo posible¹

Ni lo arbitrario, ni la ficción (o la fantasía señalada por Bakunin) pueden ir en contra, o disimular, el carácter lógico con el cual la palabra va a explorar las zonas ignoradas del ser. Pero al mismo tiempo, este control de la expresión es consciente que, si bien lo desconocido puede caer en el infinito juego de las interpretaciones que responden a los más diversos manuales, su devenir es justamente aquello que la palabra interroga en el constante ritmo de los cambios que lo conforman. Dios ha muerto y a partir de ahora es necesario reconocer que "el lector se convierte en lo que lee"². También que Zeus es imprescindible, matiza Manuel Serrat, y añade:

sólo puede ser ya un rebelde y Prometeo se convierte en Lucifer, el ángel orgulloso que se levantó contra ese Dios innoble que la Ilustración ha desenmascarado y tras el que se ocultaba la nada. Un Dios hecho de convención y vana palabrería, de superstición y de injusticia pero, pese a todo, un Dios imprescindible para llenar ese erial que ha dejado tras de sí la Enciclopedia. Basta con cambiar de bando, la libertad que los románticos exigen es, como afirma George Bataille, un poder que Dios posee sólo de modo formal, puesto que no le es posible desobedecer el orden tal como "es", un orden del que Él es garantía. De este modo, la libertad de Dios desaparece y los hombres tienen que volverse hacia Satán, la única libertad posible William Blake lo había proclamado en los encendidos rituales de un matrimonio sacrílego: "El bien es lo pasivo y subordinado a la Razón. El Mal es lo activo naciente de la Energía"³

1 DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, óp. cit, Tesis 25, pp. 15-16

2 BLANCHOT, Maurice (1949), *Sade y Lautréamont*. Buenos Aires: Ediciones del Mediodía, 1967, p. 185

3 SERRAT, Manuel, "El hermano de la sanguijuela-a guisa de contribución al asesinato de la palabra-" (prólogo), En: CON-

Con las *luces* de la Ilustración, la poesía se convierte en maldita. Instalado el mal sólo resta dar cabida al ejercicio de la escritura, al incesante devenir que convoca, y a la fatalidad de ese mismo acto que lo condena a lidiar contra la imposibilidad de no poder hacerlo por haber quedado presa de la fascinación de la *normalidad Ilustrativa*. Sin embargo, en tanto que se escribe, se está posibilitando la exposición a cualquier contradicción, a ese núcleo en el cual el sentido se ha replegado o se ha perdido definitivamente. La escritura como “*algo más que los inventos sin fin de una fantasía irresponsable*”⁴. Es entonces cuando Johann Ludwig Tieck pregunta al *Aufklärung*, versión alemana de la Ilustración: “*Por qué el contenido debe ser lo constitutivo del poema?*” cuando en realidad “*representa lo irrepresentable*”⁵, recalca Novalis, su cómplice⁶. A este respecto José Pablo Ducis Roth anota:

Lejos del cualquier ‘exitismo’ lingüístico, muchos poetas reconocen su incapacidad para hablar, para dar con la palabra exacta, con el nombre de las cosas. Paradójicamente, el poeta se convierte así en aquel que, a la vez que detenta la palabra, se obliga al silencio o a la advertencia sobre la vacuidad del propio discurso... Pero este fracaso de la palabra poética no paraliza el ejercicio de la poesía. Antes bien, el poema surge no pocas veces como espacio de reconocimiento de la insuficiencia del lenguaje⁷.

Sin otro comienzo posible, Sade escribe con sangre. Extremo que, por el camino del mal, sirve para superponer las contradicciones hasta lograr despejarlas de figuras retóricas, o cierta simbología inconsciente, encaminando así la escritura hacia una personalidad de la experiencia que se “*afirma en el infinito personificado*”⁸. Para Maurice Blanchot es cuando la existencia mítica se nutre de un yo humano que al mismo tiempo es también ficticio: “*que colocándolo a distancia de sí mismo, lo obliga a reconocerse bajo la luz más ajena*”⁹. La consecuencia directa

DE DE LAUTRÉAMONT (1869), *Los cantos de Maldoror*. Madrid: Catedra, 1988, p. 21

4 BLANCHOT, Maurice, Sade y Lautréamont., *óp. cit.*, p. 150

5 SERRAT, Manuel, “El hermano de la sanguijuela-a guisa de contribución al asesinato de la palabra-”, *óp. cit.*, p. 19

6 Siguiendo a Novalis y a Friedrich Schlegel, Benjamin rastrea el momento y las circunstancias en las cuales acontece el fin del juicio y el origen de la crítica moderna en relación a la poesía. En sus apreciaciones sobre esta última, Benjamin destaca que la reflexión que va más allá de la conciencia del yo hacia el absoluto del Arte encuentra su realización, justamente, en la forma del pensamiento que se manifiesta como autoconocimiento, cuyo resultado no es para nada producto de su subjetividad desenfrenada; sus leyes formales, los criterios de selección que le permiten ser una segunda naturaleza y, sobre todo, la distinción de originalidad sobre la versión que repite un repertorio de temas y figuras, son lo que permite, en el devenir de las formas estéticas, comenzar a hablar de obra. Es decir, de un objeto particular que se comprende a partir de sí mismo y no por reducción a algún elemento exterior y extraño a su naturaleza. Es este mismo concepto de obra con el que Benjamin termina por señalar que el romanticismo alemán en sus inicios consagró todo un proceso de autolimitación de la reflexión que es el origen mismo de la forma autónoma y la escritura como forma de verdad y conocimiento: “la absoluta libertad unida a un rigorismo absoluto” (BENJAMIN, Walter (1918), “El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán”, *Obra completa*, I/1. Madrid: Abada, 2006). En relación al título –que correspondería a la tesis doctoral de Benjamin-, Winfried Menninghaus propone que su verdadero título sería “La teoría de la reflexión poética en el Romanticismo alemán”, puesto que, resumidamente, la crítica es una categoría de la reflexión.

7 DUCIS ROTH, José Pablo, “La construcción de la subjetividad en Espadas como labios de Vicente Aleixandre”, *Espéculo. Revista de estudios literarios Universidad Complutense de Madrid*, nº 21, julio-octubre 2002 (versión digital)

8 BLANCHOT, Maurice, Sade y Lautréamont, *óp. cit.*, p. 131

9 *Ibidem*



Con Joyce y Klee, la vida vibra constantemente entre su doble aspecto de lo celestial y lo infernal. Apenas oímos al ángel cantando, los demonios comienzan a acechar. De acuerdo con Brancusi, “Dios y el Diablo no son seres independientes (excluyentes), ya sea aquí o allá, sino que existen en todas partes y a la vez”.

GIEDION-WELCKER, C. *Constantin Brancusi* (1958)

de esta infinitud se concretará en la afirmación “A través de ninguna reflexión puede agotarse el yo”¹⁰. *Sensu stricto*, puesto que nadie puede conocerse completamente.

En esta observación precisa de Friedrich Schlegel, surge una escritura que posibilita “la lucidez exclusivamente poética y la lucidez exclusivamente racional”¹¹, donde la siempre ilegible lectura inicial se torna sutil mediante el discernimiento crítico¹². Blanchot ha sabido ver en Sade una verdadera reivindicación de la experiencia del mal inalcanzable que consiste en dejar que acontezca esa gran inversión de valores producida por una negación que está ahí, justamente, para otorgarle rigor a lo que se pretendió excluir del pensamiento moral: “Sade ha formulado de diez maneras la idea de que los más grandes excesos del hombre exigían el secreto, la oscuridad del abismo, la soledad inviolable de una celda. Ahora bien, cosa extraña, son los guardianes de la moralidad quienes condenándolo al secreto se hicieron cómplices de la más fuerte inmoralidad”¹³. Queda reconocida la afección del goce a la constitución del sujeto.

Sin embargo, la forma que tenemos de medir nuestro propio goce no puede ir más allá de la incomodidad que Sade nos produce. Desde el confinamiento político del hombre imposible, Sade responde negligentemente a la imposición comunicativa del pensamiento, logrando así una negación de su propio temor a no ser comprendido, a ser olvidado o incluso relegado a la exclusión que acompaña al brujo, al Hechicero ¹⁴: “El más grande dolor de los otros cuenta siempre menos que mi placer. Qué importa si debo lograr el más leve goce mediante un conjunto inaudito de delitos, porque el goce me halaga, está en mí, en cambio el efecto del crimen no me toca, está fuera de mí”¹⁵. No obstante, quienes reducen el alcance de Sade a un escándalo superficial de libertinaje sádico o erótico, descuidan su enseñanza política puesto que, como bien señala Blanchot: “el centro del mundo sádico es la exigencia de la soberanía que se afirma por medio de una inmensa negación” la cual, en tanto que origen de la violencia y el placer, del mal y el goce ilimitado, “está esencialmente destinada a sobrepasar

10 Friedrich Schlegel. Citado en: MAURA ZORITA, Eduardo, “Romanticismo y crítica inmanente en la teoría crítica del joven Walter Benjamin”, Congreso de Madrid (Actas) p. 109

11 *Ibíd.*, p. 132

12 Maurice Blanchot dirá al respecto: “barril de pólvora, las mortales inconsecuencias que Sade fue el primero en revelar-nos. Muy inquietante negligencia que se ha convertido en la negligencia principal de nuestra modernidad crepuscular: a saber, la criminal ligereza de creer que las palabras viven independientemente de las cosas y que los seres viven independientemente de las palabras. La vida y el pensamiento de Sade nos convencerán de lo contrario, aún cuando no estemos en condiciones de concebir qué incidencias puede tener sobre nuestras vidas ese problema aparentemente intelectual”. BLANCHOT, Maurice, *Sade y Lautréamont*, óp. cit., p. 33.

13 BLANCHOT, Maurice., *ibíd.*, p. 18

14 A este respecto, merece señalar a Pier Paolo Pasolini, reconocido cineasta e intelectual en la Italia de posguerra hasta 1975, cuando estrena *Salò o los 120 días de Sodoma*, su adaptación cinematográfica del Marqués de Sade donde, con toda crudeza, logra desdibujar los límites convencionales y cinematográficos que encierran el erotismo, el sadismo, la provocación, la degradación humana y la expresión discursiva basándose en las figuras de cuatro hombres poderosos, llamados el Presidente, el Duque, el Obispo y el Magistrado. La Italia oficial de la época respondió a Pasolini con multitud de amenazas de muerte y presiones políticas, hasta el día de su asesinato, aún sin esclarecer.

15 BLANCHOT, Maurice, *Sade y Lautréamont*, óp. cit., p. 20

sar el plan de la existencia humana”¹⁶ y, por lo tanto, está destinada a ser el principio crítico de la escritura del futuro, la negación del juicio y el valor que atentan contra toda soberanía –insiste Blanchot. La negación de la fuerza se enuncia entonces como una forma de enajenación, que debe dejarse escapar a esa paradoja consistente en una existencia deseada como imposible: “Sade pretendió fundar el porvenir del hombre”¹⁷.

Así pues todo comienza a aclararse: para el hombre integral, que es la totalidad del hombre, no hay mal posible. Si hace daño a los demás, ¡qué voluptuosidad! Si los otros le hacen daño, ¡qué goce! La virtud le agrada porque es débil y la aplasta, y el vicio porque extrae satisfacción del desorden resultante aunque sea a sus expensas. Si vive, no hay un solo acontecimiento en su vida que no pueda llegar a sentir como feliz. Si muere encuentra en su muerte una felicidad aún más grande, y en la conciencia de su destrucción, la coronación de una vida que sólo justifica la necesidad de destruir. Por lo tanto es inaccesible a los demás. Nadie puede dañarlo, nada enajena su poder de ser quien es y de gozar de sí mismo. Este es el primer sentido de su soledad.¹⁸

No obstante, la negación de la fuerza como sujeto de una liberación total de la energía necesita, según Sade, llegar al límite de la nada, destruyendo, en este sentido, primero al propio Hombre, luego a Dios y finalmente a la Naturaleza¹⁹. Nos quiere dar a entender que el hombre es abismo, aunque el Orden se empeñe en ignorarlo²⁰. Asimismo, la escritura con Sade necesita convertirse en grieta. En la grieta por la que se escurre lo inexpresable, lo inefable diabólico. Mary W. Shelley supo verlo como engendro de los impulsos y tempestades más viscerales y marginales de Victor Frankenstein, quien descubre su propio suicidio. Luego llegó Nietzsche. Y después Debord, aullando a favor de Sade²¹:

16 Continúa: “De hecho, no importa cuán virtuoso se sea previamente, ni cuán desdichado en los alcances de la ley se sienta ese mismo sujeto, siempre la sabiduría está al alcance del deseo, y siempre está dispuesta a ser ejercida de un modo sádico. Así, en el mundo de la distinción noble que la degradación propone, Justina, el personaje de Sade en *Las desventuras de la virtud*, se encuentra suspendida sobre el capricho de los otros bajo lo que ella denomina “Providencia”, lo cual la transforma en una heroína que se precia de tal solo por el destino fatal que a cada paso la hunde en el pecado de su pasividad”. BLANCHOT, Maurice, *Sade y Lautréamont*, óp. cit., p. 38

17 *Ibíd.*, p. 48

18 *Ibíd.*, p. 33

19 *Ibíd.*, p. 48

20 Un siglo antes Baltasar Gracián advertía de la vileza de un paisaje moral donde las apariencias prevalecen frente a la virtud y la verdad. El hombre se presenta débil, interesado y ruín. Entre sus obras destaca *El Criticón* (publicada en tres partes en 1651, 1653 y 1657) construido a partir de sentencias breves de carácter polisémico, en el que domina el juego de las asociaciones ambiguas de las palabras. El resultado es un lenguaje lacónico, lleno de aforismos y capaz de expresar una gran riqueza de significados. En *El Héroe*, asimismo, remite a la cualidad máxima del hombre en la antigüedad clásica, esto es, la virtud latina o la areté griega para describir las cualidades del hombre de excepción.

21 *Hurléments en faveur de Sade* (Aullidos por Sade, 1952), el primer trabajo cinematográfico de Debord, al tiempo que plantea algunos de los principios básicos de lo que posteriormente se conocerá como *détournement*. La pieza, según Debord, representa la superación del cine convencional y del propio cine *discrépant* de Wolman e Isidore Isou. Estrenada en el vanguardista Musée de l'Homme, su proyección tuvo que ser interrumpida debido a las aireadas protestas de los espectadores cuando, tras veinte minutos de pantalla en blanco (donde cinco hablantes con tono monótono dialogan entre sí sin una coherencia narrativa obvia), el teatro se sumió en la más profunda oscuridad durante otros tantos minutos con una pantalla en negro acompañada por el más absoluto de los silencios. Una de las voces de la cinta avisa: “En el momento en que la proyección iba a comenzar Guy-Ernest Debord debía subir al escenario. Habría dicho simplemente: No hay cine.

BAUHAUS BELA LUGOSI'S DEAD TEENY2CD



bauhaus

Bela Lugosi's dead

TEENY2CD

El progreso de los conocimientos de la sociedad, que contiene la comprensión de la historia como el corazón de la cultura, toma de sí mismo un conocimiento sin retorno, que está expresado por la destrucción de Dios. Pero "esta condición primera de toda crítica" es también la obligación primera de una crítica infinita. Allí donde ninguna regla de comportamiento puede ya mantenerse, cada resultado de la cultura la hace avanzar hacia su disolución. Tal como la filosofía, al instante que ha logrado su plena autonomía, toda disciplina devenida autónoma debe hundirse, primero en tanto que pretensión de explicación coherente de la totalidad social, y finalmente incluso en tanto que instrumentación parcelaria utilizable en sus propias fronteras. La falta de

El cine está muerto -no puede haber más cine- pasemos, si lo desean, al debate" (Voz 5: Isou). También: "La perfección del suicidio se apoya en la ambigüedad" (Voz 2: Debord). Así como: "Pero nadie habla de Sade en esta película" (Voz 4: Barbara Rosenthal). Sin embargo no resultaba necesario, cuando fue estrenada en el ICA de Londres en 1957, el vacío y el silencio surtió el mismo efecto sobre los nervios de los espectadores haciendo finalmente que lanzaran "aullidos por Sade". Toda una creación de situaciones -aun cuando desde la máxima de las provocaciones- para dar a entender que el cinematógrafo se había quedado viejo.

racionalidad de la cultura separada es el elemento que la condena a desaparecer, pues en ella la victoria de lo racional está ya presente como exigencia²².

La experiencia-Sade nos da a entender que el cosmos imposible de cualquier negación hace posible la escritura. Es decir, aun cuando la irrupción pulsional destructora del sentido es designada como la Nada, Vacío o Muerte, la trascendencia posible de una experiencia política -su expresión, su ejercicio y su alcance-, no se detiene frente a sus propias vicisitudes porque, de algún modo, reconoce que aquello que está por delante es la articulación de la primera palabra. Esa primera palabra que se niega a convertirse en signo, esa Palabra primigenia -a decir del propio Nietzsche- liberada de la metáfora. Mallarmé se confiesa en su correspondencia: "He hecho un muy largo descenso a la Nada para poder hablar con certeza. No hay más que la belleza- y ella no tiene más que una expresión perfecta, la Poesía"²³.

La poesía sigue siendo la palabra que huye, pero esta vez su huida reviste caracteres definitivos, porque en su fuga hacia la Palabra el poeta se convierte en asesino: "es preciso terminar de una vez con la palabra, esa palabra que tiene por misión designar el mundo, la palabra enciclopedista, la palabra que es vehículo de una visión exterior"²⁴. Y se mira hacia oriente, puesto que la escritura china nunca se confundió con la palabra que designa: "Su escritura", nos señala el situacionista René Viénet, "es excelente para la síntesis, pero muy inadecuada para el análisis"²⁵. El lector deviene así poeta para asumir la inutilidad de cualquier comentario y sabe reconocerse en Dios y Satán al mismo tiempo. La comunicación unilateral no tiene nada que ver con ello. La escritura, antes y después de la *Enciclopedia*, es ajena a este tipo de comunicación que pertenece a otro universo, concretamente al cosmos vacío de la técnica y el progreso. Debord añade:

El hecho de que el lenguaje de la comunicación se perdió, he aquí lo que expresa positivamente el movimiento de descomposición moderno de todo arte, su aniquilamiento formal. Lo que este movimiento expresa negativamente, es el hecho de que un lenguaje común debe encontrarse de nuevo -ya no en la conclusión unilateral que, para el arte de la sociedad histórica, *llegaba siempre demasiado tarde*, hablando a otros de lo que ha sido vivido sin diálogo real y admitiendo esta deficiencia de la vida- pero que debe ser reencontrado en la praxis, que recoge en ella la actividad directa y su lenguaje. Se trata de poseer efectivamente la comunidad del diálogo y el juego con el tiempo que fueron representados por la obra poético-artística.²⁶

22 DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, óp. cit., Tesis 182, p. 111

23 MALLARMÉ, "Carta a Cazalis", 14 mayo 1867, *Correspondance*. París: Gallimard, p. 243. A lo que añade: "Desgraciadamente, al penetrar los versos hasta ese punto, he tropezado con dos abismos que me desesperan. Uno es la nada a la que he llegado sin conocer el budismo, y estoy aun lo bastante consternado como para siquiera creer en mi poesía y reiniciar la tarea que este abrumado pensamiento me ha hecho abandonar"

24 SERRAT, Manuel, "El hermano de la sanguijuela-a guisa de contribución al asesinato de la palabra-", óp. cit., p. 25

25 KALTERMARK, Odile, *La littérature chinoise*. París: P.U.F., 1967

26 DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, óp. cit., Tesis 187, p. 113

mirada posada a media distancia y la boca cerrada. Prestas atención a tu respiración saliendo de las aletas de la nariz, la sigues hasta que se desvanece, más dándote cuenta de lo que pasa que controlándolo. Has de adoptar una actitud amistosa hacia todos tus pensamientos, admitirlos, no apartarlos ni intentar dejar de pensar. Y cuando te des cuenta de que estás pensando, cuando te atrapes pensando, vuelve a desviar tu atención hacia el soplo de aire siguiente. La respiración se mezcla con la mente y con el espacio. Pones la atención fuera de tu cuerpo, en el espacio que te rodea, tomando conciencia de él.

–Usted ha definido la democracia como un sistema de afectos entre los ciudadanos.

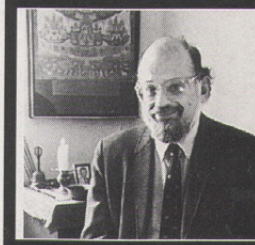
–Eso viene de Walt Whitman. El usa la palabra “adhesividad” (*adhesiveness*). En su crítica del espíritu americano, advirtió que, a menos que los ciudadanos tuvieran afecto los unos por los otros, con todo lo que eso implica, incluyendo la sexualidad, la nación se convertiría en otra nación condenada. Whitman decía: *¿Como podéis tener una democracia a menos que la gente se guste lo bastante como para trabajar juntos?* Para tener una democracia realmente efectiva, la gente tiene al menos que gustarse. Como decían los Beatles.

–Las generaciones más jóvenes vuelven a mostrar un vivo interés por los textos beat.

–Las lecturas de poesía que estoy dando en América se llenan de gente de quince, dieciséis años. Y lo mismo en Europa. Acabo de estar en una docena de países europeos, y las lecturas han estado abarrotadas de chicos muy jóvenes, que vuelven a la literatura franca de la *generation beat*. Gregory Corso es especialmente popular en Praga, Noruega, Polonia y Alemania.

–El candor era la premisa literaria básica de la generación beat.

–Eso viene del prefacio de Walt Whitman a la primera edición de *Hojas de Hierba*, en 1855. El dijo que esperaba de los poetas americanos que su futuro se caracterizara por el candor. Es decir, una franqueza fortuita o espontánea, que me parece saludable en cualquier circunstancia, ya estés en la flor de la juventud o en el lecho de muerte. ■



Poe y la caída del comunismo

La literatura, ¿sirve para transformar la vida social?

–Hace tres años estuve en Checoslovaquia, en una reunión de poetas en la Universidad de Olomouc. Me asignaron como intérprete un joven estudiante de segundo de medicina, al que me presentaron como uno de los líderes estudiantiles de la revolución de terciopelo. Me interesé: ¿Cómo lo hicisteis? Hubo una gran asamblea –me dijo. Y el presidente del órgano estudiantil nos aseguró que no teníamos que hacer nada, que no había que ir a la huelga, que teníamos que continuar con nuestros estudios y no provocar violencia. Me levanté de un salto y dije: ‘Represento al comité de huelga de los estudiantes. Queremos una votación’. 5.950 estudiantes votaron por la huelga y sólo cincuenta, los líderes estudiantiles, los burócratas oficiales, votaron que no.

Le pregunté si le sorprendió haber sido capaz de provocar aquello. Sí –me respondió– sobre todo porque no había ningún comité de huelga. ¿Y

de dónde sacaste el valor? Cuando tenía dieciocho años y estaba en la mili, leí tu poesía y la de Kerouac y Burroughs. Y me espabilé.

Eso me interesaba. ¿Qué clase de escritura puede hacer que una persona se separe de los demás, se mire a sí misma, encuentre su propio mundo y se vuelva independiente? Así que le interrogué: ¿Qué más leíste? Dostoyevski, Baudelaire, Rimbaud, Kafka... ¿Y qué música escuchabas? Los Beatles, Bob Dylan, Soft Machine, Lou Reed, Velvet Underground...

Entonces le interrumpí. Todo volvía a Poe. Se hizo una luz en mi cabeza. Porque me di cuenta de que a Dostoyevski le gustaba Poe. Todo el sentimiento de culpa y de conciencia de *El barril de amontillado* lleva a *Crimen y Castigo*. Y Baudelaire tradujo a Poe. Y Baudelaire fue el prototipo para Rimbaud y Artaud. Y el sentido de paranoia de Kafka viene de Poe. Y los Beatles le pusieron en la portada de *Sargent Pepper's*. Y Burroughs, Kerouac y yo aprendimos de Poe... Poe está en el origen

de toda la conciencia moderna.

Comprendí que Poe tiene más efecto en hacer a la gente independiente, consciente de su conciencia, que cualquier otro escritor. En contradicción con el pensamiento de Marx, Poe estaba en la torre de marfil, en la belleza pura. Mientras que Marx siempre dijo que hay que estar en la vanguardia de la revolución y tomar tu ideología del Comité Central del Partido Comunista, que habla por el proletariado, para que puedas hablarle al proletariado. ¡Y no movieron a nadie a nada! Mientras que Poe, que era el arte por el arte, tiene el efecto político más grande que ningún otro. Porque fue al corazón de todo lo que es puro, a la belleza. Cuando vi que todo volvía a Poe, casi me echo a llorar. Siempre me había interesado cuál es el efecto de la literatura en la vida social. Y ahí estaba el ejemplo más puro y directo: El chaval lidera la revolución de los estudiantes y todo vuelve a Edgar Allan Poe. Paradójico y delicioso. Es la clase de cosas que te dan fe en la naturaleza humana.

Lo crucial es saber, nos dirá asimismo Benjamin, que el ser espiritual se comunica sin duda en el lenguaje, no mediante el lenguaje²⁷. Victor Hugo precisa: “la palabra es verbo, y el Verbo es Dios”²⁸. En este sentido, Mallarmé percibe que el verbo es “un principio que se desarrolla a través de la negación de todo principio, el azar, como la Idea”²⁹, asimismo resuelve:

Si la vida se alimenta de su propio pasado, o de una muerte continua, la Ciencia encontrará este fenómeno en el lenguaje: el cual, distinguiendo al hombre del resto de las cosas, lo imitará, en tanto que artificial en la esencia no menos que natural; reflexivo, como fatal; voluntario como ciego³⁰

Esta negatividad dialéctica, esta muerte-vida es, por otra parte, propia de la ficción: la muerte “no es y es”, ella es “ficticiamente, condicional, (literalmente)” y, por tanto, Mallarmé nos está dando a entender que se trata de una correspondencia horizontal donde cada palabra despierta sugerencias que desbaratan, desbordándole, su valor como signo: “Sea este aislamiento puro y simple de la Palabra inalterable, sea esta copulación de varias Palabras en la que el sentido permanece discernible; sea, hasta la desaparición misma del sentido no dejando más que vestigios abstractos y nulos aceptados por el pensamiento, es aleación de vida y de muerte y doble medio artificial y natural”³¹. Es a partir de aquí cuando Mallarmé cree haber dado con el rol más corporal o trans-simbólico -en palabras de Kristeva³²- de los sonidos en su lenguaje:

A toda la naturaleza vinculada y próxima al organismo depositario de la vida, la Palabra presenta, en sus vocales y sus diptongos, como una carne; y, en sus consonantes, como un esqueleto delicado para disecar... pero, a tiempo, vuelto hacia la estética, mi sentido lamenta que el discurso no logre expresar los objetos por claves respondiendo en colores o ritmos, los que existen en el instrumento de la voz, entre los lenguajes y a veces en uno. En el lado de la sombra, opaco, tenebroso se oscurece un poco, qué decepción, ante la perversidad que da al día y a la noche, contradictoriamente, los timbres oscuros aquí, claros allá. El deseo de un término de esplendor brillante, o que se apague, inverso; en cuanto a las alternativas luminosas simples - Solamente, sabemos que no existirá el verso: él, filosóficamente remunera la falta de las lenguas, completamente superior.³³

27 BENJAMIN, W., “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”, Obras Completas, Libro II, Vol. 1. Madrid: Abada, 2010, p. 146

28 HUGO, Victor, “A propósito de Horacio”, Les Contemplations. París: Le livre de Poche, 1985

29 MALLARMÉ, “Notas”, Oeuvres Completes. París: Gallimard, 1945, p. 854

30 MALLARMÉ, “Las palabras inglesas”. Oeuvres Completes, op. cit., p. 901

31 *Ibíd.*, pp. 1052-1053

32 KRISTEVA, Julia, La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé. París: Editions du Seuil, 1974, p. 226

33 MALLARMÉ. Citado en: KRISTEVA, Julia, La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé, op. cit., p. 226

El lector no puede desoír el canto de sirenas que marca el abismo entre lo imaginario y su negación, la insistencia por descubrir un pensamiento sin sujeto que se vuelve ejemplo de la contradicción que opera en el pensamiento trasgresor, donde la principal virtud de Mallarmé es la atención con que siente lo que está fuera y dentro para luego escribir sobre aquello que en él produce su vacío y su exceso de sentido: "intento para separarte un poco de mi y verte, comparar tu vida que asiste a la Noción negativa, a la Creencia, donde se complace, ahora mi espíritu ablandado, pero al que se rehúsa la vida, precisamente; y sonrió a la diferencia"³⁴. En relación a lo expuesto, Kristeva anota:

Sin embargo, este sonreír, pero también la separación frente a la obra estética, que transparenta en una "obra" donde la parte más íntima y la más experimental queda o bien inédita ... o bien se da cuando se completa, como una filosofía objetiva destacada en su trama lingüística (*Un golpe de dados*), -indican que la "creencia" mallarmeana es de hecho un esfuerzo por disponer el proceso significativo de un sujeto cambiante³⁵.

Para Isidore Ducasse la única acepción de la identidad es la otredad inventada. Un yo que en realidad es una unidad gracias a la infinita deformidad que congrega, por lo que decide presentarse a nosotros como el Otro; Lautréamont (L'autre significa "el otro"):

Puesto que finjo ignorar que mi mirada puede dar la muerte... no se equivocará quien pretenda que no poseo la facultad de los recuerdos. Sólo me queda romper este espejo, en mil pedazos... No es la primera vez que la pesadilla de la momentánea pérdida de la memoria fija su morada en mi imaginación, cuando, por las inflexibles leyes de la óptica, me encuentro situado ante el desconocimiento de mi propia imagen.³⁶

Este estallido de la identidad se produce directamente bajo la polarización que representa la pareja sujeto de la enunciación "Maldoror"³⁷. Este doblete en el que los constituyentes son inseparables a lo largo del texto, es justamente la unidad que parece emanar de la diversidad que Lautréamont experimenta de sí mismo. Para Blanchot, detrás de cada metamorfosis de Maldoror -donde se experimenta con las acepciones más extremas del Mal-, hay implícita "La obsesión del 'semejante' que atraviesa la obra, no expresa solamente la soledad del ser separado de los demás, sino antes señala la búsqueda desesperada de una comunión, de un comercio fraternal, o sea de una unión no transformante"³⁸. Y en esa urgencia, Debord se cruza con un personaje que marcaría su destino: *Sous les pavés, la plage*³⁹. Bajo los adoquines, la playa. Esa playa subterránea donde Maldoror logra hallar las

34 MALLARMÉ, "Carta a Cazalis" (Abril 1870), *Correspondance. Lettres sur la poésie*. París: Gallimard, 1995, p. 320

35 KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*, óp. cit., p. 228

36 LAUTRÉAMONT, *Los Cantos de Maldoror*. Madrid: Cátedra, 1988, pp. 236-237.

37 KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique...*, óp. cit., p. 319

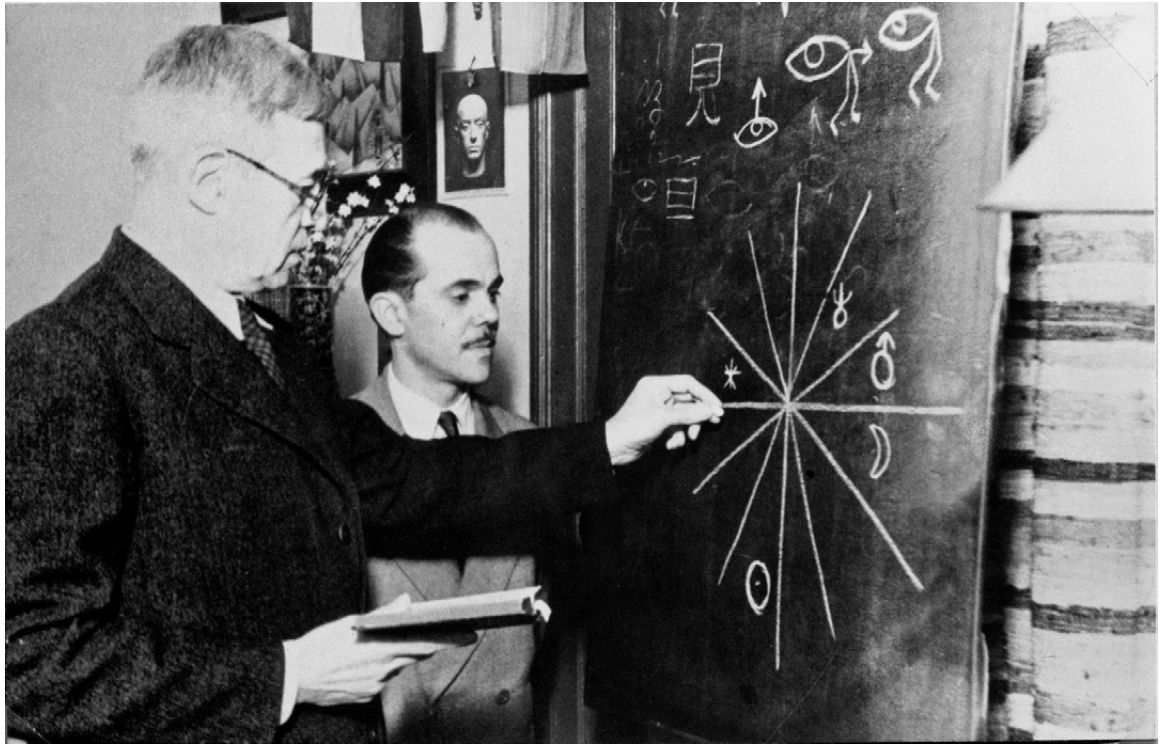
38 BLANCHOT, Maurice, *Sade y Lautréamont*, óp. cit., p. 169

39 Emblema situacionista que se popularizó especialmente tras los acontecimientos del Mayo francés.

concepciones repudiadas del sujeto, como una naturaleza no escindida, por la afirmación de la civilización que niega esa figura a veces humana, a veces animal y a veces inclasificable:

Habrá, en *mis cantos*, una prueba imponente de poder... Él canta para él mismo, y no para sus semejantes. No encuentra la medida de su inspiración en la balanza humana. Libre como la tempestad, ha venido a varar un día, a las playas indomables de su terrible voluntad! No se queja, ya no es él mismo! En los combates sobrenaturales, atacará al hombre y al Creador ... que sea maldito ... el que aún no entiende a los canguros implacables de la risa y a los piojos audaces de la caricatura!⁴⁰

40 LAUTRÉAMONT, *Los Cantos de Maldoror*, óp. cit., p. 217



Desnudo y tan diáfano como el hielo empiezo a moverme adelante, el signo, grande delante de mí, está claro en la sombra infernal; lo trepo escalando, entonces encima se le forma otro signo igual que también trepo, y hago lo mismo otra vez, y así muchas veces hasta que me canso, ya muy alto.

SOLAR, XuI, *Visión sobre el Trilíneo* (1936)



< Xul Solar. Preparando una carta astral (1950)

Jorge Luis Borges. Borges y Xul Solar desarrollaron una identidad neocriolla que fusionaría las tácticas de los modernistas europeos con la cultura vernácula del gaucho argentino insisitiendo en la diferencia en vez de la asimilación cultural venida de Europa.

Un día voy a arrancar el ancla que mantiene mi nave lejos de los mares.

Henri Michaux

2.2.2. NIHILISMO: LA CAPACIDAD DESTRUCTORA DEL SÍ

No estoy lejos de pensar, con Barrés¹, que “el gran problema para las generaciones precedentes fue el paso de lo absoluto a lo relativo” y que “se trata hoy en día de pasar de la duda a la negación sin perder en ello todo valor moral”

La cuestión moral me preocupa ... tiene para mi el prestigio de mantener a raya la razón. Por otro lado, permite las mayores digresiones de pensamiento. Me gustan todos los moralistas, particularmente Vauvenargues y Sade. La moral es la gran conciliadora. Atacarla es también rendirle homenaje.

Por el contrario, en lo que llamamos lógica, sólo veo el culpable ejercicio de una debilidad ... Intentamos restituir acaso el fondo a la forma y por eso es natural que nos esforcemos primeramente por superar la utilidad práctica².

La situación descrita por Breton bien podría vincularse con aquel evento histórico que Nietzsche denominó “la muerte de Dios”, es decir, con el desvanecimiento de todas las certezas estéticas, morales y cognoscitivas elaboradas por la humanidad para vencer el miedo y conferir una cierta seguridad a la vida individual y colectiva, y que constituye lo que el citado filósofo consideró, precisamente, como la premisa del *nihilismo*: una “*secuela de la interpre-*

1 Breton se refiere a Maurice Barrés, polémico autor francés nacido a mediados del siglo XIX, exponente del yoísmo o religión de código abierto y del nacionalismo. De acuerdo al historiador Robert O. Paxton, el término “nacional socialismo” podría haber sido acuñado por Barrés en 1896. Asimismo, antisemita militante, el proceso que llevaría su nombre, es decir, “el proceso contra Maurice Barrés” supondrá el inicio del fin Dadá de manera violenta. Breton, desde su manifiesta acritud hacia el nihilismo y las desnudas negaciones dadá, fundó e impulsó un surrealismo estructurado severamente a reglas cuya transgresión acarrearía inmediatas sanciones: una actitud adoptada por Debord tres décadas después.

2 BRETON, André, “La confesión desdeñosa”, *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza, 1987, pp. 9-13.

tación moralista del mundo”³. Una premisa que, por otro lado, no lograríamos comprender si descuidásemos, como señala Jürgen Habermas, lo que Nietzsche definió como el carácter equívoco del nihilismo, sin el cual el concepto sería propiamente incomprensible. Habermas anota al respecto:

Por un lado, el nihilismo es síntoma de decadencia y aversión por la existencia; por el otro, y al mismo tiempo, es expresión de un aumento de fuerzas, condición de un nuevo comienzo, incluso una promesa. Esta ambivalencia en el tratamiento de los fenómenos de la cultura es característica del abordaje nietzscheano, pero aquí parece alcanzar un punto de tensión hacia donde convergen muchas apuestas de su filosofía. No me parece absurda la hipótesis de que parte del interés que todavía despierta el emisario de la transvaloración se deba a ese trazo tan contemporáneo de su pensamiento, donde el declinar y el ascenso, el colapso y la emergencia, el fin y el comienzo coexisten en una tensión irresuelta⁴.

La tematización del nihilismo en Nietzsche arrastra a sus lectores a una gran dificultad cuando se enfrentan a sus análisis. Como señala Peter Pál Pelbart, se tiene la impresión de que Nietzsche está en vías de diagnosticar un nihilismo al que condena, al tiempo que se considera un nihilista y ve necesario llevar a término ese movimiento. Tal ambigüedad, según Pál Pelbart, no debe ser atribuida a una incoherencia intrínseca cualquiera, es más bien constitutiva del propio concepto, reflejándose el hecho como un todo; una travesía del nihilismo⁵ que el propio Nietzsche confesaría “Sólo tardíamente tenemos el coraje de confesar lo que de verdad sabemos. Que hasta el presente yo haya sido fundamentalmente nihilista, es algo que me confesé a mí mismo hace muy poco tiempo”⁶.

Esta travesía, cuya iniciación podríamos situarla en la definición universal del nihilismo, la encontramos en *Padres e hijos* (1861) de Ivan Turgenev: “Un nihilista ... eso viene del latín “nihil”, “nada”, según mi juicio; la palabra debe significar un hombre que no reconoce nada ... un nihilista es una persona que no se inclina ante ninguna autoridad, que no acepta ningún principio de fe, por mucho que ese principio pueda ser reverenciado”⁷. A partir de aquí nace *El Anticristo*, donde Nietzsche expone, asimismo, la lógica adyacente que encierra al nihilismo: “Cuando se coloca el centro de gravedad de la vida no en la vida sino en el ‘más allá’ -en la nada-, se le ha quitado a la vida como tal el centro de gravedad”⁸. Dándonos a entender que el modo equívoco en que esos valores llegaron a ascender en el transcurso de nuestra cultura, augurando a la existencia una finalidad y un sentido, pero al tiempo que lo

3 NIETZSCHE, Friedrich, *Fragmento póstumo*, primavera de 1887, 7 (43), vol. 12

4 HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Katz, 2008, p. 292

5 PÁL PELBART, Peter, *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009, p. 292

6 NIETZSCHE, Friedrich, *Fragmento póstumo*, otoño de 1887, 9 (123).

7 TURGENEV, Ivan, *Padres e hijos*, Madrid: Alianza, 1971, pp. 22-23.

8 NIETZSCHE, Friedrich, *El Anticristo*. Madrid: Alianza, 1996, p. 74

denigraban, cayendo en descrédito, mostraban que la verdad de estos valores era desde el inicio del orden de la ficción:

Viene el tiempo en que tendremos que pagar por haber sido cristianos durante dos milenios: perderemos el centro de gravedad que nos permitía vivir, durante algún tiempo no sabremos cómo salir de esto, ni hacia donde dirigirnos. Nos precipitaremos con la cabeza hacia abajo, en dirección a los valores opuestos⁹, con la misma energía con la cual fuimos cristianos¹⁰

Ésta es la primera formulación explícita de Nietzsche de la muerte de Dios. La novedad de esta fórmula no está en anunciar su muerte, sino en hacer ver que la naturaleza suprasensible que daba a la existencia humana un sentido y una razón cayó en descrédito. Considerando que dicho mundo perdió su eficacia, así como su función de anclaje, el ser sensible ya no sabe dónde agarrarse, y parece que no hay motivo por el que sentirse conducido, ni motivado: “¿Qué hemos hecho cuando hemos soltado la cadena que unía esta Tierra con su sol? ¿Hacia dónde se mueve ella ahora? ¿Hacia dónde nos movemos nosotros? ¿Nos vamos alejando de todos los soles? ... ¿Nos vamos errando como a través de una nada infinita? ¿No sentimos en la piel el soplo del vacío?”¹¹

Pasamos de una experiencia extrema de la creencia, de una interpretación dominante capadora de toda interpretación, pero que nos permitía orbitar en torno a un centro, a un sol, a una verdad, al extremo opuesto de ir errando desde la incredulidad, donde cualquier valor ya parece imposible, abriéndonos espacio al depresivo reino del “todo es en vano”, a la aspiración a la nada¹²: “las últimas cornejas, cuya voz aquí se oye, dicen: ‘¿para qué?’, ‘¡en vano!’, ‘nada’ – aquí ya no florece ni crece nada, a lo sumo metapolítica petersburguesa y ‘compasión’ tolstoiana”¹³. Es el nihilismo pasivo, el del gran cansancio, el del pensamiento que queda paralizado al percibir que el mundo tal como es no debería ser, y el mundo tal como debería ser no existe. Es también el desprecio por la existencia repetitiva y sin sentido, simbolizada en Zaratustra por la imagen del pastor con la cobra negra pendiendo de la boca¹⁴. Es el fin del optimismo moral y el momento en que la unidad de la cultura se disuelve conforme a la lógica de la melancolía, donde los diferentes elementos que la constituían entran en un “estado transitorio patológico”. Síndrome, como nos indicaría Freud¹⁵, caracterizado

9 Relevante anotación por parte de Nietzsche, quien insistía en la peligrosidad del desposeimiento de sí propio de toda ocupación aprisionada en la lógica del pensamiento de los opuestos. A partir de la cual recaeríamos, precisamente, en la tradición restrictiva de la que pretendemos escapar.

10 NIETZSCHE, Friedrich, *Fragmento póstumo*, noviembre de 1887 - marzo de 1888, 11 (148), vol. 13.

11 NIETZSCHE, Friedrich, *La Gaya Ciencia*. Madrid: Edaf, 2002, p. 209.

12 NIETZSCHE, Friedrich, *Fragmento póstumo*, otoño de 1885 – Otoño de 1886, 2 (127), 3, vol. 12.

13 NIETZSCHE, Friedrich, *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza, 2008, p. 198.

14 NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 1992

15 FREUD, Sigmund, *Duelo y melancolía* (1917). Citado en: PERNIOLA, Mario, *El arte y su sombra*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002, p. 99



Kill Your Idols. Cartel del concierto en CBGB's, local emblemático de la escena alternativa de Nueva York desde su apertura en 1973. Ubicado en el Lower East Side, su promotor Hilly Kristal se vio forzado a su cierre definitivo en 2006, debido a la "operación de limpieza" iniciada por el alcalde Rudolph Giuliani a finales de la década de los noventa y a la deuda acumulada por la subida del alquiler derivada del proceso de gentrificación.

por un gran abatimiento acompañado de un enorme empobrecimiento del yo que se une a una actitud de desprecio y acusación hacia los demás como consecuencia del fracaso de la "labor de luto"¹⁶. Debord, al referirse a sus años jóvenes, consigue describir acertadamente este pathos nihilista: "El nihilismo es tajante para moralizar en cuanto le roza la idea de justificarse: uno robaba bancos y se vanagloriaba de no robar a los pobres, y otro nunca había matado a nadie cuando no estaba encolerizado"¹⁷.

Nietzsche, no limitándose a la descripción de este vahído, descubre que la Modernidad quiere cubrir la necesidad por una emoción de mando, proponiendo tajantes sustitutos como "la Conciencia, la Razón, la Historia, o haciendo brillar el espejismo del Imperativo Moral, del Progreso, de la Felicidad o de la Civilización"¹⁸, sin que el lugar de donde emanan sufra ninguna alteración, a pesar de haber perdido su poder de caución. Se fuerza en mantener, por tanto, un carácter suprasensible, ideal, donde la distinción entre mundo verdadero y mundo aparente no desaparece del todo a través de la fe. Incluso el ateísmo más incondicional - insiste Nietzsche - cuando se contrapone a la verdad divina, presupone una fe en la verdad. Con lo cual, no pasa de ser una de las formas finales, de la exigencia de veracidad heredada de sus predecesores y de la necesidad moral en que se asienta. Añade:

Donde la fe es siempre más deseada, donde más urgentemente se la necesita, es donde falta voluntad: pues la voluntad, en tanto que emoción de mando, es la señal distintiva del autodomínio y la fuerza. Es decir, cuanto menos sabe mandar uno, tanto más urgentemente desea que haya uno que mande, que mande con severidad, un dios, un príncipe, un estamento, un médico, un confesor, un dogma, una conciencia de partido"¹⁹

Este pathos nihilista incompleto, fuente de fanatismos, y motivo del primer libro escrito por Debord - *Para acabar con la comodidad nihilista* (1953)- fue, asimismo, el que Nietzsche tratará de diseccionar y combatir desde su inconsecuencia: en contraposición al creyente, Nietzsche clama por un espíritu que "se despide de toda creencia, de todo deseo de certeza, ejercitado como está en mantenerse sobre cuerdas ligeras y posibilidades, e incluso en danzar ante el abismo"²⁰. Si el descreimiento parece indicar un agotamiento vital, Nietzsche ve ahí también una oportunidad, e incluso una exigencia, de sostener este descreimiento y llevarlo a sus últimas consecuencias; reconocer que la esencia de la verdad es una apreciación de valor. Pathos que será descrito por Nietzsche como nihilismo extremo y del que

16 Asimismo, este nihilismo se asemeja al mecanismo descrito por Freud con el término de *Verneinung* (negación) que consiste en expresar de modo negativo un pensamiento cuya existencia se diluye. Por otro lado, Freud observa que la melancolía pertenece a la constelación psíquica de la rebelión. Una rebelión que, sin embargo, no será jamás una revolución, porque se limita a una queja convertida en acusación frente a aquéllos que no comparten su melancolía.

17 DEBORD, Guy, *Panegírico*. Tomos primero y segundo. Madrid: Acuarela, 2009, p.62

18 PÁL PELBART, Peter, *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*, óp. cit., p. 294

19 NIETZSCHE, Friedrich, *La Gaya Ciencia*, óp. cit., p. 345

20 *Ibíd.*, p. 346

Debord recogerá testimonio después:

Desde el principio me encaminé hacia ese ambiente, tan atractivo, en el que un nihilismo extremo nada quería ya saber, ni desde luego continuar, de cuanto anteriormente se había admitido como el empleo de la vida o las artes. Aquel ambiente me reconoció sin dificultad como uno de los suyos. Allí desaparecieron las últimas oportunidades de volver algún día al cauce normal de la existencia²¹

Esta actitud de nihilismo extremo demandada por Nietzsche, donde se fuerza la necesidad de negar, porque hay algo en nosotros que está queriendo vivir y afirmarse en algo que quizá nosotros todavía no conozcamos²², sólo es pensable, sin embargo, a partir del esbozo que realiza en el prefacio de "La voluntad de poder":

Porque no hay que engañarse sobre el sentido del título con el cual este evangelio del futuro será nombrado: *La voluntad de poder*. Ensayo de transvaloración de todos los valores. Con esta fórmula se expresa un contramovimiento en relación tanto con el principio como con la tarea: un movimiento que, sea la clase de futuro que sea, sustituirá ese nihilismo por completo. Sin embargo, lo presupone lógica y psicológicamente, y no puede venir absolutamente sino de él y por él. Pues, ¿por qué la escalada del nihilismo es a partir de ahora necesaria? Porque al llegar hasta sus últimas consecuencias, los mismos valores que hemos tenido hasta ahora son los que lo hacen necesario; porque el nihilismo es la resultante lógica de nuestros grandes valores y de nuestro ideal; porque debemos experimentar en nosotros el nihilismo para llegar a comprender cuál era el verdadero valor de estos 'valores'... Alguna vez necesitaremos valores nuevos.²³

Nietzsche está dándonos a entender que este contramovimiento, cuya complicidad pretenderán los situacionistas, se establece mediante la transvaloración de los valores, de modo que si un valor, por definición, resulta siempre de una valoración, la institución de nuevos valores puede ser ejercida sólo allí donde la voluntad de poder es reconocida como fuente de valores, y partiendo de aquello que de hecho está en el origen del valor. Pero tal reversión sólo es posible cuando la depreciación de los valores es llevada a término - de ahí la necesidad del descreimiento nihilista-, pues sólo la conclusión de este proceso es capaz de hacer aparecer el valor de los valores vigentes hasta entonces (valor de nada) y la negatividad de la que resultan. Por consiguiente, sólo en el rastro de este movimiento declinante puede desencadenarse la exigencia de reversión²⁴.

21 DEBORD, G., *Panegírico*. Tomos primero y segundo, óp. cit., p.50

22 NIETZSCHE, Friedrich, *La Gaya Ciencia*, óp. cit., p. 297

23 NIETZSCHE, Friedrich, *La voluntad de poder*. Madrid: EDAF, 2002, Prefacio.

24 PÁL PELBART, Peter, *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*, óp. cit., p. 296

En este proceso, la voluntad se libera no sólo de su sumisión, sino también de su inclinación a la devoción, a la abnegación y a la negación de sí. Sin embargo, este proceso no está dado, es un duro recorrido que tiene su precio y su vértigo propios²⁵. Por lo tanto, toda esta transición no puede ahorrarse este estado intermedio, problemático, en que el descreimiento no encontró todavía la voluntad que lo sustente, o la voluntad creciente no encontró todavía el camino donde poder reconocerse, aun cuando ya se haya desprendido de sus veneraciones. Puede ser el período de más lucidez - como dice Nietzsche - en el que se comprende que todos los antiguos ideales, hostiles a la vida, han nacido en la *décadence* y desembocan en ella, y también el de mayor peligro, porque precisamente "ahora, cuando la voluntad sería necesaria en su fuerza suprema, es más débil y más pusilánime"²⁶ - ésta es la paradoja a la cual Nietzsche se refiere de manera recurrente - y se descubre:

La felicidad de mi existencia, tal vez su carácter único, se debe a su fatalidad: yo -para expresarme en forma enigmática-, como mi padre, ya he muerto, y como mi madre, todavía vivo y voy haciéndome viejo. Esta doble procedencia, por así decirlo, del vástago más alto y del más bajo en la escala de la vida, este ser *décadent* y a la vez comienzo: esto - si algo -, es lo que explica aquella neutralidad, aquella ausencia de partidismo en relación con el problema global de la vida, que acaso sea lo que me distingue. Para captar los signos de elevación y de decadencia poseo un olfato más fino que el que ningún hombre ha tenido jamás. En este asunto yo soy el maestro *par excellence*: conozco ambas cosas, soy ambas cosas."²⁷

Si la *décadence* remite a un proceso de disociación que pone fin a las formaciones valorativas de dominio una vez agotadas sus posibilidades y completado su ciclo, el sentimiento nihilista ha de superar todos sus estados, en tanto espíritu que arriesga y experimenta, pues ya se ha perdido una vez. Conforme apunta Zaratustra, la diferencia estriba en limitarse a la existencia del último hombre o, por el contrario, del más-allá-del-hombre. El último hombre es aquel que, al sustituir a Dios, permanece en la reactividad y prefiere una nada de voluntad a una voluntad de nada²⁸. Por eso se entrega a la extinción pasiva²⁹. El más-allá-del hombre, al contrario, ve en este desmoronamiento una posibilidad, una apertura, un estímulo³⁰. Nietzsche insiste: "El nihilismo no es solamente un conjunto de consideraciones sobre el tema: 'todo es vano'; no es solamente la creencia de que todo merece perecer: consiste en poner las manos en la masa, en destruir..."³¹. Dicha destrucción, sin embargo, ha de

25 JASPERS, Karl, *Nietzsche. Introducción a la comprensión de su filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003

26 NIETZSCHE, Friedrich, *La voluntad de poder*, óp. cit., §20

27 NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce Homo*. Buenos Aires: Alianza, 1996, p. 21

28 DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 2008

29 PÁL PELBART, Peter, *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*, óp. cit., p. 303

30 A diferencia de Heidegger, para quien el más-allá-del-hombre consistiría en la realización de la metafísica de la subjetividad y su conclusión en la tecnociencia, Deleuze lo concibe como una nueva forma de vida arraigada en otro tipo de subjetividad que parte de un nuevo modo de sentir, de pensar, de valorar.

31 NIETZSCHE, Friedrich, *La voluntad de poder*, óp. cit., §24

internationale lettriste

Il faut Recommencer La Guerre en Espagne



Vollà déjà quinze ans que Franco s'accroche au pouvoir, saltit cette part de notre avenir que nous avons laissé périr avec l'Espagne. Les églises que nos amis ont brûlé dans ce pays sont reconstruites, et les bagnes refermés sur les meilleurs de nous. Le Moyen-Age commence à la frontière, et notre silence l'affermir.

Pour en finir avec le Confort Nihiliste

Nous savons que toutes les réalités nouvelles sont elles-mêmes provisoires, et toujours trop peu pour nous suffire. Nous les défendons parce que nous ne nous connaissons rien de mieux à faire; et parce qu'est, en somme, notre métier.

Mais l'indifférence ne nous est pas permise devant les étouffantes valeurs du présent; quand elles sont garanties par une Société de prisons, et quand nous vivons devant les portes des prisons.

Nous ne voulons à aucun prix participer, accepter de nous faire, accepter.

Ne serait-ce que par orgueil, il nous déplaît de ressembler à trop de gens.

Le vin rouge et la négation dans les cafés, les vérités premières du désespoir ne seront pas l'aboutissement de ces vies si difficiles à défendre contre les pièges du silence, les cent manières de SE RANGER.

Au-delà de ce manque toujours ressenti, au-delà de l'inévitable et inexorable déperdition de tout ce que nous avons aimé, le jeu se joue encore, nous sommes. Toute forme de propagande sera donc bonne.

Nous avons à promouvoir une insurrection qui nous concerne, à la mesure de nos revendications. Nous avons à témoigner d'une certaine idée du bonheur même si nous l'avons connue perdante, idée sur laquelle tout programme révolutionnaire devra d'abord s'allier.

Guy-Ernest DEBORD.

Totem et Tabou

Présenté le 11 février 1952 et immédiatement interdit par la Censure pour des motifs demeurés vagues, le premier film de Gil J Wolman « L'ANTICONCEPT » n'a pu être revu, depuis, même en exploitation non commerciale.

Ce film qui marque un tournant décisif du Cinéma est défendu au public par une Commission composée de pères de familles et de colonels de gendarmerie.

Quand on ajoute à l'avengement professionnel du critique les pouvoirs du Ilie, les imbéciles interdisent ce qu'ils ne comprennent pas.

« L'ANTICONCEPT » est en vérité plus chargé d'explosifs pour l'intelligence que l'ennuyeux camion du « SALAIRE DE CLOUZOT »; plus offensif aujourd'hui que les images d'Eisenstein dont on a eu si longtemps peur en Europe.

Mais le côté le plus ouvertement menaçant d'une telle œuvre est de constater abhorrablement les critères et les périssables convenances de ces pères de familles et de ces colonels de gendarmerie; de rester, à l'origine des troubles qui viendront, quand les censeurs fantoches seront oubliés.

Guy-Ernest DEBORD.

Le scandale n'est pas qu'on se tue, c'est qu'on nous fasse vivre comme ça.

Jean-Michel MENSION.

Manifeste
Du Groupe Algérien
De L'Internationale Lettriste

Nul ne meurt de faim, ni de soif.

A la Recherche De l'Asymptote

(Fragments)

Il y a quelques semaines, les journaux annonçaient en cinq ou six lignes qu'en étudiant des clichés obtenus dans certaines conditions, un groupe d'universitaires américains avait constaté que la vitesse de la lumière était variable.

En février 1950, Einstein écarté par l'incertitude scientifique adoptait le dieu harmonisateur de Spinoza, déclarant dans la préface de la troisième édition de « Meaning of relativity » qu'il ne pouvait admettre que « Dieu joue aux dés avec le Cosmos ».

Partant de la théorie des « quantas » Werner Heisenberg affirme le principe de l'incertitude, rejetant la trinité — immuable, pensait-on — de toute science: la continuité, le déterminisme et la causalité.

Le seul principe d'investigation scientifique est, en fin de compte, le calcul des probabilités. Les sciences dites exactes se voient violentées, après coup, à la suite de chaque découverte et acceptent l'humour détourné comme moyen de connaissance. (N'ont-elles pas eu leur Lautréamont en Evariste Gallois ?)

La biologie de Pavlov et la génétique mitchourinienne infirment toute règle et introduisent dans ces disciplines l'empirisme artisanal des plasticiens. Chaque fois qu'une école littéraire apportait une idée nouvelle de la beauté, ses manifestes prêtaient à sourire alors qu'il ne s'agissait que de domaines — pouvait-on croire — rhétoriques. Quelle attitude sied-elle devant ce renversement des vérités ?

La philosophie, de combinaison d'idées est devenue combinaison de mots. « On ne pense plus, on compile. On ne crée plus, on collationne les mots vidés. Les systèmes se traduisent les uns des autres par synonymie et troncage. » La rhétorique est devenue

comprenderse desde la estimulación propia de una voluntad afirmativa, no puede provenir del carácter melancólico, del odio del frustrado, de la tiranía del resentimiento:

El anhelo de destrucción, de cambio, de devenir, puede ser expresión de una fuerza llena hasta rebosar, preñada de futuro ... pero también puede ser el odio del malogrado, del indigente, del que ha salido perdiendo y destruye, tiene que destruir, porque a él lo existente, es más, todo existir, todo ser incluso, lo indigna y lo irrita: para entender esta emoción mírese de cerca a nuestros anarquistas³².

Nietzsche revela la lógica aquí incluida añadiendo que “es necesario empezar ahorcando a los moralistas”, ya no apunta a los valores, se trata, al contrario, de aniquilar las fuerzas que los propagan³³. Así, el nihilismo aparece para Nietzsche como necesidad histórica, pues “cualquier gran crecimiento trae consigo un fraccionamiento y una corrupción monstruosos: el sufrimiento, los síntomas de la decadencia son parte de las épocas de avance descomunal; cada fecundo y potente movimiento de la humanidad creó al mismo tiempo un movimiento nihilista”.³⁴ Nietzsche precisa: “Eso yo lo comprendí”³⁵.

Reconoce en la destrucción, asimismo, la necesidad de eludir el impulso reactivo de la aspiración negativista: “Nosotros los distintos, nosotros los inmoralistas ... no negamos fácilmente, ponemos nuestro honor en ser afirmativos.”³⁶ O como señala Zaratustra: “¡quiero ser, algún día, apenas alguien que dice Sí!”³⁷. Criterios, a su vez, presentes en lo que Nietzsche denomina instinto helénico: la fuerza exuberante, la dimensión agónica, el inmoralismo temerario. En suma, la voluntad de vida eterna³⁸; pero que a diferencia de la eternidad cristiana, responde a una voluntad que reclama el eterno retorno de la vida ligado al eterno placer de la creación. Es cuando Nietzsche dice: “Los creadores son los más odiados: en efecto, ellos son los destructores más radicales”³⁹. Este mismo poder se realiza y se manifiesta como acción negadora o

32 NIETZSCHE, Friedrich, *La Gaya Ciencia*, óp. cit., p. 397

A pesar de la relevante influencia de Nietzsche en el pensamiento anarquista (destacando en este aspecto la atracción que sentía Emma Goldman por sus escritos), recibe las palabras más duras entre todos los movimientos políticos del siglo XIX denunciados por Nietzsche. Calificados como “manada de animales morales”, Nietzsche ve al anarquismo como un veneno rebosante de resentimiento, la política rencorosa de los débiles y miserables, la moral del esclavo: “La palabra resentimiento puesta en el oído de los sicólogos, suponiendo por una vez que estén inclinados a estudiar seriamente el resentimiento: no se desarrolla tan bien como puesta en el oído de los anarquistas” (NIETZSCHE, Friedrich, *La genealogía de la moral*, óp. cit., p. 198.). Por otro lado, señalar que el movimiento postanarquista surgido a finales de la década de los ochenta del siglo XX es el resultado, en gran medida, del pensamiento anarquista de influencia postestructuralista que rechaza la lógica del resentimiento en relación con la política radical. Saul Newman, uno de los pensadores centrales del postanarquismo y autor de *From Bakunin to Lacan* (2001), recupera a su vez del olvido a Max Stirner y su *El único y su propiedad* (1844) presentándolo como figura clave de un protopostestructuralismo que se anticiparía a postestructuralistas como Deleuze, Derrida, Foucault, Lacan o Ernesto Laclau.

33 KOSSOVITCH, Leon, *Signos e Poderes em Nietzsche*. Sao Paulo: Ática, 2004, p. 127

34 NIETZSCHE, Friedrich, *La voluntad de poder*, óp. cit., §112

35 *Ibidem*.

36 NIETZSCHE, Friedrich, *El crepúsculo de los ídolos*, óp. cit., p.74

37 NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*. óp. cit., p. 326.

38 PÁL PELBART, Peter, *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*, óp. cit., p. 303

39 NIETZSCHE, Friedrich, *Fragmento póstumo, verano-otoño de 1882*, 3 (1) 30, vol. 10

creadora, no negativista. Es decir, acción negadora del dato que es el ser humano en sí mismo, así como la acción creadora que crea al ser humano histórico; y acción negadora del dato que es el mundo natural en el que vive el animal, o acción del esfuerzo que crea el mundo cultural, fuera del cual el ser humano no es sino nada, y dentro del cual difiere de la nada sólo por un cierto tiempo⁴⁰. “El ser humano es esta noche, esta Nada vacía, que todo contiene en su simplicidad unitaria”, dirá Hegel y añade:

una riqueza inagotable de muchas representaciones, múltiples, ninguna de las cuales le pertenece- o está presente. Esta noche, el interior de la naturaleza, que existe aquí -puro yo- en representaciones fantasmagóricas, es noche en su totalidad, donde aquí corre una cabeza ensangrentada -allá otra horrible aparición blanca, que de pronto está aquí, ante él, e inmediatamente desaparece. Se vislumbra esta noche cuando uno mira a los seres humanos a los ojos -a una noche que se vuelve horrible⁴¹.

40 La teoría psicoanalítica de Lacan determinada bajo la consigna “Lacan contra Hegel” (Lacan, 1964: *El seminario. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*), parte de la noción de deseo desarrollada por Alexandre Kojève, cuya estructura depende de la acción negadora o creadora planteada por Nietzsche. Así, el deseo depende de una acción negadora que subsiste de la negación de su objeto; en el caso del deseo animal, el destino del objeto es su anulación. A partir de esta primera definición del deseo, Lacan plantea el problema con el que se enfrenta el deseo del deseo. Como negación, el deseo necesariamente debe anular el otro deseo que él desea. Lacan lo define como el “atolladero imaginario”. Es en este punto donde Lacan sitúa el “error inicial” de Hegel-Kojève (Lacan, 1968: *El seminario. Libro 16: De un otro al Otro*), cuyo mayor error es no haber reconocido la importancia fundamental de lo simbólico, el “reino del significante” (Lacan, 1969: *El seminario. Libro 17: El reverso del psicoanálisis*).

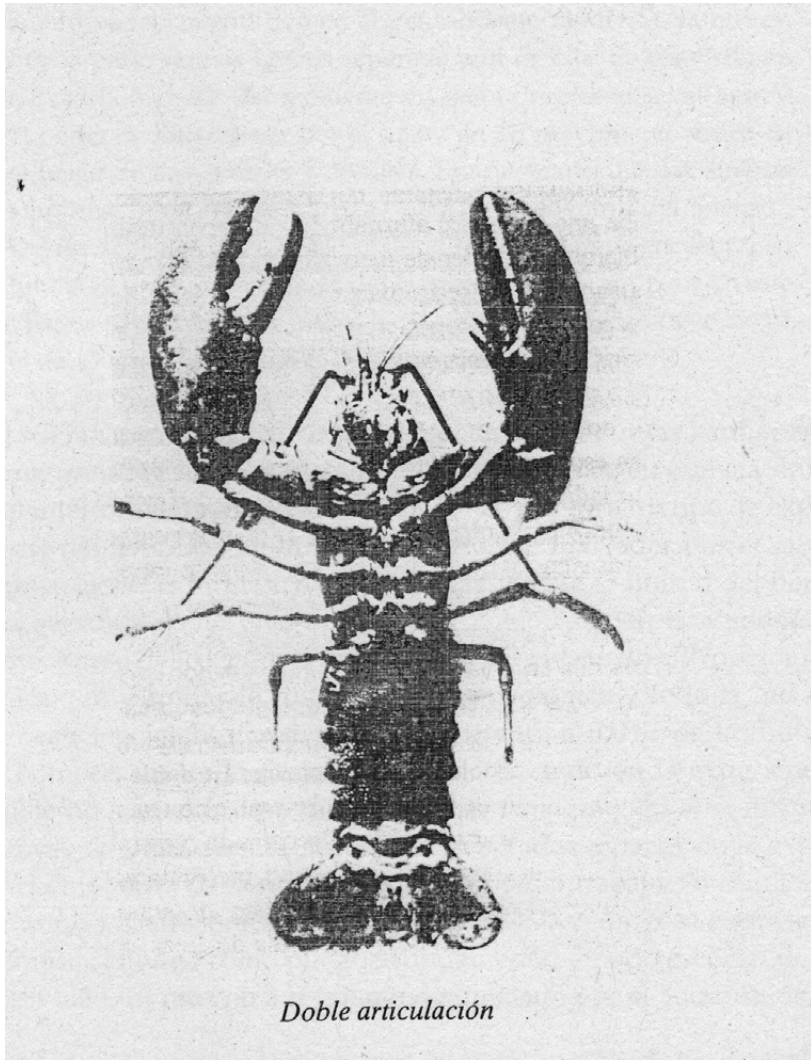
41 HEGEL, G.W.F., citado en: ŽIŽEK, Slavoj, *El espinoso sujeto*. Buenos Aires: Paidós, 2001, pp. 41-42.



La primera condición de un artista es saber nadar

Arthur Cravan

2.3. UN NUEVO LENGUAJE



2.3.1. EL ARTE DE ROBAR: DÉTOURNEMENT RAPTOR

Los jóvenes volverán a pronunciar esta frase ingenua: he llegado demasiado tarde. Aquéllos, pues, establecerán la imagen del poeta, que habrán conservado intacta gracias a ... las manos tendidas hacia el melodioso raptor¹

El surgimiento del *détournement* vino acompañado de una teoría que justificaba el plagio como una aportación necesaria al cambio radical de la sociedad². Aún cuando esta afirmación podría verse como otra de tantas provocaciones situacionistas, lo cierto es que la necesidad de hacer uso del plagio fue incrementándose a medida que avanzaba el siglo XX, concretamente por parte de aquellos y de aquellas que deseaban explorar esta práctica como método y como una forma legítima de discurso cultural³. Así, el plagio se vio camuflado en un nuevo léxico e irá afianzando su lugar bajo el nombre de *ready-made*, *apropiación crítica*, *collage* o *assemblage*, en el caso de la creación plástica; *montage* en el cine; *pastiche* o *bricolage* en la literatura; *intertextualidad* en las comunicaciones académicas o *citación* en la deconstrucción⁴.

Si bien todos estos términos no son totalmente sinónimos, podríamos anotar que representan a las exploraciones en el cosmos del plagio opuestas a las doctrinas esencialistas. Suponen, en definitiva, una relectura de lo dado. La particularidad del *détournement* radicaría,

1 BRETON, A., "Guillaume Apollinaire". En: *Los pasos perdidos*, óp. cit., p. 19

2 DEBORD, Guy, WOLMAN, Gil J., "Métodos de Tergiversación", óp. cit.

3 CRITICAL ART ENSEMBLE, "El plagio utópico, la hipertextualidad y la producción cultural electrónica", *The Electronic Disturbance*. Brooklyn, NY: Autonomedia, 1994. Artículo que se puede descargar traducido al castellano por Paloma García Abad en: serbal.pntic.mec.es

4 BALL, Edward, "The beautiful Language of My Century'. From the Situationist to the Simulationist", *Arts Magazine*, enero 1989, p. 68

sin embargo, en su interés por acoger bajo su nombre a todas estas exploraciones y a sus lugares de acción: una unidad de análisis que, desde su propia indefinición, comprendiese todo el conjunto de acción crítica que históricamente se ha negado a privilegiar los mitos legitimadores. En esto estribaría, dado el caso, la epistemología de la anarquía⁵, según la cual la tiranía de los paradigmas imposibilita la certidumbre más allá de la esfera de la privacidad. Una situación que, a su vez, priva al individuo de una forma de compartir la experiencia no racional. Deleuze y Guattari anotarían al respecto: “La anarquía y la unidad son una sola y misma cosa, no la unidad de lo Uno, sino una más extraña unidad que sólo se reclama de lo múltiple”⁶. Por tanto, cuestión de lo múltiple que necesariamente reclama una conciencia dotada de innumerables categorías interpretativas, es decir, una conciencia abierta a dejarse llevar por las secuencias de signos, más que ser conducidos por ellos, eligiendo las interpretaciones más convenientes en las condiciones surgidas de una situación dada.

Si recurrimos al *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española comprobamos que el término plagio se define como la acción de “copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias”⁷. Tipificándose como delito cuando se incluye una idea, una frase, un párrafo o la obra completa y no se ha recurrido al uso de comillas, no se ha indicado explícitamente el origen o no se ha citado la fuente original de la información. Bernardo Atxaga pone en boca de Axular, escritor vasco del siglo XVI, su método para plagiar:

A mi entender, el plagio tiene muchas ventajas si lo comparamos con el trabajo de creación. Es más fácil de realizar y menos trabajoso. Se pueden terminar veinte plagios en el tiempo que lleva hacer una sola creación. Y a menudo se logran resultados muy buenos, cosa que no sucede con los trabajos de creación, porque las cualidades del ejemplo que se toma sirven de guía y de ayuda⁸.

La actual definición del término plagio deriva del latín “plagiarius”: secuestrador, que es como en la antigua Roma se definía ya el plagio en el sentido de usar el esclavo ajeno y hacerlo trabajar como si fuera propio. Su equivalente “plagium”: secuestro, basada en la raíz indoeuropea “-plak”: tejer, en griego “plekein”, se presenta en latín como “plectere”. De aquí evoluciona a *plaga* por aquello de que lo que se teje es una trampa o una red. Otra versión de la raíz, del griego “πλάγιος”: oblicuo, nos lleva a engañoso⁹.

El plagio implica en todos estos casos una autoría infame que se percibe como insuficiente, delictiva o engañosa. Presentada como la apropiación de un discurso, unas ideas o unas

5 CRITICAL ART ENSEMBLE, “El plagio utópico, la hipertextualidad y la producción cultural electrónica”, *óp. cit.*, s.p.

6 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1993., p. 163

7 RAE (Real Academia Española): *Diccionario de la lengua española* (versión digital)

8 ATXAGA, Bernardo, *Obabakoak*. Barcelona: Ediciones B, 1989, p. 307

9 Descripción obtenida de la emisión radiofónica “Plagiats” dentro de la programación de *El Hexágono* y emitida en Radio 3 (Radio Nacional de España) el 21 de Enero del 2012.

imágenes ajenas por parte de aquellos y aquellas que están menos dotados, en realidad, su función ha sido demasiado tiempo devaluada por una ideología preservadora de los conceptos de originalidad, genialidad y autoría. Ahora bien, como señalan los miembros de Critical Art Ensemble (CAE): “Quizás son aquellos que apoyan la legislación de la representación y la privatización de la lengua los que están bajo sospecha; quizás son las acciones de los plagiarios, en unas determinadas condiciones sociales, las que más contribuyen al enriquecimiento cultural”¹⁰.

En la estética clásica del Arte, entendida ésta como imitación, el plagio responde a su lógica no discursiva y por tanto debería situarse en un plano privilegiado, sin embargo, a partir de la obra de destacados plagiarios como Geoffrey Chaucer, Laurence Sterne, Samuel Taylor Coleridge, Thomas De Quincey o William Shakespeare¹¹, el plagio irá desvinculándose de la tradición mimética para acogerse a “una posibilidad viva”¹² a través de la metodología de la recombinación. El verdadero valor de dicha actividad no radicaría, no obstante, en debilitar la estética clásica y tampoco hacer desaparecer la originalidad, “sino que se desplaza”¹³ para inventar nuevos mecanismos que eviten “repetirse y expresar lugares comunes”¹⁴, además de reforzar su utilidad social en tanto que contribuye a la distribución de las ideas. Así debió de entenderlo Lautréamont cuando escribió:

Las ideas se mejoran. En ello interviene el sentido de las palabras. El plagio es necesario. El progreso lo implica. Ciñe la frase de un autor, se sirve de sus expresiones, borra una idea falsa, la reemplaza por la idea justa. Una máxima, para estar bien hecha, no necesita corrección. Necesita que se la desarrolle.¹⁵

El plagio no es simplemente retomar lo sustancial de otro, sino que, como categoría interpretativa, remite a los tabúes y a las prohibiciones discursivas morales o, si se prefiere, ideológicas, que conciernen la dimensión pragmática de los actos. Uno de los principales objeti-

10 CRITICAL ART ENSEMBLE, “El plagio utópico, la hipertextualidad y la producción cultural electrónica”, *óp. cit.*

11 Véase para una mayor exploración sobre el tema: LUCY, Niall, “Introduction. The source of plagiarism”, *Angelaki. Journal of the theoretical humanities*, volumen 14 número 1, Abril 2009, pp. 3-20

12 AMARA, Luigi. En entrevista concedida a Karen Julibeth para el diario mexicano *Milenio* con motivo de su conferencia *Textos encontrados: intervenciones, apropiaciones y copy/paste* en el Museo del Chopo, abril 2014, s.p.

13 *Ibíd.*

14 *Ibíd.*

15 LAUTRÉAMONT, *Poesías y cartas*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, s.f. (versión digital). En “Métodos de Détournement” se señala: “Lautréamont llegó tan lejos en esta dirección que todavía sólo es entendido a medias por sus admiradores más ostentosos. Además de su aplicación obvia de este método al lenguaje teórico en *Poesías* (particularmente perfilado en las máximas éticas de Pascal y Vauvenargues), donde Leautréamont se esfuerza en reducir el argumento, a través de sucesivas concentraciones, al máximo posible - un tal Viroux causó un asombro considerable hace tres o cuatro años demostrando que *Maldoror* es una tergiversación de *Buffon* y otras obras de historia natural, entre otras cosas. Que los prosistas de *Figaro*, como el propio Viroux, sean capaces de ver en esto una razón para despreciar a Leautréamont, y que otros creen que tienen que defenderlo elogiando su insolencia, sólo atestigua la debilidad intelectual de aquellos dos campos de dotarlos en elegante combate unos con otros. El slogan *El Plagiarismo es necesario, el progreso lo implica*, es todavía pobremente entendido, y por las mismas razones, también la famosa frase acerca de que la poesía debe ser hecha por todos”.

vos del plagiario es restablecer el impulso dinámico e inestable del significado apropiándose y recombinaando fragmentos de la cultura. De esta forma, se pueden producir significados que previamente no estaban asociados con un objeto o un conjunto dado de objetos. Asimismo, de la misma manera que el plagio reconoce que unos elementos intrínsecamente significantes pueden adquirir un sentido diferente si son colocados en un nuevo contexto, el *détournement* exige que esta ordenación de los signos se aleje del carácter racional de la respuesta, pues su valor “está en la afinidad directa con la conciencia o en la vaga recreación de los contextos originales de los elementos”¹⁶. De otro modo, el mecanismo representacional no lograría desviarse ni de su contenido ficcional y ni de la distancia referencial que necesita para convertirse en una estructura abierta. El poeta Andrés Trapiello tantea la validez del ideal: “El plagio es metafísicamente imposible, como no se puede plagiar la vida. Puede uno copiar y falsificar algo, pero no puede crearlo dos veces”¹⁷.

A partir de aquí, alcanzar en mayor o menor grado el plagio sostenible¹⁸, su horizonte utópico, implicaría una renegociación de los contratos de recepción, en los que, desde entonces, la repetición y la originalidad, autores y textos se confundirían en una concepción más democrática del discurso¹⁹:

No, literatura es esta Obra Maestra Posible: Habría que escribir Rojo y Negro de nuevo, página tras página, línea a línea, frase por frase, palabra sobre palabra, letra a letra. Habría, inclusive, que poner los puntos y las comas sobre puntos y comas, en el mismo sitio... Quien hiciera esto y escribiera un libro radicalmente distinto, igual pero diferente, tendría la Obra Maestra. Quien firmara este libro (Pierre Menard, interrumpí yo -Arsenio no se contrarió sino que dijo: ¿Tú también creíste que era eso!) Con el nombre (hizo una pausa borgiana) de Stendhal, tendría la Obra Maestra Total²⁰

16 DEBORD, Guy, WOLMAN, Gil J., “Métodos de Tergiversación”, óp. cit.

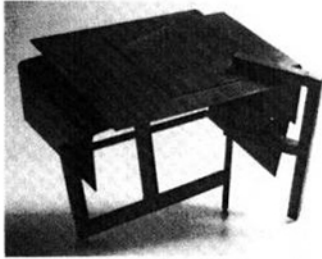
17 TRAPIELLO, Andrés, “Plagio”, *El arca de las palabras*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006, p. 182.

18 MONTESERÍN, Pepe, *La conferencia. El plagio sostenible*, Madrid: Lengua de Trapo, 2006.

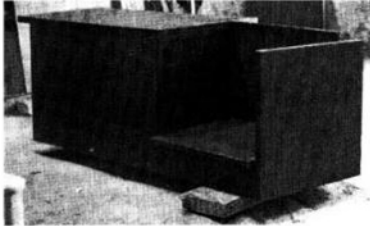
19 PERROMAT AUGUSTÍN, K., “Poéticas combinatorias, (re)producción fragmentaria y plagio”, *Réécritures I. Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine*, nº 4, 2010. Para una defensa de este planteamiento, véase: HOME, S., *Plagiarism: Art as Commodity and Strategies for its Negation*. Londres: Aporia, 1987; HOWARD, R. M., *Standing in the Shadow of Giants: Plagiarists, Authors, Collaborators*. Stanford, Connecticut: Ablex Publishing Corporation, 1999; MALLON, T., *Stolen Words. Forays in the Ravages of Plagiarism, Forays into the Origins and Ravages of Plagiarism*. Nueva York: Ticknor and Fields, 1989; MAUREL-INDART, H., *Du plagiat. Perspectives Critiques*. Paris: PUF, 1999.

20 CABRERA INFANTE, Guillermo, *Tres Tristes Tigres*. Barcelona: Seix Barral, 2005, p. 359

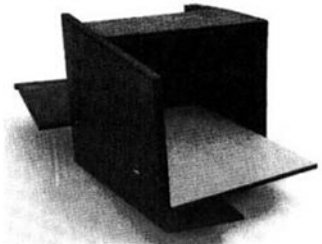
2 sucesion manierista



MORAZA



IFAZU



espléndido arranque manierista de la joven escultura vasca aquí con visible apoyo en mis Cajas vacías de un minimal conclusivo para oponerse por rompimiento de su unidad y montaje de las partes, como estructura compuesta en episodios o aislada y abierta una de las partes

y esto es manierismo como cambio inicial históricamente de un nuevo ciclo

acomodados en su propio mundo barrocoide fácil de la posmodernidad matado míticamente como siempre el padre no se mira atrás se nombra parentesco más rentable

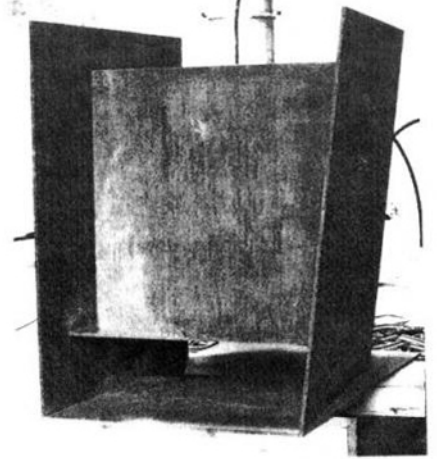
política funcionaria viajes becas galeristas colecciones libros-catálogo consumo

hoy HERMES el escultor Hermes hoy el escultor mensajero de los dioses con su talonario de alas, en el mercado

pero hoy el escultor estaría en su cultura su escultura está en lo que escribe

42/150

badicla



porque ya todo lo que tenía que llegar está pasando

pobre de mí que me he preocupado y he creído tanto en la educación estética he vivido equivocado

propuse tiempo hace como ejercicio en una clase intentar realizar algo que no resultase arte

sorprendente resultado todo valía

y se explicaba ya estéticamente todo

la mirada acostumbrada a ver como arte objetos realizados con ese fin descubre que donde mira sin ese fin percibe emoción semejante

en la basura encuentra arte hace ya tiempo que en la basura se encuentra el hombre

ahora los problemas del artista organizar para el consumo el basurero

4 la parodia

(los que tienen la risa a su favor no necesitan pruebas)

hasta Voltaire la sátira siempre ha mantenido buenas relaciones con los poderosos en los que confiaba con la autoridad

en ocasiones se puso del lado de los oprimidos especialmente donde en verdad ya no estaban y desde luego, como cautiva de su propia forma nunca se deshizo totalmente

de la herencia autoritaria de la incontestada maliciosidad

el ambiguo espíritu de las apariencias desca siempre mostrar al parodista como un sujeto gracioso y progresista

sin embargo

no permite ninguna duda sobre quién es el decente y quién es el corrupto sobre lo que es espíritu y lo que es estupidez sobre lo que es escribir y lo que es chupar tinta

este pedestre representante del sentido común

sólo tiene un criterio

lo sobreentendido

pero el medio de su ironía la diferencia entre ideología y realidad

ha desaparecido

no hay fisura en la roca de lo existente donde el irónico pueda agarrarse y se resigna a confirmar la realidad haciendo un simple duplicado de la misma

Jorge Oteiza. Libro de los Plagios - Formas de apoyarse en obra ajena (1991). Fragmentos de la versión actualizada por Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum (2016)

vaya inocencia hijo de puta
16 DEIA GIPUZKOA

FEA VIERNES 23 DE DICIEMBRE DE 1991



La denuncia podría paralizar la construcción del palacio de congresos Euzkoaldea

Oteiza acusa de plagio a Moneo por las rocas varadas del Kursaal

Martín No Arza DOMINELA. El escultor vasco Jorge Oteiza ha presentado una demanda ante el Juzgado de lo Civil de San Sebastián por plagio de su obra "Rocas varadas" en el edificio Kursaal de Euzkoaldea, diseñado por Rafael Moneo. Oteiza sostiene que los forjados de las rocas varadas, que forman parte de su obra "Rocas varadas", se parecen demasiado a los forjados de las rocas varadas del Kursaal. Oteiza denuncia que Moneo copió su obra sin su consentimiento. Oteiza denuncia que Moneo copió su obra sin su consentimiento. Oteiza denuncia que Moneo copió su obra sin su consentimiento.

hizo con intención y alabanza el Ayuntamiento de San Sebastián. Oteiza denuncia que Moneo copió su obra sin su consentimiento. Oteiza denuncia que Moneo copió su obra sin su consentimiento. Oteiza denuncia que Moneo copió su obra sin su consentimiento.

- [-Las rocas varadas son puro plagio de mi escultura Ekaiz-2, realizada en 1.966-
- [-Las aperturas de siempre no se saldrán con la suya, advierte Alberto, Va la dlijimas nosotras, apostilla Soto



debe que la escultura que rodea la que constituye el concepto que cubren a por los forjados de Euzkoaldea. Oteiza denuncia que Moneo copió su obra sin su consentimiento. Oteiza denuncia que Moneo copió su obra sin su consentimiento.

IL N'EST PAS DE GESTE SI RADICAL QUE L'IDÉOLOGIE N'ESSAIE DE RECUPERER...

COMME VOUS AVEZ RAISON DE
VOLER DES LIVRES. LA CULTURE
RE DEVRAIT ETRE A LA PORTÉE
DE TOUS.

LA CULTURE ?
MAIS C'EST LA MARCHAN
DISE IDÉALE, CELLE QUI
FAIT PAYER TOUTES LES
AUTRES. PAS ETONNANT
QUE VOUS VOULIEZ L
OFFRIR A TOUS...

ENCORE UN
PLANETISTE
DE GAUCHE

NOTA A PIE DE PÁGINA

y continuamos leyendo, después de algunos milenios, como si nunca hiciéramos otra cosa que aprender a leer²¹

El carácter marginal de las corrientes estéticas más opuestas a las restricciones en materia de creación y autoría contrasta con las prácticas más habituales del plagio en el discurso académico. A menudo vigiladas mediante la cita protegida por la nota de pie de página.

La nota a pie de página, hermana menor de la cita, en su forma más memorable tiene una

21 BLANCHOT, Maurice, *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila, 1957, p. 265. Traducido también como *El libro por venir*, el título del libro alude a una cadena de citas que tiene en su centro otro libro, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1914) de Stéphane Mallarmé. Libro que Marcel Broodthaers replicará en 1969 mediante una obra con idéntico título. Derrida, a su vez, propondrá en 1997 su conferencia "El libro por venir" para pensar en el futuro del objeto impreso en un momento crucial del desarrollo tecnológico que anunciaba cambios profundos en los modos de leer y escribir.

función hipertextual de baja velocidad que contacta al lector con otras fuentes de información adicional complicada de incluir en el mismo texto. Pero, asimismo, es una forma de vigilancia sobre un escritor y/o investigador para asegurarse que no está utilizando de forma impropia una idea o frase ajena a su propia producción. Esta función convierte a la nota a pie de página en vigilante. Lo mismo podría decirse de la cita. Es decir, una función que impone interpretaciones fijas en una secuencia lingüística e implica la propiedad de ideas por parte del individuo citado. La nota a pie de página y la cita se convierten por tanto en un homenaje al genio que supuestamente ha sido el artífice de la idea: "Las citas serán útiles" -escribe Debord en *Panegírico*- "en los periodos de ignorancia o de creencias oscurantistas ... Hoy en día, cuando la ironía misma no se comprende siempre, se corre el riesgo de que a uno le atribuyan con toda confianza la cita, que además podría incluso ser reproducida apresuradamente de forma errónea"²². Para Debord la solución está en la diversión:

La diversión es lo contrario de la cita, de la autoridad teórica siempre falsificada por el solo hecho de haberse convertido en cita; fragmento arrancado a su contexto, a su movimiento, y finalmente a su época como referencia global y a la opción precisa que se hallaba dentro de esa referencia. La diversión es el lenguaje fluido de la anti-ideología²³

Debord está dándonos a entender que la cita sería aceptable si todo aquel que merece ser reconocido pudiera serlo, sin embargo, resulta imposible debido al contrabando de firmas de autor. Esta designación de posesión permite a la autoridad teórica coleccionar recompensas cuando, en realidad, la escritura misma es un robo. Todo texto son citas infinitas de otros textos. Se trata, pues, de cambiar las características del viejo texto-cultura de la misma forma que se camuflan los objetos robados: "no hay que volver a citar a las firmas, sino que hay que recordar que la firma no es más que una señal, un texto taquigráfico bajo el cual se pueden almacenar y desplegar rápidamente una serie de ideas interrelacionadas"²⁴. Se despoja de toda referencia y en esa diversión que alude Debord se retoma el mecanismo de recombinación aplicada previamente por los *plagiadores* mencionados en las líneas precedentes de este apartado:

Las alusiones, sin comillas, a otros textos de muy reconocida fama, como se hace en la poesía clásica china, en Shakespeare o en Lautrémont, deben quedar reservadas para tiempos más ricos²⁵ en cabezas capaces de reconocer la frase anterior y la distancia que ha introducido su nueva aplicación²⁶

22 DEBORD, Guy, *Panegírico*, óp. cit., p. 12

23 DEBORD, Guy, *La Sociedad del Espectáculo*, óp. cit., parágrafo 67.

24 CRITICAL ART ENSEMBLE. "El plagio utópico, la hipertextualidad y la producción cultural electrónica", óp. cit.

25 Impresión semejante encontramos al inicio de *El Anticristo*, maldición sobre el cristianismo de Nietzsche: "Este libro está hecho para muy pocos lectores. Puede que no viva aún ninguno de ellos. Esos podrían ser los que comprendan mi Zaratustra: ¿acaso tengo yo derecho a confundirme con aquellos a quienes hoy se presta atención? Lo que a mí me pertenece es el pasado mañana. Algunos hombres nacen póstumos".

26 DEBORD, Guy, *Panegírico*, óp. cit., p. 12

La complejidad de este tejido mencionado se engazaría en la estructura del palimpsesto, donde el fragmento alterado debería funcionar como un signo optativo a esa misma realidad. Así lo creía la IS, cuando presentó el *détournement* como un cruce de pensamientos capaz de alterar las falsas evidencias de los esquemas establecidos. Pues descifrar un palimpsesto permite el encuentro con huellas de una escritura anterior que fue borrada para presentar otra versión interesada de un hecho. Siempre planteado, este palimpsesto, como una resistencia de lo visible fundada en la variación de lo borrado, de lo indefinido: la memoria de Benjamin, que convierte lo incumplido en cumplido y lo cumplido en incumplido²⁷.

No obstante, a diferencia de Debord, Benjamin se descubre ante la noción de cita²⁸ y la presenta “como salteadores de caminos que irrumpen armados y despojan de su convicción al ocioso paseante”²⁹. Análogamente, Emmanuel Lévinas anunciaba que más que probar, la función de la cita consiste en dar testimonio de una tradición y de una experiencia:

La transacción esencial entre la estructura cerrada de los signos dentro del texto y el exterior es la cita: es decir, la selección de un repertorio discursivo preexistente y de dimensiones limitadas (catálogo). La transacción se conoce solamente por su momento inicial de selección del catálogo, de extracción de una unidad de una lista de muchas unidades (*marcha*), y por su momento final, cuando la unidad ha terminado su recorrido (*regreso*); por sinécdoque, la unidad escogida pone en juego, en su surco, la totalidad de la lista (*resto*); dentro del texto, dentro de la imagen, no se ha creado nada nuevo; todo se conoce ya; por lo cual, a la postre, aunque a la lista total se denomine *código*, en realidad sólo es lo que aparenta ser, por medio de la naturalización (*espejismo*), de la familiaridad con el contenido de la lista³⁰

En esa implícita seducción hacia la reflexión abierta de la cita se asume, sin embargo, que no existe una estructura dentro de un texto dado que facilite un significado preciso y universal. El esencialismo de la Ilustración fracasó a la hora de proporcionar una unidad de análisis que pudiera actuar de significado, pues no hay posibilidad que se acabe ella sola en sí misma, en su *ser-en-sí*. Sencillamente porque la conexión entre el significante y su referente es arbitraria. Asimismo, y a pesar de que el lenguaje de la ideología pueda provocar la ilusión de estabilidad obstruyendo las suposiciones impenetrables de la vida diaria, el significado de un texto dado deriva exclusivamente de su relación con otros textos. Dichos textos son contingentes respecto a lo que existía antes que ellos, al contexto en el que están situados y

27 AGAMBEN, Giorgio, “Difference and Repetition: On Guy Debord’s Films”, *óp. cit.*, pp. 313-319.

28 En relación a la cita Debord confesará: “Tendré que hacer uso bastante frecuente de las citas. Nunca, pienso, con el fin de otorgar autoridad a argumento alguno; simplemente para que se perciba con qué han sido tejidos en lo más profundo esta aventura y yo mismo”. DEBORD, Guy, *Panegírico*, *óp. cit.*, p.39

29 BENJAMIN, Walter, *Dirección única*, Madrid: Alfaguara, 1987, p. 86

30 BRYSON, Norman, *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid: Alianza, 1991, p. 148

a la capacidad interpretativa del lector. “El libro en sí es sólo un tejido de signos”³¹, señalaba Barthes ante la evidencia de que la idea de una *lexia* estuvo siempre condenada al fracaso por su dependencia al lenguaje como único instrumento procesual disponible. Para Barthes, asimismo, el rechazo de la autoría y la originalidad constituían una postura necesaria “pues rehusar la detención del sentido es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley”³².

En este ensayo de 1968 Barthes trataría de delimitar las secuelas que se derivan del desplazamiento del autor como fuente y lugar de sentido. Se afirmarían así el carácter no inventado e inconcluso del sentido. Pues no puede haber ruptura sin citacionalidad. En otras palabras, el deseo informe de otras formas que comparecen en el espacio como fragmentos reinventados que recuerdan pero no son, que parecen pero no son. Formas que citan aquellas precedentes y que al citarlas las transforman en otras. Formas tal vez hasta ahora impensables o incluso unimaginables donde existe un llevar el signo hasta una especie de límite. Límite convertido en una suerte de luz que sugiere la posibilidad de pensar otros espacios y, con ello, otros modos de ser.

Consecuentemente, la práctica del montaje³³ se reveló ineludible, pues restablecía el impulso dinámico e inestable del significado apropiándose y recombinando los citados fragmentos de la cultura. Así visto, si el collage es la transferencia de materiales de un contexto a otro, el montage se convierte en la desviación de esos préstamos a un nuevo emplazamiento³⁴. De este modo, Derrida propone una teoría del montaje para trabajar con cualquier modelo de escritura; gramatología que escribe como cita en dos formas, la del injerto y la de la mimesis³⁵. Cuyo ejercicio, de manera muy similar al *détournement*, como quien dice recombinación, consiste en unir varios códigos generalizados para producir significados que previamente no estaban asociados con un objeto o un conjunto dado de objetos. Es lo que ocurre, por ejemplo, en un psicoanálisis –señala Didi-Huberman: “se hacen montajes interpretativos y en la reunión de dos cosas muy distintas surge una tercera que es el indicio de lo que buscamos”³⁶. En esta expansión del lenguaje, Karen Eliot cita a Sherrie Levine: “¿Plagio? No me gusta como sabe”.

31 BARTHES, Roland, “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987, pp. 69-70

32 BARTHES, Roland, *ibíd.*, p. 70

33 En palabras de Georges Didi-Huberman, Benjamin decía que una verdadera historia del Arte debe acceder al inconsciente de la visión, y la única manera de lograrlo es mediante el montaje interpretativo. Asimismo, señala la defensa por parte de Barthes de la imagen (más explícitamente de la imagen fotográfica) como algo que presenta lo real. La fotografía, por tanto, corresponde al lugar donde se capta, bajo la forma de un fantasma, la verdad del ser, la cual hay que distinguir de la imagen retórica compuesta por una iconología empobrecida que sólo intenta ver signos en las imágenes, y no gestos. DIDI-HUBERMAN, Georges, “Un conocimiento por el montaje”. Entrevista concedida a Pedro G. Romero, *Minerva. Revista del círculo de bellas artes*, IV época, número 5, 2007, pp. 17-22

34 CASTRO FLÓREZ, Fernando, *Escaramuzas: el arte en el tiempo de la demolición*. Murcia: Cendeac, 2003, p. 22

35 DERRIDA, Jacques, “La doble sesión”. En: *La diseminación*, Madrid: Fundamentos, 1975, pp. 305-308

36 DIDI-HUBERMAN, Georges, “Un conocimiento por el montaje”, *óp. cit.*, p. 18



Txomin Badiola Los nombres del padre (2013)

APROPIACIÓN

Apropiación. Algo que nos apropiamos y lo convertimos en ordenado, en nuestro, desde una complejidad serial. Es decir, cuanto más problema menos información y cuanto más caótico, más información. Un ejemplo: la baraja de cartas. Si no se revuelven predecimos la siguiente carta que se descubre, sin embargo, si elegimos aleatoriamente el resultado es impredecible³⁷

Gustave Flaubert y Charles Baudelaire centraron los primeros debates alrededor de la cuestión de la apropiación modernista a través de la noción de “idea recibida”, cuyo resultado más consecuente se da en el inacabado *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert y en incontables pasajes de su novela satírica *Bouvard et Pécuchet*. Se trata, seguramente, del inicio hacia la más intensa petición de terminar con el sistema historicista de pensamiento que surge a mediados del siglo XIX y fundado en el desarrollo cronológico continuo que tiende siempre a conciliar la incompatibilidad, a universalizar todo conocimiento, permitiendo únicamente trazar su curso en una realidad oficial.

En relación al proyecto del diccionario iniciado por Flaubert en 1843, Maxime du Camp -a quien le unía una estrecha relación de amistad- describía dicho proyecto como un “agrupamiento metódico de lugares comunes”³⁸, donde la conjunción de “frases hechas” respondían en su organización al título convencional alfabético del diccionario para presentar, concretamente, la idea recibida como instrumento contundente de la historia. El diccionario, por tanto, pretendía acorralar la colección de instantes socialmente prefabricados y designados por consenso (nacional) lingüístico, es decir, por el sujeto/objeto de la identidad lingüística,

37 Notas recogidas en el curso “Represencialidad: escultura en la era de lo visual”, impartido por Juan Luis Moraza. Fundación Bilbao Arte (2-4 de junio de 2014)

38 DU CAMP, Maxime, *Souvenirs Littéraires*, vol. 1. París: Hachette, 1882, pp. 230-231. Se puede consultar en internet en archive.org, gracias al escaneado y posterior subida de la obra original llevado a cabo por New York Public Library.

para mostrarnos la dimensión social del extenso espacio de sincronías, de préstamos, de transferencias y migraciones de lenguaje.

Duchamp, uno de los primeros en entender el poder estético de la apropiación, tomaba objetos que le eran “indiferentes desde un punto de vista visual”³⁹ y los articulaba de tal forma que lograba alterar sus significados. Así, al sacar el retrete del cuarto de baño, firmarlo y colocarlo en una galería de Arte, el significado se vaciaba de la aparente interpretación funcional exhaustiva del objeto. Aunque este significado no desaparecía completamente, se situaba en comprometidas yuxtaposiciones con otra posibilidad: su significado en tanto que objeto de Arte. Oscilación que aumentaría al plantearse el problema del origen, puesto que el objeto no había sido creado por un artista, exigiendo una nueva valoración, independientemente de la función del artista o autenticidad del objeto de Arte. Esta comprensión de la obra de Arte contradice a aquella más generalizada de la obra como un todo estético y simbólico con un origen, un autor y un fin. Y, en este caso, pone en juego estrategias de resistencia polisémicas donde prevalecen las acciones menos grandilocuentes de seleccionar, escoger y combinar. Según señala Juan Martín Prada:

Por ello tiene su más importante campo de acción en la crítica de las nociones exigidas por el sistema de ordenación moderno para la conformación de los principios básico de la historia de arte: originalidad, autenticidad y presencia. Su cuestionamiento implica también el de las formas tradicionales de recepción e interpretación de las obras: tradición, influencia, desarrollo y evolución⁴⁰.

No obstante, autores como Edward Ball recomiendan analizar el *détournement* sin detenerse en la cuestión de Duchamp⁴¹. El *détournement* se presenta entonces como la “Crítica de la lengua dominante”⁴² apoyándose en una constante dislocación de la linealidad de los discursos, y en la ruptura de su continuidad: “Descartes soñaba con una lengua (ancestro de la neolengua) en la que los pensamientos se dedujesen, como los números, con un rigor matemático: la “mathesis universalis””⁴³, que los situacionistas niegan defender, pues remite a un artificio matemático puro⁴⁴ cuando, en realidad, se requiere el empleo de un lenguaje de cambios de contexto, de ruptura de los discursos de temporalidad y de la historia de la

39 WELCHMAN, John C., *Art after Appropriation. Essays on Art since the 1990s*. Londres: G+B Arts, 2001, p. 5

40 MARTÍN PRADA, Juan, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos, 2001, p. 10

41 BALL, Edward. “The beautiful Language of My Century’. From the Situationist to the Simulationist”. *Arts Magazine*, enero 1989, p. 68.

42 KHAYATI, Mustapha, “Las palabras cautivas (Prefacio para un diccionario situacionista)”, *Internacional Situacionista vol. II: La supresión de la política*. Madrid: Literatura Gris, 2000, p. 416

43 *Ibidem*.

44 Para protestar contra el culto de la cibernética, los situacionistas distribuyeron durante la conferencia de Abraham Moles y del escultor Nicolas Schöferel (Estrasburgo, 1965) el panfleto *La tortue dans la vitrine (dialectique du robot et du signal)* firmado por Édith y Théo Frey, Jean Garnault y Mustapha Khayati, acompañado por una copia del artículo de Debord “Correspondance avec un cybernéticien” publicado en el número 9 de la revista *Internationale Situationniste* (1964)

tradición. Contar un nuevo aliento:

Ya que todo sentido nuevo es llamado contrasentido por las autoridades, los situacionistas van a instaurar la legitimidad del contrasentido y a denunciar la impostura del sentido establecido y dado por el poder. Ya que el diccionario es el guardián del sentido existente, nos proponemos destruirlo sistemáticamente. La sustitución del diccionario, del amo del hablar (y del pensar) del lenguaje heredado y domesticado, encontrará su expresión adecuada en la disolución revolucionaria del lenguaje, en el desvío ampliamente practicado por Marx, sistematizado por Lautréamont y que la I.S. pone a disposición de todo el mundo⁴⁵.

No es por tanto una cuestión de oponerse al lenguaje heredado con otra lengua abaricable por un diccionario; se revela como una actitud sintomática. Es decir, como síntoma de crisis y de disolución social, centrándose en los aspectos pulsionales e inconscientes cuya ideología subyacente tiene que ser siempre cuestionada y contrastada con el presente de la práctica. No juzgada⁴⁶. El potencial político de esta lectura consiste en el hecho de que se identifica con su capacidad de abrir infinitos horizontes de referencia y sentido. Precisamente es en esta polisemia donde se impone el principio del anacronismo⁴⁷, basado en la narración del pasado a través de sus huellas en el presente. Y extraída de esta propuesta, Barthes acude a la figura mitológica de la nave Argos que nunca se destruía, sino que se reconstruía permanentemente:

Imagen frecuente: la de la nave Argos (luminosa y blanca); los argonautas iban reemplazando poco a poco todas sus piezas, de suerte que al fin tuvieron una nave enteramente nueva, sin tener que cambiarle ni el nombre ni la forma. Esa nave Argos es muy útil: proporciona a la alegoría un objeto eminentemente estructural, creado no por el genio, la inspiración, la determinación, la inspiración, la evolución, sino por dos actos modestos (que no pueden captarse en ninguna mística de la creación): la sustitución (una pieza desplaza a otra, como en un paradigma) y la nominación (el nombre no está vinculado para nada a la estabilidad de las piezas): a fuerza de hacer combinaciones dentro de un mismo nombre, no queda ya nada del origen: Argos es

45 KHAYATI, Mustapha, "Las palabras cautivas (Prefacio para un diccionario situacionista)", *óp. cit.*, p. 415.

46 Pues juzgar significa "detener y suspender", de modo que se ha de dialogar, según señala Blanchot, con "pensamientos-límites, pensamientos de fin de mundo". Tales pensamientos, añade, no admiten ni explicación ni desarrollo, por cuanto los verdaderos pensamientos no se desarrollan sino que "preservan el infinito desarrollo que contienen en sí". En: BLANCHOT, Maurice, *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila, 1957

47 Desde su sentido más surrealista, cuya definición la encontramos en Dalí como: "El 'anacronismo', es decir, lo 'concreto delirante' (única constante vital), se nos presenta (en consideración al esteticismo intelectualista que se nos atribuye) como la esencia de lo 'efímero extrañado'... Se trata, como se ve, de una 'actitud' basada en el más pequeño, en el menos orgulloso 'complejo de superioridad' al que se añade un coeficiente de humor 'sórdido-crítico' que ... permite a quien desee mostrar la preocupación de las confitadas actualidades artístico-retrospectivas, apreciar el fenómeno inaudito con las contradicciones faciales reglamentarias y decentes". DALÍ, Salvador, *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*. Madrid: Siruela, 2003, p. 154

un objeto que no tiene otra causa que su nombre, u otra identidad que su forma.”⁴⁸

El lenguaje de la historia no deja de ser, en el fondo, un lenguaje mítico. Reescribir el pasado mediante la apropiación de sus conceptos obsoletos favorece, más que a la recuperación de una identidad perdida, a la renegociación de recepción del presente como del pasado. Incluso la pretendida reconstrucción de una identidad perdida es siempre una construcción en diferido de sus condiciones presentes. La *Obra Maestra Total* de Pierre Menard, autor del *Quijote*⁴⁹. Ese es el sentido real de la palabra revolución⁵⁰.

No obstante - advierte Julia Kristeva - no deberíamos de obviar que la noción de texto nunca ha superado a la noción de experiencia, y añade:

A lo mejor me entendieron mal. Una cierta recuperación estructuralista de la noción de texto sólo ve en el texto la técnica: cómo construir un producto de mercado, por ejemplo. A mí lo que siempre me interesó es el laboratorio en donde se producen los textos. Si miras bien, hay artículos que escribí hace treinta años, como “La productividad llamada texto”, y con eso quería decir que para producir un texto hay que cuestionarse entero: la manera de sentir, la sexualidad, el lenguaje. Y desde este punto de vista se trata de una experiencia, pero no en el sentido de un científico que hace un “experimento” con los conejillos de indias para buscar un resultado, sino como cuestionamiento de lo antiguo y posterior surgimiento de lo nuevo. Se parece más a la experiencia mística, si se quiere. Es una experiencia personal que va a contracorriente del mercado y de la comunicación⁵¹.

48 BARTHES, Roland. Recogido en: KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996, p. 64

49 Como señalábamos en páginas precedentes, en su intento de recuperar el sentido original de la obra de Cervantes, Menard (personaje de ficción borgiano) copia la obra palabra por palabra y, sin preverlo, la transforma, a raíz de cambios y transformaciones de orden epistémico, en una nueva obra, en un nuevo texto. O como se refiere Foucault, la descrita noción de orden epistémico se refiere a aquello que hace posible los conocimientos y las teorías, el suelo de positividad en que se asientan los códigos fundamentales de una cultura, así como las intencionalidades que pretenden explicar tales códigos. Sobre ese suelo, en lo que también denominaré “experiencia desnuda del orden”, las interpretaciones, aún siendo éstas opuestas, señalan una raíz común en cuanto a las condiciones que han hecho posible su discursividad. FOUCAULT, Michel, *Las Palabras y las Cosas*. México: Siglo Veintiuno, 1968, p. 6

50 KRISTEVA, Julia, “Psicoanálisis y literatura son la misma cosa”. Entrevista recogida por Mauro Libertella. En: *Ñ. Revista de Cultura* (11 Noviembre 2011). Señala, asimismo: “Dediqué muchos años a estudiar lo que llamo la revuelta. Como soy de formación lingüística, me dediqué primero a entender el significado de la palabra, que tiene origen sánscrito, y quiere decir pasar hacia atrás y volver hacia el futuro. Una memoria fuerte de la transformación, pero que no es nunca una negación del tipo ‘estoy en contra y mato eso’. El sentido profundo de la revuelta tiene que ver con revalorizar los antiguos valores para que surjan otros nuevos. La palabra ‘volumen’, por ejemplo el volumen de un libro, cuyas páginas doy vuelta para aprender, viene de la misma raíz. Esa fuerza que mira hacia el futuro aprendiendo algo del pasado es la que me interesa”.

51 KRISTEVA, Julia, “Psicoanálisis y literatura son la misma cosa”, *óp. cit.*, s.p.

Yo antes era indeciso. Ahora no lo sé.

Para un indeciso hay pocas cosas más tortuosas que tomar una decisión o elegir entre varias opciones. No obstante, sabe que tarde o temprano tendrá que hacerlo. El verdadero problema está en la convicción que el indeciso asigna a los otros: cree que los demás toman decisiones -cuando en realidad se someten a las pocas o muchas opciones que la vida concede-. El indeciso sería aquel que quiere decidir más que la media y, sobre todo, a toda costa, porque en cada decisión inminente hay una batalla a enfrentar contra todo sentido prefijado. Esencialmente, la indecisión se recorta sobre lo ya decidido por uno mismo y por los otros, y sobre la proliferación de los hechos consumados que mueven la realidad. En lo decidido, en tanto efectivamente real, el indeciso ve la amenaza del error...

En el orden de las narraciones, la indecisión produce también un cambio en el tono de la anécdota. No el desvío o la ansiedad derivada de la sorpresa, ni la conmoción del desenlace o la identificación del conflicto. La indecisión remite a una especie de narcolepsia interna, una suspensión bajo la cual la historia se abstrae de sí misma y parece abrirse a toda expectativa. Me gusta pensar la indecisión como preámbulo o epílogo de la ambigüedad, una cláusula narrativa mínima de sentidos en espera, que por su indefinición pertenece naturalmente al campo de la negatividad. O sea, esos momentos en que las palabras en cadena dicen "No" con palabras diferentes al "No". Intentos de repetir "No sé" sin hacer uso de la palabra "No".

CHEJFEC, Sergio, *Teoría del ascensor* (2016)

2.3.2. LE MONDE N'EST QU'ABUSION

Y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... lo que es 'sagrado' para él no es sino la ilusión, pero lo que es profano es la verdad. Mejor aún: lo sagrado aumenta a sus ojos a medida que disminuye la verdad y crece la ilusión, hasta el punto de que el colmo de la ilusión es también para él el colmo de lo sagrado. FEUERBACH, prefacio a la segunda edición de *La esencia del Cristianismo*.

El espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa. La técnica espectacular no ha podido disipar las nubes religiosas donde los hombres situaron sus propios poderes separados: sólo los ha religado a una base terrena. Así es la vida más terrena la que se vuelve opaca e irrespirable. Ya no se proyecta en el cielo, pero alberga en sí misma su rechazo absoluto, su engañoso paraíso. El espectáculo es la realización técnica del exilio de los poderes humanos en un más allá; la escisión consumada en el interior del hombre.

Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación.

El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes.

En el mundo *realmente invertido*, lo verdadero es un instante de lo falso.

El espectáculo no puede entenderse como el abuso de un mundo visual, el producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Es más bien una *Weltanschauung*¹ que ha llegado a ser efectiva, a traducirse materialmente. Es una visión del mundo que se ha objetivado.

Guy Debord, *La sociedad del Espectáculo*²

1 *Welt* significa mundo y *anschauen* mirar, remitiéndonos a la cosmovisión o "visión del mundo". Consiste en una imagen o figura general de la existencia o realidad que una persona, sociedad o cultura construye en una época determinada componiéndose por determinadas percepciones, conceptualizaciones y valoraciones sobre dicho entorno.

2 DEBORD, Guy, *La Sociedad del Espectáculo*, óp. cit., pp. 1-2, 5

François Villon³ supo, ya bebidas todas sus miserias⁴, que “el mundo no es más que ilusión”⁵, dándonos a entender que carecemos de una conexión directa con la realidad. Sin embargo, la ilusión no significa que no exista. Su existencia depende de un tejer las experiencias para formar una historia coherente que nos permita generar una simulación del mundo exterior que nos asegure la supervivencia: “Una historia plausible, pero falsa, es mejor que ninguna”, nos indica el neurólogo Francisco Rubia Vila⁶. Lacan matiza; el yo permanece en conflicto permanente, solo soportable mediante el autoengaño⁷.

El hinduismo considera la realidad exterior como maya, ilusión. El yo también es maya. Palabra del sánscrito que significa engaño o lo que no es. En la filosofía védica se acuñó la palabra *Ahamkara*, compuesta de *Aham*, significando yo, y *kara* que designa todo aquello que ha sido creado, siendo el yo una construcción ilusoria que aísla al sujeto de su entorno haciéndole creer que tiene una autonomía que no es real. Y si el yo es la suma de nuestras percepciones, entonces ese yo es fruto de la construcción del ser consciente de otros siendo consciente de mí mismo⁸.

Nuestra identidad es la suma de múltiples memorias, de enésimos recuerdos. Sin un sentido del yo los recuerdos no tienen ningún sentido y, sin embargo, ese yo es un producto de nuestros recuerdos. Pero esos recuerdos se modifican por el contexto en el que se producen y, a veces, simplemente son confabulaciones⁹, de ahí la ideología, cuya definición la encontramos en Althusser como “una representación de la relación imaginaria de los individuos

3 “Villon encarnó desde la edad simbolista la imagen del primer poète maudit. En 1463 a Villon se le conmuta una pena de muerte por diez años de destierro lejos de París, donde vivía entre todo tipo de germanías: putas, truhanes, nobles... Abandona París y nunca vuelve a saberse de él. ¿No nos sugiere eso la sombra de Rimbaud? Como sea, estos dos largos poemas biográfico-meditativos ... se cuentan entre las obras maestras de una literatura que alcanza quizá con Villon su madurez primera. Sabemos que el Legado se escribió en 1456. El gran testamento -más largo y su obra capital- es el de 1462. Todo se mezcla en ambos: biografía, melancolía, alabanzas, truhanería, consejos de mala vida... Vemos como Villon odia el Poder y alaba la alegría de vivir, aunque brille sobre todos la sombra de la Muerte, en un clásico clima de lo que Huizinga llamó “el otoño de la Edad Media”. Descripción de Luis Antonio de Villena. En: “El legado y El testamento”, *El Cultural* (1 Mayo 2002)

4 VILLON, François, *El legado y El testamento*. Valencia: Pre-Textos, 2002; “En el trigésimo año de mi edad / ya bebidas todas mis miserias / y ni del todo loco ni cuerdo del todo / gracias a tantos sufrimientos recibidos / de la gracia del tal Thibaut / quien, aunque es obispo y todo lo bendice / no quiero que me a mí me bendiga / ni que mi obispo sea.

5 *Ibidem*

6 RUBIA VILA, Francisco J., “El impacto de la Neurociencia: la ilusión del yo”. Texto de la conferencia pronunciada por el autor en la Real Academia Nacional de Medicina (Madrid) el 7 de mayo de 2013. La conferencia puede seguirse también en Youtube y se publicó originalmente en el Blog Neurociencias que el autor edita en *Tendencias21*.

7 LACAN, Jacques, *El seminario Libro II El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós, 1983

8 RUBIA VILA, Francisco J., *óp. cit.*

9 Gilles Deleuze plantea la cuestión desde lo que él llama “la realidad de lo virtual”, en el sentido de que hay algo que es virtual, es decir, que no es actual, y a pesar de todo tiene consecuencias reales, causas reales. Žižek anota que la política de Occidente funciona de esta manera; soñamos que podemos cambiar las cosas, mejorarlas, pero en realidad, sirve únicamente para protegernos y sobrevivir al hecho de que las cosas son así y no podemos cambiarlas. Entonces, a veces lo virtual funciona, posibilita aceptar las cosas tal como son. Constituye la paradoja de la creencia: en realidad, nadie cree realmente la virtual verdad de otro, pero la creencia funciona. En definitiva, paradojas centrales que muestran la manera en que la ideología funciona. ŽIŽEK, Slavoj, “La ideología funciona cuando es invisible”, *La Voz del Interior. Revista lacaniana*, 14 diciembre 2004 (versión digital).

con sus condiciones reales de existencia”¹⁰. Representaciones que son ancladas dentro de la conciencia de cada uno de nosotros, encontrándonos demandados por esta función imaginaria que parte de nuestras propias necesidades de supervivencia. Mecanismos que constituyen, de igual forma, un psiquismo que se enreda en la posibilidad ilusoria o fantasmática –en palabras de Althusser- de relacionarse con el otro como objeto. Para Althusser, y bajo la influencia de Lacan, la ideología es ahistórica pues, al igual que el inconsciente freudiano, es eterna. De modo que siempre habrá ideología. Althusser, no obstante, subraya que ésta no es una forma de “conciencia falsa”, sino más bien la relación social –es decir, de supervivencia- de los sujetos con sus relaciones sociales. Perniola añade:

El rechazo de la identidad individual, hacerse nada y nadie para poder llegar a ser todo, el mimetismo llevado a la identificación completa con el sentir de otro representa potentes dispositivos de conocimiento del mundo y de la realidad, además de experiencias arrebatadoras, excitantes que, por un lado, consienten una comprensión profunda de aspectos muy inquietantes de la locura, y, por el otro, liberan de la tristeza y de la desesperación de ser prisioneros de una identidad¹¹.

Figuras de proyección, si no de identificación que son, a su vez, situaciones materiales discursivas e ideológicas, entendiendo el discurso como un acontecimiento materializado en el lenguaje, y la ideología como la materialización en los sujetos desde lo imaginario. No obstante, entre las posibilidades múltiples de ideología prevalece la ideología dominante, descrita por Žižek como: “la ideología consiste en el hecho de que la gente ‘no sabe lo que en realidad hace’, en que tiene una falsa representación de la realidad social a la que pertenece. La distorsión la produce, por supuesto, la misma realidad”¹². O como dice Zygmunt Bauman, “la educación es aprender a aceptar voluntariamente aquello que estarás obligado a hacer el resto de tu vida”¹³ (que para Leopoldo María Panero se convertirá en la institución penal que nos ha obligado a olvidar la infancia¹⁴).

En el plano de lo ideológico establecido por el sujeto se convoca, por tanto, a una realidad social deformada que busca impedir que el sujeto se cuestione sobre su propia existencia real. Interpelación que responde a los designios de la cultura, subraya Althusser, hallando en la recreación del ideal social la base para su constante reproducción. Ahora bien, la ideología dominante se encuentra en todos lados puesto que es hegemónica y es ahí precisamente donde encontramos un abismo entre la cultura y la sociedad, dado que la sociedad es ese lugar ficcionado donde recaen los significantes que movilizan al sujeto y por los cuales

10 ALTHUSSER, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. México: Siglo XXI, 2010, p. 131

11 PERNIOLA, Mario, *El arte y su sombra*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002, p. 60

12 ŽIŽEK, Slavoj, *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI, 2010, p. 58

13 BAUMAN, Zygmunt, *Los retos de la educación en la modernidad líquida*. Barcelona: Gedisa, 2008, p. 38.

14 PANERO, Leopoldo María. En: *El desencanto* (1976). Dirección del documental: Jaime Chávarri.

se construye una ideología¹⁵. Y desde este supuesto, Debord advierte:

La historia que crea la autonomía relativa de la cultura y las ilusiones ideológicas sobre esta autonomía se expresan también como historia de la cultura. Y toda la historia conquistadora de la cultura puede ser comprendida como la historia de la revelación de su insuficiencia, como una marcha hacia su autosupresión. La cultura es el lugar donde se busca la unidad perdida. En esta búsqueda de la unidad, la cultura como esfera separada está obligada a negarse a sí misma.

Cada uno de los dos frentes del fin de la cultura existe de un modo unitario, tanto en todos los aspectos de los conocimientos como en todos los aspectos de las representaciones sensibles -en lo que era el arte en el sentido más general. En el primer caso se oponen la acumulación de conocimientos fragmentarios que se vuelven inutilizables, porque la aprobación de las condiciones existentes debe finalmente renunciar a sus propios conocimientos, y la teoría de la praxis que detenta en solitario la verdad de todos ellos por ser la única que detenta el secreto de su uso. En el segundo caso se oponen la autodestrucción crítica del antiguo lenguaje común de la sociedad y su recomposición artificial en el espectáculo mercantil, la representación ilusoria de lo no-vivido¹⁶.

Dichas relaciones, partiendo desde Lacan¹⁷, obedecen a condiciones materiales de explotación y de dominación ideológica constituyentes de una psicología consciente del sujeto que engendra un logos totalizante, cuyo juego de los roles de la verdad del sujeto en sociedad le hace confundir en las fauces de lo simbólico y de la apropiación del goce por parte del Otro, concretamente, mediante la delimitación de *lo real* de su existencia con la simbolización y su unión imaginaria ideológica superestructural. Estos postulados se recogen, según Debord, dentro del espectáculo, constituyendo la sociedad a través de lo que él define como "ideología materializada". A este respecto, Anselm Jappe señala:

está claro que aquí la ideología se halla lejos de ser una simple "supraestructura"... El concepto de espectáculo analiza cómo el proceso de abstracción transforma tanto el pensamiento como la producción. Así, dicho concepto se mueve precisamente camino de una superación de la oposición dualista entre "base" y "supraestructura", entre "apariciencia" y "esencia", entre "ser" y "consciencia", en la que se había empeñado un "marxismo" que no había comprendido que el valor es un "hecho social total" -como diría M. Mauss- que instaura él mismo la división en diferentes esferas.¹⁸

15 ALTHUSSER, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, óp. cit., p. 138

16 DEBORD, Guy, *La Sociedad del Espectáculo*, óp. cit., pp. 59-60

17 LACAN, Jacques, *El seminario Libro VIII La transferencia*. Buenos Aires: Paidós, 2008

18 JAPPE, Anselm, *Guy Debord*. Barcelona: Anagrama, 1998, p. 170

Estas circunstancias simbólicas e imaginarias esbozan, según Lacan¹⁹, un contexto donde el sujeto está atado, amarrado, y esto se nos presenta con la condición del Otro como el generador de los intercambios sociales mediante la palabra, que también es simbólica como el dinero. No obstante, si el sujeto es capaz de gozar del Otro y éste de gozar gracias al sujeto, es evidente que el orden de las relaciones entre ambos formaría parte de una suerte de conjunción de lo que podemos llamar sociedad. Es decir, el Otro posibilita el uso de los significantes para cada uno de los sujetos y conforma así una sociedad que se encuentra delimitada por sus posibilidades de goce. Sin embargo, el mediador de ese goce es la renuncia al goce mismo, renunciación convocada por el propio entramado idílico social y su base simbólica.

Lacan entonces nos plantea las funciones de lo inconsciente como develación del deseo y no del ideal²⁰. Pues la conciencia está ubicada en una posición de desconocimiento, una posición interna, imaginaria e idílica, distante del deseo del sujeto. Una especie de autonomía fragmentada por el inconsciente y sus formaciones que hace a la conciencia presa de engaños ideológicos. Desde la neurociencia, Rubia Vila anota que atribuimos a la conciencia, al yo racional, la mayoría de la actividad cerebral, cuando en realidad es una instancia tardía en comparación con el inconsciente que gobierna la inmensa mayoría de nuestra actividad cerebral al servicio de la supervivencia. El inconsciente o consciencia límbica, desde su dependencia de estructuras más antiguas pertenecientes al cerebro emocional, logra acceder a una "segunda realidad" propia del místico, del chamán²¹. Sin embargo, una condición para que se produzca esta última es la anulación de la consciencia racional, acorde con el pensamiento dualista característico de nuestra capacidad lógico-analítica²². Puede parecer que ambas consciencias del yo son antagónicas, sin embargo, se necesitan, del mismo modo que Dios necesita a Satán. No comprenderlo causa la fragmentación del yo y entonces el propio yo queda violentado. Su compensación, según Artaud²³, se encuentra en la propia violencia del acto: *"las acciones, casi siempre violentas, se anteponen a las palabras, liberando así el inconsciente en contra de la razón y la lógica"*²⁴. Insiste, además, que este pensamiento del acto responde a una necesidad propia de cada ser sujeto en su propio

19 LACAN, Jacques, *El seminario Libro VIII La transferencia*, óp. cit.

20 Lacan enuncia "El ideal es siervo de la sociedad", puesto que la ideología y lo ideal no son más que representaciones imaginarias del cómo se debe vivir la vida. Este saber, ha sido otorgado por el Otro a partir de la coyuntura de las prohibiciones sociales que reproducen un patrón de conducta desarrollado en estándares que residen modulados dentro de las prácticas sociales. En: LACAN, Jacques, *El seminario Libro VIII La transferencia*, óp. cit., p. 368

21 Recordemos que el chamán es un sujeto al que se le atribuye la capacidad de modificar la realidad o la percepción colectiva de ésta, de manera que no responde a una lógica causal.

22 RUBIA VILA, Francisco J., "El impacto de la Neurociencia: la ilusión del yo", óp. cit.

23 Trabajo del pensamiento analizado en las páginas precedentes de esta investigación, en el cual Artaud se reconoce poniendo al descubierto las ilusiones constituyentes del sujeto. La metafísica del *Teatro de la Crueldad* de Artaud se trataría de un sistema gnóstico que pone en evidencia de dónde procede: "Van Gogh, Gérard de Nerval, Edgar Poe, Baudelaire, Nietzsche / Villon no dejaron de torturar / Dar vueltas y vueltas / Atormentar en su ámbito / La misma idea / La misma ausencia de formación del ser de una idea / De la concreción de una idea de ser"

24 ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2001, p. 67

contexto, su expresión en el espacio (“en verdad, la única expresión real”²⁵). A este respecto Camille Dumoulié anota:

El Teatro de la Crueldad y la tragedia griega son metafísica en acto, pero ... deben ser instrumentos contra la “decadencia”. Entonces, a pesar de que el teatro tiene un origen o una esencia ritual, el objetivo no es rehacer la tragedia griega o copiar las danzas de Bali, sino inventar una nueva forma dramática que corresponda a las exigencias de la época. Sabemos que, para Nietzsche, al menos en el período de *El nacimiento de la tragedia*, esta forma había surgido en el drama wagneriano y que, para Artaud, deber ser inventada bajo el nombre de “Teatro de la Crueldad”.

En ambos casos, la finalidad metafísica del drama es producir la unidad de los contrarios, resolver la dualidad de los principios opuestos ... Además, el drama de la unidad y de la división se encuentra encarnado por esas dos figuras míticas comparables: Dionisos para uno, Heliogábalo para el otro. Son a la vez los actores y directores de un conflicto metafísico que los inscribe en el corazón de una ambigüedad ontológica, donde los principios contrarios se contaminan: masculino/femenino, orden/violencia, cultura/barbarie... Esta ambigüedad fundamental es la de lo sagrado²⁶.

Desde una familiaridad que reconocemos en la construcción de la situación en la IS, donde un acontecimiento irreplicable debe hacerse vivir fuera de los juegos de la función mimética de la representación, se pretende la transformación del espectador, o sujeto en sociedad, procurándole una situación intermedia entre los diversos órdenes de *lo real* en base a una nueva y superior *μηγαυή* (invención) de la existencia, hacia el nacimiento del *pensamiento trágico*²⁷; “un original que la vida sólo alcanza de manera pálida y apagada”, escribe Nietzsche, y añade:

Lo sublime y lo ridículo están un paso más allá del mundo de la bella apariencia, pues en ambos conceptos se siente una contradicción. Por otra parte, no coinciden en modo alguno con la verdad: son un velamiento de la verdad, velamiento que es, desde luego, más transparente que la belleza, pero que no deja de ser un velamiento. Tenemos, pues, en ellos un mundo intermedio entre la belleza y la verdad: en ese mundo es posible una unificación de Dioniso y Apolo. Ese mundo se revela en un juego con la embriaguez, no en un quedar engullido completamente por la misma... El actor teatral ... va más allá de la belleza, y sin embargo no busca la verdad. Permanece oscilando entre ambas. No aspira a la bella apariencia, pero sí a la apariencia, no aspira a la verdad, pero sí a la verosimilitud. (El símbolo, signo de la verdad.) ... El nuevo mundo del arte, el de lo sublime y lo ridículo, el de la “verosimilitud”, descan-

25 ARTAUD, Antonin, *ibíd.*, p. 101

26 DUMOULIÉ, Camille, “Nietzsche y Artaud, pensadores de la crueldad”, *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, nº 4-5, 2007, pp. 18-19

27 NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia. Ensayo de autocritica.*, óp. cit., p. 69

saba en una visión de los dioses y del mundo distinta de la antigua bella apariencia. El conocimiento de los horrores y absurdos de la existencia, del orden perturbado y de la irregularidad irracional, y, en general, del enorme sufrimiento existente en la naturaleza entera, había arrancado el velo²⁸.

Inaugurada la ambigüedad ontológica, reconocida por Nietzsche, implícita en Debord, y por la cual se justifica el Teatro de la Crueldad, Artaud reconoce que la primacía de la imagen sobre el concepto viene de que, al enmascarar “lo que querría revelar”, la imagen permite percibir el vacío oculto por el concepto: “En relación con la manifestación-ilusión de la naturaleza, ella crea un vacío en el pensamiento”²⁹. Es decir, cuanto más pensamos por conceptos más nos alejamos de la realidad creyendo captarla, asumiendo que, quien pretenda traducir la realidad sin traicionarla, debe aceptar su desaparición bajo el flujo de las imágenes, puesto que esa desaparición misma es la única revelación posible: “tras la máscara del humanismo no están las verdades del materialismo, sino los escenarios de pesadilla de la lógica y el determinismo. Emerge ahí un mundo cristalino que responde únicamente a imperativos numéricos, manipulaciones formales y control financiero”³⁰. Artaud – señala Dumoulié³¹ – no puede aceptar, sin embargo, esa distancia cleptómana y peligrosa que implica no sólo la metáfora³², sino también la imagen, como todo sistema signifiante, por lo que necesita resistirse a ellas a fin de quitarles esa parte de mistagogia que siempre llevan en sí. Su resistencia radica en su re-existencia; un saber que afirma y niega al mismo tiempo en su propio contexto. Y al cuestionarlas, él mismo necesita cuestionarse y ponerse en el abismo, en el borde de la nada. En relación a lo expuesto, Moraza expone acertadamente la situación:

En tanto un poder humano necesita legitimarse por encima de la simple fuerza física o la coacción, necesita instituir un sistema simbólico que incluya un “indiscutible”, un universo ulterior del que el mundo real sea sólo una burda réplica, un nivel inferior. Esta legitimidad descendente representa al gobernante en una posición subordinada respecto a lo sagrado, confiando que sus súbditos asuman ese sometimiento respecto a él. La imagen, lejos de ser desinteresada, se afirma como un mecanismo de simbolización y catalización del culto a la autoridad ... Y lo que diferencia una y otra obra, no será su programa iconográfico o ideológico, sino la singularidad de su modo concreto de ser como elaboración de todos esos factores. Ese carácter integral posee

28 NIETZSCHE, Friedrich, *ibíd.*, p. 69

29 DUMOULIÉ, Camille, *Nietzsche y Artaud: por una ética de la crueldad*. México: Siglo XXI, p. 185

30 HALLEY, Peter, “Notes on Abstraction”, *Collected Essays (1981-87)*. Zurich: Bruno Bischofberger Gallery, p. 170

31 DUMOULIÉ, Camille, *Nietzsche y Artaud: por una ética de la crueldad*, *óp. cit.*, p. 185

32 Breton dirá al respecto: “Creo que la literatura tiende a convertirse para los más modernos en una poderosa máquina que sustituye con ventaja a las antiguas maneras de pensar. En el último extremo y contra toda honradez, los mejores lógicos que intentan obtener nuestro asenso por medio de una imagen. Y esto es, como dijo Lautréamont, porque `la metáfora hacia el infinito de lo que se figuran aquellos que están imbuidos de prejuicios”. BRETON, André, “Los cantos de Maldoror”, *Los pasos perdidos*, *óp. cit.*, p. 60

una fuerza de transmisión ajena a la difusión de mensajes, de información, o de ideología. El carácter integral afecta tanto a los modos de transmisión -que es implicativa- como al contenido de esa transmisión -que incluye toda la complejidad emocional de lo humano. Por ello, es tal su fuerza que ha resultado atractiva para toda voluntad de poder, que habrá intentado conducir esa energía al servicio de algún útil, de algún sentido, de algún proyecto³³.

Cómplice con lo revelado, Debord desconfía de la existencia de imágenes que merezcan ser consideradas por su significado conceptual autónomo³⁴: *“El espectáculo como tendencia a hacer ver a través de diferentes mediaciones especializadas el mundo que ya no es directamente comprensible, suele encontrar en la vista el sentido humano privilegiado, como en otras épocas fue el tacto; el sentido más abstracto, el más mistificable corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad actual”*³⁵. Debord no cesa de repetir, asimismo, que la posición imperante de la imagen dentro de las sociedades modernas deviene en la condición que establece al sujeto en una posición delimitada en su abnegada posibilidad de recuperar algo de aquella pérdida originaria, donde éste siempre será presa de un sistema de legitimación que disminuye las exigencias bajo la falsa apariencia de una intensidad más allá de las apariencias³⁶. Punto en el cual radica la esencia del discurso capitalista para Lacan, es decir, mutar ese objeto causa de deseo en representaciones de objeto para generar satisfacción provisional en el sujeto. Moraza resulta explícito al respecto:

Si los lenguajes y las representaciones son medios de comunicación, su eficacia se basa en la naturalización de su uso, esto es, en una fluidez pragmática compartida que garantiza la inteligibilidad a cambio de comportarnos como si los signos que utilizamos se correspondieran con aquello a lo que se supone se refieren. Esta automatización encubre la arbitrariedad de los signos y el abismo de los vínculos, pero a cambio permite la convivencia y la comprensión. Lo que define una relación “naturalizada” con las representaciones es la sensación de evidencia -perceptiva, emocional, lógica, ideológica-, de naturalidad basada en la estabilidad de la repetición y la interacción eficaz. El naturalismo no tiene que ver con un parecido icónico, con la congruencia paradigmática, sino con la eficacia de las relaciones mediadas por signos. Por ello tanto la abstracción como la figuración pertenecen a las competencias representacionales naturalistas, esto es, a relaciones inmediatas con signos automatizados³⁷.

33 MORAZA, Juan Luis, ABSTRACCIÓN NORMATIVA. *Siete ensayos sobre los contras de la claridad*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 2010, s.p. (versión digital)

34 PERNIOLA, Mario, *El arte y su sombra*, óp. cit., p. 61

35 DEBORD, Guy, *La Sociedad del Espectáculo*, óp. cit., p.18. Afirmación que sirve a Paul Virilio para señalar que “lo desconocido ha cambiado de posición: ha pasado del mundo, que era demasiado vasto, misterioso y salvaje”, a la “galaxia nebulosa de la imagen”. En: ARMITAGE, John (ed.), *Virilio Live: Selected interviews*. Londres: Sage, 2001, p. 40

36 Entre otros ejemplos: “El espectáculo somete a los seres humanos en la medida en que la economía los ha sometido ya totalmente”; “El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen”. DEBORD, Guy, *La Sociedad del Espectáculo*, óp. cit.

37 MORAZA, Juan Luis, ABSTRACCIÓN NORMATIVA. *Siete ensayos sobre los contras de la claridad*, óp. cit.

REPETICIÓN Y NOVEDAD EN LA SITUACIÓN CONSTRUIDA

¿Mediante qué podemos distinguir a la vanguardia de sus seguidores? ¿Y por qué medios podemos obtener modificaciones allí donde esto ocurra? Mediante la experimentación. La experiencia aparece no dirigida, inconsciente, privada de sentido, espontánea. La experiencia se hace consciente con su primera repetición, cuando puede ser descrita y analizada. Debe decidirse entonces si esta repetición es "válida" o no. Si la opción es positiva, la descripción de la experiencia se erigirá en regla de juego y la experiencia en juego.

No hay juego sin repetición. Hemos constatado que la cultura, en su decadencia, no tenía ya el menor poder de experimentación. Pero esta decadencia encuentra su final con el redescubrimiento de los juegos. El juego humano está constituido por la repetición de una situación. Una situación puede *advenir* (cuando los factores de su construcción no están en nuestras manos). En este caso, el juego es el de la repetición de algo dado. O puede ser *creada experimentalmente* (cuando los factores de su construcción están a nuestra disposición). Éste es el juego de la repetición de una experiencia.

Queremos la experimentación porque queremos juegos nuevos. Los jugadores son también plagiarios (no estamos contra los plagiarios). Aquellos que experimentan en la vida cotidiana constituyen asimismo la vanguardia revolucionaria (nosotros somos esa vanguardia). Un plagiario especializado no sabe experimentar. Un revolucionario especializado no sabe jugar. Aquel que quiere especializarse únicamente en juegos nuevos no sabe jugar.

Una revolución hoy no puede ser más que una crítica de la revolución (como especialización separada). Esta crítica de la revolución ha de tener el sentido de una defensa del juego. Un revolucionario que juega encarna la contradicción dialéctica. El revolucionario especializado bloquea esta contradicción al dar lugar a un nuevo poder separado. Existen diferentes posibilidades de respuesta a la vida: el suicidio, el embrutecimiento, la experimentación y el juego. El suicidio y el embrutecimiento son las posibilidades ofrecidas por la sociedad actual. ¿Podremos llegar al momento en que podamos escoger entre las experiencias y los juegos? Esto nos hace volver a la cuestión: ¿cómo podemos realizar una revolución lúdica?

No estamos *contra* el condicionamiento: un cierto tipo de condicionamiento es inevitable. Sin embargo, queremos arrancar a las instituciones que trabajan en la reducción de los hombres los instrumentos de condicionamiento de que disponen. En efecto, no existe otra posibilidad para liberar nuestros sueños encarcelados que la apropiación por nosotros mismos de los factores de nuestro condicionamiento. Será entonces cuando podamos explorar dominios que hasta ahora sólo hemos presentado. Pero estas exploraciones nos llevarán también al encuentro de lo más antiguamente conocido: a viejas formas cargadas de nuevos contenidos y a antiguos contenidos insertos en nuevos marcos.

Uno de mis amigos recibe a sus invitados en habitaciones completamente vacías. Además, pone a su disposición un surtido considerable de instalaciones "útiles" -cama,

armario, mesa, silla- y de objetos indefinibles desprovistos de cualquier carácter utilitario. Estos invitados pueden amueblar la habitación como quieran: pueden incluso transformar su estructura si lo desean. Este amigo es así de los pocos anfitriones que se manifiesta fuera de la tradición de Procufo (no es difícil, por otra parte, concebir el conjunto de la sociedad actual como esta síntesis paradójica: Procufo siendo su propio huésped). No nos obliga a acomodarnos a un espacio que pueda ser eventualmente portador de una atmósfera adaptada a un personaje que nos es extraño u hostil. No nos reduce a un hábitat impersonal, como se califica a una mala habitación de hotel, ni a un hábitat acondicionado para cierta categoría de hombres, concebido en función de sus capacidades medias, como se le supone a una buena habitación de hotel.

Un apartamento, como un barrio, condiciona a las personas que lo habitan. Sin embargo un apartamento puede ser determinado por esas personas. Puede ser su probador, su espejo. Su caja de resonancia. Evidentemente, si consideramos los apartamentos de hoy como reflejo de sus habitantes, entonces hay que decir que algo funciona muy mal en la personalidad de estos. Si los contemplamos como el lugar donde ciertas partes de la personalidad deberían desarrollarse, hemos de admirar a aquéllos que han podido salir de allí sin acabar enfermos, de una forma u otra.

Se podría admitir, para medir el coeficiente de enfermedad alcanzado en este sentido por el individuo, la prueba de ofrecerte un espacio mayor que aquél del que disponía anteriormente para que lo transforme a su imagen.

No nos definimos como contrarios a la naturaleza. En todo caso, estamos contra la ciudad moderna en tanto que suma de las diferentes técnicas de reducción del hombre. ¿Qué encontramos en ella? El apartamento de confección: apariencia de privacidad en la normalización. La televisión: apariencia de contacto humano en el aislamiento. Los grandes comercios: apariencia de enriquecimiento en la uniformidad. Los lugares de distracción: apariencia de realización de uno mismo en el embrutecimiento. Y las calles, con su tráfico aparente, que son las cadenas del aislamiento. La naturaleza era un espacio vital, tal y como la ciudad debe llegar a ser ahora con nuestras capacidades actuales. Se ha considerado que la naturaleza satisfacía las necesidades elementales y se pretende que el apartamento en serie está hecho para satisfacer necesidades superiores, es decir, sutiles y diversificadas. Sin embargo, está claro que al apartamento establecido para satisfacer a ese modelo oficial de hombre se le reconoce el mínimo vital de facultades medias, y no puede servir más que para amputar a todo individuo real.

En otros tiempos se hablaba de la "jungla de las grandes ciudades". En nuestros días difícilmente encontramos los residuos de una jungla en la normalización organizada y el aburrimiento policromo. Recientemente oí hablar de un arquitecto que rompió, en una crisis de lo que llaman locura, todos los objetos de su apartamento: el teléfono, la máquina fotográfica... sin retroceder siquiera ante el frigorífico. Su acción no resulta antipática, pero no puede producir ningún efecto. No podemos limitarnos a acciones fragmentarias. Un día tendremos los encuentros que necesitamos, encontraremos aventuras en una ciudad nueva, compuesta de junglas, estepas y laberintos de un género nuevo.

Encontramos la noción de patria en los libros de historia. Las palabras de este tipo estaban cargadas con la promesa de que habría una correspondencia de la personalidad

de cada uno con una relación geográfica, con un medio. Han movilizado pensamientos y sueños. La patria era presentada como un espacio colectivo para las ideas y las acciones, un contacto con las personas sobre un territorio de comunidad. Hoy está claro que nuestra patria se encuentra en todas partes. O, más exactamente, nuestra patria no se encuentra en ninguna parte. Pero los situacionistas representan la posibilidad de realización de una comunidad cuando se esfuerzan por experimentar las bases del urbanismo unitario. La alienación sólo puede ser combatida allí donde podamos encontrarlos a nosotros mismos, formarnos a nosotros mismos.

Los situacionistas no son cosmopolitas. Son *cosmonautas*. Osan lanzarse a espacios desconocidos para construir en ellos zonas habitables para hombres no simplificados e irreductibles. Nuestra patria está en el tiempo (en lo posible en esta época). Es móvil.

Evidentemente, no tenemos nada que ver con ningún tipo de retorno a la naturaleza, igual que no hemos tenido ninguna patria que perder, ni queremos restaurar la antigua hospitalidad o los juegos inocentes. Se trata más bien de reconocer las situaciones indispensables de la vida para reproducirlas a un nivel superior.

Uwe LAUSEN

La VIª Conferencia de la Internacional situacionista se mantuvo en Anvers del 12 al 16 de noviembre de 1962, en excelentes condiciones arquitectónicas y lúdicas. Debatió el conjunto de los problemas que plantea la radicalización de la I.S. desde Göteborg: la coherencia situacionista, la definición precisa de nuestras relaciones con las tendencias exteriores favorables o enemigas (lucha anti-nashista), la clandestinidad y la experimentación en lo inmediato.

La Conferencia decidió la reorganización de la I.S. considerada como un único centro unido y suprimiendo las divisiones por secciones nacionales. Este centro no estará constituido por delegados de grupos locales (animamos a que estos grupos se formen con criterios autónomos fuera de la I.S.), pero se considerará que ella misma representa globalmente los intereses de la nueva teoría de la contestación, sin deducir de ello ningún rol dirigente sobre fuerzas subordinadas ("nuestro mandato... no procede más que de nosotros mismos"). El último C.C. designado en Anvers, que tendrá también la tarea de elegir al año siguiente los candidatos que serán admitidos como participantes de una I.S. convertida en este único centro (al mismo nivel de participación teórica y práctica) está compuesto por Michèle Bernstein, Debord, Kolányi, U. Lausen, J. V. Martín, Jan Strijbosch, A. Trocchi y Vaneigem.

El trabajo práctico de la I.S. se dividió por regiones que corresponden a conjuntos de condiciones culturales y lingüísticas. Los situacionistas se repartieron a partir de su origen y posición geográfica las funciones de corresponsables de nuestro centro para las zonas de la anti-O.T.A.N. La primera Región (*Europa del Norte*) comprende a los países escandinavos e Islandia. La segunda (*Centro-Europa*) engloba a las dos Alemanias, Austria y Suiza, y debe desarrollar nuestros contactos en el este. La región *Atlántica* comprende las islas británicas y U.S.A. La cuarta región (*Europa Occidental*) se ocupará de la península ibérica. Finalmente, una quinta región (*África-Asia*), únicamente virtual, servirá para agrupar nuestras relaciones actualmente dispersas con esta mitad del mundo. La cuarta región se ocupará momentáneamente de coordinar estas relaciones. Las cuatro regiones efectivas de la I.S. deberán tener tan pronto como sea posible una revista cada una, y la revista *Internationale Situationniste*, a partir de su número 9, estará reservada a la expresión situacionista para la región de Europa Occidental.

Se decidió en Anvers que la VIIª Conferencia de la I.S. tendrá lugar en Viena.

RUMORES ESCOGIDOS

"Me falta espacio para explicar aquí lo que es el situacionismo. Basta por el momento con saber que se trata de un tránsito del pensamiento contemporáneo, igual que el surrealismo, el dadaísmo, el existencialismo, etc."

Pierre Puttemans. *La Gauche*, 12-10-1962.

"Este movimiento, llamado a revolucionar nuestra época nació en 1959 en una cueva de Schwabing... Sus "ideas" (?) Han hecho adeptos fuera de las fronteras y los grupos situacionistas llegan pronto a ser creídos en París, Zurich, Bruselas y Tel-Aviv."

M. Sch. *Germinal*, 3-6-1962.

"Su actividad principal es un desarrejo mental que sube como una flecha... En el máximo de lenguas posible, la Internacional situacionista difunde a partir del extranjero cartas emborronadas de expresiones de lo más ordinarias. En nuestra opinión, la justicia de Munich les ha hecho un honor demasiado grande condenándolos a prisión y a enmienda."

Vernissage, nº 9-10, mayo-junio 1962.

"En el extranjero, (Debord) continúa vendiendo su ensalada como Bernard Buffet..."

Cahiers du Lettrisme nº 1, diciembre de 1962.

"Trocchi suicida su talento con la misma intransigencia... Hay sin duda muchas alucinaciones y delirios en esa balsa de Medusa a la que se agarran todos los hijos de Caín; pero si el humanismo sobrevive a la barbarie condicionada será sin duda gracias a ellos... hay algo de patético y de respetable en el esfuerzo desgraciado pero auténtico de los jóvenes escritores americanos por protegerse a pesar de todo de la vigilancia surrealista."

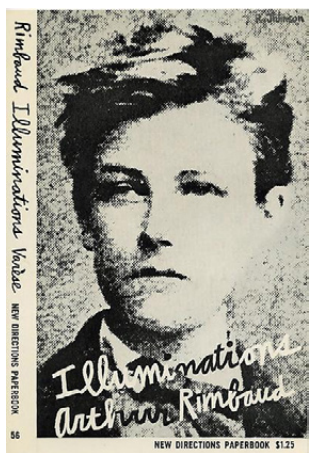
Jacques Cabau. *L'Express*, 7-6-1962.

Estas citas, seleccionadas con vistas a un Oscar de Confusionismo Fantástico que la I.S. otorgará algún día, han aparecido en contextos muy alejados de todo humor voluntario.

Confirmado el reducto de imágenes absolutas siempre disponibles para la legitimidad de lo que aspira a indiscutible, las imágenes re-existentes se han de contraponer a la noción estable de realidad. Su respiración saludable está en su potencia de retorno o remonte. Y, por tanto, en la capacidad de entender que las imágenes son eternamente re-interpretables, re-visables, re-montables³⁸. José Luis Brea insinúa: “No: ellas nos necesitan -acaso necesitamos nosotros pensar que ellas nos necesitan- o nos aceptan al menos para poder llegar a ser por un momento imágenes, necesitan nuestra torpeza, nuestra mayor lentitud, nuestro limitado estar `en posición”³⁹.

38 RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, “Chris Marker: La mirada de Orfeo”, *Neutral*, nº 4, enero 2007, p. 3

39 BREA, José Luis, “Una imagen es una imagen es una imagen (tres escenarios)”, *SalonKritik*, 9 Octubre 2010 (versión digital)



Ray Johnson. Diseño de portada para Ilumnaciones de Rimbaud (1957)



David Wojnarowicz, Arthur Rimbaud en Nueva York (1978-79)

Serie fotográfica donde el artista adopta la identidad del poeta maldito para evidenciar los paralelismos en sus vidas; la violencia física y sexual sufrida en la juventud, la venta ocasional de su cuerpo en la calle o incluso la propia homosexualidad. A partir de esta yuxtaposición del tiempo histórico de Rimbaud con el presente del autor, Wojnarowicz pretende testimoniar la eclosión de las políticas de identidad centrándose en los debates acerca de la esfera pública como espacio de disconformidad individual que van a determinar la transformación urbana, social y política de su barrio de Lower East Side derivadas de la gentrificación, al tiempo que se toma consciencia de la nueva realidad generada por el VIH/sida que comenzaba a diezmar a la comunidad gay, causando su propia muerte en 1992.



David Wojnarowicz. Rimbaud en Nueva York (1978-79)



(¡Libre, el hombre levanta, altiva, su cabeza!
¡Y, raudo, el rayo prístino de la primer belleza
da vida al dios que late en el altar de carne!
Dichoso en su presente, pálido en su recuerdo,
el hombre quiere ahondar, -y saber. ¡La Razón,
tanto tiempo oprimida en sus maquinaciones,
salta de su cerebro! -¡Ella sabrá el Porqué!...
¡Que brinque libre y ágil: y el Hombre tendrá Fe!
¿Por qué es mudo el azur e insondable el espacio?
¿Por qué los astros de oro que hierven como arena?
Si subiéramos más y más, allá arriba ¿qué habría?
¿Existe algún Pastor de este inmenso ganado
de mundos trashumantes por el horrible espacio?
Y estos mundos que el éter abraza inmensamente
¿vibran, acaso, al son de una llamada eterna?
-¿El Hombre puede ver? ¿y decir: creo, creo?
¿La voz del pensamiento va más allá del sueño?
Si en el nacer es raudo, si su vida es tan corta
¿de dónde viene el Hombre? ¿se abisma en el Océano
profundo de los gérmenes, los Fetos, los Embriones,
en el Crisol sin fondo del que la Madre cósmica
lo resucitará, criatura que vive,
para amar en la rosa y crecer en los trigos?...

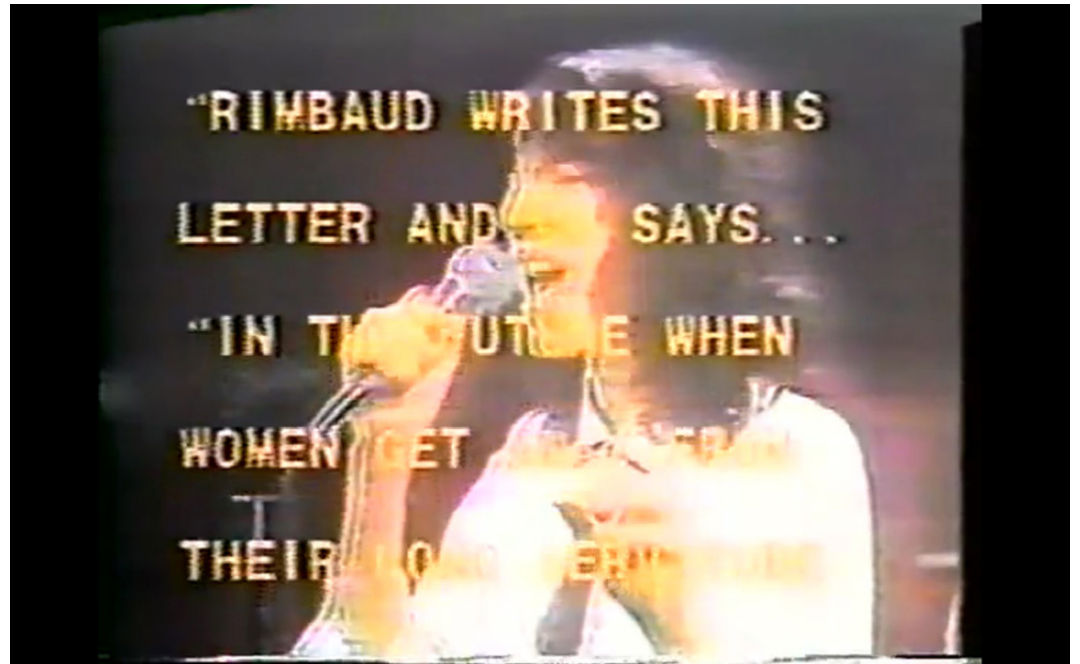
¡No podemos saberlo! -¡Estamos agobiados
por un oscuro manto de ignorancia y quimeras!
¡Farsas de hombre, caídos de las vulvas maternas,
nuestra razón, tan pálida, nos vela el infinito!
¡Si queremos mirar, la Duda nos castiga!
La duda, triste pájaro, nos hiere con sus alas!...
-¡Y en una huida eterna huyen los horizontes!

¡Ancho se entreabre el cielo! ¡Los misterios han muerto
ante el Hombre, de pie, que se cruza de brazos,
fuerte, en el esplendor de la naturaleza!
Si canta... el bosque canta, y el río rumorea
un cántico radiante que brota hacia la luz!...
-¡Llegó la Redención! ¡Amor, amor, Amor!...)

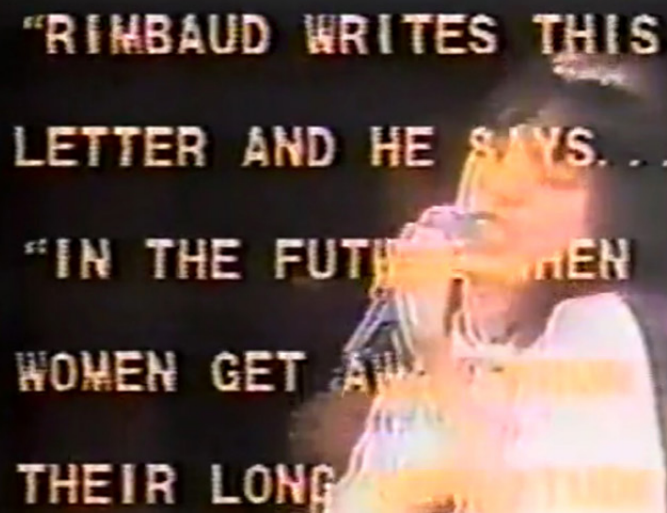
RIMBAUD, Arthur, *Sol y Carne* (1870)



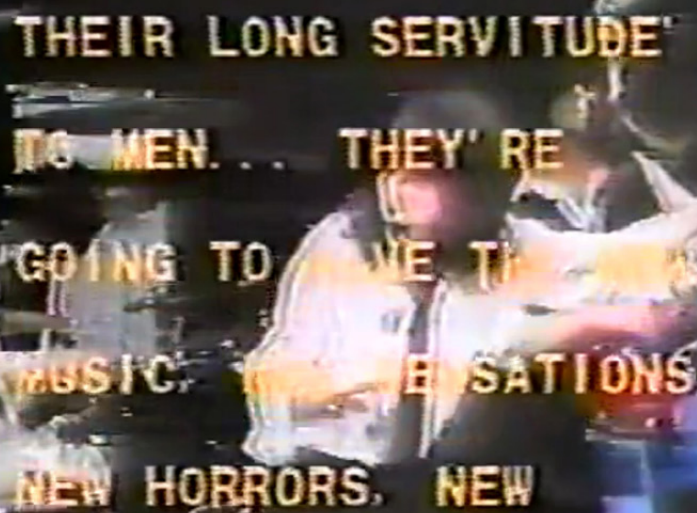
Patti Smith. Durante la presentación en Madrid de la exposición sobre Rimbaud (Casa Encendida, 2007) declaró que el poeta fue el "primer niño del punk rock"



Patti Smith en Rock My Religion de Dan Graham (1982-84)

A woman with dark hair, wearing a light-colored top, is singing into a microphone on a stage. The background is dark with some stage lights.

"RIMBAUD WRITES THIS
LETTER AND HE SAYS...
"IN THE FUTURE WHEN
WOMEN GET AWAY FROM
THEIR LONG

A band is performing on stage. A man in a white shirt and dark tie is in the foreground, possibly singing or playing an instrument. Other band members are visible in the background.

THEIR LONG SERVITUDE'
TO MEN... THEY'RE
GOING TO HAVE TO DEAL WITH
MUSIC. CONVERSATIONS.
NEW HORRORS. NEW



Penny Rimbaud (nacido Jeremy John Ratter). Siendo miembro de los grupos fluxus EXIT y Ceres Confusion cofundó en 1972 el Stonehenge Free Festival, junto con Wally Hope. En 1977, inició el proyecto anarcopunk Crass, promoviendo con sus acciones un modo de vida desde la resistencia. Crass popularizó el movimiento crítico de la subcultura punk, defendiendo la acción directa, los derechos de los animales, el feminismo y el ambientalismo.

2.3.3. DO IT (YOURSELF)

*Hizkuntza bat ez da galtzen ez dakitenek ikasten ez dutelako,
dakitenek hitz egiten ez dutelako baizik¹*

Una lengua no se habla, la hablan, y a veces la hablamos. Creemos, asimismo, saber bien qué queremos decir cuando hablamos. La palabra, la materia propia del lenguaje, necesita ser monolingüe a riesgo de que entren en su supuesta comprensión valores por completo alejados de su pretensión de designar y, sin embargo, como hemos podido comprobar en las páginas precedentes de esta investigación, la palabra también es en sí misma materia de polémica, tanto ambigua como polisémica, puesto que no parece haber acuerdo en cuanto a qué se quiere decir con ella. Ni siquiera vemos cómo ésta podría señalar o enseñar o designar o describir algo *distinto*, fuera de sí². Permanece oculto.

Omnipotencia del lenguaje, pero no de cualquier lenguaje. Esta omnipotencia sostiene al lenguaje en sí mismo y también a nuestro modo de relacionarnos con el lenguaje. Las cosas ya no se limitan a estar en el papel. Tampoco en la mente como imágenes; “eso es *ir demasiado deprisa*”, responden los formalistas del Círculo de Moscú³. Aquí es cuando Borreil se

1 “Una lengua no se pierde porque los que no la saben no la aprenden, sino porque los que la saben no la hablan”. Eslogan convertido en emblema en la reivindicación del uso del euskera y de marcado carácter identitario, siendo común, para los que nacimos en el último coletazo del franquismo y justo después, crecer viéndolo presente en las cocinas de nuestras casas. Eslogan atribuido a Joxean Artze, uno de los creadores e ideólogos del grupo *Ez Dok Amairu* (1966-1972) y compuesto fundamentalmente por músicos, escritores y escultores vascos que confiaban en la síntesis de las artes como vía de recuperación de la castigada cultura vasca del momento. El nombre del movimiento lo propuso Jorge Oteiza en 1965 basándose en *San Martinen estutasuna* (el apuro de San Martín), un cuento popular vasco recogido por Resurrección María de Azkue, que concluía con la frase “*Ez dok amairu*” (no hay trece), significando que se había roto con el maleficio.

2 CAVIA Beatriz, DE NAVERÁN Isabel, JAIO Miren y VERGARA Leire, “Formas de conocimiento informe”, *Líneas de investigación*, *Bulegoa* z/b. En: bulegoa.org

3 Se alzaron contra la asimilación que hace la imagen de la poesía, constante en la poética oficial y simbolista. Argumentaban que el pensamiento tiende siempre a ese menor gasto energético que le brinda el automatismo (carácter instantáneo

pregunta “¿De dónde le viene al hombre la interpelación de llegar hasta la esencia de una cosa?” y continúa:

El hombre sólo puede extraer esta interpelación de allí de donde la recibe. La recibe de la exhortación del lenguaje. Ciertamente, sólo cuando presta atención, y mientras presta atención, a la esencia propia del lenguaje. Mientras tanto, a la vez incontrolada y diestra, por el globo terráqueo se desata una carrera desbocada de palabras habladas, escritas y emitidas por los medios de comunicación. El hombre se comporta como si fuera el forjador y el dueño del lenguaje, cuando es éste, y lo ha sido siempre, el que es señor del hombre. Cuando esta relación de señorío se invierte, el hombre cae en extrañas maquinaciones. El lenguaje se convierte en medio de expresión. En tanto que expresión, el lenguaje puede descender a mero medio de presión. Está bien que, incluso en este uso del lenguaje, se cuide la manera de hablar. Sólo que esto, a pesar de todo, no nos servirá nunca para salir de esta inversión de la relación de dominio entre el lenguaje y el hombre. Pues, en realidad, quien habla es el lenguaje. El hombre habla, antes que nada y solamente, cuando responde al lenguaje, cuando escucha la exhortación de éste. De entre todas las exhortaciones que nosotros, los humanos, podemos llevar al lenguaje, el lenguaje es la primera de todas. El lenguaje es lo primero, y también lo último, que, con una seña dirigida a nosotros, nos lleva a la esencia de una cosa.⁴

El “sujeto de la enunciación” nunca se halla totalmente aislado de un contexto, lingüístico o no, que va creando acontecimientos a su alrededor; le perturba, le disloca, le emociona y, por consiguiente, le obliga a perpetuas y continuas adecuaciones⁵. Las investigaciones de J.P. Thorne⁶ nos dan a entender que los rusos y los árabes tienen una concepción distinta del color a la nuestra, dado que las lenguas que hablan tienen verbos de color además de nuestros reconocidos adjetivos de color y, sin embargo, si quisiéramos dar cuenta de ello, nos tropezaríamos con la imposibilidad de su expresión en castellano.

El sujeto bilingüe, el ser binario, sabe que *table* y *mesa* no son lo mismo aunque pretendan significarlo. A pesar de que pertenezcan al mismo objeto, son dos signos distintos y “la proliferación de “signos” relativiza su valor como tales”⁷. La propia cuestión de la lengua está muy lejos de la obviedad, anota Leyla Perrone-Moisés en relación al bilingüismo de

de la imagen), de modo que resultaba necesario contrarrestar dicho automatismo mediante imágenes insólitas y otros procedimientos artísticos que obligaran a la percepción a detenerse en la propia forma artística, nueva y dificultosa, produciéndose un gran gasto de energías que desembocaba en una intensa impresión estética. Véase el texto “El arte como artificio” de Viktor Shklovsky, el primero en introducirnos los términos de desfamiliarización o desautomatización de la percepción, los cuales recogían un aspecto del efecto polifacético que Shklovski bautizó con el término ruso *ostranenie*, cuya traducción más cercana sería la del extrañamiento causado por el orden peculiar de la yuxtaposición de dos significados disímiles.

4 BORREIL, Jean, “Vagabundo de lo universal”, *óp. cit.*, p. 4

5 LYOTARD, Jean-Francois, *Discurso, Figura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 49

6 THORNE, J.P., “Stylistics and Generative Grammars. En: *Journal of Linguistics*, vol. 1, nº 1, 1965 (versión digital)

7 SERRAT, Manuel, “El hermano de la sanguijuela-a guisa de contribución al asesinato de la palabra-”, *óp. cit.*, p. 48

ASGER JORN

POUR LA FORME

ÉBAUCHE D'UNE
MÉTHODOLOGIE
DES ARTS

EDITE PAR L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE
32, Rue de la Montagne-Geneviève, 32 — PARIS (5^e)

Lautreamont, y añade: “se olvida, al parecer, que Ducasse era bilingüe y que su francés tenía que ser extraño al estar atravesado por otra lengua y, en consecuencia, por otra visión del mundo”⁸

La imposibilidad de la traducción, de la transferencia exacta del sentido de las palabras a otro idioma, añade incertidumbre a este campo de batalla, puesto que se cruzan significados y etimologías que quedan extraviados en otras lenguas. Nos sumimos aquí en un “caosmos”⁹ en el que unas estructuras no cesan de deshacerse y rehacerse, y nuevamente deshacerse. Pongamos en este sentido como ejemplo el término *informe*: el adjetivo, derivado de la raíz latina *informis*, que indica algo “de forma vaga e indeterminada” y el sustantivo, derivado del verbo castellano *informar* y del francés *informer*, que se refiere al documento que comunica, que informa sobre un asunto concreto. En 1929, Georges Bataille convirtió el adjetivo en sustantivo, añadiendo así ambigüedad a la discusión. Elemento central de su *Diccionario*, el término nació como reacción a la exigencia de que todo deviniera forma propia del formalismo, una de las tendencias asociadas al modernismo¹⁰. También lo hizo como “un término que sirve para descalificar”¹¹. La polémica hacia los formalismos quedaba anunciada. Ahora bien, la lectura también puede ser formalista, aun cuando el objeto a analizar no lo sea.

Hay un hecho, no obstante, que nuestra experiencia de la palabra no nos permite recusar: es que todo discurso surge en dirección de algo que intenta captar, que es incompleto y abierto; el acontecimiento¹². Del mismo modo que el campo visual es parcial, limitado y prolongado por un horizonte¹³. Lyotard matiza:

8 SERRAT, Manuel, *ibíd.*, p. 48

9 Célebre acrónimo de Joyce que extrayendo, a su vez, el acrónimo en otras dos direcciones da a entender que el mundo es el devenir múltiple del caos y la tarea del artista es la de abrir los ojos a este caos y decirlo (que significa, asimismo, manifestar con palabras el pensamiento).

10 CAVIA Beatriz, DE NAVERÁN Isabel, JAIÓ Miren y VERGARA Leire, “Formas de conocimiento informe”, *óp. cit.*

11 BATAILLE, Georges, “Diccionario Crítico”, *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003, p. 20. Continúa: “Un diccionario comenzaría a partir del momento en que ya no suministra el sentido sino los usos de las palabras. Así, informe no es solamente un adjetivo con determinado sentido sino también un término que sirve para descalificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa carece de derecho propio en cualquier sentido y se deja aplastar en todas partes como una araña o una lombriz. Haría falta, en efecto – para que los académicos estén contentos - que el universo cobre forma. La filosofía entera no tiene otro objeto: se trata de ponerle un traje a lo que existe, un traje matemático. En cambio, afirmar que el universo no se asemeja a nada y que sólo es informe significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo.”

12 En este sentido vale citar a Pierre Klossowski en su idea de transgresión en Bataille y leído bajo la sombra de Sade: “Precisamente, el acto carnal solo es atractivo si es transgresión del lenguaje por la carne y de la carne por el lenguaje. Esta transgresión es vivida como éxtasis. Si la carne conoce bien un éxtasis en el orgasmo, este éxtasis no es nada comparado con el orgasmo de espíritu que, de hecho, no es más que la conciencia de un acontecimiento, pero pasado en el momento mismo en que el espíritu cree capturarlo en la palabra. Pues, no puede haber transgresión en el acto carnal si no es vivido como un acontecimiento espiritual, pero para captar al objeto es necesario buscar y reproducir el acontecimiento en una descripción reiterada del acto carnal. Esta descripción reiterada del acto carnal no solamente da cuenta de la transgresión, sino que ella misma es una transgresión del lenguaje por el lenguaje”. KLOSSOWSKI, Pierre, *Un tan funesto deseo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010, p.126

13 LYOTARD, Jean-Francois, *Discurso, Figura*, *óp. cit.*, p. 50

¿Cómo puede combinarse la lengua con la función evidentemente referencial del discurso? La única mediación que se ofrece parece ser claramente la de la negatividad. Está el No de la palabra, está la espaciosidad de la trascendencia referencial, pero en el mismo interior del sistema anónimo, están los intervalos que mantienen los términos a constante distancia unos de otros, de modo que este "objeto absoluto" está lleno de agujeros, por así decir, y encierra en sí una dialéctica inmóvil, aunque generatriz no obstante, que hace que la definición y el valor de un término pasen por los demás términos con los que se halla en correlación. Ha de haber una comunicación entre el No de la lengua, que es el objeto, y el No del discurso, que es el de ver¹⁴

14 LYOTARD, Jean-Francois, *Discurso, Figura*, óp. cit., p. 50



Creo que acerté porque preparé una doble lista con las palabras que ellos supuestamente utilizarían para nombrar, fundamentalmente, aquello que veían y lo que hacían... y etimológicamente volvían cargadas de un sentido nuevo con nuestra identidad.

Raíz ART que significa hueco sagrado del cielo, significa también el hueco del cazador y hoy significa todo lo contrario... no tiene nada que ver.

Al desenterrar semánticamente esta raíz, he quedado impresionado, porque nos descubre con esta raíz el préstamo cultural y lingüístico a Grecia y en dirección al Cáucaso, acompañada de otro grupo de la misma familia mítica de las raíces que nos van a obligar a revisar lo que consideramos hoy como mitología vasca y que no es nuestra la original como pensamos.

OTEIZA, Jorge, en relación a su libro *Ejercicios espirituales en un túnel* (1965)



the
(Fo
Jap
wa
hat
pop
cap
ber
the
of
(pa
Tai
her
r

As



so



ci



ations

2.3.4. LA IMAGEN PENSAMIENTO

La percepción sin forma es agotadora¹

Digo la tara, y no me entiende nadie; digo la tara y la rejama, y ya me entienden muchos; digo por fin la tara y la rejama, el tomero y el romillo y veo que me entienden todos. El injusto poder de convicción de los sistemas viene del hecho –por lo demás, epistemológicamente necesario- de que el cerebro humano sea tan inercialmente, tan formalísticamente, analógico y combinatorio²

(*Détournement*) Los descubrimientos de la poesía moderna concernientes a la estructura analógica de las imágenes muestran que cuando se consideran juntos dos objetos, no importa lo alejados que pudieran estar sus contextos originales, siempre existe alguna relación. La atribución a uno mismo de un ordenamiento personal de las palabras es mera convención. La interferencia mutua entre dos mundos de experiencia, o la unión de dos expresiones independientes, sustituye a los elementos originales y produce una organización sintética de mayor eficacia. Algo de esto puede utilizarse³.

Deleuze reconoce que el pensamiento nunca piensa por sí mismo. No se piensa por naturaleza. El pensamiento necesita lo que él llama “imagen del pensamiento”⁴. Imagen que, difícilmente visible y enunciable, es sin embargo lo que hace visible y enunciable aquello

1 MARKER, CHRIS, “La necesidad y la razón”, entrevista de Samuel Douhaire y Annick Rivoire, *Libération*, 5 marzo 2003. Traducido al castellano en *Caimán cuadernos de cine*, nº 5, mayo 2012, p. 14

2 SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*. Barcelona: Destino, 1993

3 DEBORD, Guy, WOLMAN, Gil J., “Métodos de Tergiversación”, *óp. cit.*

4 DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002, p. 205.



Guy Debord y Asger Jorn. Fin de Copenhague (1957)

por lo cual el pensamiento va a ser afectado en un momento determinado. Aparentemente, a cada época le corresponde una imagen propia del pensamiento, no obstante, Deleuze también observa que la imagen dogmática del pensamiento viene dominando el discurso y el pensamiento: “Fenómeno turbador: lo verdadero concebido como universal abstracto, el pensamiento concebido como ciencia pura no han hecho nunca daño a nadie. El hecho es que el orden establecido y los valores en curso encuentran constantemente en ello su mejor apoyo”⁵.

La imagen del pensamiento llamada dogmática responde, como su mismo nombre implica, a la idea de lo verdadero como fundamento, postulándose un afuera, una realidad independiente de sí en la que supuestamente reside lo verdadero. La verdad, en este caso, se presenta como una falta, abstracta e invariante, cuya presencia se remite a una reproducción, a una representación de algo que ya funciona como fundamento primero y que actúa como meta hacia la cual el pensamiento se dirige. Al tiempo que este pensamiento se concibe a sí mismo con la capacidad natural para alcanzarlo. Moraza, describe su evolución:

La historia de las religiones permite advertir este supuesto: desde una sacralidad asignada a seres concretos -tormenta, noche, oso- a la consideración de esos seres como “representantes” o manifestaciones de una divinidad de carácter antropomórfico, ... y después de una divinidad plenamente antropomórfica (Jehová) a un dios abstracto (el dios de los filósofos) ... se advierte un proceso progresivo que concluye en la asepsia estética de lo inorgánico, en la plena abstracción que eventualmente puede “manifestarse” en diferentes formas. Así, la abstracción teológica preexiste a la abstracción artística en dos siglos⁶.

Reconocemos que pensar comienza con la diferencia, pues pensar es siempre pensar de otro modo⁷ sobre la organización del espacio sensible; (de)formación que asigna una forma distinta a la disposición del pensamiento establecido. Por tanto, el ejercicio del pensar no puede reducirse a la región de una organización geométrica enteramente pensable, sino se ha de preocupar de hacer visible y enunciable su alternancia: “contradecirse no es sentirse”⁸. Pues, antes de la verdad está, en todo caso, el sentido que en ella se expresa, convirtiéndose en relevante la capacidad que tengamos para construir sentido. Y si bien el sentido se presenta como ausencia de significación, ésta se apodera de él –advierte Lyotard- de modo que: “Construir el sentido no es más que desconstruir la significación. No existe modelo asignable para esta configuración evasiva”⁹.

5 DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la Filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1971, p. 147.

6 MORAZA, Juan Luis, *ABSTRACCIÓN NORMATIVA. Siete ensayos sobre los contras de la claridad*, óp. cit., p. 205

7 DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, óp. cit., p. 205

8 LYOTARD, Jean-Francois, *Discurso, Figura*, óp. cit., p. 31

9 *Ibíd.*, p. 37

A esto mismo se refiere el concepto deleuziano de *rizoma*. A diferencia de las raíces comunes, el rizoma es un tallo subterráneo que crece en la superficie y se extiende horizontalmente fisurando la tierra y abriéndose paso permanentemente, como si de un viejo topo se tratara. En un rizoma no hay principio ni fin, solamente un medio sin centro por donde crece y desborda¹⁰. Por ello, lejos de un pensamiento que se pliega a la imagen dominante, lejos del pensamiento jerárquico, lo que aquí se plantea es un pensamiento de permanentes grietas en la superficie, de bifurcación ... en definitiva, una inmanencia:

Un pensamiento que se enfrenta a fuerzas exteriores en lugar de recogerse en una forma interior, que actúa por etapas en lugar de formar una imagen ... un pensamiento-problema en lugar de un pensamiento esencia o teorema, un pensamiento que recurre a un pueblo en lugar de tomarse por un ministerio¹¹.

Si pensar es crear, y no buscar una verdad preexistente (negativa en la medida que obliga al pensamiento a ejercerse de acuerdo con la imagen dogmática del pensamiento¹²), Deleuze nos plantea la necesidad de llevar a cabo un pensamiento *sin imagen*, cuya praxis trataría de cuestionar la imagen dogmática del pensamiento y los postulados que ella implica. Dicho cuestionamiento pasaría por liberar al pensamiento de su supuesta buena naturaleza conforme a la verdad, tratando de mostrar que el pensamiento sólo funciona a partir de una violencia ejercida sobre él más allá del compuesto de significaciones existentes. Ninguna otra verdad proferida por el Otro tiene ya lugar. Añade:

El pensamiento no es nada sin algo que fuerce a pensar, sin algo que lo violente. Mucho más importante que el pensamiento es lo que da a pensar; mucho más importante que el filósofo, el poeta ... El poeta aprende que lo esencial está fuera del pensamiento, está en lo que fuerza a pensar¹³.

El "bricoleur" de *El pensamiento salvaje* quiere aprender del poeta y se opone al ingeniero¹⁴. Así, ha visto la necesidad de tomar prestados, en analogía con el *détournement*¹⁵, los instrumentos reflexivos, las herramientas, incluso los propios conceptos de una herencia más o

10 Retomando el concepto de situación de la IS, recordemos que se distingue tanto del instante irreplicable como del momento repetible: es casi imposible determinarla exactamente aislando en ella un comienzo y un final.

11 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil Mesetas*, óp. cit., p. 383

12 Lyotard dirá al respecto: "esta verdad no enseña nada, no es edificante. No nos concierne, no se nos enfrenta, surge a un lado del lugar esperado. Lo inesperado, el envés, son sus puntos de emergencia. El deseo no tiene labios sobre los que leer lo que dice, nos desvía la mirada". LYOTARD, Jean-Francois, *Discurso, Figura*, óp. cit., p. 284

13 DELEUZE, Gilles, *Proust y los signos*. Madrid: Editora nacional, 2002, p. 146.

14 LÉVI-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 36-37

15 "La aparición de nuevas necesidades convierte a las obras 'inspiradas' en antigüedades. Llegan a ser obstáculos, hábitos peligrosos. La cuestión no es si nos gusta o no. Tenemos que ir más allá ... Algunos elementos, no la materia de donde han sido tomados, pueden servir para hacer nuevas combinaciones". DEBORD, Guy, WOLMAN, Gil J., "Métodos de Tergiversación", óp. cit.



Kim Gordon y Thurston Moore (Sonic Youth). Max's Kansas City, NYC.

Fotografía de Roberta Bayley (1983)

menos devastada (“arreglárselas con lo que uno tenga”¹⁶) y, por medio de tanteos, no vacila en cambiarlos cada vez que parezca necesario. Se ha llegado a decir que el “bricolage” era el lenguaje crítico mismo¹⁷. También que todo discurso es “bricoleur”¹⁸.

A partir de aquí conviene destacar el notable esfuerzo reflexivo que realiza Lévi-Strauss en relación a su propio discurso sobre los mitos, a lo que él llama “mitológicas”. Es el momento en que el mito se critica a sí mismo y donde vuelve a encontrarse la virtud mitopoética del “bricolage”; búsqueda en la que declara su abandono a toda referencia a un centro, un sujeto, un origen. La unidad del mito, al igual que la información, resulta ser más que tendencial y proyectiva, lo inunda todo sin reflejar un estado o un momento del mito. Es decir, el análisis mítico carece de un verdadero término y, por tanto, no existe trabajo de descomposición alguno que pueda atrapar la unidad secreta. Los temas se desdoblan hasta el infinito. Así expuesto, Derrida resuelve:

Quando cree uno que los ha desenredado unos de otros y que los mantiene separados, es sólo para constatar que vuelven a soldarse, en respuesta a sollicitaciones de afinidades imprevistas. Por consiguiente, fenómeno imaginario implicado por el esfuerzo de interpretación, su papel es el de dar una forma sintética al mito, e impedir que se disuelva en la confusión de los contrarios¹⁹.

Es entonces cuando se comprende por qué es importante el juego en Lévi-Strauss. Ahora bien, el juego siempre condicionado por una tensión: “Tensión del juego con la historia, tensión también del juego con la presencia”, matiza Derrida, al tiempo que añade:

El juego es el rompimiento de la presencia. La presencia de un elemento es siempre una referencia significativa y sustitutiva inscrita en un sistema de diferencias y el movimiento de una cadena. El juego es siempre juego de ausencia y de presencia, pero si se lo quiere pensar radicalmente, hay que pensarlo antes de la alternativa de la presencia y de la ausencia; hay que pensar el ser como presencia o ausencia a partir de la posibilidad del juego, y no a la inversa ... En cuanto que se enfoca hacia la presencia, perdida o imposible, del origen ausente, esta temática estructuralista de la inmediatez rota es, pues, la cara triste, negativa, nostálgica, culpable, rousseauiana, del pensamiento del juego, del que la otra cara sería la afirmación nietzscheana, la afirmación gozosa del juego del mundo y de la inocencia del devenir, la afirmación de un mundo de signos sin falta, sin verdad, sin origen, que se ofrece a una interpretación activa. Esta afirmación determina entonces el no-centro de otra manera que

16 LÉVI-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*, óp. cit., p. 36

17 En el texto “Estructuralismo y crítica literaria” de Gérard Genette, y publicado en homenaje a Lévi-Strauss en *L’Arc*, señala que el análisis del “bricolage” podía: “ser aplicado casi palabra por palabra” a la crítica, y más especialmente a “la crítica literaria”.

18 DERRIDA, Jacques, *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989, p. 392

19 *Ibíd.*, p. 394

como pérdida del centro²⁰.

Se trata de jugar sin seguridad. Pues el juego seguro se limita no más que a la sustitución de piezas dadas y existentes; presentes²¹. No obstante, con el azar se entrega también a la indeterminación, a un entrever su concepción. En ese enfoque Didi-Huberman anota: “A mí la imagen sólo me interesa como herramienta de trabajo o de juego, que es lo mismo. Trabajo en el sentido de Freud. En francés al parto se le llama trabajo. Algo magnífico.”²²

El parto, tal y como nosotras lo entendemos, implica un “dar a luz”. En este sentido, la imagen dogmática del pensamiento nos ha hecho creer que es la conciencia la única encargada de “iluminar”, focalizando exclusivamente la luz en el sujeto y proyectándola hacia las cosas mediante infinitas metáforas. Henri Bergson, sin embargo, pone de manifiesto que la luz está en las cosas mismas antes que en el sujeto: “Si no se le aparece a alguien, es decir, a un ojo, es porque la luz todavía no es reflejada ni detenida, y, propagándose siempre nunca (es) revelada”²³.

La conciencia ha perdido su lugar privilegiado como centro dador de sentido desde el cual el conocimiento se estructura. De hecho, para Bergson la conciencia es una cosa, es decir, pertenece al conjunto de imágenes de luz que va formándose como una imagen más entre otras en un espacio material de “variación universal” compuesto por figuras de luz donde ni siquiera los cuerpos rígidos se han formado todavía²⁴. Resulta esencial, por tanto, preguntarse por el surgimiento de esa supuesta imagen de una conciencia. Es cuando Deleuze nos dice que la conciencia surge como un *intervalo*, a modo de un desvío entre la acción sufrida y la reacción ejecutada que se produce en ciertas imágenes²⁵.

De modo que lo que llamamos “sujeto” se refiere originariamente a la formación de un centro, a una condensación de la materia-imagen que posibilita el surgimiento de una pluralidad de imágenes subjetivas (asomándose en un primer momento como imagen-percepción) que selecciona entre las excitaciones que se ejercen sobre ella, es decir, se caracteriza por seleccionar y aislar sólo lo que le interesa. Partiendo de lo expuesto, Bergson elabora una teoría sobre la materia y con ella refuta la compleja problemática planteada por el dualismo realismo-idealismo, concretamente, mediante la idea de la imagen:

La materia, para nosotros, es un conjunto de “imágenes”. Y por imagen entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealista llama una representación y

20 DERRIDA, Jacques, *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989, p. 400

21 LÉVI-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*, óp. cit., pp. 55-59

22 DIDI-HUBERMAN, Georges, “Un conocimiento por el montaje”, óp. cit.

23 BERGSON, Henri, *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus, 2006, p. 7

24 *Ibíd.*

25 DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984, p. 93.

menos que lo que el realista llama una cosa: una existencia situada a medio camino entre la "cosa" y la "representación". Esta concepción de la materia es simplemente la del sentido común. Sorprenderíamos mucho a un hombre ajeno a las especulaciones filosóficas si le dijéramos que el objeto que tiene delante de él, que ve y que toca, no existe más que en su espíritu y para su espíritu... Pero, por otro lado, sorprenderíamos igualmente a este interlocutor si le dijéramos que el objeto es totalmente diferente de lo que se ve, que no tiene ni el color que el ojo le atribuye ni la resistencia que encuentra en él la mano... Que un esfuerzo de este género no es imposible, es lo que demuestra la existencia en el hombre de una facultad estética al lado de la percepción normal. Nuestro ojo percibe los rasgos del ser vivo, pero yuxtapuesto unos a otros, y no organizados entre sí. La intención de la vida, el movimiento simple que corre a través de las líneas... se le escapa. Esta intención es la que el artista pretende captar situándose en el interior del objeto.²⁶

La separación entre este movimiento-recibido y el movimiento-ejecutado es lo que permite la imagen-viva, en el sentido estricto del término, puesto que permite la posibilidad de la creación. Bergson llama a las imágenes vivas "centros de indeterminación" por la imposibilidad de predecir en ellas las acciones a partir de las excitaciones recibidas; un desvío entre las excitaciones recibidas y las acciones ejecutadas. Así, nos dirá Bergson, las imágenes vivas introducen en el plano de la materia la pantalla negra que le faltaría para ser revelada: la luz ha encontrado un obstáculo, una opacidad que la refleja²⁷.

Es la paradoja del pensamiento creativo, que sólo funciona en la desposesión y en la extrañeza ante lo que viene a su encuentro. La negación freudiana, llamada castración (donde nace la angustia) pero la cual procura la transcendencia del ver, que es concretamente la del deseo, aun cuando también supone el ingreso en la estructura junto a esas separaciones reguladas de la ley. Al situarse en esa bisagra, Lyotard advierte la necesidad de poder articular uno sobre otro los dos espacios, el de la lengua y el de la forma: "*reflexión porque en tal caso seguiremos produciendo un discurso de significación, sobrerreflexión porque intentaremos decir lo que en la palabra se calla y se muestra*"²⁸. Dicho en palabras de Merleau-Ponty:

Entrevemos la necesidad de una operación distinta a la conversión reflexiva, más fundamental que ella, de una especie de sobrerreflexión que también se tuviera en

26 BERGSON, Henri, *Materia y memoria*, óp. cit., pp. 1-2 y 178

27 El pliegue o contracción deleuziano se refiere a la formación de este intervalo entre el movimiento-recibido y el movimiento-ejecutado que introduce la opacidad necesaria para frenar el flujo de la materia-imagen. El pliegue, asimismo, atrae en especial a Mallarmé: "Esta extraordinaria, como un vuelo recogido, pero dispuesto a extenderse, intervención del pliegue o ritmo, causa inicial de que una hoja cerrada contenga un secreto, es morada del silencio, precioso, y de unos signos, evocadores que se suceden, para la mente abolida literalmente a todo... Sí, sin el repliegue del papel y los entresijos que instala". MALLARMÉ, "El libro instrumento espiritual", *Oeuvres Completes*. París: Gallimard, 1945, p. 379.

28 LYOTARD, Jean-Francois, *Discurso, Figura*, óp. cit., p.75



Composition 1960 # 9

**La Monte Young
October 1960**

**the enclosed score is right side
up when the line is horizontal
and slightly above center**

cuenta a sí misma y a los cambios que introduce en el espectáculo, que por lo tanto no perdiera de vista la cosa y la percepción brutas, y que, en fin, no las borrara, no cortara mediante una hipótesis de inexistencia los lazos orgánicos de la percepción y de la cosa percibida, y que por el contrario se impusiera la tarea de pensarlos, de reflexionar sobre la trascendencia del mundo como trascendencia, de hablar no según la ley de significaciones de palabras inherentes al lenguaje dado, sino mediante un esfuerzo, quizás difícil, que las emplea para expresar más allá de sí mismas nuestro mudo contacto con las cosas, cuando aún no son cosas dichas²⁹

Para Valéry la cuestión de la coexistencia de las dos negatividades - la de la lengua y la de la forma - requiere asimismo de la "imagen del pensamiento"³⁰ propia de la poesía radical (que no poesía "pura"), cuya capacidad para descender insurgentemente hasta el grado ínfimo de la jerarquía de las unidades lingüísticas, logra agitar las reglas fundamentales del discurso por sí mismo comunicable³¹. *Un golpe de dados nunca abolirá el azar* nos muestra el camino; retornamos nuevamente a Mallarmé.

Desde la negatividad propia del movimiento de la supresión ("he creado mi obra sólo por eliminación y toda verdad adquirida sólo nacía de la pérdida de una impresión que, al brillar, se había consumido y me permitía, merced a sus tinieblas desprendidas, avanzar más profundamente en la sensación de las *Tinieblas Absolutas*. La *Destrucción fue mi Beatriz*"³²), Mallarmé hurta radicalmente la función comunicativa del lenguaje articulado y revela su poder de figurar y no sólo significar, aun habiendo consumado la pérdida del objeto: "Todo pensamiento, si tiene un ritmo, ha de modelarlo en el objeto apuntando y reproducir, al desnudo, inmesamente, como surgida de la mente, parte de la actitud de ese objeto en cuanto a todo"³³. El desvelamiento de la ausente transparencia de las palabras y su ambigua relación con la realidad obliga a Mallarmé a crear un lenguaje que posponga, que desplace, a la indecibilidad. En este sentido Valéry asume que para leer a Mallarmé hay que aprender a leer de nuevo y describe a continuación las apreciaciones recibidas tras su lectura de un *Un golpe de dados nunca abolirá el azar*: "me parecía a veces, que él hubiese pasado, mirando una a una, todas las palabras, como un lapidario sus piedras, ya la sonoridad, el brillo, el color, la limpidez, el alcance de cada una, y yo diría casi su oriente"³⁴.

29 MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010, pp. 45-46

30 Refiriéndose al poema *Un golpe de dados nunca abolirá el azar* de Mallarmé, Valéry anota: "habiéndome leído lo más lisamente su *Coup de dés*, como simple preparación para una mayor sorpresa, Mallarmé al fin me hizo considerar el 'dispositivo'. Me pareció ver la figura de un pensamiento, por primera vez situado en nuestro espacio... Aquí verdaderamente, la extensión hablaba, engendraba formas temporales". En: VITIER, Cintio, "Notas a un golpe de dados". En: MALLARMÉ, Stéphane, *Antología*. Madrid: Visor, 1991, pp. 137-138

31 LYOTARD, Jean-Francois, *Discurso, Figura*, óp. cit., p.76

32 MALLARMÉ, Stéphane, "Carta a Eugène Lefébure" (mayo de 1867). *Cartas sobre la poesía*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, 2008, p. 41

33 MALLARMÉ, *Mallarmé chez lui*. París: Grasset, 1935, p. 116

34 VALÉRY, Paul, citado en: VITIER, Cintio, "Notas a un golpe de dados", *ibídem*.

El uso de la negatividad tiene su oponente en el mismo texto. Se necesitan expresiones anexactas para designar algo exactamente, anotan Deleuze y Guattari: *"la anexactitud no es de ningún modo una aproximación, al contrario, es el paso exacto de lo que se hace ... siempre se necesitan correctores cerebrales para deshacer los dualismos que no hemos querido hacer, pero por los que necesariamente pasamos"*³⁵. Resulta imposible simular que las palabras no son palabras y que no quieren decir nada, sin embargo, la eliminación mallarmeana trata, mediante la escritura, *"aseverar que estamos donde hay que estar (porque, permítame que exprese esta aprensión, sigue siendo una incertidumbre", en especial, por "arrogarse... un cierto deber de recrearlo todo"*³⁶. Ahora bien, esta re-creación da a ver de nuevo su objeto, y este ver, por ideal que fuera, subraya *"la agonía en la que resucitamos lo que hemos perdido para el ver"*³⁷. De modo que no consiste en la simple abolición del objeto, al contrario, Mallarmé insiste sobre la operación de intentar captar la reminiscencia del objeto abolido, puesto que la esencia es la "sensación" que conserva de éste: *"He llegado a la Idea del Universo, exclusivamente a través de la sensación ... por ejemplo, para conservar una noción imborrable de la nada pura, he debido de imponerle a mi cerebro la sensación del vacío absoluto"*³⁸.

Para Mallarmé la escritura se distingue de la palabra en cuanto que no limita el hablar a través de su significación: *"Quiero gozar por mí mismo de cada nueva noción en lugar de aprenderla"*³⁹. Lo escrito instituye, cosa que no hace la palabra, una dimensión de visibilidad, de espacialidad sensible (*"tiene lugar por sí solo: hace, siendo"*⁴⁰) que precisamente le permitirá dar a ver que: *"no se escribe, luminosamente sobre fondo oscuro, el alfabeto de los astros, solo, sino que se indica, esbozado o interrumpido: el hombre persigue negro sobre blanco"*⁴¹.

35 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil Mesetas*, óp. cit., p. 25

36 MALLARMÉ, Stéphane "Conferencia sobre Villiers", *Oeuvres Completes*, óp. cit., p. 481

37 *Ibíd.*

38 MALLARMÉ, "Carta a Villiers" (Septiembre 1866), *Correspondance. Lettres sur la poésie*, óp. cit., p.320

39 MALLARMÉ, "Carta a Villiers" (Agosto 1866), *ibíd.*, p. 311

40 MALLARMÉ, Stéphane, "La acción restringida", *Oeuvres Completes*, óp. cit., p. 372

41 *Ibíd.*, p. 370



Sous les Pavés, la plage. Bajo los adoquines, la playa (Mayo 1968)

Existencia Existente





Chris Killip. Niño fuera de Prize Bingo Parlor, Newcastle (1976)

3.1. PAISAJE EN PROCESO (WORK IN PROGRESS)

Lo siniestro en un sentido primitivo parece tener su origen en lo que podríamos llamar “jardines de calidad” (Paraíso). Cosas horrendas pueden haber sucedido en esos edenes medio olvidados. ¿Por qué los Jardines del Deleite sugieren algo perverso? Jardines de tortura. Parque de los Venados. Las Grutas de Tiberio. Por alguna razón, los Jardines de la Virtud siempre están “perdidos”. Un paraíso degradado tal vez sea peor que un infierno degradado ... Pensar demasiado en los “jardines” lleva a la perplejidad y la inquietud ... La certeza del jardín absoluto jamás será recuperada¹

Robert Smithson nos advierte de la complejidad de la naturaleza. También del paisaje, evidenciando que la cultura refleja, pero también prefigura las posibilidades de organización de la vida en una sociedad dada. Nos quiso enseñar entonces que podíamos construir la sensibilidad a través del espacio, puesto que los paisajes poseen el carácter procesual necesario para mostrar su dependencia hacia la cultura que poseemos, así como la relatividad de las valoraciones que ésta promulga. Passaic reclamó su diferencia.

La idea de entropía es la que permite a Smithson desarrollar el concepto de non-site. No-lugar (sensu visión atópica, de atopus, fuera de lugar). Espacios de máxima indeterminación y, por tanto, capaces de ofrecer cierta suspensión de sentido donde el Arte ha pretendido escapar del continente establecido subrayando a menudo la política de alteridad vinculada a la noción de resto. Noción que, en su acepción más común, nos remite a una desviación que ha de ser desplazada, es decir, implica una valoración residual para aquello que no satisface las exigencias sociales, funcionales o culturales previsibles y, por tanto,

¹ SMITHSON, Robert, Robert Smithson. Selección de escritos. México D.F.: Alias, 2009, p. 130

transmite un estado de inferioridad o de insuficiencia frente a cualquier precepto, pensamiento o entidad a la que se le atribuya un mayor valor. En definitiva, ajeno a las exigencias de conciliación y eficacia que caracterizan al régimen organizativo del discurso higienista². Es algo que tiende a suceder en los márgenes. Desplazado; “fuera de” (des-) “lugar” (plaza). Disenso. Kristeva lo advierte; no debemos olvidarnos de los disidentes³. Buscar allí donde el tabú y la prohibición sellan las entradas, puesto que supone el rastreo de francotiradores y sus posibles destellos abandonados antes de que devengan en monumento. Mínimas mutaciones que implican acercarnos, según nos puede dar a entender Rancière, a la noción de emancipación: “la alteración de la frontera entre los que actúan y los que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo”⁴.

El argumento descrito puede entreverse profundizando etimológicamente en la noción de resto, cuya correspondencia común con carencia, ausencia y descarte, derivadas del verbo griego *leípo*, surgen palabras de significado tan dispar entre sí como reliquia o delincuente, de su equivalente en latín *linquo*. Asimismo, el resto puede entenderse en un sentido que está relacionado con la palabra latina *restus* (de *sto*) y que remite a la idea de estabilidad, firmeza y resistencia. Según señala Perniola, en dicha estabilidad o firmeza está implícita una toma de posición que se resiste, no sólo al conformismo y a los procesos de consenso masificado vigentes en la sociedad contemporánea, sino también “a las tendencias a reducir la grandeza y la dignidad del arte”⁵. Sin embargo, esta última ordenación mantiene una predisposición anti-clasicista, pues si el Arte es resto, necesariamente “quiere decir que lo entero no se mantiene, no se afianza, se rompe en elementos disimétricos y profundamente discordantes entre sí”⁶.

Este esbozo preliminar del resto podríamos entrelazarlo con la traducción de la palabra inglesa *leftover*⁷ la cual, comúnmente, se tiende a recurrir para referirse a los sobrantes de la comida que quedan al levantar la mesa o para el despojo de materiales, en general para todo aquello “que sobra”, incluido el cuerpo humano después de muerto.

LEFTOVER adjetivo: resto, sobrante, restante, izquierdista
 sustantivo: superviviente

Bajo este aspecto, llama la atención su traducción a “izquierdista”, que podría verse como

2 PRECIADO, Beatriz, *Pienso luego existo* (documental). RNE: 12 agosto 2013

3 KRISTEVA, Julia. En: “La locura, la revuelta y la extranjería”, *óp. cit.*, p. 294

4 RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago, 2010, p. 24

5 PERNIOLA, Mario, *El arte y su sombra*, *óp. cit.*, p. 99

6 *Ibíd.*, pp. 99-100

7 El primer encuentro con esta particular traducción se dio en un antiguo diccionario heredado, impreso en el periodo franquista. Destacar, no obstante, que esta traducción se repite en el actual traductor de Google.

una desviación que debería ser retirada. Sin embargo, ante este estado de inferioridad o de insuficiencia que se le ha aplicado a la izquierda ("left"), el término "over" como preposición, podría interpretarse asimismo como examinar, sobreponerse o adelantarse⁸, por lo que *leftover* denotaría también una pertenencia cuestionada que se presenta como algo irreducible a los procesos de normalización y de estandarización vigentes en la sociedad que, a su vez, supera la adversidad trazando las futuras relaciones entre los modos del decir, modos del ser y modos del hacer. Así, *leftover* se reafirma en su otro cultural "superviviente". Superviviente que se presenta también como sustantivo en la traducción y, por tanto, como una existencia real, independiente e individual⁹.

Esta forma de interpretar la palabra *leftover* apunta inconscientemente hacia la noción de *Nachleben* (supervivencia) de Aby Warburg que, junto con la noción de *Pathosformeln* (fórmulas expresivas), aparece ligada a la fantasmalidad como metáfora de la transmisión casi invisible de ciertas formas que, a lo largo del tiempo logran convertirse en índice, en huella. Precisamente a través de su aparente ausencia¹⁰. Argumento que implicaría un gesto de conocimiento alternativo de la transmisión del saber en el tiempo donde el tratamiento de lo excluido se convierte, mediante su supervivencia, en una cuestión del dispositivo de visibilidad que pretende crear cierto sentido común, entendido este último como una comunidad de datos sensibles cuya visibilidad, se supone, es compartida por todos. Este ámbito, el correspondiente a la delimitación sensible de lo común de la comunidad, es donde se plantea la cuestión del papel del Arte en la sociedad. Su función política.

La atracción hacia lo que oferta la noción de resto no resulta novedosa. La explicación dominante de la modernidad no hizo sino aumentar, según la antigua asociación vanguardista de lo crítico con lo marginal, la atracción hacia lo desplazado, lo subversivo y lo reprimido. Consecuentemente, su presencia ha ocupado una posición central en el dispositivo crítico tradicional en su relación con la realidad negada. Es decir, en su demanda por lo obsoleto, la noción de resto ha respondido a la necesidad no sólo de criticar lo dado como identidad, historia, pensamiento o ideología, sino también a la de imaginar otra clase de construcciones resistentes a los procesos de homogeneización vigentes en la sociedad¹¹. Resulta deducible asimismo que la noción de resto, como toma de conciencia de la realidad oculta, reprimida, haya gozado de un estatuto superior en todas esas prácticas y discursos de izquierdas que

8 WORDREFERENCE. Spanish-English Dictionary (version digital)

9 RAE (Real Academia Española): Diccionario de la lengua española (versión digital)

10 DIDI-HUBERMAN, Georges, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009

11 "Ciertamente somos bárbaros, ya que existe una cierta forma de civilización que nos disgusta... Es categórico que necesitamos la libertad, pero una libertad basada en nuestros más profundos requerimientos espirituales, en los deseos más severos y humanos de nuestra carne... Los gestos, actos y mentiras estereotipadas de Europa han dado lugar a un círculo de insatisfechos. Spinoza, Kant, Hegel, Schelling, Proudhon, Marx, Stirner, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Nietzsche... esta lista es sólo el principio de tu ruina". En: "Revolución, lo primero y para siempre". *Manifiesto Surrealista*, 1925.

han enfatizado la yuxtaposición de fenómenos, aparentemente inconexos, y en la fricción de posturas antagónicas, como modos de provocar fisuras en la narración histórico-artística al uso y como estímulo a nuevas miradas reflexivas hacia la representación, destacando en los movimientos y experiencias heredadas del extrañamiento brechtiano y en las expresiones que se han acogido a la estrategia del *détournement*, herramienta estética surgida de una autoproclamada vanguardia insurrectamente escondida. La imagen dialéctica de Benjamin nació desde una intencionalidad semejante, dándonos a entender que, para quien reflexiona desde ella, el paisaje es indiferente a cualquier ideal cuyas condiciones no sean inesperadas.

Según nos hacía llegar Debord, el relato tecnócrata de la planificación de medidas de modernización¹², cuya aplicación tratará de dominar y controlar lo impredecible, entra en directa contradicción con la imposición natural de la planificación social del paisaje. Así, nos encontramos indistintamente con paisajes sometidos a los mismos procedimientos de identificación a través de estructuras formales preexistentes. Paisajes que imitan a otros paisajes. Copia tras copia de apariencias. Contaminación y su representación¹³ que exigirá desde la perspectiva situacionista la formación de una unidad de ambiente material y de comportamiento que es la situación. La búsqueda de *lo real* en un mundo de copias. Procedimiento que consistirá en apostar “por el paso del tiempo... *Lo que cambia nuestra manera de ver las calles es más importante que lo que cambia nuestra manera de ver la pintura*”¹⁴. Mirar en lo público, anota Sennet.

Se puede contribuir a crear nuevas distancias con las configuraciones de lo dado. Esta transmisión, sin embargo, si aspira a una mutación antropológica, no debe pretender descubrir crudamente el mapa de la realidad, sino insistir en el trabajo de la ficción, subraya Rancière¹⁵. No obstante, estas ficciones no deben ser obviadas como simples artificios, muy al contrario, deben entenderse como una ordenación de los signos que posibilitan la variación de la distancia, la resistencia de lo visible y el efecto inexplicable. Es decir, la ficción se presenta como la identificación de los modos de la construcción ficcional con los de una lectura de los signos, previamente establecidos, sobre la configuración de un lugar, una comunidad, un deseo, un sombrero. De otro modo el estatus de la ficción desaparece en el

12 Moraza dirá al respecto: “Desde la conciencia del estatus, del poder y del riesgo de las imágenes, los signos vacíos suponen un elemento curiosamente eficaz de legitimación, hasta el punto de que signo vacío y principio causal del poder, pueden asociarse: la geometrización urbana, la normalización social, la industrialización, el carácter impersonal de la producción y el carácter sustituible del trabajador, el despiece de la realidad entera bajo los parámetros de la estructura y el uso ... son simultáneamente efectos y causas de la omnipresencia, omnisciencia y omnipotencia de modelos abstractos y mecánicos del mundo. Pues el éxito de la voluntad técnica de domino conlleva el sometimiento de los acontecimientos a la previsibilidad y el control técnico, que nos incorpora como organismos a ese plan de dominio, incluyéndonos cada vez más como serviciales equipos de mantenimiento y producción de unas tecnologías de dominio al servicio de una abstracción”. MORAZA, Juan Luis, *ABSTRACCIÓN NORMATIVA. Siete ensayos sobre los contras de la claridad*, óp. cit.

13 DEBORD, Guy, *El planeta enfermo (Argumentos)*. Barcelona: Anagrama, 2006

14 DEBORD, Guy, “Problemas preliminares a la construcción de una situación”, *Internacional Situacionista*, vol. 1. *La reelaboración del arte*, óp. cit.

15 RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, óp. cit., p. 68

mito del hecho, convenciéndonos que los hechos tienen una mayor proporción de realidad que la ficción. Smithson recalca que esto sucede cuando “el arte compite con la vida y la estética es reemplazada por imperativos racionales”¹⁶. Es más, confía en la posibilidad de establecer relaciones complementarias con sistemas ficticios desacreditados y desde esta posición, decide iniciarse en el rito del desplazamiento, pues entiende que el espacio es el resto que queda del tiempo. Así consigue formar su teoría del anti-monumento: si los nuevos monumentos parecen destinados a olvidar el futuro, el tiempo como decadencia, surge la necesidad de indagar alrededor de los anti-monumentos, de las ruinas al revés que se alzan en ruinas antes de ser construidos; “un conjunto de futuros abandonados”¹⁷.

Lyotard pone en evidencia que la ficción, como pensamiento, es Arte, puesto que desea hacer “presentes” los otros significados que esconde y no piensa. A lo que añade: “La escritura deja de escribir el resto por el simple hecho de que escribe. Siempre habrá un resto”¹⁸. En el Arte entonces, como en el pensamiento, hay un objetivo: “el deseo de significar hasta el límite la totalidad de los significados”¹⁹ y ambos coinciden en el hecho de no ser reductibles a una totalidad ni a una tautología: siempre existe una diferencia que se presenta como resto o como exceso. Ésta es la diferencia de la creación respecto a la banalidad de lo que es igual a sí mismo. Ibon Aranberri tiene claro este aspecto. Entiende también que el servicio que el Arte puede seguir prestando es haciendo una parada en un registro concreto dentro de la constelación formada por lo estético, lo cognitivo y lo crítico. Bajo este presupuesto, comprobamos que la actividad de Aranberri se mueve entre los efectos sociales producidos por acciones tan específicas como señalar un acontecimiento olvidado o activar una situación comunitaria a través de un paisaje inexplorado²⁰, en sus palabras, con la intención de crear *desorden en la realidad*. Desorden que por otro lado, más que producir el efecto acostumbrado de indignación consigue atraer a la curiosidad, y con ello al deseo de saber o averiguar lo que se supone que no debe ser enunciado.

16 SMITHSON, Robert, *Robert Smithson. Selección de escritos*, óp. cit., p. 102

17 *Ibid.*, p. 92

18 LYOTARD, J. F., “Foreword”. En: KOSUTH, J., *Art after Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990*. Cambridge: The Mit Press, 1991, p. XVI

19 *Ibidem*.

20 AGUIRRE, Peio (ed.), *Ibon Aranberri. Wiro / Containment*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritza Argitalpen Zerbitzu Nagusia, 2006, p. 102



Robert Smithson. Los monumentos de Passaic (1967)



Robert Smithson. Hotel Palenque (1969)

167

Esta sociedad que suprime la distancia geográfica recoge interiormente la distancia, en tanto que separación espectacular

168

Subproducto de la circulación de las mercancías, la circulación humana considerada como un consumo, el turismo, se reduce fundamentalmente al entretenimiento de ir a ver lo que ha llegado a ser banal. El acondicionamiento económico de la frecuentación de los lugares diferentes es ya por sí mismo la garantía de su equivalencia. La misma modernización que ha extirpado del viaje el tiempo, le ha retirado también la realidad del espacio.

169

La sociedad que modela todo su entorno ha elaborado una técnica espacial para trabajar la base concreta de este conjunto de tareas: su territorio mismo. El urbanismo es esta toma de posesión del entorno natural y humano por el capitalismo que, desarrollándose en dominación absoluta, puede y debe ahora rehacer la totalidad del espacio como su propia escena.

172

El urbanismo es el cumplimiento moderno de la tarea ininterrumpida que salvaguarda el poder de clase: el mantenimiento de la atomización de los trabajadores que las condiciones urbanas de producción habían peligrosamente reagrupado. La lucha constante que fue llevada contra todos los aspectos de esta posibilidad de encuentro halla en el urbanismo su campo privilegiado. El esfuerzo de todos los poderes establecidos, desde las experiencias de la Revolución francesa, por acrecentar los medios de mantener el orden en la calle, culmina finalmente en la supresión de la calle. "Con los medios de comunicación de masas sobre grandes distancias, el aislamiento de la población resultó ser un medio de control mucho más eficaz", constata Lewis Mumford en *La Cité à travers l'histoire* describiendo un "mundo de aquí en adelante con sentido único". Pero el movimiento general del aislamiento, que es la realidad del urbanismo, debe también contener una reintegración controlada de los trabajadores, según las necesidades planificables de la producción y del consumo. La integración al sistema debe retomar los individuos

aislados en tanto que individuos aislados juntos: las fabricas así como las casas de la cultura, las ciudadelas de vacaciones y los “grandes conjuntos” están especialmente organizados para los fines de esta seudocolectividad que acompaña también al individuo aislado en la célula familiar: el empleo generalizado de los receptores del mensaje espectacular hace que su aislamiento se halle poblado de imágenes dominantes, imágenes que gracias a este aislamiento solamente adquieren su plena potencia.

173

Por primera vez una arquitectura nueva, que a cada época anterior estuvo reservada a la satisfacción de las clases dominantes, aparece directamente destinada a los pobres. La miseria formal y la extensión gigantesca de esta nueva experiencia de habitat provienen conjuntamente de su carácter masivo, que está implicado a la vez por la destinación y las condiciones modernas de construcción. La decisión autoritaria, que agencia abstractamente el territorio en territorio de la abstracción, se encuentra evidentemente en el centro de las condiciones modernas de construcción. La misma arquitectura aparece allí donde comienza la industrialización de los países atrasados en este aspecto, como terreno adecuado al nuevo tipo de existencia social que se trata de implantar en ellos. Tan nítidamente como en los asuntos del armamento termonuclear o de la natalidad — alcanzando ésta la posibilidad de una manipulación de lo hereditario—, el límite franqueado en el crecimiento del poder material de la sociedad y el retraso de la dominación consciente de este poder se manifiestan en el urbanismo.

174

El momento presente es ya el de la autodestrucción del medio urbano. La explosión y fragmentación de las ciudades sobre los campos recubiertos de “masas informes de residuos urbanos” (Lewis Mumford) está, de una manera inmediata, presidido por los imperativos del consumo... porque han traído una recomposición parcial de la aglomeración.



3.2. MAL HABITANTE

Me dejaba arrastrar a largas rachas de indolencia sensual y sin sentido.
Me divertía ser un flâneur, un dandy, un personaje mundano.
Me rodeaba de naturalezas mezquinas y de mentes inferiores...
yo no he venido de la oscuridad a la notoriedad momentánea del delito,
sino de una especie de eternidad de fama
a una especie de eternidad de infamia...
los únicos con los que me interesaría estar
son los artistas y las personas que han sufrido:
los que saben lo que es la Belleza, y los que saben que es el Dolor;
nadie más me interesa¹

Flâneur, callejear sin rumbo, vagabundeo, errar por las calles. Sin objetivo. Abierto a todas las vicisitudes y a las impresiones que salen al paso. También esparcimiento, a pesar del heredado matiz despectivo de “perder el tiempo”. El diccionario del siglo XIX² lo describía inquieto y holgazán a partes iguales. Sin embargo, en su ir sereno se desconecta (in)conscientemente del tempo del proceso productivo. Serenidad convertida en Balzac “gastronomía para los ojos”, en cuyo revertir Victor Fournel lo presenta como cualidad para aprehender la compleja riqueza del paisaje urbano, de la que se testimonia obstinadamente³. Nadie, sin

1 WILDE, Oscar, *De profundis*. Valencia: Ediciones74, 2015, pp. 60 y 66

2 *Gran Diccionario Universal Larousse del siglo XIX* (volumen 8, 1872). En: FOUCAULT, Michel, “What is Enlightenment? (Qu'est-ce que les Lumières?)”. Escrito en 1984, permaneció inédito en la versión original hasta Abril de 1993, cuando fue publicado por la revista *Magazine Littéraire* en su número 309. Su versión en inglés se publicó en RABINOW, Paul (ed.), *Foucault Reader*. Nueva York: Pantheon Books, 1984, pp. 32-50.

3 Victor Fournel, en *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (Lo que uno ve en las calles de París, 1867), dedicó un capítulo al “arte del vagabundeo”.

embargo, ha logrado destronar a Baudelaire de su concepto:

La multitud es su elemento, como el aire para los pájaros y el agua para los peces. Su pasión y su profesión le llevan a hacerse una sola carne con la multitud. Para el perfecto flâneur, para el observador apasionado, es una alegría inmensa establecer su morada en el corazón de la multitud, entre el flujo y reflujo del movimiento, en medio de lo fugitivo y lo infinito. Estar lejos del hogar y aun así sentirse en casa en cualquier parte, contemplar el mundo, estar en el centro del mundo, y sin embargo pasar inadvertido -tales son los pequeños placeres de estos espíritus independientes, apasionados, incorruptibles, que la lengua apenas alcanza a definir torpemente-. El espectador es un príncipe que vaya donde vaya se regocija en su anonimato. El amante de la vida hace del mundo entero su familia, del mismo modo que el amante del bello sexo aumenta su familia con todas las bellezas que alguna vez conoció, accesibles e inaccesibles, o como el amante de imágenes vive en una sociedad mágica de sueños pintados sobre un lienzo. Así, el amante de la vida universal penetra en la multitud como un inmenso cúmulo de energía eléctrica. O podríamos verlo como un espejo tan grande como la propia multitud, un caleidoscopio dotado de conciencia, que en cada uno de sus movimientos reproduce la multiplicidad de la vida, la gracia intermitente de todos los fragmentos de la vida⁴.

La masa en Baudelaire aparece como velo, en cuyo provecho se convierte en el asilo del marginado sin definición; la substancia más completa de la que dispone el solitario carente de representación. El flâneur, mezclándose en la masa, logra advertir sin ser advertido. Goza además formando parte de algo y estando al mismo tiempo aparte de ese algo⁵. Puesto que la desaparición de la representación es la desaparición de la ciudadanía del flâneur, que reivindica su separación del poder o del pueblo. Después vino el flâneur de Benjamin⁶, figura esencial del moderno espectador urbano quien (re)conoce su fin con la llegada de la sociedad de consumo. El flâneur sabotea el tráfico. Y es que no es comprador. Es mercancía. Caracteres sociales desconocidos hasta entonces se imprimen en la imagen como tal de la ciudad moderna y el flâneur, convertido en “botánico de las aceras”⁷, intuye la necesidad de generar mapas psicogeográficos debordianos que documenten la estructura psicológica oculta en la trama urbana. La deriva del flâneur empieza asimismo a buscar situaciones,

4 BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna en Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1996, p. 359.

5 No confundamos al flâneur con la figura del badaud (traducido el mirón) advierte Fournel, quien añade: “El flâneur puro se halla siempre en completo dominio de su individualidad, mientras que la individualidad del badaud desaparece. Es absorbida por el mundo exterior... que lo contamina hasta el punto de olvidarse de sí mismo. Influidido por el espectáculo que ofrece de su persona, el badaud se convierte en un ser impersonal; ya no es un ser humano, es parte del público, de la masa”. FOURNEL, Victor, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, óp. cit., p. 270. Citado en: SHAYA, Gregory, “The Flâneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860–1910”. *American Historical Review*, 109 (versión digital)

6 Benjamin, uno de los grandes exégetas de Baudelaire, elogiará la institución de este arquetipo urbano. BENJAMIN, Walter: *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1988, pp. 49-83.

7 BENJAMIN, Walter, “Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo”, *Obras*. Libro I, vol. 2. Madrid: Abada Editores, 2008, p. 123.

aunque dejándose llevar por el placer guiado de ciertos “vectores de deseo” con una percepción diferente del tiempo y del espacio que van asomándose como constituyentes del nuevo orden. Pero, sobre todo, busca para que lo alejen de la funcionalidad del acto implícita en la urbe utilitaria. Quiere convertirse en excedencia⁸.

En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa,
habitadas por Animales y por Mendigos;
en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas⁹

Georg Simmel aconsejaba descubrir la ciudad como un palimpsesto de experiencias vividas, cuya realidad hace necesaria que su traducción no se consuma ópticamente, sino hápticamente: “una persona no se agota en los límites de su cuerpo físico ... de la misma manera, la ciudad no existe únicamente en la totalidad de los efectos que trascienden su esfera inmediata”¹⁰. Maniobra que sería retomada años más tarde por Debord para presentar la experiencia alterna a los resultados de la ciudad como una falla al “salirse de ciertas zonas”, situando el punto de partida concretamente donde se inició su propia historia: “en la margen izquierda del río ... un barrio donde lo negativo tenía su corte”¹¹. Rive gauche. Evocación de “hordas de fuerzas demoniacas” que podríamos interpretar como el intento, por parte de Debord, de poner en relación el carácter de lo siniestro -la izquierda o lo zurdo en sentido local y simbólico- con una resistencia de lo visible fundada en la distancia de lo indefinido, de lo borrado. Invocando, mediante la creación del *détournement*, la necesidad de la ficción que la realidad imitará tarde o temprano. En ello cifra la necesaria ambivalencia del *détournement*: muestra como real algo que se revelará ficción. Una lección aprendida de Freud¹².

8 Donde Emmanuel Lévinas ve, entendida como ex-cendencia, “una salida del ser y de las categorías que lo describen”. Movimiento no teológico, no trascendente hacia una “existencia superior”, al contrario, se presenta como el instrumento de una destrucción de la ontología y de la fenomenología sometidas a la totalidad neutra de lo Mismo como Ser o como Yo. Lo existente, que da sentido a los entes en el mundo, para Lévinas produce una impersonalidad árida, neutra y sutil, que solo podría ser superada en el ser-para-el-otro, como momento ético de respeto a la Alteridad. Es decir, la “intencionalidad en tanto relación con la alteridad” y como “exterioridad que no es objetiva”. Percepción sensible que el sol del *epékeina* tes *ousías* iluminará el despertar y la fuente inagotable del pensamiento. En: DERRIDA, Jacques, *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 115-116.

9 MIRANDA, Suárez, *Viajes de varones prudentes*, libro cuarto, capítulo XLV, Lérida, 1658 (referencia ficticia). Fragmento del relato “Del rigor en la ciencia”, de Jorge Luis Borges (1946)

10 SIMMEL, Georg, *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986, p. 335

11 Este retorno explícito lo encontramos en *Mémoires* (1957), en su segundo film *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (“Sobre el pasaje de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta”, 1959) y en el último, *In girum imus nocte et consumimur igni* (palíndromo latino que se traduce por “Giramos en la noche y somos consumidos por el fuego”, 1978).

12 TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 2003



Attila Kotányi, Hans-Peter Zimmer, Heimrad Prem, Jørgen Nash y detrás de él Maurice Wyckaert, Asger Jorn, Guy Debord, Helmut Sturm y Jacqueline de Jong durante una conferencia situacionista en Londres (1960)

El flâneur convertido en artista ya no funda ni enfunda nada, puesto que viene a despojar-nos y des-velarnos de la alucinación de la armonía. Benjamin ya lo intuía¹³. Ni siquiera es fundación de sí mismo, nos dice Borreil, “puesto que vaga en el desfile de las imágenes de sí y `okupa` tal o cual habitar, nunca como un buen inquilino, siempre en la errancia de los personajes desplazados”¹⁴. Máxima que nos estaría dando a entender que habitar como artista no es el habitar como poeta heideggeriano, o habitar poéticamente, sino más bien como: “visionario desviado, es decir como `persona desplazada` en una larga tradición que, desde el saltimbanqui de Baudelaire y pasando por Rimbaud, conduce a Joyce o a Claude Simon”¹⁵.

Poetizar es medir. Nos lo hacía saber Heidegger mediante Hölderlin¹⁶. En el poetizar acontece propiamente la toma de medida (*mass-nahme*), entendida en el sentido estricto de la palabra, por la cual el sujeto recibe la medida de la amplitud de su esencia: el sujeto despliega su esencia (*west*) en cuanto mortal, a diferencia de los animales que un día perecen. Es decir, el sujeto está capacitado para la muerte como muerte, y además continuamente, puesto que es capaz de morir mientras permanece en esta tierra, mientras habita. Heidegger continúa: “La esencia de lo ‘poético’ la ve Hölderlin en la toma-de-medida mediante la cual se realiza la re-medición de la esencia del hombre”¹⁷. De modo que el sujeto, en tanto que sujeto, estará implicado con algo de lo celeste y se mide con ello¹⁸:

También Lucifer proviene del cielo. Por eso en los versos siguientes dice (28 al 29): “El hombre se mide... con la divinidad”. La divinidad es “la medida” con la que el hombre mide su habitar, la detención sobre la tierra debajo el cielo. Únicamente en cuanto el hombre re-mide (*vermisst*) su habitar de ese modo, puede ser a la medida de su esencia. El habitar del hombre reposa en el re-medir de la dimensión – re-medir que alza la vista - a la que pertenece tanto el cielo como la tierra ... La re-medición no es una ciencia. El re-medir mide-en-toda-su-extensión (*ermisst*) el entre, que reúne a ambos, cielo y tierra¹⁹.

El habitar, no obstante, descansa en lo poético (*dichterisch*, habitar poéticamente), que también supone hacerse cargo de un cuidado, un *mirar por*. Es entonces cuando

13 “adoptaron las maneras de la bohemia. A la incertidumbre de su situación económica se sumaría la incertidumbre de su papel político”. En: BENJAMIN, Walter, “Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo”, Obras. Libro I, vol. 2., óp. cit., p. 123

14 BORREIL, Jean, “Vagabundo de lo universal”, óp. cit., p. 2

15 *Ibíd.*, p. 1

16 HEIDEGGER, Martin, “Poéticamente habita el hombre”. En: *Revista Filosofía, Universidad de Chile* (versión digital), p. 84

17 *Ibíd.*, p. 85

18 Heidegger anota al respecto: “El aparecer de Dios mediante el cielo consiste en un desvelar, que deja ver aquello que se oculta. Pero lo deja ver no porque intente arrancar lo oculto en su ocultarse. Así aparece Dios desconocido en cuanto el desconocido mediante la patencia del cielo. Este aparecer es la medida en la cual se mide el hombre... el poeta no describe... clama en las miradas del cielo Aquello que en el desvelarse deja aparecer precisamente lo que-se-oculta, a saber: como lo que-se-oculta... Para seguir siendo lo que es: desconocido”. En: HEIDEGGER, Martin, “Poéticamente habita el hombre”, óp. cit., pp. 85 y 88

19 *Ibíd.*, p. 84

Heidegger nos avisa; “sólo si somos capaces de habitar podemos construir”²⁰, y recurre a una de sus fábulas más paradigmáticas para describir los modos de edificación de una residencia campesina: “Pensemos por un momento en una casa de campo de la Selva Negra que un habitar todavía rural construyó hace siglos”²¹. Ese habitar ya se ha cumplido. Es lo ya sido (*gewesene*). Lo sido (*das gewesene*), sin embargo, es “la unidad que no pasa sino que es, es decir perdura, al mismo tiempo que abre nuevos puntos de vista al pensamiento que se recuerda”²². Puntos de vista que recuerdan asimismo que el habitar dirige el construir y que es el ser quien dirige el hacer²³. En su fábula, el que habita es el paisano (*bauer*). El paisano es el hombre que habita el país, aquel que es del país y que permanece en él preservado de la maquinación (*ge-stell*) de la técnica. *Bauer* (paisano) remite a la misma raíz que *bauen*, construir. Pero también cercar y cuidar, cultivar un campo, velar por el crecimiento²⁴. Y *bauen* es “la misma palabra que nuestro *bin* (soy) en los giros *ich bin, du bist* (yo soy, tú eres) y que la forma del imperativo *bis, sé*”²⁵. Deduciendo, nos responde Heidegger, que “yo soy, tú eres” quieren decir “yo habito, tú habitas”²⁶. De modo que *bauen* remite a una forma del *das wesen*, el ser, la esencia, la manera de ser, el comportamiento, pero también la residencia, la morada, la habitación.

El *das wesen* en la forma del *gewesene* (el ser juntos), implica organizar un espacio del ser en *gebirge*, abrigado en el cobijo unificador, a partir de un lugar. Sólo el lugar puede habilitar un emplazamiento. Y surge el puente²⁷ en Heidegger, que hace ser riberas a lo que hasta el puente no eran más que bordes. Del mismo modo, esta habilitación que hace al lugar es la que hace comenzar a ser algo. El límite que instituye la habilitación no es aquello donde algo deja de ser, sino más bien aquello a partir de lo cual algo comienza a ser. Puesto que, de *stätt* (el lugar, el emplazamiento) deriva de *ver-statten* (hacer lugar a, dar campo, permitir, acordar, habilitar, dejar a una cosa hacerse). La habilitación entonces pone en recaudo el lugar, vela por él, concretamente, dejándolo ser. Y dejar hacerse a una cosa es cuidarla, acunarla. Tal es el construir heideggeriano: una morada. Pero una morada entendida como un lugar que cuida, mediante la habilitación, la residencia mortal de los hombres en tanto que mortales.

20 HEIDEGGER, Martin, “Construir, pensar, habitar”, *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal, 1994, p. 127

21 Heidegger escribió buena parte de sus obras durante cincuenta años en una austera casita de madera en Todtnauberg, en las montañas de la Selva Negra, convirtiéndose en mediador imprescindible para su trabajo. Más allá de la tradición de pensadores vinculados a una cabaña, como podrían ser Heráclito, Lao-Tse, Thoreau o Wittgenstein, por citar algunos, el caso de Heidegger es especialmente significativo por toda la documentación y referencias que existen sobre la citada cabaña.

22 HEIDEGGER, Martin, “Construir, pensar, habitar”, *óp. cit.*, p. 127

23 BORREIL, Jean, “Vagabundo de lo universal”, *óp. cit.*, p. 3

24 En la medida que salva la tierra (*retten*). Salvar, salvación, en alemán no es arrancar del peligro, sino franquearle a algo la entrada a su propia esencia: “Salvar la tierra es más que explotarla o incluso estrangular. Salvar la tierra no es adueñarse de la tierra, no es hacerla nuestro súbdito, de donde sólo un paso lleva a la explotación sin límites”. En: HEIDEGGER, Martin, “Construir, pensar, habitar”, *óp. cit.*, p. 132

25 *Ibíd.*, p. 129

26 *Ibíd.*

27 “El puente deja a la corriente su curso y al mismo tiempo garantiza a los mortales su camino, para que vayan de un país a otro”, dando a entender que los puentes nos conduce de un lugar a otro, pero sin anular la naturaleza, sino dejándola ser, y a la vez, dejándonos ser. En: HEIDEGGER, Martin, *ibíd.*, p. 134



Gordon Matta-Clark. Splitting (1974)

La habitación asimismo es el cuádruple cuidado de la “Cuaternidad”²⁸; Trinidad más el uno que hace lo *Uno del Mundo*. Con ello, a la *Trinidad de la tierra* (la que aporta, da morada y alimento), el cielo (el día, la noche, el sol) y lo divino (ante lo cual nosotros somos y nos hace signo), hay que tener presente más el uno de los mortales que “*mueren continuamente*” mientras residen en la tierra. De los Cuatro en ese *Uno* que es lo simple y que, reflejándose unos en otros como en un juego de espejos, instituyen el mundo, en tanto que el mundo es lo que está en juego. Y si es en el poetizar donde acaece propiamente lo que todo medir es en el fondo de su esencia y, por tanto, la poesía es, por la medida y el cuidado, lo que hace de la habitación una habitación²⁹, “*hacer habitar*”, que es el propio ser del acunar, entonces la poesía es el modo mismo del construir. En definitiva, lo que conduce al sujeto habitar en la tierra.

Baudelaire poetiza y, sin embargo, no recoge las flores mediante el *bauen*, sino del mal -increpa tajante Borreil- puesto que reconoce que habitar en una comunidad es siempre en una comunidad adulterada mediante las ideas recibidas y abducido por el gran diccionario. Si todo poeta, añade Baudelaire, es un crítico, resulta impensable un artista disconforme y creativo en el ámbito de su comunidad. Afirmación a la cual Borreil remite para interrogar³⁰ a la noción de habitar recurriendo a lo que él llama “*las cuestiones del artista como delincuente*”:

¿qué sucede cuando a la “morada” y a la cuna se le opone la buhardilla o el cuchitril y los azarosos lechos junto a alguna “horrible judía” (Baudelaire)? ¿cuando al puente de la fábula heideggeriana, que vincula el barrio del castillo con la plaza de la catedral,

28 HEIDEGGER, Martin, *ibíd.*, p. 133

29 Robert Smithson señalaría al respecto: “mis no-lugares son habitaciones dentro de habitaciones. La recuperación desde los bordes exteriores le devuelve a uno al punto central ... a la relación entre el interior y el exterior, y cómo es posible tender un puente entre ambos ... A lo que te enfrentas realmente en un no-lugar es a la ausencia de lugar. Se trata de una contradicción más que de una ampliación de escala Hay una dialéctica entre dentro y fuera, abierto y cerrado, centro y periferia. Va cambiando constantemente en esta duplicación sin fin, por lo que el no-lugar funciona como un espejo y el lugar actúa como un reflejo. La existencia se vuelve tan dudosa como un espejo ... el problema es que sólo puede abordarse en cuanto a su propia negación ... Te enfrentas a algo inexplicable; no queda nada que expresar”. En: LIPPARD, LUCY, *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004, p. 360

30 Alain Badiou anotaba en relación a la escritura de Borreil: “Digo la interrogación, y no la cuestión. Ninguna hermenéutica cuestionante en Borreil, sino innumerables y materiales puntos de interrogación. Te invitan, estas puntuaciones, a hacer con el autor el punto de las interrogaciones, pero también a hacer el punto sin más, el punto del viaje y de lo nómada en el mundo tal como se nos propone, y que es el de exilio en el propio lugar como motivo de la igualdad de las singularidades. Cuando las interrogaciones se basculan en su escritura, no es que el pensamiento tome la pausa del gran cuestionamiento del sentido y del destino. Es, al contrario, que nos invita a hacer, enseguida, movimiento hacia una interior e imprevisible parada. La interrogación siempre es lealmente seguida por una respuesta. Está ahí para señalar que la respuesta es aquello hacia lo que es necesario moverse, que no es un ya-ahí que se desvele o revele. La respuesta es lo posible de un movimiento dividido ... Según la respuesta, entra en el puerto que no es nunca su destino –no hay- sino su etapa. La imagen nómada está, muy en primer lugar, inscrita en este estilo singular que no afirma nada sino bajo la regla de una interrogación, y hace pasar entre la interrogación y la respuesta todo lo descartado entre la mañana de partida y la tarde de llegada. Así, su estilo de pensamiento es marítimo y portuario. Y es que el enemigo de este pensamiento es constantemente definido por Borreil, es el legítimo propietario. Propietario de la Ciudad, de los bienes, propietario de la política, y, finalmente pretendido propietario del pensamiento mismo”. BADIOU, Alain, “Jean Borreil”, *Petit panthéon portatif*. París: La fabrique, 2008, pp. 58-59.

se le opone la desvinculación de quien, no siendo legítimo propietario de la ciudad, duerme bajo el puente? ¿cuando al sendero que bordean grosellas y arándanos se le opone la calle y los adoquines? ¿cuándo la medida no es dada por la habilitación que cuida y obtiene una morada *gemütlich*, em-pais-anada, sino por la agrimensura de un umbral que sirve de metáfora para una acera? ¿Qué sucede cuando Das Gewenese se sustituye por los “bulevares de los alrededores de la memoria”? ... Y ¿qué pasa cuando el habitar se convierte en lo heterogéneo de los inquilinos, en lo heterogéneo de su poca identidad y de sus pocas cualidades? Malos inquilinos, siempre dispuestos a largarse sin pagar el alquiler, o inquilinos demasiado buenos, que ni siquiera deshacen sus maletas, son también malos habitantes puesto que siempre preferirán sus apuestas, aunque sean irrisorias, a las de la comunidad del ser en conjunto de los mortales; malos habitantes que prefieren, con toda evidencia, el descuido antes que el cuidado y la habilitación. ¿Se dirá que éste también es un modo del cuidado, como Lucifer, que “también viene del cielo”? Pero si todo forma parte del cuidado, y la habilitación es una simple forma de olvido, ¿quién dirá qué es el olvido? ¿Hará falta, a la manera de Platón, trazar una línea de demarcación para que se distinga la copia, el buen cuidado del habitar, del simulacro cuyo errar de viento en viento es más que sabido - es decir, un permanente devenir-descuido, el a-presente de un *never more* que despliega la doble dirección del tiempo hacia el pasado del que canta el duelo y hacia el futuro que abre este canto de duelo?³¹

Borreil se responde con Courbet. Un realismo que para los que están en la edad de la unión en la cuna podrán juzgar escuetamente como “fea” -según sus palabras-. Además, se trata de una pintura carente de aura, sin héroes ni dioses. Y, sin embargo, logra poner en crisis la representación al exponer a un pueblo que olvida que es mortal “en tanto que mortal”, concretamente en un entierro, en un cementerio; el lugar mismo en el que no se debería pensar en otra cosa. El pueblo, al igual que la trucha, se presenta como un objeto como cualquier otro: “Están x, y y z. *Un tal, una cual y un tal otro, y lo que les hace ser x, y y z: una red*”³². Humano o trucha, Courbet es capaz de mostrar que *lo real* es lo imposible de representar. Courbet nos enseña a su vez que si el sujeto de la intriga es un ídolo, deidad, talismán o fetiche, no hay sentido del sentido. No hay más que singulares remitidos a su verdad; lo banal, lo común. A la banalidad del uniforme negro, heroica vestimenta donde la identidad de un yo se pierde.

No obstante, el “barroco de la banalidad”, definición del pensamiento de Baudelaire por Benjamin, plantea que “perseguidos por lo uniforme que produce lo *einfalt*, lo simple, los pliegues reaparecen en otra parte: los singulares que forman las multiplicidades son, en sí mismos, efectos de multiplicidades”³³. Lo singular no es lo individual, ni lo subjetivo. A partir

31 BORREIL, Jean, “Vagabundo de lo universal”, óp. cit., pp. 3-4

32 *Ibíd.*, p. 6

33 BORREIL, Jean, “Vagabundo de lo universal”, óp. cit., p. 6

de aquí, lo singular respondería a una confluencia de contigüidades sin aura, divergentes unas de otras, cuya relación se daría entre pieles, y no entre rostros. Efecto de “tocamiento”, anota Borreil, que descansaría en cada uno de los puntos singulares, metamorfoseándolos:

En este sentido, el “prójimo”, tal y como lo llama la tradición fenomenológica, no depende ni de lo patético heroico del Mit-Sein, ni tampoco de una ética hebraizante del otro. El prójimo es un singular, como tú y como yo ... Entre tú y yo, dos puntos de contigüidad que no son necesariamente puntos de acuerdo ... No hay, aquí, ni individuo ni sujeto, tan sólo hay lo que se podría llamar una trayectoria. Todas estas trayectorias son necesariamente divergentes, puesto que siguen el recorrido definido por la tangente a la cual pertenecen. No hay más que divergencia, y la semejanza es sólo un efecto de las diferencias entre estos singulares ordinarios que forman un mundo humano ... pero esta semejanza es una no-identidad. Es la razón por la cual el “prójimo” es mucho más que una cosa. En efecto, es informe, sólo formalizado por el recorrido de la tangente que define su trayectoria, recorrido que ya tuvo bastantes puntos de contigüidad antes ... Por consiguiente, el “prójimo” es la memoria de una serie de series, todas ellas divergentes. Lo múltiple es múltiple, quiero decir, está multiplicado porque sufre un multipliegue... Es la memoria de un campo de los posibles³⁴.

De modo que el “prójimo” expresaría lo posible, puesto que el mundo no es finito. Así como en ese otro sentido por el que el “prójimo” habla, es decir actualiza en esa expresión una potencia de lo posible. “Por esa razón”, remata Borreil, “*hay algo así como una promesa en el lenguaje, sin que haya necesariamente promesa en las palabras. Y por esa razón, también, las lenguas de palo, la del (y de los) partido(s) o la del seductor profesional, que se constituyen sobre la idea de que la promesa, sólo comprometen a quien se las cree, son una necesidad de la que sólo pueden variar los modos*”³⁵. Y en un mundo saturado por toda palabra convertida en promesa, los singulares, tan ordinarios como aquello que lo linda y por su posición (una cuestión de tópica), sin embargo, pueden transformarse en algo extraordinario que desarregla la línea de los ordinarios (presentándose como atopía -de “atopos”, fuera de lugar- de aquel que reivindica lo sin-efecto³⁶):

La tópica lo vincula, pues, a aquello sobre lo cual se despegaba. Esa es la razón por la que, como dice Baudelaire, es un “vagabundo”, pero un “vagabundo de lo universal”, y es también la razón por la que el arte es cuestión de palimpsestos y de capturas, o de “epifanías”, como decía Joyce. Es el modo de la transcripción cuya Sociedad de Autores, que vela por las falsificaciones, no es más que su efecto social, y la fórmula de Valery según la cual el arte es una “fabricación” que imita al arte, su condensación.

34 *Ibíd.*, p. 7

35 *Ibídem*

36 “Es, sin duda, una vieja ley que ha regido al arte desde su principio, aunque esto haya sido recubierto - pero no escondido, o al menos no para aquellos que saben ver, como Platón o Aristóteles - mediante un aparente destino religioso, moral o sagrado”.

En este infinito proceso de desplazamientos y divergencias, la obra de arte nueva es un acto de descentramiento ... O, también, se puede llamar simplemente: acontecimiento³⁷.

El Arte es, así, el espacio de un acontecimiento donde la trayectoria del artista responde a su trayectoria de tangente. Espacio paradójico en cuya relación, convertida en cosmopolítica con el ser en conjunto y con la política, la polis ha dejado de ser el espacio de lo común. Ni siquiera el de la pertenencia y lo propio, sino al contrario, un espacio desespecificado inscrito en el nacimiento del sentido sin concepto, mostrándose como "un agujero en lo lleno del discurso, una suerte de bloque de luz que ilumina la oscuridad discursiva desde su claro"³⁸. Una separación o demarcación entre dos representaciones que nos hace comprender que son las diferencias las que producen las semejanzas³⁹. Consiste, por tanto, en un espacio paradójico que ocupa el lugar del testimonio, cuyo sentido descansa en la experiencia de un singular situado sobre un borde, en su paso al límite. Sin embargo (y al mismo tiempo) esta experiencia no le pertenece como propia, sino que es común. He ahí la potencia de ex-ponerse. Poner-se dos veces fuera. A saber: "fuera del ser en conjunto por la exposición misma que separa del común; y fuera de sí como ese arriesgarse en el cual yo me someto al juicio de todos"⁴⁰. Tal es el testimonio del artista, termina Borreil. Testimonio, en efecto, y no paradigma. Como las lenguas, que se traducen y no se copian, pues no hay original.

37 BORREIL, Jean, "Vagabundo de lo universal", óp. cit., pp. 8-9

38 *Ibidem*

39 Mallarmè escribía: "Imperfectas, las lenguas, en cuanto varias, la suprema falta: como pensar es escribir sin accesorios ni susurros, sino tácita aún la inmortal palabra, la diversidad de idiomas en la tierra a nadie le impide pronunciar los vocablos que, si no, se hallarían mediante una cuña única, en sí misma, materialmente, la verdad". En: BENJAMIN, Walter, "La tarea del traductor", óp. cit., p. 137

40 BORREIL, Jean, "Vagabundo de lo universal", óp. cit., p. 10



"Get well soon," the Prince said. And the heroic soldier replied: "Yes, sir, I will."

THE LIFE OF THOMAS GARDNER 2, 1932

CRASS. Yes Sir, I Will (1983)

3.3. UN SÍ MENOR Y UN NO MAYOR¹

¡Oh! Dios qué bonita es la guerra
con sus cánticos y sus largos ocios².

Y quien llega a ser señor de una ciudad acostumbrada a vivir libre y no la destruye debe esperar ser destruido por ella, pues ésta conserva siempre como refugio en sus rebeliones el nombre de la libertad y sus viejas costumbres, las que ni con el tiempo ni con los parabienes se olvidarán jamás. Y hágase lo que se haga o se intente remediar, a menos de echar o dispersar a sus habitantes, éstos no olvidarán ni ese nombre ni esas costumbres³

Hablaré del desarrollo de otra guerra mal conocida: entre la tendencia general de la dominación social en esta época y aquello que, pese a todo, ha podido llegar a perturbarla... Así que he estudiado la lógica de la guerra. Es más, he conseguido, hace ya mucho tiempo, hacer aparecer lo esencial de sus movimientos sobre un tablero bastante sencillo: las fuerzas que se enfrentan y las necesidades contradictorias que se imponen a las operaciones de cada uno de los bandos. Yo he jugado a este juego y, en el manejo a menudo difícil de mi vida, he aprovechado algunas de sus enseñanzas⁴

1 Título con el que George Grosz dio a conocer su autobiografía. A este respecto, Greil Marcus anota: "Sí, podéis construir vuestro propio mundo; no, no lo haréis. Siempre fue el pesimismo de Debord -el encanto y la dispensa que da la derrota- lo que mantuvo vivo a su pequeño `sí', y fue este pequeño `sí' lo que dio el empujón al gran `no'. En los cincuenta, tanto amigos como enemigos comenzaron a acusarle de absolutista, megalómano y paranoico, acusaciones ciertas que demostraban sus propias palabras pero al mismo tiempo se desvanecían en sus escritos". MARCUS, Greil, "Te puedes contagiar" (prólogo). En: DEBORD, Guy, *Panegírico. Tomos primero y segundo*. Madrid: Acuarela, 2009, pp. 9-10

2 APOLLINAIRE, Guillaume, *Caligrammes; Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*. París: Mercure, 1918 (escaneado digital realizado por Perkins Library. Duke University. Durham, Carolina del Norte)

3 MAQUIAVELO, *El Príncipe*, 1513. Citado en DEBORD, Guy, *Sociedad del espectáculo*, óp. cit., p. 101

4 DEBORD, Guy, *Panegírico. Tomos primero y segundo*, óp. cit., pp. 141, 119-120

En julio de 1813 Beethoven iniciaba la partitura titulada *Sinfonía de batalla* sobre la victoria de Wellington en Vitoria-Gasteiz, una pieza clave para situarnos en el imaginario de la escucha y la guerra⁵. La pieza debía reflejar el patriotismo imperante de aquellos meses mediante la creación de una melodía visual que lograra hacer evocar la batalla entre los espectadores. Con esa intención, y parece que siguiendo el consejo de Johann Nepomuk Mälzel, Beethoven representaría la batalla contraponiendo *God Save the Queen* y *Rule Britannia*, solemnes y muy distintivas, con el no tan digno *Mambrú se fue a la guerra*, en representación de Bonaparte. Aprovechando su amistad con Beethoven, Mälzel le propuso que lo escribiera para el *panharmonicon*, su recién inventado artefacto musical capaz de suplir a toda una orquesta militar, incluyendo los cañonazos y disparos. El interés promocional quedaba evidenciado. A Mälzel también se le atribuye la invención del metrónomo o los audífonos generando, a su vez, infinidad de aplicaciones sonoras que se utilizarían posteriormente en el campo de batalla, del mismo modo que hemos visto cómo se han ido transformando en imprescindibles dentro de la industria musical, con sus sintetizadores y efectos especiales. No obstante, Beethoven renegó de esta *Sínfonia de batalla* al poco tiempo de su estreno, a pesar de aportarle reconocimiento económico y profesional, debido a su marcado interés comercial. Así como por resultarle una melodía excesivamente fácil de digerir⁶.

La implicación del refinamiento musical en la mística bélica deviene, probablemente, de su capacidad influyente en la afección o alteridad corporal y de su demostrada validez en el emplazamiento de acción, muy cercano a simular cierta instigación del cuerpo en guerra⁷. Esta capacidad conductora de la música (lo que Deleuze definiría como su potencialidad fascista⁸) encarnaría un papel fundamental en el espíritu de la nación a partir de los nacio-

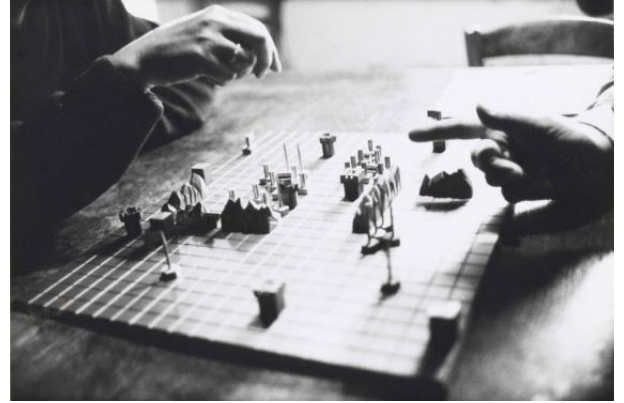
5 AUDIOLAB, *Hirugarren Belarria (Los sonidos de la guerra)*. Texto de presentación del encuentro. 10-12 septiembre de 2013. Arteleku, Donostia, s.p.

6 BOLINAGA, Iñigo, "Beethoven y la batalla de Vitoria". En: euskonews.com

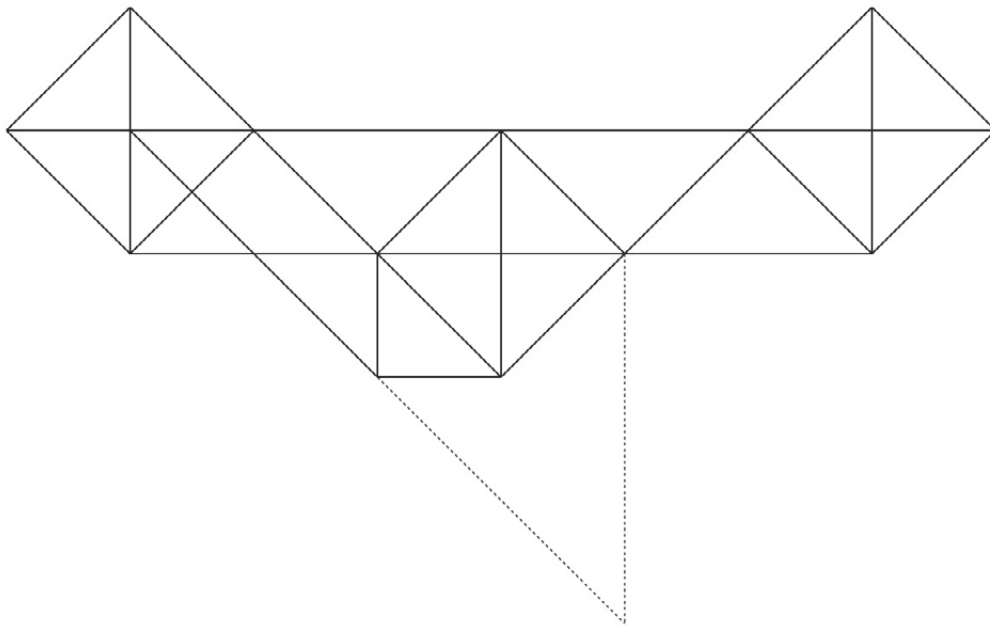
7 Simone Weil, en cuyo pensamiento la impugnación hacia la fuerza que es asimilada con la violencia es una constante, rechazaría de manera ejemplar esta subordinación del cuerpo a la función. Muy especialmente en sus críticas hacia las guerras revolucionarias, aunque ella misma participase en el frente aragonés para luchar junto a la Columna de Durruti y en la resistencia francesa después. A este respecto, Weil llega a considerar la guerra, debido a la obediencia ciega que implica independiente del bando al que se pertenezca, como una prolongación de los sistemas productivos industriales, siendo incapaz de generar ni de sostener ningún proceso beneficioso para las clases populares. Asimismo, y tras su experiencia como trabajadora obrera en Renault ("Allí recibí la marca del esclavo", dirá) y como obrera agrícola, sostiene que la separación creciente a lo largo de la historia entre la actividad manual y la actividad intelectual ha sido la causa de la relación de dominio y poder que ejercen los que manejan la palabra sobre los que se ocupan del objeto.

8 DELEUZE, Guilles, GUATTARI, Felix, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, óp. cit., p. 351. Este fascismo potencial de la música lo vemos planteado en la República de Platón como tanteo de las posibles tipologías musicales aptas para los intereses del Estado. Compositores como Luigi Nono, sin embargo, insistirán durante toda su trayectoria profesional en defender la potencialidad de la música como toma de conciencia que permita escapar, en la medida de lo posible, de las situaciones alienantes. En la presentación de su *La Fabbrica illuminata* (1964) a unos obreros señalaría: "Cuando escuchamos esta música que ha sido compuesta con nuestros sonidos y nuestros ruidos, con nuestras palabras, nos damos cuenta de nuestro estado de alienación en la fábrica. Trabajamos mecánicamente, como robots, sin darnos cuenta siquiera del estado de coacción humana en el que nos encontramos. Ahora, redescubrimos este estado de coacción y tenemos una conciencia renovada a través de la 'música'" (NONO, Luigi, *Écrits*. París: Christian Bourgois, 1993. p. 242). La obra inicial de Nono se caracterizó por una evidente carga política, en particular, enfocada en la lucha contra el fascismo. En su último período, sin embargo, se aprecia un giro hacia el silencio como elemento estético que partiría de la frase "No hay caminos, hay que caminar", leída por el compositor en una pared de un edificio en Toledo.

6. Capell: Director	-	-	-	Brigadier General.
7. Cantor	-	-	-	Colonel.
8. Concert: Meifter	-	-	-	Lieutenant Colonel.
9. Organift	-	-	-	Major.
10. Canto primo	-	-	-	Capitaine de Cavallerie.
11. Canto fecondo	-	-	-	Capitaine Lieutenant.
12. Alto	-	-	-	Lieutenant.
13. Tenore	-	-	-	Second Lieutenant.
14. Baffo	-	-	-	Cornet.
15. Oboe 1.	-	-	-	Capitaine de Dragons.
16. Oboe 2.	-	-	-	Lieutenant ---
17. Violino 1.	-	-	-	Capitaine d' Infanterie.
18. Violino 2.	-	-	-	Lieutenant ---
19. Braccio	-	-	-	Enfeigne ---
20. Violone	-	-	-	Aide-Major.
21. Baffon	-	-	-	Sergeant.
22. Violoncello	-	-	-	Capitaine d' Armes.
23. Trombe, Clarini, Corne, Timpano, &c.	-	-	-	Artillerie.
24. Direttore del Organo maggiore	-	-	-	Commandant du Corps de referve.
25. Capelliftes	-	-	-	Cadets.
26. Copiftes	-	-	-	Ingenieurs.
27. le Chœur	-	-	-	Soldats communs.
28. les Garçons & Valets de Chapelle	-	-	-	Bagage.



Debord y Alice Becker-Ho
jugando al Juego de la Guerra(1965)



Visualización de la relación de combate para el jugador del
sur en el Juego de la Guerra de Guy Debord, "Turno 44"

nalismos europeos configurados en el siglo XIX, fuertemente influenciados por las ideas románticas⁹. Así, la llegada de la modernidad agudizó las tensiones entre la música como representación del poder gobernante y la música como sentir popular¹⁰. A partir de entonces, la identificación emotiva para con los distintos estilos musicales parece inspirarse en una cierta pertenencia a uno u otro bando. Sus posibles motivos:

No es otra cosa que su genio para someter el cuerpo a un orden que busca causar ciertos efectos; independientemente de su naturaleza ideológica, y de la gimnástica que ésta precise... Reivindicar la escucha y una forma sonora del saber, pensar que a través de ellas podemos agudizar el análisis crítico, exige atenuar en parte, la inocencia auditiva¹¹. La multiplicación de las tecnologías reproductivas ha creado un nuevo paisaje sonoro que nos ha dejado sordos y mudos en más de un sentido, sin herramientas para entender los artificios ideológicos que se nos presentan delante de nuestros oídos y con los que tratamos diariamente. De ahí la importancia de comprender los juegos, ritmos y acentos de la música y el lenguaje. Pues tan solo desde ese lugar se podrá escuchar con acierto aquello invisible, que corre por encima y por debajo de ellas¹².

La idea de someter el cuerpo a un orden imperante tendría su versión teórica con Clausewitz, militar del ejército prusiano implicado en las Guerras Napoleónicas y referente de la ciencia militar occidental. De hecho, fue uno de los predecesores en determinar la guerra moderna como un acto político (*"la guerra no significa otra cosa que seguir la política por otros medios"*). En su pensamiento, los elementos del odio, el cálculo y la inteligencia (presentes a su vez como la pasión, el juego y la política respectivamente¹³) forman una trinidad inseparable de la estrecha relación entre violencia y política, las cuales quedan establecidas a su vez como la conjunción del acto propiamente racional. Estas sensibilidades y probabilidades habrían de combinarse en caso de perseguir los fines de dominio hacia la voluntad

9 Nietzsche, emancipado de todo lo metafísico, en *Humano, demasiado humano* reconoce no obstante la intensidad con la que el Arte y más específicamente la música hace vibrar la cuerda metafísica enmudecida mientras va escuchando la *Novena Sinfonía* de Beethoven, provocándole en cierto momento la sensación de estar flotando encima de la Tierra, con el sueño de la inmortalidad. Así, Nietzsche nos recuerda que hay músicas para volar, flotar, para nadar y bucear, músicas para caminar, marchar o correr. Todas ellas suponen la entrada en un ritmo, un estado que puede albergar un motivo de pesadumbre para el que escucha. Una línea de fuga que teje a su vez una jaula sonora imperceptible. Por ello, la música -incluso aquella que se autodenomina ligera-, puede ser motivo de gravedad.

10 AUDIOLAB, *Hirugarren Belarria (Los sonidos de la guerra)*, óp. cit.

11 La validez auditiva que se atribuye a la música depende asimismo del tipo de escucha que el oyente pone en acción, aunque la escucha parezca, a menudo, ser guiada únicamente por la música en sí misma. Desde la asunción de la inmensa variedad de los tipos de escucha que podrían consignarse, con John Cage aprendimos a preguntarnos "Cuando escucho música, ¿qué es lo que hago?". CAGE, John: "Diary: Emma Lake Music Workshop 1965", *A Year from Monday*. Londres: Marion Boyars, 1985, p. 22.

12 AUDIOLAB, *Hirugarren Belarria (Los sonidos de la guerra)*, óp. cit.

13 En su concepción, Clausewitz anotará: "El primero de estos tres aspectos interesa especialmente al pueblo; el segundo, al comandante en jefe y a su ejército, y el tercero, solamente al gobierno. Las pasiones que deben prender en la guerra tienen que existir ya en los pueblos afectados por ella; el alcance que lograrán el juego del talento y del valor en el dominio de las probabilidades del azar dependerá del carácter del comandante en jefe y del ejército: los objetivos políticos, sin embargo, incumbirán solamente al gobierno"

de aquel señalado y definido como adversario, antagonista o simplemente otro. Desde este marcado carácter pasional, lúdico y racional *El arte de la guerra* de Clausewitz lograría insituirse posteriormente con la modernidad como la lógica y destreza de gobierno, es decir, como momento fundacional del Estado, y como origen – siempre reprimido, siempre violento - de unas tácticas y unas estrategias que van sofisticándose en la habilidad de generar comunidad, material y simbólicamente¹⁴. Es más, con Clausewitz quedaba reconocida la historia de la humanidad sostenida por su constitución violenta. No como verdad axiomática sino como sintomática. Convirtiendo la batalla campal, “esencia” de la guerra donde se violenta el cuerpo al máximo para aniquilar completamente al enemigo, en el momento y el espacio decisivos para extirpar las resistencias que se oponen a la realidad deseante. Postulándose así la violencia como el fundamento de todo orden cultural sostenido por la diferencia y la oposición. En definitiva, por la política del otro; primero proyectado, luego apropiado. Debord dirá al respecto:

La Boétie¹⁵ demostró en el Discurso sobre la servidumbre voluntaria cómo el poder de un tirano tiene que encontrar numerosos apoyos entre los círculos concéntricos de individuos que sacan o creen sacar de él algún provecho... pues las migajas de la información que se les ofrece a esos íntimos de la tiranía mentirosa están normalmente infectadas de mentiras incontrolables y manipuladas... esas migajas constituyen el privilegio de los espectadores de primera clase los que son bastantes necios como para creer que pueden comprender algo, no sirviéndose de lo que se les oculta, sino creyendo lo que se les revela¹⁶

Foucault invierte la proposición de Clausewitz afirmando que en realidad deberíamos interpretar la política como “la continuación de la guerra por otros medios”¹⁷. Inversión que nos posibilitaría pensar la política como programa de acción, como relación, pero también como dimensión constitutiva de lo social hecho cuerpo en lo lúdico y en lo pasional. Sin embargo, Perniola¹⁸ nos advierte que la insurrección política es un instante resplandeciente que destruye el orden constituido (o lo pretende) para asentar el orden que tenderá, más tarde, a ser destruido. El desorden del presente, el orden del futuro de Louis de Saint-Just. La insurrección estética, en cambio, se constituye a través de un estado de perpetua rebeldía que hunde sus raíces en la conciencia de que no existe un solo plano, sino –según Deleuze y Guattari- mil planos diferentes, implicando la adopción de estrategias paradójicas, inclu-

14 ESPOZ, Belén, “Hay que defender la mercancía”, BOITO, Eugenia, ESPOZ Belén (eds.), *Urbanismo estratégico y separación clasista*. Rosario, Argentina: Puño y Letra, 2014, p. 24

15 Los escritos de Étienne de La Boétie, publicados en el siglo XVI, están considerados como precursores intelectuales del anarquismo. Inició un punto de inflexión en la tradición reflexiva que encontraría su continuidad con Nietzsche, donde la necesaria servidumbre o voluntad del ser fue ocupando un lugar clave en el desarrollo en las modalidades productivas de violencia estructural con actos que atraviesan las principales fantasmagorías y fetiches que configuran nuestra experiencia.

16 DEBORD, GUY. Citado en: ESPOZ, Belén, “Hay que defender la mercancía”, *óp. cit.*, p. 23

17 FOUCAULT, Michel, *Genealogía del Racismo*. La Plata, Argentina: Altamira, s.f., p. 45

18 PERNIOLA, Mario, *Contra la comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 104

so anómalas, en relación con las habituales estrategias socioculturales que forman parte, precisamente, de la economía de los bienes simbólicos. Estas alteraciones funcionales o estructurales, en la mayoría de los casos implícitas de la experiencia del conflicto, devienen de la concepción errónea de identidad. Puesto que identidad no es lo mismo que identificación.

Recordemos asimismo que el pensamiento no es nada sin algo que fuerce a pensar, sin algo que lo violente. Aquí estaría situada la noción de violencia que se debería de asentar, insiste Deleuze¹⁹. Puesto que más importante que el pensamiento es lo que da a pensar. Y si pensar es crear y no buscar una verdad preexistente, dicho cuestionamiento pasaría por liberar al pensamiento de su supuesta buena naturaleza conforme a la verdad, tratando de mostrar que el pensamiento sólo funciona a partir de una violencia ejercida sobre él más allá del compuesto de significaciones existentes. La no-obviedad. Ninguna otra verdad proferida por el Otro tiene ya lugar, dada la implicación de la no-obviedad con la duda, la cual resulta corresponder a la alternativa real del dogma.

Para Oriente Occidente divide el mundo en dos: lo que es y lo que debe ser. A partir de aquí Occidente deriva su idea de eficacia: “se trata de proyectar sobre la realidad lo que debe ser (en forma de Plan o Modelo) y tratar de materializarlo (llevarlo a la práctica, aterrizarlo). Entre el ser y el deber media la voluntad humana de colmar esa brecha y “enderezar la realidad” (ponerla derecha, es decir según el Derecho, la Ley, lo que debe ser²⁰). El entendimiento abstrae y modeliza, la voluntad aplica, ejecuta”²¹. En el caso de la estrategia militar

19 DELEUZE, Gilles, *Proust y los signos*, óp. cit., p. 146

20 En relación a lo expuesto, Benjamin recurriría a la violencia como medio para fines naturales como intento para superar la oposición entre las dos formas de violencia relacionadas con la esfera mítica del derecho, la que lo funda y la que lo conserva: “Se dirá que un sistema de fines jurídicos no podría mantenerse si en cualquier punto se pudiera perseguir con violencia fines naturales. Pero esto por el momento es sólo un dogma. Será necesario en cambio tomar en consideración la sorprendente posibilidad de que el interés del derecho por monopolizar la violencia respecto a la persona aislada no tenga como explicación la intención de salvaguardar fines jurídicos, sino más bien la de salvaguardar al derecho mismo. Y que la violencia, cuando no se halla en posesión del derecho a la sazón existente, represente para éste una amenaza, no a causa de los fines que la violencia persigue, sino por su simple existencia fuera del derecho... En este caso, por lo tanto, la violencia, que el derecho actual trata de prohibir a las personas aisladas en todos los campos de la praxis, surge de verdad amenazante y suscita, incluso en su derrota, la simpatía de la multitud contra el derecho... Durante la última guerra, la crítica de la violencia militar significó el comienzo de una crítica apasionada en contra de la violencia en general. Por lo menos una cosa quedó clara: la violencia no se practica ni tolera ingenuamente... se desprende que existe, precisamente en la esfera de acuerdo humano pacífico, una legislación inaccesible a la violencia: la esfera del ‘mutuo entendimiento’ o sea, el lenguaje”. BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 2001, pp. 26-27 y 34

21 FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador, “Olas y espuma. Otros modos de pensar estratégicamente”, *Eldiario.es*, 10 junio 2012

en guerra²², según François Jullien²³, los chinos piensan de modo completamente diferente²⁴. No dividen el mundo entre el ser y el deber ser. Se destaca la estrategia que favorezca los acontecimientos en guerra sin necesidad de luchar. Dejar que las cosas acontezcan. De modo que no parten de una estrategia mediada por un modelo o plan, sino del mismo curso de *lo real*. *Lo real* no es materia informe o caótica que espera nuestra organización, puesto que ya tiene su propio orden con sus preferencias, tendencias y pendientes, las cuales se han de detectar y aprovechar. Lo que Jullien llama “factores facilitadores” o “potenciales de situación”. Consecuentemente, la función del buen estratega no consiste en perseguir directamente un objetivo, sino más bien suscitarlo detectando los descritos factores facilitadores y acompañando los potenciales de situación. No forzar, sino explotar una propensión sin saturar previamente los efectos. No planes, sino bosquejos.

Su potencia es la del vacío: puerta, boca, valle. La batalla para los chinos no es la esencia de la guerra, ni siquiera el momento decisivo. No es más que la materia visible, un repunte, espuma. Lo decisivo se sostiene en el cuidado atento de las situaciones. En las retaguardias. Pues lo visible no es siempre lo más interesante. El cambio necesita del aprendizaje, el cual se produce como consecuencia de una transformación silenciosa a partir de un giro sutil, casi imperceptible de la que es resultado. Un proceso invisible donde la misma relación causa/efecto se diluye en el *entre*²⁵. Transformaciones silenciosas que nos instruyen para reconocer que la realidad es sólo resistencia y obstáculo desde la óptica del control.

22 En este sentido, y basándose en las tipologías subrayadas por Richard Whittington (WHITTINGTON, R., *What is Strategy – and Does it Matter?*. Londres: Thomson Learning, 2000), Stephen Shukaitis sitúa la estrategia de Debord en la tradición clásica de la estrategia militar, centrada en el cálculo y el análisis de una planificación respaldada por la idea coherente, en otras palabras, por el sujeto racional capaz de anticipar el acontecimiento (SHUKAITIS, S., “Theories are made only to die in the war of time”, *Guy Debord & the Situationist International as Strategic Thinkers*. Colchester: EBS Working Papers, 2012, p. 8). No obstante, y en base al argumento de Agamben, el recurso de este imaginario militar se dirige hacia la reflexión sobre el conflicto más que a métodos prácticos de aplicación directa. No en vano, Debord hace suyas tanto la teoría de Clawsewitz como la del pensamiento oriental sobre la estrategia de guerra. A este respecto, Agamben muestra cómo Debord y la IS ampliaron el campo de la estrategia ofreciendo herramientas para el entendimiento de la subjetivación emancipatoria, dirigiéndola a la vivencia mental como prevención hacia las dinámicas de la dominación social. Por ello - subraya Agamben - estas herramientas deberían ser usadas “como manuales, como instrumentos de resistencia o éxodo - al igual que esas armas impropias que el fugitivo recoge e inserta a toda prisa bajo el cinturón”. Líneas imaginarias entre acontecimientos, sujetos y situaciones, que hacen que el acontecimiento, los sujetos y las situaciones se tornen significativos, cuya potencialidad, parafraseando a Deleuze, se apoyaría en la creación de nuevas líneas de vuelo. Es decir, la estrategia como una forma de fugacidad, en lugar de su formulación desde los puestos de mando de los generales y del Gobierno. En: AGAMBEN, G., “Marginal Notes on Commentaries on the Society of the Spectacle,” *Means Without End: Notes on Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000

23 JULLIEN, François *Tratado de la eficacia*. Madrid: Siruela, 1999

24 Reflexión obtenida del análisis comparativo entre la experiencia occidental y oriental, esta última realizada sobre los antiguos tratados chinos en relación a la estrategia militar de guerra; Sun Tzu, Sun Bin (discípulo del estratega Wang Li, conocido como El Maestro del Valle del Demonio), Lao Zi que como otros tantos pensadores chinos antiguos, sus explicaciones usan con frecuencia paradojas, analogías, apropiación de citas antiguas, repetición, simetría y ritmo o el I Ching, “libro de las mutaciones”, donde se supone un universo regido por el principio del cambio y la relación entre los opuestos, nunca presenta una situación en la que no esté incluido el principio contrario al rector del signo, que conducirá a un nuevo estado.

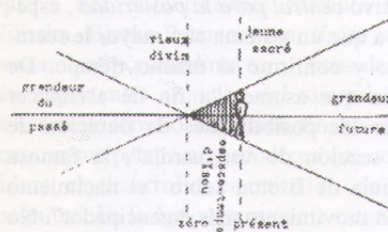
25 ROCA JUSMET, Luis, “La eficacia del Tai Chi Chuan”, *Una trama sin tejér* (versión digital), s.p.

bajará realmente por la historia de la cultura y por el lugar de cada realizador en esta historia" (subrayado por A.J.).

La argumentación de Isou se basa en un error fundamental según el cual el conocimiento de un sistema no sería posible más que después de haber conocido todas las consecuencias de su aplicación; idea llevada al extremo al exigir el testimonio de la relación iniciática individual para llegar a detectar el sistema y al dar prioridad al uso particular que el maestro puede hacer del mismo. De hecho, el sistema es un método. *Es el método de coordinación de las posiciones, de los estados.* Y como las posiciones no cambian, los sistemas y los métodos posicionales son siempre detectables analizando una combinación del sistema tomada al azar.

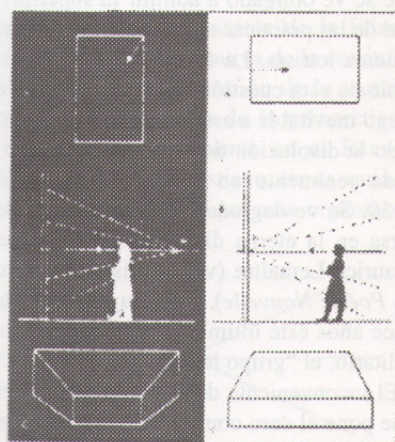
El sistema de Isou no es científico, ya que no hay varios sistemas científicos. Si el sistema de Isou fuese científico no podría ser "el sistema de Isou", sino tan sólo la aplicación hecha por Isou del sistema científico a un determinado campo. *El*

sistema de Isou necesita a Isou. Es un sistema de relaciones entre sujeto y objeto. Se trata de una óptica. No hay que ser profeta ni cartomántico para descifrarlo, sólo hay que estar totalmente fuera de él. No conozco a Isou y acabo de conocer su sistema. El orden en el que dispone los acontecimientos históricos es algo extremadamente divertido e interesante, totalmente inédito en la óptica europea: *mide los valores a través de la perspectiva china,* cuando desde el Renacimiento se vienen midiendo con la perspectiva central.



Perspectiva china de Isou.

Hoy en día es un hecho generalmente admitido que el tiempo es una dimensión más que hay que tratar como las del espacio. El existencialismo se opone al sistema clásico al pretender que no hay otro valor que el instante. Isou se opone estableciendo una *pequeña gama de valores entre el pasado inmediato y el presente* (lo que hace hoy Isou). Isou se coloca como magnitud dentro de su propia perspectiva. Los que se ocupan, con el retraso inevitable del seguidor, de lo que Isou ha hecho ya, son *más pequeños*, y disminuyen de Lemaître a Pomerand para llegar finalmente al cero en el que se encuentra el pobre señor X que, en el sistema de Isou, no es absolutamente nada la izquierda, *un no-lugar his*



Perspectiva china y perspectiva occidental (la flecha del rectángulo A indica el desplazamiento habitual de la mirada).

Reavivar en el cuerpo el movimiento de lo humano en perpetua creación es devolverle un poder que lo libera de los reflejos de muerte; es romper el molde de una matriz inhumana de la que no salían sino monstruos.

Sólo la conciencia de su vida creadora pondrá fin, si no a la muerte, por lo menos al deseo de muerte que ha dominado nuestra historia individual y colectiva.

No podemos ya seguir cerrando los ojos ante esa violencia negra y destructora –sea salvaje o refinada, dionisiaca o apolínea– que crece dentro de nosotros, desde el fondo de nuestra infancia y desde el fondo de los tiempos, rabia de la bestia atrapada en la trampa del espíritu y que se desata a trompicones alegando, para arrojarse sobre la primera presa que encuentre, las razones más nobles y las más innobles.

Vamos a aprender, no a reprimir esa violencia, lo cual la exacerbaría todavía más, sino a ponerla al servicio de la vida.

Si existe una fe capaz de mover montañas, no es otra cosa que nuestra violencia devuelta a la violencia de lo viviente, que descubre en el seno de su tumulto los acordes de una armonía por construir.

Necesitamos seres que lleven dentro de sí una gran fuerza de ternura.

Ha llegado el tiempo de aprender a destruir lo que nos destruye, aprendiendo a construirnos.

El partido de la guerra, de la muerte, del odio y del resentimiento no se perpetúa sino gracias a aquello que lo alimenta dentro de nosotros so pretexto de combatirlo. Un horror no expulsa a otro horror sino que le añade. La vida no se defiende engendrando la muerte.

Sólo el amor de lo viviente es capaz de alejar la guerra y de desterrar a los ejércitos, la policía, las fuerzas del sacrificio que el hombre ha instaurado para protegerse de sí mismo.

La única guerra que merece ser conducida con valentía y tesón es la guerra de la vida por la vida, que dondequiera que asiente sus reales pone fin a la guerra milenaria que la muerte ha llevado siempre en nombre de la supervivencia y en beneficio de la muerte.

Estamos hartos de escuchar las denuncias de actos de barbarie cuyos efectos hubiéramos podido prevenir. A partir de ahora se trata de crear las situaciones que impidan toda regresión a la inhumanidad.

Estamos hartos de la buena voluntad y del altruismo castrador. No reconocemos más que la voluntad de vivir.

VANEIGEM, Raoul, *Por una internacional del género humano* (2000)

3.4. MARGINALIA EN EL CENTRO. EXILIO IN SITU.

Todavía hay personas a las cuales la palabra moral no les hace reír o gritar.

Artículo 199: El mayor de edad que está de forma habitual en estado de imbecilidad, de demencia o furor, debe estar inhabilitado, incluso cuando ese estado presenta intervalos lúcidos.

Tan cerca, muy suavemente, perdido en los archipiélagos cavernosos del lenguaje.
Te aplasto,
abierta como el grito, así de fácil.

Es un río muy caliente. Es un mar de aceite. Es un bosque en llamas¹

El otro, mi caricatura, mi modelo, los dos.
El otro que inmoló justamente en el silencio;
Que quemo bajo las narices de mi ... alma.
¡Y Yo, a quien desgarró y al que nutro de su
propia substancia siempre re-mas-ti-ca-da,
único alimento para que se acrecienta!²

1 DEBORD, Guy, *Aullidos a favor de Sade*, 1952. Fotograma 28'25'' y 29'00''

2 VALÉRY, Paul, *El señor Teste*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1991, p. 53. En una carta dirigida a Guy de Pourtalès Valéry escribe: "Noche infinita. CRÍTICA. Quizá efecto de esta tensión del aire y del espíritu ... Me siento OTRO esta mañana. Pero - sentirse Otro - esto no puede durar. Ya sea que uno vuelva a ser, y que triunfe el primero; o que el nuevo hombre absorba y anule al primero". Tras una crisis que se conoce como la Noche de Génova (1892), Valéry decidió separarse de sí mismo, de ese sí mismo que catalogaba de falso. Para ello necesitó desterrar a los ídolos concentrados en el amor, la literatura, la religión y la emotividad, que destruía el equilibrio de la inteligencia. Su lugar existencial estable lo encontró, según sus propias palabras, en el intelecto. A partir de entonces el contenido no resultaba más que una vani-



Walter de Maria. Mile Long Drawing (1968)

Hecho curioso: bajo la influencia del mundo del internamiento tal como se ha constituido en el siglo XVII, la enfermedad venérea se ha separado, en cierta medida, de su contexto médico, y se ha integrado, al lado de la locura, en un espacio moral de exclusión. En realidad no es allí donde debe buscarse la verdadera herencia de la lepra, sino en un fenómeno bastante complejo, y que el médico tardará bastante en apropiarse. Ese fenómeno es la locura. Pero será necesario un largo momento de latencia, casi dos siglos, para que este nuevo azote que sucede a la lepra en los miedos seculares suscite, como ella, afanes de separación, de exclusión, de purificación que, sin embargo, tan evidentemente le son consustanciales. Antes de que la locura sea dominada, a mediados del siglo XVII, antes de que en su favor se hagan resucitar viejos ritos, había estado aunada, obstinadamente, a todas las grandes experiencias del Renacimiento.

BLACK MASK

No. 3

JAN. 1967

3 Cents



Blac Mask, nº3. Publicación de los Motherfuckers (1967)

La noción de alteridad es fundamental en la obra de Lacan. Entre el Otro (en mayúscula) y el otro (en minúscula) elige éste último donde desarrollar principalmente su reflexión³. El Otro pertenece al orden simbólico y designa una alteridad radical irreducible a las proyecciones de lo imaginario. Aquí tendría cabida la ley, también el lenguaje, el cual se presenta como una entidad dotada de una dimensión inconsciente, completamente desemejante respecto a la conciencia. A partir de 1957, año de la creación de la IS, piensa el otro con el nombre del objeto (*pequeño*) a. Expresión que comprueba su caducidad en 1963, cuando adquiere las características de *lo real: el objeto (pequeño) a* es el objeto que no puede alcanzarse por definición, la cosa en su realidad muda, inaccesible tanto al lenguaje como al inconsciente.

Sin embargo, para acceder al esplendor de *lo real*, Lacan reconoce que es necesario un acercamiento a la psicosis y sus formaciones. La psicosis entendida como delirio o alucinación que parece imponerse como si perteneciera a *lo real* a quien la padece. Para explicar este mecanismo psíquico, Lacan introduce la *forclusion* (traducido preclusión, que es el mecanismo específico de la psicosis). A diferencia de la *refoulement* (remoción), la *forclusion* no está sepultada en el inconsciente, sino que procede del exterior y es expulsada del inconsciente. De modo que sus significantes no han sido asimilados en el orden simbólico. Sugestión reflexiva que rompe con los tabúes previos en relación a la enfermedad mental, que ya no nace del rechazo de *lo real*, sino de una carencia, de un hueco en el orden simbólico. El carácter excéntrico y externo de estas experiencias son definidos por Lacan con el término *extimidad* (en oposición a intimidad), con el que designa una exterioridad radical que va más allá de la oposición entre interno y externo. La cuestión del semblante vino después.

Artaud encontró en el estudio de la astrología, la numerología y el tarot la existencia de los arcanos mayores y menores como referentes simbólicos de las experiencias cotidianas del ser⁴. Cincuenta y una aplicaciones de electrochoques sin anestesia, recibidas en un año, lo único que dejaron prácticamente intacto en Artaud fue el delirio. A Leopoldo María Panero también, cuyo exorcismo se inició con Leopoldo Panero⁵. Y, sin embargo, surge en él un de-

dad; lo esencial sería el mecanismo del hecho, el secreto de la forma. Así, Edmund Teste, el personaje del libro de Valéry, rechaza las apariencias, tampoco acepta definiciones aproximadas con respecto a las palabras, al contrario, exige rigor allí donde está en juego la esencia del lenguaje. Por razones de trabajo, Valéry se mudó a Londres, donde en la primavera de 1896 su tentativa de suicidio quedó mitigada al otear, cuando tenía ya la soga anudada al cuello, la portada de un libro de un humorista del absurdo francés que reposaba en la estancia. Su curiosidad hizo que leyese unas líneas del texto y se sintió liberado. A partir de ese incidente dejó atrás una etapa de su vida en la que reinaba, como le confesó a André Gide, la moral de la muerte.

3 EVANS, Dylan, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Londres, Nueva York: Routledge, 1996, p. 133

4 ARTAUD, Antonin, *Les nouvelles révélations de l'être*. París: Denoël, 1937.

5 "Nos convertimos sustitutos de nuestro padre (Leopoldo Panero), pero al nivel más malo. No como la metáfora paterna, sino como su realidad". Leopoldo María Panero estuvo ingresado en distintos psiquiátricos gran parte de su vida. Su madre, Felicidad Blanc, a quien nunca perdonó, decidió internarlo tras el primer intento de suicidio del poeta. Tenía 19 años. En otra entrevista se describe a sí mismo como: "tenía dos personalidades ... ¿Has leído La leyenda de Juan el hospitalario, de Flaubert? Trata de un niño que es muy bueno. Al final mata a unos ciervos y sus crías y después a sus padres creyéndose que eran ciervos ... Me he cargado a medio mundo con los ojos ... Con los ojos se mata con la posesión demoníaca. Algunos se meten en sí mismos y se suicidan... La literatura y el dinero es lo único que me salva del suicidio". En: "Leopoldo María

lirio que viene a renovar la retórica de la (auto)contemplación y de la (auto)destrucción, en definitiva, del lazo social mismo⁶: “todo goce empieza en la autodestrucción” y se resuelve en Artaud: “yo me destruyo para saber que soy yo y no todos ellos”. Deshacer haciendo, hacer deshaciendo. Y continúa:

Puesto que el lenguaje no existe, debe instalarse como una religión, por lo tanto necesita de una casta sacerdotal, que son los intelectuales, que sacrifiquen su vida al comercio de ese lenguaje y de ahí que detesten la vida y que me detesten a mí mismo, que la represento por excelencia. La vida me refiero a la vida invivible.

...

Me he convertido en el símbolo de todo lo que ellos detestaban en ellos mismos, más que en mí. La locura, la sinrazón, la desviación de la norma de lo que se deduce no es la palabra, sino el gesto. A nivel de gestos he sido más desazonado que ellos.

...

La esquizofrenia es una cosa preciosa y por eso mi hermano Michi es un ser encantador ... el otro (Juan Luis) es un paranoico y la paranoia es bastante desagradable ... la paranoia significa dudar y temer temores ... es una locura que lo pasa mal.

...

Como dice Deleuze, el esquizofrénico carece de Edipo ... que es la represión de lo que yo justamente tengo plenamente consciente y deseante⁷.

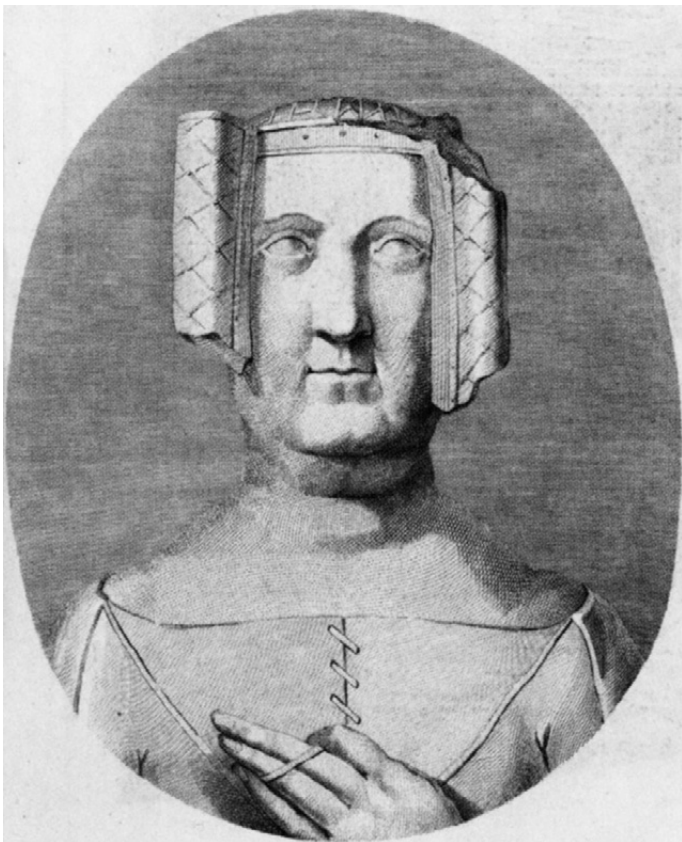
Lacan nos dice que “la máxima sadiana es, por pronunciarse por la boca del Otro más honesta”, dándonos a entender que en dicha máxima “el Otro en cuanto a la libertad” se afirma en “la libertad del Otro lo que el discurso del derecho al goce pone como sujeto de su enunciación”⁸. Lo relevante de esta afirmación es que el sujeto está en contacto con el imperativo de gozar, elaborado dentro de la posibilidad de la ley moral y, por tanto, ley que ha configurado la cultura misma en su degradación. Sistema (social) que tiene en la prohibición la escisión del sujeto como posibilidad de ser deseante. Ese mismo deseo es el que delimita la acción del gozar y se encuentra anudado a las posibilidades de instauración en el orden (sistema) social. La figura expresada en Sade es entonces el transgresor de la ley que queda enunciado por el Otro, un Otro perverso. El contexto de discusión consistiría, entonces, en plantear si las leyes establecidas por un mandato del Otro están siendo propuestas en su posibilidad de ser transgredidas en el mismo momento en que el Otro está teniendo ahí un goce.

Vencido por la realidad. O colapso del Yo en el paisaje. La psicosis surge en el estallido de lo insondable. Para Lacan, la cura debería permitir al sujeto liberarse de una identificación

Panero: Poesía contra Locura”. Entrevistado por David Pérez. *El último día de Sócrates*. Revista digital, Noviembre 2014
6 Foucault diría al respecto: “Dejar de estar loco es aceptar ser obediente, poder ganarse la vida, reconocerse en la identidad biográfica que han forjado para uno, es dejar de extraer el placer de la locura”.

7 PANERO, Leopoldo María. En: CHÁVARRI, Jaime, *El desencanto*, 1976. Varios fotogramas.

8 LACAN, Jacques, *Kant con Sade*. Escritos 2. México: Siglo XXI, 1979, pp. 342-343.



^ Chris Marker. La Jetée (1962)

< William Blake. Retrato de la reina Philippa (1314-1369) partiendo de su monumento en la abadía de Westminster (1827)

poderosa hacia un discurso del amo, hacia un significante único. Y puesto que esta fijación del sujeto se somete a una única identidad, en una dominación total y totalmente consentida por un discurso del amo, la naturaleza múltiple, heterogénea, propia de la identidad humana queda anulada, escondida. Es igualmente una patología que puede revelar un temor a la alteridad, viéndose acompañado de diversos delirios paranoicos de carácter nacionalista, racista o fundamentalista. Su reverso implicaría, al contrario, la disociación psicótica en múltiples identidades⁹.

En la diseminación-consolidación (reparación) de esta psicosis, nos indica Kristeva, se introduce, por vía sustituyente, "*otro polimorfismo más jubilatorio, que será la perversión postulando que nada está perdido y que todo está permitido*"¹⁰. El sujeto estará entonces exaltado en un fantasma de poder, o completamente fijado en el sujeto perverso. Pero no son más que pasajes provisorios que deberían facilitar el de *decir lo múltiple. Finnegan's wake*, de Joyce; posibilidad de una única enunciación del Sujeto-Amo y Múltiple que se coloca más allá de la psicosis y de la perversión. Para ello, el analizante ha de asumir "*el lugar de una autoridad, que no es la del poder, sino la que lo conduce a devenir analista, él mismo o ella misma, se produce un doble movimiento que remite a lo múltiple*"¹¹. Una toma de conciencia de la interrogación. Interrogación interminable del otro y de sí mismo que evitará desembocar en una identidad mutilante o mutilada; la (auto)contemplación dada tras la (auto)destrucción.

Una noche me respondió "*El infinito, querido amigo, va no es gran cosa; es un asunto de escritura. El universo no existe más que sobre papel. Ninguna idea lo presenta, ningún sentido lo muestra. Se habla y nada más*"¹²

Resulta que la problemática de la enfermedad mental quedó como algo externo al discurso filosófico tradicional, pensamiento de la racionalidad. Y, sin embargo, necesitó del *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam para fundar la filosofía moderna¹³. Enunciación sensible que posteriormente tendría su continuidad con los pensadores de la diferencia¹⁴, pues,

9 KRISTEVA, Julia. En: "La locura, la revuelta y la extranjería". Entrevista realizada por Armen Avanesian y Lucas Degryae. Traducido al castellano en: *Signos filosóficos*, vol. 4, Núm. 7, 2002, p. 290

10 *Ibíd.*, p. 291

11 *Ibíd.*, p. 292

12 VALÉRY, Paul, *El señor Teste*, óp. cit., p. 76

13 KRISTEVA, Julia. En: "La locura, la revuelta y la extranjería", óp. cit., p. 289

14 La ruptura con la tradición estética se ve clara con Nietzsche, Heidegger y también con Freud, cuando inauguran una nueva trama teórica atraída por las experiencias más extremas, excesivas e insubordinadas a la identidad consensuada. Quizás por ello Mario Perniola la define como estética o pensamiento de la diferencia, añadiendo que está inspirada en una sensibilidad "que mantiene relaciones de parentesco con los estados psicopatológicos y los éxtasis místicos, con las toxicomanías y las perversiones, con los hándicaps y las minusvalías, con los "primitivos" y las "otras" culturas" (PERNIOLA, Mario, *El arte y su sombra* óp. cit., p. 32). Apunte significativo, pues si nos detenemos, incluso de manera superficial, en los fenómenos culturales que se localizan más allá de la ortodoxia modernista, evidenciamos que han definido su alteridad recurriendo a los antedichos referentes sensibles, generando, asimismo, una crónica mitológica alrededor de la noción de "bohemia", donde la oscilación entre la negación de la estética tradicional y la estetización de lo negativo ha marcado todo

como se ha llegado a señalar en páginas anteriores, reconocemos que pensar comienza con la diferencia. Pensar de otro modo sobre la organización del pensamiento establecido. Y la Historia es una historia de persecuciones de las diferencias de los diferentes.

Desde las tradiciones más antiguas, el chamán trascendía los estados ordinarios de consciencia para acceder a lo que Platón llamó la locura divina, es decir, realidades ocultas que se transmitían a la comunidad. Si bien la locura ha continuado enfrentándose al destierro en términos de organización productiva de las sociedades industriales, esta figura arquetípica siguió materializándose en ciertas personalidades sensibles que han podido expresar mediante experiencias traumáticas grandes realidades contrarias a la opinión establecida. Tal es el caso de Artaud, Panero, Nietzsche, Gérard de Nerval¹⁵ o Friedrich Hölderlin¹⁶, célebres locos que fueron capaces de expresarse en lo indecible, incluso de poner en palabras el sentido más alto de la existencia. En resumen, mentes creativas surgidas del extrañamiento de uno mismo y, no obstante (o debido a ello), experiencias embarcadas en *Stultifera Navis* dirección a Narragonien.

El discurso organizado, sin embargo, no lograría paralizar a las oleadas¹⁷ de las ausencias y de las ocultaciones, o de aquello que incita al más allá de los límites. Su interrogación. Miradas escépticas, confundidas como decadentes, lograron censurar el atrevimiento de proponer un sistema, ofreciéndonos un espacio que puede ofrecer una mirada sensible, no por ello emocional, de lo que el sujeto es en su indeterminación primordial, bajo sus rostros múltiples, en su concreción temporal. No es raro. La revolución del siglo pasado se trató en relación con la locura, nos dice Kristeva¹⁸. La diferencia del discurso decide entonces moverse en el ámbito impuro del sentir, de las experiencias insólitas y perturbadoras, irreduc-

el ciclo desde Baudelaire, Mallarmé, Lautréamont, Rimbaud, Corbière, Cravan, y otros tantos artistas que han recibido el calificativo de *maldito*, *loco* o *perverso*, como llegaría a sentenciar *Le Figaro*: "En ciertos momentos puede llegarse a dudar de la salud mental del señor Baudelaire". Prosigue más adelante: "Lo odioso se alía con lo innoble, lo repugnante con lo infecto". Poco antes Baudelaire había declarado que había concluido el tiempo de la "comprensión". No será el primero ni el último de los creadores acusado de perversión y de locura. En su tiempo, Maurice Barrés, simbolista, además de nacionalista y antisemita militante, afirmaría que el cerebro de lord Byron era "una masa horrible, puesta en ebullición por el alcohol, el opio, cierta tara física y todos los abusos destructivos: una cloaca".

15 Nerval elige, para plasmar sus alucinaciones, la estructura cerrada y compleja del soneto (y de escaso prestigio entre los románticos, movimiento al que se le vinculaba). Quizás -señala Manuel Serrat-, la explicación estriba en una necesidad psicológica de rigor frente al desarreglo de sus procesos mentales. Los sonetos de *Las Quimeras* son el resultado de la demencia del poeta. Tras una primera curación, Nerval emprende su *Viaje al Oriente*, donde se mezcla lo vivido y lo leído, lo real y lo imaginario de este peregrinaje. Tres años antes de su suicidio y previendo, tal vez, el desmoronamiento de su razón, entre recaída y recaída, reúne sus escritos dispersos, los corrige y reconstruye con minuciosa desesperación. En *Aurelia*, nos revela con humildad el proceso de su propio delirio.

16 Hölderlin escribiría: "Y la solución no es política (fracasaron los intentos republicanos en Francia) sino filosófica, o mejor, utópica. El Yo, enajenado de la naturaleza por la divinización de la Razón, ha de reencontrar la armonía con la naturaleza; esto es la premisa necesaria para una nueva moralidad" (En: ROETZER, Hans Gerd, SIGUÁN Marisa, *Historia de la literatura alemana I*. Barcelona: Ariel, 1990, p. 198). Heidegger habla de y a Hölderlin para retomar la enunciación poética la cual deviene objeto, al mismo tiempo que método. De hecho, el mismo discurso de Heidegger se hace connotativo, poético, lo cual le será reprochado.

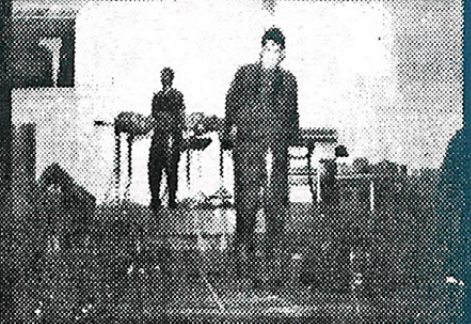
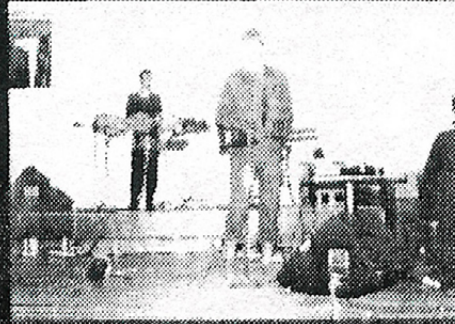
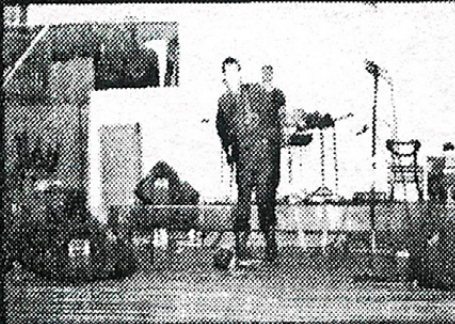
17 *Nouve Vague*, *Nueva Ola*, *New Wave* y, finalmente, *No Wave* (mi fuga).

18 KRISTEVA, Julia. En: "La locura, la revuelta y la extranjería", *óp. cit.*, p.289

M 5063

KODAK SAFETY FILM 5063

KODAK SAFETY FILM 5063

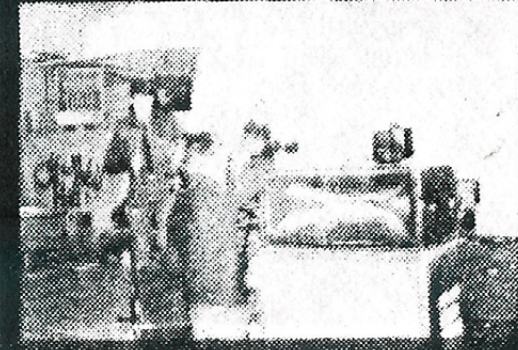
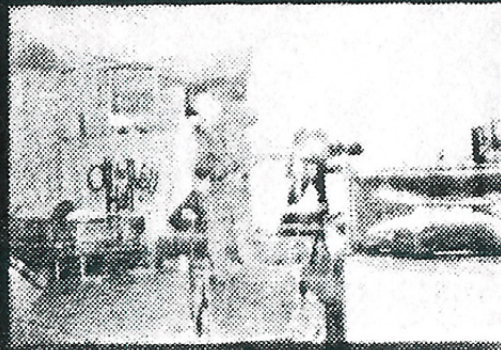


→ 20A B 4 B 2 → 21A

→ 22 → 22A → 23

KODAK SAFETY FILM 5063

KODAK SAFETY FILM 5063



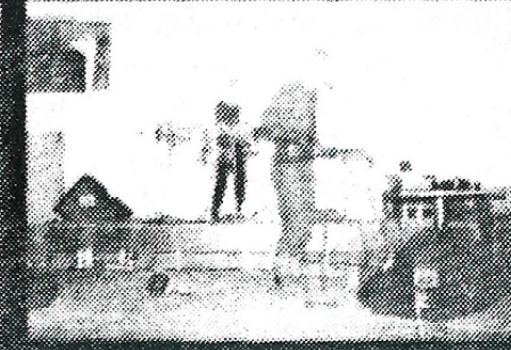
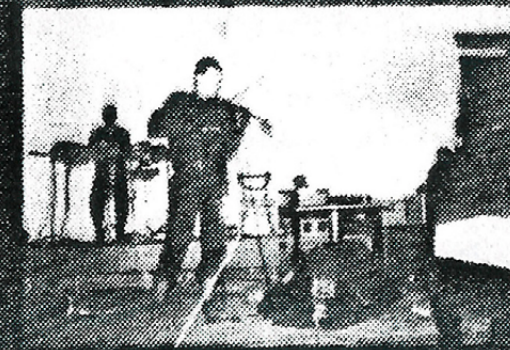
→ 21B

→ 22

→ 22A

→ 23

→ 23A



SPK, Russian Center, San Francisco, CA (1982)

Stretching the limit....

Fakers fade as SPK outrages new wave rave

By DOUG HITCHCOCK
J-W Staff Writer

A prerecorded cassette of manic, swirling, synthesized white noise blasted over the speaker system, punctuated by bass thumps and primal drum rhythms, and leichenschrei, the screams of the dead.

A tall, angular man in military garb stood amid the maelstrom, screaming Gregorian chants and beating a bass guitar designed for Star Wars.

The sound rumbled out over the speakers, echoing away in dizzying waves, low notes vibrating internal organs. Films and slides from mortuaries and medical school anatomy laboratories were shown on the wall behind the stage.

In one of six "assaults" on America, the experimental music group SPK zeroed in Off the Wall Hall, 737 N.H., after playing Los Angeles and Phoenix.

The band scheduled the Lawrence concert after making personal contacts in town. On their tour, which ends in Boston next month, they are staying with friends, traveling in a Ford van, and living basically hand-to-mouth, they said.

USING ELECTRONIC gadgetry, tape machines, a bass guitar, and, for percussion, a pair of automobile coil springs, drums and syndrums — electronic drums with an endless range of effects — the band produced an otherworldly wall of sound. It could have been Kurtz' soundtrack from the Heart of Darkness.

Some were visibly shaken, shuddering at what they had seen and heard during the hour-and-a-half show, which combined the disconcerting music and similarly natured visuals.

Others, however, seemed to have found what one band member called "the dark humor," and a metaphorical, though macabre, message about some of the demons that haunt modern life.

Real 'orror show.
We're now entering a "new dark age," Oblivon, one of the founding members of SPK, said in an inter-



(Staff photo by Richard Gwini)

Oblivon, from the experimental music group SPK, which brought its disturbing sounds and images to Off the Wall Hall Wednesday.

view before the band's performance. And SPK, which Oblivon said originated in New Zealand, tries to depict their view of society's regression — the consequences of it, and the accompanying emotions.

THE HELLISH aspects of mental disease, along with the more grotesque "rituals" of modern medicine, like autopsies, and the degradation of pornography, provide a comment on the state of life for "your normal, everyday depressed person," Oblivon said.

SPK's music undoubtedly stretches the definition of the term, whether for good or bad.

The band doesn't claim to entertain. Some of the people who came to

the show, perhaps expecting just another banal, guitar-based group of punkoids, left after the first few minutes of the show, wearing looks of disgust and uncertainty.

SPK's music and visuals step beyond mere alienation — which seems to be the fodder for most punk or new wave thrashers — to the edges. Indeed, beyond the boundaries, of what is considered sane, normal, or socially acceptable.

Oblivon said the band tries to "raise awareness" of the ravages of mental disease — the self mutilation, physical decay and the occasional artistic outpourings which he says he and other band members have spent many hours researching.

"Like (author William S.) Burroughs said, 'There are a few morons among us who stand out only because the rest are worse,'" he said.

THE BAND has its reasons for focusing on the mind — it is the only source for change, Oblivon said.

"The mind is the center of all revolutionary activity, so I think ultimately that's where it all comes down to," he said. "You are not really repressed by the state apparatus to the same extent you are repressed by yourself, your own inability... your own desire to consent to conform."

The point is to "shock people out of their complacency," Oblivon said.

He rapidly illustrated the band's methods by describing a scene in the life of I.P. Pavlov, the Russian physiologist who spent years in the early 20th century studying dogs' behavior, researching and confirming the existence of the condition response.

Pavlov had several dogs conditioned to respond on command — specifically, to salivate at the sound of a bell — until the room they were kept in flooded, Oblivon said. The conditioning had disappeared after the event because of the shock, he said.

Oblivon and a friend, Nihilist, decided to start a musical organization as a means to leave a government mental hospital in New Zealand. Oblivon was an aid, Nihilist was committed for schizophrenia.

Oblivon's job was to train patients how to perform various mental tasks on a daily basis.

"THESE GUYS had no memory span of more than five minutes," he said. "And you had to retrain them every five minutes. For three months, three hours a day, it just drove you insane."

"It came down to the point where we either had to be terrorists or musicians," Oblivon said. "Not that we really call ourselves musicians."

Nihilist eventually committed suicide. The band added members and reformed with four members. Jack on drums, Karl on tape recorders and sound, Oblivon on bass, coil spring, violin and vocals, and Tone Generator in control of the visuals.

SPK has recorded its second record on Side Effect records, its own label. Three more discs are due to follow, as well as a movie entitled, "L'Etat Haemophilique (Internal Bleeding)," band members said.

ibles a la identidad, ambivalentes, excesivas, de las que ha estado entretejida la existencia de tantos hombres y mujeres previos a nosotros y a nosotras¹⁹.

No obstante, las disciplinas de las ciencias humanas se han constituido desviándose de la problemática de la locura. A excepción del psicoanálisis, son escasos los pensadores implicados en el saber moderno que lo han confrontado. Se encuentran algunos ejemplos en Benjamin, en Benveniste, en Derrida, en Deleuze y Guattari, en Foucault o en Mijaíl Mijáilovich Bajtín, para quien la locura, en tanto aquello que trabaja el lenguaje, permite considerarse un pretexto para cambiar el discurso de la opinión y hacer intervenir lo que Freud llamará el inconsciente (anotemos ahora que Viktor Tausk, psicoanalista relevante en su comprensión sobre las psicosis y el fenómeno de desertión, se suicidó después de redactar “*De la génesis del aparato de influir en el curso de la esquizofrenia*”, donde insinuaba la trágica despersonalización que él mismo había padecido en el curso de su relación triangular con Freud y Helene Deutsch). Asimismo, con Kristeva asistimos a un retomar reflexivo de la locura. Sin embargo, Kristeva subraya la necesidad de distinguir la locura como patología, como sufrimiento, con ese trabajo del lenguaje que es impedido por la normatividad y se desarrolla en la experiencia estética:

El término consagrado de locura, con todas sus ambigüedades, nos confronta a una catástrofe del ser y a una amenaza acerca de la integridad de la vida, en el sentido de vida biológica y de lazo social, de contacto con el otro. En contra, ciertos márgenes de la experiencia son puntos de Arquímedes en torno a los cuales se apoya la creatividad y que permiten la apertura de normas de discursos anteriores así como de disciplinas que la tratan. No hay que evitar pensar la noción de locura, pero hagámoslo con prudencia y sin complacencia. Ciertas lecturas de Deleuze y Guattari han conducido a un aniquilamiento total de la idea misma de patológico. Es a la difícil cuestión del límite, de la ley y de la prohibición, a lo que nos confronta la necesidad de repensar la locura. La experiencia clínica de las locuras muestra que sus límites cambian, pero la idea misma de límite no se borra.²⁰

Lo que Kristeva pretenderá poner en evidencia después con su texto *Las nuevas enfermedades del alma*²¹ es la clausura contemporánea del espacio psíquico, la extinción de la curiosidad psíquica y con ello la dificultad de reencuentro del individuo moderno para representarse sus conflictos. Una realidad de la que desaparece la cultura de la duda y de la crítica: “yo definiría como el de la puesta en peligro, si no la destrucción, del espacio psíquico ... una extrema pobreza sentimental, psíquica, en el ámbito del lenguaje, que sería el revés solidario de la violencia pura y simple de los huelguistas. He aquí el síntoma del siglo, que

19 PERNIOLA, Mario, *El arte y su sombra*, óp. cit., p. 32.

20 KRISTEVA, Julia. En: “La locura, la revuelta y la extranjería”, óp. cit., p.290

21 KRISTEVA, Julia, *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid: Cátedra, 1995

reduce la expresión estética a un margen muy estrecho"²². Kristeva propone como réplica la experiencia de la cultura-revuelta, aunque ya no lo hace centrada en el modelo del lenguaje, sino desde la reflexión que acompaña a la noción de experiencia. Una revuelta en relación con una misma, con uno mismo. A saber, la experiencia histórica y biográfica como juego de reevaluaciones. Una memoria alejada del deber y, en cambio, coextensiva al tiempo del ser. A partir de ahí, cualquier discurso disemina la locura en un género codificado. Y todo ello desde el costado de la identidad:

Se concibe generalmente que la memoria de un individuo o de un grupo constituye su identidad. La sanidad mental descansa en esta capacidad crítica de distancia con respecto a sí mismo. Se podría considerar una segunda forma de identidad, un yo psíquico ya no constituido exclusivamente por la memoria sino residiendo en esta capacidad de revuelta íntima a la vista de su propia memoria, en este poder de autoobservación crítica y de cuestionamiento de su pasado. La identidad humana residiría en esta negatividad, en este desligarse a la vista de sí misma, antes que en una adhesión positiva e incondicional a una memoria, a un pasado. Esta adhesión al pasado sería una suerte de síntoma de una detención morbosa de la vida psíquica en adquisiciones identitarias, una petrificación patológica del sujeto en un referente exclusivo. Me parece que esta problemática psicoanalítica resuena con otra más social e histórica: la del deber de la memoria de la que habla Ricoeur, entre otros²³.

La memoria no fijativa. La memoria no adherida a un momento dado del pasado con una pertenencia cristalizada en una tribu, en un clan, en un nacionalismo. No wave. Sino la memoria reivindicada hace tiempo por san Agustín; *Questio mihi factus sum*. He devenido cuestión para mí mismo. El Yo es lo que deviene cuestión de sí mismo. Interrogación que, además de llegar a las adquisiciones identitarias conscientes, logra alcanzar a la conciencia misma, de tal modo que nos permite también reconciliarnos, nunca de manera definitiva, con una identidad que escapa a la transparencia consciente. En definitiva, una memoria que sea no una reconciliación de exiliados, sino un cuidado del exilio de cada uno:

La pseudo revuelta es crítica a la vista de tal memoria pero eleva al rango de dogma la otra memoria a la cual se adhiere incondicionalmente, sin cuestionarla. Esta identificación total, paranoica, a una memoria, cualquiera sea, marca el fin de la vida psíquica. El sujeto cae en la patología mental, de la cual el totalitarismo es una de sus consecuencias político-sociales. Se trataba de un pasado del cual se hace tabla rasa, como lo dijo *L'Internationale*, y que, por este retorno iconoclasta, no se impide menos erigir dogmas, sin cuestionamiento posible. Del lado opuesto, la verdadera revuelta no se detiene jamás, su movimiento retrospectivo de cuestionamiento crítico es infinito y se aplica a toda forma de identidad memorial. Si hay deber de memoria, es

²² KRISTEVA, Julia. En: "La locura, la revuelta y la extranjería", óp. cit., p. 283

²³ *Ibíd.*, p. 284

ante todo crítico y no apologético. La sanidad mental descansa sobre esta capacidad crítica siempre renovada de distanciamiento en relación a sí mismo y por relación a los otros²⁴

Los geólogos lo advierten desde hace tiempo; se ha de tener mucho cuidado con la memoria corta. Implica el conflicto de la sensación de pérdida. Algo sabrán de ello, puesto que la geología aprendió de la observación no moral como proceso²⁵. Kristeva, por su parte, propone la ironía como herramienta, apoyándose en que quien dice ironía dice retorno analítico sobre sí. Puesto que la puesta en cuestión no absuelve a nadie, en especial al sujeto de la enunciación. “Apropiémonos de nuestra memoria”, invoca Kristeva, “pero con la condición de poder hacer un descanso para nuevos cuestionamientos, nuevos renacimientos, nuevas creatividades”²⁶. Kristeva ha sabido hacerlo. Así opinaba Barthes, cuando decidió publicar un análisis de sus primeros escritos, que llamó *L'étrangère* (La extranjera): “Kristeva cambia el lugar de las cosas, siempre destruye la última de nuestras presunciones, aquella que nos consolaba, aquella de la que podíamos estar orgullosos... derroca la autoridad de la ciencia monológica”. Añadiendo que el discurso extranjero de Kristeva minaba nuestras convicciones precisamente porque se situaba “fuera de nuestro espacio, insertándose conscientemente en las fronteras de nuestro propio discurso”²⁷. Marginalia en el centro.

24 KRISTEVA, Julia. En: “La locura, la revuelta y la extranjera”, óp. cit., p. 286

25 ORTEGA, Luis, “Andarás perdido por el mundo”. Intervención en el seminario internacional Las Artes y las transformaciones del espacio común del territorio. Creaciones, Investigaciones y Docencias para una sostenibilidad estética del paisaje. Centro de Arte Contemporáneo Huarte y Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Junio, 2017). Seminario ideado y organizado por el grupo de investigación TECTar “El Arte y las transformaciones del espacio común del territorio (sostenibilidad estética en canteras de corte y bordes de agua).

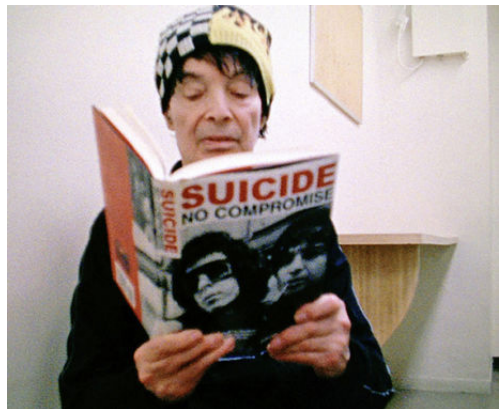
26 KRISTEVA, Julia, *La revuelta íntima*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2002.

27 BARTHES, Roland. En: MOLINA, Ángela, “Extranjeros de nosotros mismos”, *EL PAÍS*, 26 abril 2003



Y ahora, estás en la región central.
Tú puedes inventar la mar, la página en blanco,
la playa, tú puedes inventar la mar.
Ella te espera, tú eres su hijo,
tú puedes volver a ella, ella te tiende los brazos,
tú puedes contarle todo.
Y he aquí la luz y he aquí los soldados,
he aquí los patrones, he aquí los hijos,
he aquí la luz, he aquí la alegría,
he aquí la guerra, he aquí el ángel,
he aquí el miedo, y he aquí la luz,
he aquí la herida universal, he aquí la noche,
he aquí la Virgen, he aquí la gracia,
y he aquí la luz, y he aquí la luz,
y he aquí la luz, y he aquí la niebla,
y he aquí la aventura, y he aquí la ficción,
y he aquí lo real, y he aquí el documental,
y he aquí el movimiento, y he aquí el cine,
y he aquí la imagen, y he aquí el sonido,
y he aquí el cine, he aquí el cine.
He aquí el cine.
Éste es el trabajo.

GODARD, Jean-Luc, *Scénario du film Passion* (1982)



Alan Vega. Suicide (1970-2016)

3.5. SUICIDE: A WAY OF LIFE

La perfección del suicidio se apoya en la ambigüedad ¹

Echaremos a suertes el nombre de la víctima
La agresión, nudo corredizo
Aquel que habla fallece
El asesino se alza y dice
Suicidio
Fin del mundo
Plegamiento de las banderas conchas²

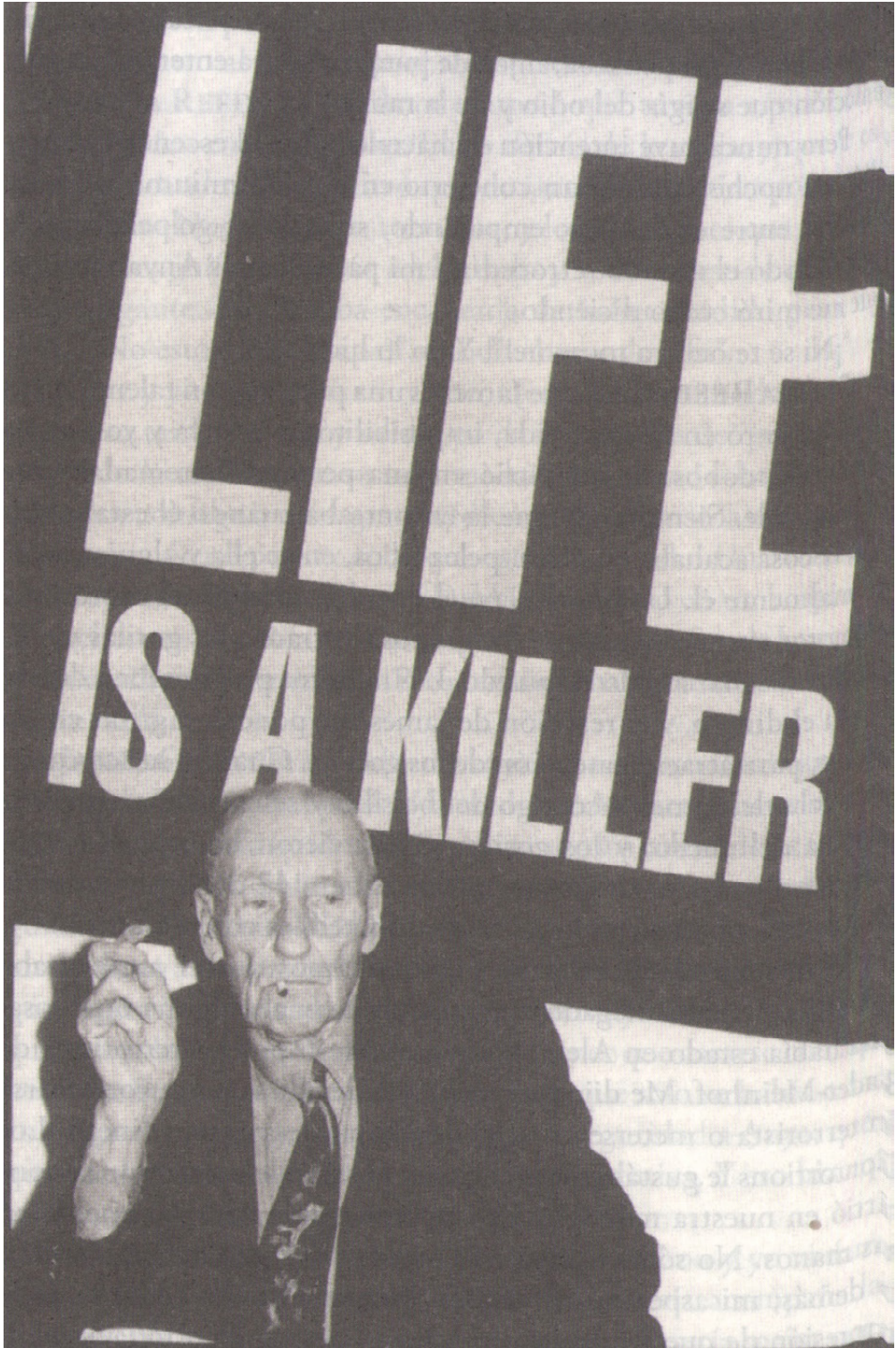
No deseaba flores, querría únicamente yacer con las palmas hacia arriba, totalmente vacía.

Morir
es un arte, como todo.
Yo lo hago excepcionalmente bien.
Tan bien, que parece un infierno.
Tan bien, que parece de veras.
Supongo que cabría hablar de vocación³.

1 DEBORD, Guy, *Aullidos a favor de Sade*, 1952. Fotograma 11'14'', justo antes de que la pantalla blanca se convierte en negra, oscureciendo totalmente la sala donde se proyecta la película. Poco antes podemos escuchar lo siguiente al joven Debord: "La pequeña Madeleine Reineri, de doce años y medio, que bajo el seudónimo de Pirouette animaba el programa "Felices Jueves"... se ha tirado al río Isère, el viernes al mediodía, tras depositar su cartera al margen del río. Hermanita, ya no estamos en peligro, el Isère y la miseria continúan. No tenemos ningún poder." (7'56'). Debord prosigue, más adelante, con un homenaje al suicidado Vaché: "El paso rápido de Jacques Vaché a través del cielo de la guerra, esa urgencia extraordinaria que se encuentra en todas sus relaciones, esta prisa catastrófica que le lleva aniquilarse; los azótes carreteros de Arthur Cravan se hunden a esta hora en la Bahía de México" (10'14'').

2 ARAGON, Louis. Citado en: BRETON, André, *Los pasos perdidos*, óp. cit., p. 63

3 PLATH, Sylvia. Citado en: DIAZ, Jenn, "El club de los poetas suicidas: Sylvia Plath", *Contemporary Culture Mag* (v. digital)



William S. Burroughs. Life is a killer (1995)

El suicida no es el loco que se encuentra en peligro de sí mismo. Posiblemente se encuentre en una situación de peligrosidad, pero no producto de su delirio, sino de las condiciones del contexto en el que ha sido secuestrado⁴. Un acto como éste se prepara en el silencio. El propio suicida lo ignora y, sin embargo, lo intuye. Pues llegará la noche en la que se sumergirá en el vacío mirándolo de frente: “No me esperes esta tarde, porque la noche será negra y blanca”, decía la nota que dejó Nerval para su tía, en cuya casa se alojaba.

Mallarmé identifica ese momento frágil en su propia escritura: “se conserva únicamente para contar mejor su necesidad de morir”⁵. Necesita crear una zona de vacío en la que la palabra, disociada de sus armonías sociales y culpables, ya no resuena. Afirma una soledad. Soledad que Mallarmé indaga en la estructura del suicidio - indica Barthes y añade:

el silencio es en él como un tiempo poético homogéneo que se injerta entre dos capas y hace estallar la palabra menos como el jirón de un criptograma que como luz, vacío, destrucción, libertad... el lenguaje mallarmeano es Orfeo que no puede salvar lo que ama sino renunciando a ello, y que sin embargo apenas si se da vuelta; Literatura llevada a las puertas de la Tierra prometida, es decir a las puertas de un mundo sin Literatura⁶

Un mundo sin uno mismo. Sacrificio para salvar la vida del yo, el suicidio, liberado de sus armonías sociales, envuelve una opacidad de la forma de tal modo que su instrumentalidad, al igual que la palabra mallarmeana, evidencia una problemática de la sociedad. Este existir de un silencio pierde voluntariamente toda apelación al buen gusto, a la apariencia, a la ornamentación. Y deja de estar al servicio de la ideología triunfante de su contexto. Así, Foucault advierte:

No hay que asombrarse si el suicidio - antaño un crimen, puesto que era una manera de usurpar el derecho de muerte que sólo el soberano, el de aquí abajo o el del más allá, podía ejercer - llegó a ser durante el siglo XIX una de las primeras conductas que entraron en el campo del análisis sociológico⁷; hacía aparecer en las fronteras y los intersticios del poder que se ejerce sobre la vida, el derecho individual y privado de morir. Esa obstinación en morir, tan extraña y sin embargo tan regular, tan constante en sus manifestaciones, por lo mismo tan poco explicable por particularidades o accidentes individuales, fue una de las primeras perplejidades de una sociedad en la

4 CUERPO SIN ÓRGANOS, “Suicidio como línea de Fuga”, *Colectiva Antipsiquiatría* (blog)

5 MALLARMÉ. Citado en: BARTHES, Roland, *El grado 0 de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI, 1997, p. 19

6 *Ibidem*.

7 En este sentido creemos que Foucault se refiere al sociólogo francés Émile Durkheim y su trabajo *El suicidio*. Estudio de sociología, publicado en 1897 donde se presenta al suicidio como fenómeno social y, por tanto, como ruptura de la tendencia tradicional de considerarlo como un fenómeno estrictamente individual y por ende como objeto de la psicología o de la moral.

cual el poder político acababa de proponerse como tarea la administración de la vida⁸

Expresado en el acto de un desorden, el impacto del suicidio se traduce en la cultura como ejemplo contundente de administración individual de la vida de uno mismo. Pero también de rechazo a la prefabricación de la misma. El situacionista Vaneigem llegaba a declarar: "Hasta ahora, sobrevivir nos ha impedido vivir. Por ello hay que esperar mucho de la imposibilidad de sobrevivir que se anuncia desde ahora con una evidencia tanto menos contestable por cuanto que el confort y la superabundancia en los elementos de la supervivencia nos llevan al suicidio o a la revolución"⁹. A partir de aquí, el sujeto inclinado a suicidarse será patologizado y en algunos casos criminalizado por un marco jurídico y cultural que traslada el suicidio al paisaje de lo prohibido. Incluso llegará a rozar la curiosidad morbosa del pecado religioso. Arthur Cravan lo sabía cuando anunció que se suicidaría en público, lo cual concentró a gran número de curiosos a los que, después de acusarlos de voyeuristas, ofreció una conferencia detalladísima sobre la entropía. $S = k \ln W$. Lo dice la Termodinámica, el mundo se va deshaciendo, descomponiendo lentamente, puesto que todo en el Universo ocurre de tal manera que aumenta el desorden. La entropía, "desagüe de energía"¹⁰, anunciada por el suicida. Así, Camus indica:

No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar si la vida vale o no vale la pena de vivirla es responder a la pregunta fundamental de la filosofía. Las demás, si el mundo tiene tres dimensiones, si el espíritu tiene nueve o doce categorías, vienen a continuación. Se trata de juegos; primeramente hay que responder ... Si me pregunto por qué juzgo tal cuestión más urgente que tal otra, respondo que por las acciones a las que compromete. Nunca he visto a nadie morir por el argumento ontológico. Galileo, en posesión de una importante verdad científica, abjuró de ella con toda tranquilidad cuando puso su vida en peligro. En cierto sentido, hizo bien. Aquella verdad no valía la hoguera. Es profundamente indiferente saber cuál de los dos, la tierra o el sol, gira alrededor del otro. Para decirlo todo, es una futilidad. En cambio veo que mucha gente muere porque considera que la vida no merece la pena de ser vivida. Veo a otros que se dejan matar, paradójicamente, por las ideas o ilusiones que les dan una razón de vivir (lo que llamamos una razón de vivir es al mismo tiempo una excelente razón de morir). Juzgo, pues que el sentido de la vida es la más apremiante de las cuestiones¹¹

Legal o no, pecado o no, matarse es confesar que a la vida no se la comprende. Implica rechazar los gestos que ordena la existencia, entre los cuales la primera corresponde a los ritos de la costumbre. Morir voluntariamente supone que se ha reconocido el carácter in-

8 FOUCAULT, Michel, *Defender la sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 168

9 VANEIGEM, Raoul, "Banalidades de Base", *Internacional Situacionista*, vol. II: La supresión de la política, óp. cit., p. 259

10 SMITHSON, Robert, *Selección de escritos*, óp. cit., p. 15

11 CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza, 1985, p. 8

sensato de ese caudal de gestos que uno hace para luchar contra la contrariedad que se le impone desde fuera, ese tratar de salvarse y acabar por reconocer que la inutilidad de esa agitación cotidiana se asoma convertida en “exilio sin recurso ... con aspiración a la Nada”¹². Línea de fuga que quiere evitar seguir figurando en una tragedia que tiene todos los tintes de convertirse en siniestra barbarie y procurar, por el contrario, “el nuevo orgullo del hombre, que fija su fin e inventa una fiesta: el morir”¹³, según Nietzsche. Es entonces cuando Debord, el amante de la vida¹⁴, encuentra su momento para borrarse. Poco después, Arrabal le ofrece su tiempo:

Maléficos eran, para los griegos, los años múltiples de nueve o de siete pero el más horroroso de todos era el año cuya cifra trenzaba estos dos números multiplicando el maleficio: el sesenta y tres. La víspera del fatídico cumpleaños Guy Debord, “doctor en nada”, eligió el vacío. Apeándose en marcha detuvo su propia historia. Se quitó del medio y de los medios (dicen que... “suicidándose”) cuando había alcanzado la más alta forma de reputación. La que sólo corona, pero ¡con qué prestigio!, al solitario Diógenes. Nada esperaba y nada podía recibir de nadie sin que el imprudente con laureles o premios besara el suelo del ridículo. El creador del situacionismo por lo menos se mantuvo a la altura de lo que rechazó... Y a la hora en que tanto se escribe sobre su “suicidio” no olvidemos que Guy Debord dejó escrita esta declaración: “El hombre no muere, desaparece”.¹⁵



Guy Debord. Serie Caídas de frases (1958)

¹² *Ibíd.*, p. 9

¹³ NIETZSCHE. Citado en: VIGURI, Rebeca, “Cicutas y cruces: suicidas ilustres”, *Jot Down*. Contemporary Culture Mag (versión digital)

¹⁴ DEBORD, Guy, *Panegírico*, *óp. cit.*, varios paginados

¹⁵ ARRABAL, Fernando, “Guy Debord... consumido por el fuego”, *EL PAÍS*, 22 diciembre 1994, (versión digital)

3.6. NO FUTURE

La idea de No-Futuro corresponde a la relación política que se expresa entre clase y partido y a sus consecuencias en el periodo revolucionario. El No-Futuro no es ni la negación de todo suceder ni la posibilidad de hacer previsiones políticas a partir de condiciones dadas: es a la vez la realización de todo devenir en tanto que la situación actual lo contiene fragmentariamente y la búsqueda de los medios para dominar lo inmediato.

El No-Futuro es la aplicación política de una visión de conjunto de la temporalidad revolucionaria del siglo XX. Sus tesis no pueden abstraerse del estudio objetivo de los hechos sociales tal y como se nos revelan en la triple evolución de los países capitalistas, socialistas y subdesarrollados. En esta evolución, tiende a establecer una dialéctica de problemas actuales que son igualmente importantes en todos estos países...

La creación de esta historia sin tiempo muerto está ligada al existencialismo marxista. La idea de una planificación individual de la existencia que reencontrase el azar permitiría esbozar una filosofía de la presencia espacio-temporal en la que las sensaciones y los sentimientos no dependiesen ya de la memoria, sino del florecimiento de todas las posibilidades del ser mediante la multiplicación y la renovación de experiencias sin aislamiento colectivo ni personal; experiencias realizables como el imaginario mismo, es decir, simultáneamente colectivas y personales en todos los actos ... Al límite de este infinito a la vista y de la acumulación revolucionaria de la historia, la riqueza de la vida exige una reproducción cada vez más abundante, no ya de las costumbres o del estilo, sino de lo cotidiano que se ha vuelto imposible. Los nuevos antagonismos entre valores terrestres y cósmicos no podrán resolverse por la simple comunicabilidad de las evidencias ...

Las condiciones de la libertad, realizadas por la planificación individual de la existen-

cia, se convertirán en valores, existiendo o pudiendo existir pasado un plazo entre nuestras capacidades para el control y ejercicio de grados cualitativos de construcción de situaciones. Los conceptos de ser, tener y hacer desaparecerán con esta libertad, principio de la negación práctica de toda filosofía. La libertad se definirá como una cosmogonía de la temporalidad y una antic cosmogonía de la situación construida. La libertad, esa estructura fluida y tenaz de toda energía, permitirá la superación de la antigua tipología de hombres "libres" y "no libres" gracias al poder que tendrá todo hombre de transformar el mundo como cada cual desee verlo transformado, realizado contra aquello que antiguamente suponía ese poder.

Los tres órdenes a suceder son:

A) El orden de la construcción de la situación. Aquél en el que el poder de la libertad marcará el estilo de vida de cada uno como obra total, es decir, como realización permanente de la totalidad vivida contra todo aquello que, hasta ese momento, no habían sido sino medios dispersos o significados fragmentarios (cósmico, político, artístico, etc.). Éste sería el orden de la praxis como crítica radical efectiva, y no ya deseada o indicada.

B) El orden de la planificación individual de la existencia. Sería la posibilidad, dada de una vez por todas, de superar los sentimientos conocidos hasta hoy, incluida la sensación antinómica de "sufrimiento dichoso". Los sentimientos humanos se vuelven sentimientos otros, pero tan inhumanos como sobrehumanos, debido a que estarán ligados en lo sucesivo a la energía cósmica.

C) El orden trágico de la inteligencia. Sería el de los dos mundos abstractos (uno salido de la lucha contra la naturaleza y el otro, por el contrario, de la dominación del cosmos por el hombre). En este sentido, lo trágico de la inteligencia no sería no poder evitar la locura como estado natural, sino que situarse de pronto más allá de la locura y no más acá de ella, como era el caso antes de la inteligencia.

André Frankin, 1960¹

¹ FRANKIN, André, "Esbozos programáticos". En: *Internacional situacionista*, vol. 1: *La realización del arte*, óp. cit., pp. 124-126



Sex Pistols. Anarchy tour (1976)

NO FUTURE

Sistema es una palabra conveniente, lo mismo que objeto. Es otra entidad abstracta que no existe. Creo que el arte tiende aliviarse de esas esperanzas ... El futuro no existe, y si existe es lo obsoleto en orden inverso. El futuro está siempre yendo hacia atrás ... no me interesa emplear la tecnología o la industria como un fin en sí misma, o como una afirmación de algo. Eso no tiene nada que ver con el arte. Sólo son herramientas. Si construyes un sistema puedes estar seguro de que está destinado a evadirse, luego no veo ningún motivo por el que poner nuestras esperanzas en los sistemas. Un sistema sólo es un objeto expansivo, y finalmente se contrae. Si alguna vez viera un sistema o un objeto me interesarían, pero para mí son sólo manifestaciones del pensamiento que acaban en lenguaje. Es más que nada un problema lingüístico. Todo va a parar a eso ... mientras se siga considerando el arte como una creación, siempre estaremos con la misma historia.

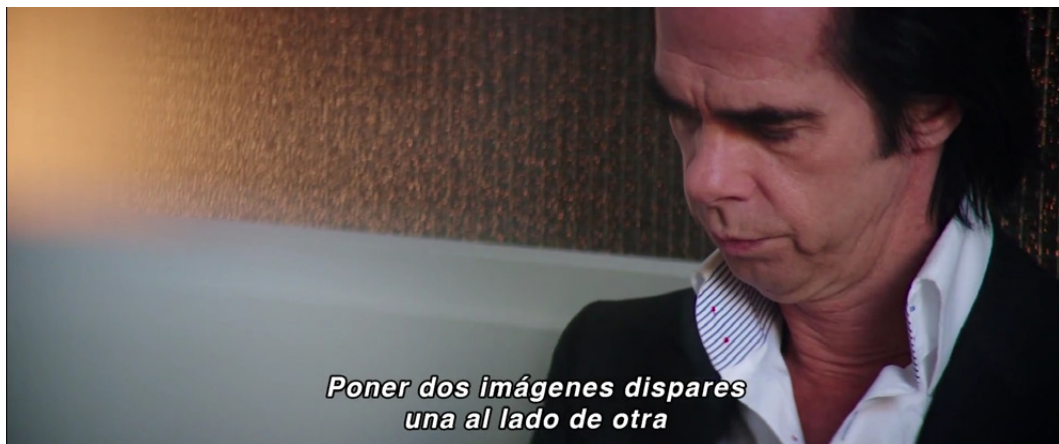
Aquí estamos de nuevo, creando objetos, creando sistemas, construyendo un futuro mejor. Yo postulo que no hay mañana, no hay nada sino un agujero, un profundo agujero. Esto parece trágico, pero lo que alivia inmediatamente es la ironía, que da un sentido del humor. Es ese sentido cósmico del humor lo que hace todo tolerable. Todo se desvanece. Los lugares retroceden hasta los lugares y los no-lugares retroceden hasta los lugares. Hay siempre un vaivén, un movimiento de avance y retroceso. Descubrir lugares por primera vez, después no conocerlos ... es de los errores que cometemos de los que surge algo. No tiene sentido tratar de encontrar las respuestas correctas porque se está equivocando inevitablemente ... el objeto o el sistema siempre aplastará a su creador. Finalmente se desechará y se reemplazará por otra serie de mentiras Un arte contra sí mismo es una buena posibilidad, un arte que siempre vuelve a la contradicción esencial. Estoy harte de las esperanzas ontológicas positivistas y todo eso, incluso de las desesperanzas ontológicas. Ambas son imposibles.

Robert Smithson, 1969²

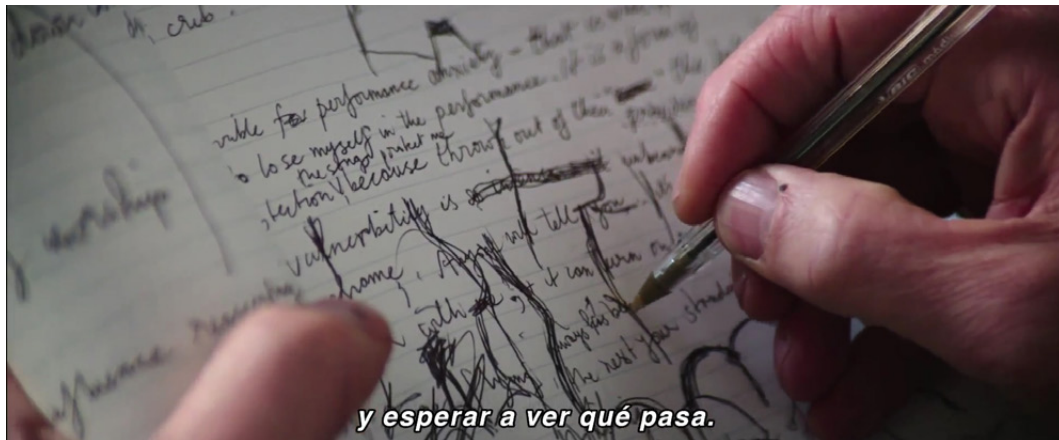
² SMITHSON, Robert, "Fragmentos de una entrevista con Patricia Ann Norvell, abril de 1969" (editado por Lucy R. Lippard y Robert Smithson; unas cuantas adiciones realizadas por el artista). En: LIPPARD, LUCY, Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972, óp. cit., p. 360



Componer es todo cosa del contrapunto.

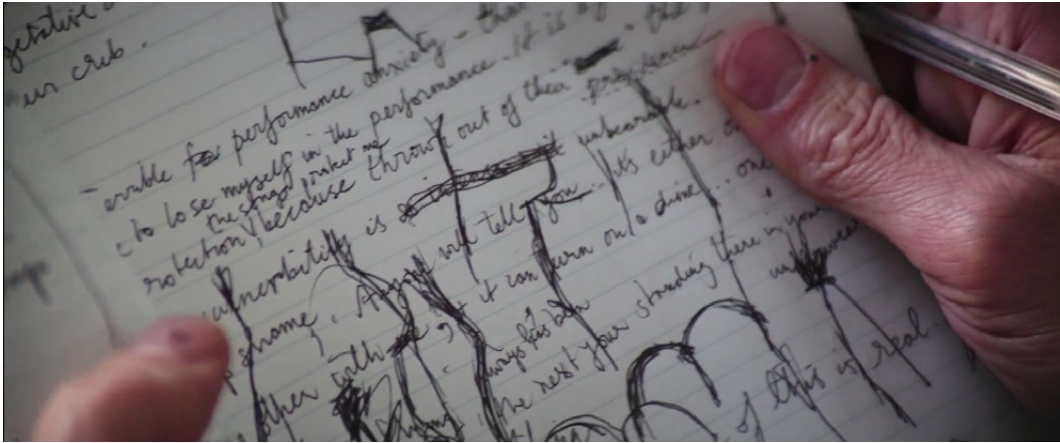


Poner dos imágenes dispares una al lado de otra



y esperar a ver qué pasa.

Nick Cave. 20.000 días en la tierra (2014)



El ejercicio situacionista del *détournement*

Noté que de mis últimas esculturas salían palabras.

Sentí que era el final.

Aquí pase de mi lenguaje de escultura lento y caro a esta economía de lenguaje.

No hay nadie en este papel en blanco. No hay nadie, pero llamo en este papel.

Pongo unas palabras en este papel y espero.

Dejo dos tres palabras en la página en blanco y empiezo a combinarlas. Lo mismo que he hecho en escultura, con relaciones binarias, ternarias, surge una metáfora, surge un todo.

OTEIZA, Jorge, en *Jorge Oteiza (in memoriam)*

4.1. LA VANGUARDIA NUNCA SE RINDE

Sea moderno, coleccionista, museo. Si tiene cuadros antiguos no desespere. Conserve sus recuerdos pero desvíelos para que se correspondan con la era en que vive
... La pintura está muerta. También se podría liquidarla. Desvíalos.
Larga vida a la pintura¹

Estas palabras corresponden al texto que Jorn escribió para su exposición *Peinture détournée* (1959), donde se presentaba su serie *Modifications*. Noción cuya definición podría reconocerse como “dar un nuevo modo de existir a la sustancia material”², resultando relevante que las obras expuestas estuviesen formadas única y exclusivamente por cuadros³. Jorn prosigue, más adelante:

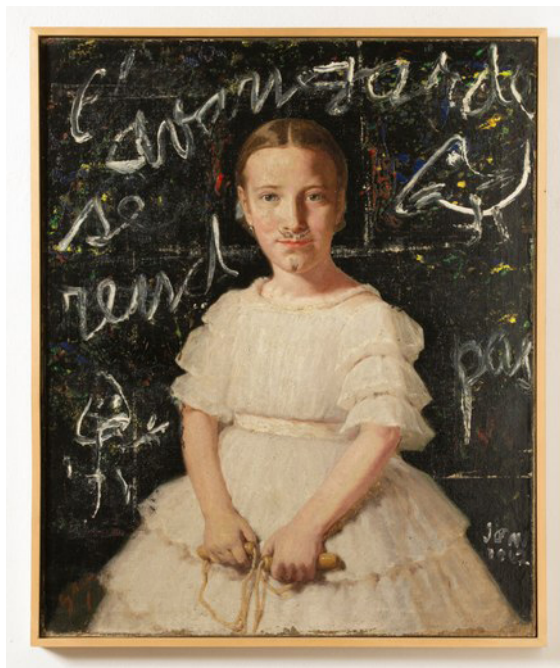
En esta exposición erijo un monumento en honor a la mala pintura. Personalmente, la prefiero a la buena pintura. Pero sobre todo, este monumento es indispensable, tanto para mí como para los demás. Es pintura sacrificada... Saludo solemnemente con mi sombrero y dejo que la sangre de mis víctimas corra mientras entono el himno a la belleza de Baudelaire⁴”

1 JORN, Asger, “Peinture détournée”. En: SUSSMAN, Elisabeth (ed.) *On the passage of a Few People through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International, 1957-1972*. Boston: Institute of Contemporary Art; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989, p. 140

2 RAE (Real Academia Española): *Diccionario de la lengua española* (versión digital)

3 Desde una intencionalidad semejante, Debord, estrenaría en 1952 su película *Hurlements en faveur de Sade* donde al inicio de la misma se proclamaba lo siguiente: “El cine ha muerto. No puede haber más películas. Si os parece pasamos al debate”. En: DEBORD, Guy, *Oeuvres cinématographiques complètes*. París: Gallimard, 1994, p. 11

4 JORN, Asger, “Peinture détournée”, óp. cit., p. 149. Jorn hace referencia al poema de Baudelaire “La Belleza”, recogido en *Las flores del mal* (1861): “Soy hermosa, ¡oh, mortales! cual un sueño de piedra / Y mi pecho, en el que cada uno se ha magullado a su vez / Está hecho para inspirar al poeta un amor / Eterno y mudo así como la materia / Tengo mi trono en el azar cual una esfinge / Incomprendida; / Uno un corazón de nieve a la blancura de los cisnes; / Aborrezco el movimiento que



Asger Jorn. La vanguardia no se rinde (1962)

La belleza, eterna e inmutable, desafiada por las malas formas liberadas. Así nacen los veintitrés cuadros modificados; cuadros mediocres encontrados en rastros y tratados por Jorn con (in)diferencia⁵. En lugar de destruir el plano pictórico original, las marcas pictóricas de Jorn actúan palimpsestuosamente en una especie de recopilación neutra de la que el significado no ha sido invalidado, sino evacuado⁶. La apropiación continúa preservando la obra, si bien como un artefacto inerte: “Cuando un arte independiente nuevo pinta su mundo con colores brillantes, entonces una etapa de la vida ha envejecido. Mediante los colores brillantes del arte no puede rejuvenecerse, sino sólo ser traído a la memoria. La grandeza del arte hace su aparición únicamente cuando los colores sombríos se ciernen sobre la vida”⁷. Y el lugar donde mostrarlo no podía ser otro más que la galería Rive Gauche de París. Volvemos a la orilla izquierda: la vanguardia nunca se rinde.

L'Avantgarde se rende pas. Un cuadro convencional recuperado de una niña sobre la que se ha pintado una perilla y un bigote. La niña mira fijamente al espectador mientras sostiene una cuerda entre las manos. El cuadro recuerda inmediatamente a L.H.O.O.Q. (“Ella tiene el culo caliente”) de Duchamp, ready-made asistido donde una reproducción de la Mona Lisa⁸ aparece dibujada con unos bigotes y una perilla⁹.

Si nos atenemos a las palabras de Debord y Wolman cuando señalan que el gesto de Duchamp “no es demasiado nuevo” o cuando indican que “el dadaísmo se ha convertido en un estilo cultural reconocible” o, esta otra afirmación con mayor grado de evidencia: “una

desplaza las líneas, / Y jamás lloro y jamás río. / Los poetas, ante mis ampulosas actitudes, / Que parezco copiar de los más altivos monumentos, / consumirán sus días en austeros estudios; / Porque tengo, para fascinar a esos dóciles amantes, / Puros espejos que tornan todas las cosas más bellas: / ¡Mis ojos, mis grandes ojos, los de los fulgores eternos!”

⁵ Como se señala en el texto programático “Métodos de Tergiversación”: “la acumulación de elementos tergiversados, lejos de provocar y alentar la indignación o de hacer alusiones cómicas a las obras originales, expresará nuestra indiferencia hacia un original prohibido y sin sentido, y respecto a sí misma como reproductora de una cierta sublimidad”. En: DEBORD, Guy, WOLMAN, Gil J., “Métodos de Tergiversación”, óp. cit.

⁶ ATKINS, Peter, Asger Jorn: The Crucial Years, 1954-1964. Nueva York: Wittenborn Art Books, 1977, p. 60

⁷ DEBORD, Guy, La Sociedad del Espectáculo, óp. cit., Tesis 188, p. 113

⁸ El 7 de septiembre de 1911, Apollinaire fue arrestado acusado de estar relacionado con el robo de La Gioconda, ocurrido el 21 de agosto de ese año y perpetrado por Vincenzo Peruggia. Su acusación se debió a asociarlo a Gery Piéret, culpable de robar dos estatuillas del Museo del Louvre. A su vez, Apollinaire implicó a Pablo Picasso, pero finalmente ambos fueron puestos en libertad. En: SILVEYRA, Jorge Omar “La criminalística y las falsificaciones de obras de arte”, Egida. Buenos Aires, Argentina: Editorial Policial, 1 (3) (diciembre de 2007), pp. 16-22.

⁹ Dalí dirá al respecto: “Era inevitable que Salvador Dalí revelase públicamente por qué La Gioconda –un “mero retrato” pintado por el más complejo y ambiguo de todos los artistas- ha tenido el poder, único en toda la historia del arte, de provocar las más violentas y diversas formas de agresión.... El tipo primitivo o ingenuo de agresión, perpetrado por anónimos más o menos bolivianos. Se manifiesta por el hecho de lanzar una piedra contra el cuadro o por su robo provisional. Se trata, en el primer caso, de una agresión, cometida por un artista contra una obra maestra que concreta, en el grado más alto, la idealización artística. Ello se puede explicar por una apreciación de Freud, a quien debemos esta sublime definición del héroe: ‘El hombre en rebelión contra la autoridad del padre y quien, finalmente, triunfa sobre ella’. Esta definición es la antítesis de Dadá que representaba una culminación de la actitud antiheroica y antinietscheana ante la vida. Dadá busca la zona erógena anal de La Gioconda; y, sin dejar de aceptar ‘la agitación térmica’ de la Madre como obra de arte, se rebela contra su idealización masculinizándola. Dadá pinta los bigotes del padre sobre La Gioconda con objeto de asegurar su ayuda en la denigración del arte. En ese gesto se encarnaban los aspectos antiartístico, antiheroico, antiglorificación y antisublime de Dadá”. DALÍ, Salvador, ¿Por qué se ataca a La Gioconda?, óp. cit., p. 249.



Asger Jorn. Modificación con una mujer bretona (1962)

vez que ha pasado hace tiempo la época de la negación de la concepción burguesa del arte y del genio, los bigotes en *La Gioconda* no resultan de más interés que la versión original de esta pintura”¹⁰, inequívocamente delatan la necesidad de enfrentarnos al cuadro de Jorn desde una perspectiva más compleja. Claire Gilman matiza:

un modo que no depende esencialmente de la relación entre la imagen y el texto. Es fundamental reconocer que la desfiguración de la niña que hace Jorn sea, en lo que tiene de referencia a Duchamp, no tanto un caso de mutilación como de apropiación no manipulada. Si el acto de Duchamp es primario (anulando un firme icono que queda aún más enmendado por su condición de reproducción fotográfica), la marca de Jorn es por fuerza secundaria: un gesto recibido, y no productivo¹¹.

Allá donde Duchamp interviene ostensiblemente, la desfiguración pictórica de Jorn ingresa en la obra sólo para fundirse con su superficie. En palabras de Rosalind Krauss: “el original no está confortado en mayor grado de lo que la pintura de vanguardia está mitigada”¹². Es más, la niña se revela como un mero motivo más entre otros, donde el conjunto de la imagen se interpreta como una antología de incursiones artísticas anteriores. Registrados en la superficie del cuadro, cada motivo se convierte en un préstamo estilístico distinto recopilado del archivo de las vanguardias que se vuelven sobre su propio espacio discursivo. Queda reconocida la paradoja y surge la necesidad de potenciar las condiciones que permiten la construcción del significado de las obras de Arte: “el proceso de comprensión de esas circunstancias”¹³. Según Gilman:

las obras de “paratácticas” de Jorn reflejan la organización “sintáctica” del dadaísmo, en la que se combinan desmembramiento y fragmentación, impacto y simultaneidad, para arrojar en última instancia configuraciones nuevas y sintéticas¹⁴. Dicho de otro modo, en lugar de utilizar la fragmentación y la ruptura internas para producir significado, las obras de Jorn... no hacen pensar en una elaboración de esfuerzos críticos anteriores, sino más bien en una visión desde un lugar en el que esos gestos ya no se consideran posibles. Desde este punto de vista, las citas de imágenes banales que hace Jorn encuentran cierta finalidad¹⁵.

Un ejemplo excelente es *París de noche*, una de las modificaciones más populares de la

10 DEBORD, Guy, WOLMAN, Gil J., “Métodos de Tergiversación”, óp. cit.

11 GILMAN, Claire, “Los archivos de vanguardia de Asger Jorn”, *Anthropos*, nº 229, 2010, p. 169

12 FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind (et. al.) *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, óp. cit., p. 397

13 MARTÍN PRADA, Juan, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, óp. cit., p. 10

14 Véase al respecto el estudio de Benjamin Buchloh sobre las vitrinas fotográficas de Marcel Broodthaers y las tácticas del collage dadaístas y surrealistas en *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section Publicité*. Nueva York: Marian Goodman Gallery, 1995, pp. 47-48

15 GILMAN, Claire, “Los archivos de vanguardia de Asger Jorn”, óp. cit., p. 169

exposición *Peinture détournée*. En la pintura original, un hombre solitario contempla la ciudad apoyado en una barandilla. Se trata de una escena anterior a la guerra que ha sido concebida para seducirnos. La modificación no destruye esta absorción, sino que inyecta un momento diferente de interioridad, el del periodo de posguerra. Los tonos oscuros originales producen una quietud poderosa que los añadidos de Jorn, pese a sus hábiles esfuerzos, no logran revitalizar. Más que invadir la soledad contemplativa del personaje o perturbar el espacio pictórico de algún modo significativo, los motivos de Jorn quedan relegados a los márgenes atestiguando la impenetrabilidad de un lienzo mudo y el fracaso de las estrategias deconstructivas inmanentes¹⁶: “Nuestro pasado está deviniendo”, concluye Jorn en la declaración que acompañaba a la exposición, “sólo tenemos que abrir los caparzones”¹⁷.

Al dar fe de su propia impotencia, las marcas pictóricas de Jorn atestiguan la necesidad de diferenciar las diferencias y no anularlas con intención de establecer el sistema de las transformaciones en que consiste el cambio. Sus retablos de recuerdos no sólo son capaces de reflejar una vida que envejece tan pronto como se registra sobre la superficie de la obra, se convierten también en cómplices del método arqueológico de Foucault, cuya disciplina se abriga en los lenguajes flotantes, en las obras informes, en los temas no ligados:

A todo ese juego de representaciones que corren anónimamente... en el intersticio de lo grandes monumentos discursivos, deja ver el suelo deleznable sobre el que reposan... No intenta repetir lo que ha sido dicho incorporándosele en su misma identidad. No pretende eclipsarse ella misma en la modestia ambigua de una lectura que dejase tornar, en su pureza, la luz lejana, precaria, casi desvanecida del origen. No es nada más y ninguna otra cosa que una reescritura, es decir, en la forma mantenida de la exterioridad, una transformación pautada de lo que ha sido y ha escrito. No es la vuelta al secreto mismo del origen, es la descripción sistemática de un discurso-objeto¹⁸.

Y, recitando las marcas aún visibles en su superficie, descubrir en qué modo de existencia se conservan, en cuál se reactivan y en cuál son también olvidados incluso, tal vez, destruidos.

16 GILMAN, Claire, “Los archivos de vanguardia de Asger Jorn”, óp. cit., pp. 171-172

17 JORN, A., “Peinture Detournee”, óp. cit., p. 140

18 FOUCAULT, Michel, La arqueología del saber, óp. cit., p. 230



Asger Jorn. París de Noche (1959)

OUVERTURE

?
-
idiot²⁵

chaque son), mais des rapports hiérarchiques qui apparaissent entre les notes de la gamme : ainsi leur distinction en fondamentale, tonique, sensible et dominante, exprimant des rapports que les systèmes polytonal et atonal enchevêtrent, mais ne détruisent pas.

La mission du compositeur est d'altérer cette discontinuité sans révoquer son principe ; soit que, dans la grille, l'invention mélodique creuse des lacunes temporaires, soit que, temporairement aussi, elle bouche ou réduise les trous. Tantôt elle perfore, tantôt elle obture. Et ce qui est vrai de la mélodie l'est également du rythme puisque, par ce second moyen, les temps de la grille physiologique, théoriquement constants, sont sautés ou redoublés, anticipés ou rattrapés avec retard.

harmonie !

L'émotion musicale provient précisément de ce qu'à chaque instant, le compositeur retire ou ajoute plus ou moins que l'auditeur ne prévoit sur la foi d'un projet qu'il croit deviner, mais qu'il est incapable de percevoir véritablement en raison de son assujettissement à une double périodicité : celle de sa cage thoracique, qui relève de sa nature individuelle, et celle de la gamme, qui relève de son éducation. Que le compositeur retire davantage, et nous éprouvons une délicieuse impression de chute ; nous nous sen-

4.2. MÉMOIRES ¹

La pasión de hablar y recordar descansa sobre una base material²

Debord tenía fascinación por las biografías y tuvo la necesidad de hacer la suya propia. Al menos en dos periodos de su vida, la primera una vez cerrada su época letrista y la segunda, con una ambición mayor, al final de su vida bajo el título de *Panegírico*³, cuyo destino exigía que al menos dos de los cuatro tomos previstos fueran quemados⁴. Desde entonces se presenta como “un artefacto bicéfalo, un mosaico que guarda un enigma”⁵.

Mémoires (1957)⁶, el segundo de los intentos biográficos descritos, es considerado el pre-

1 En las librerías de habla inglesa, las biografías personales escritas por el mismo sujeto que resulta descrito en el libro son clasificadas como ficciones. Sin embargo, las realizadas por un historiador u otra tercera persona, no-ficciones.

2 DEBORD, Guy y JORN, Asger, *Mémoires*. Recorte textual presente en la publicación. Sin paginar.

3 La palabra griega panegyrikos está formada de pan (todo) y gyrikos, que proviene de agyris (pueblo), es decir, “todo el pueblo”, refiriéndose al discurso apto para toda la gente. Dándonos a entender su dominio en la cuestión del referente. La raíz pan-, asimismo, implica temor hacia lo desconocido (pánico), y de ahí a la necesidad humana por controlar la naturaleza.

4 Los manuscritos del tomo tercero y cuarto fueron quemados en la noche del 30 de noviembre de 1994, el mismo día de su muerte, siguiendo así la voluntad de Debord.

5 Presentación realizada por la editorial Acuarela, encargada de su traducción y su posterior distribución entre la gente de lengua hispana. A este respecto, insisten en la dificultad de su traducción, puesto que cada palabra ha sido “deliberadamente usada, como la sal, para resaltar el sabor de las otras ... el sentido total y definitivo de la obra... queda precisamente en suspenso... El fin de este libro se encuentra proyectado fuera de sí mismo ... un desplazamiento continuo del sentido, que es más o menos claro en cada una de las frases, está igualmente presente en el movimiento general del libro entero. Así, la cuestión del lenguaje se trata por medio de la estrategia (capítulo I); las pasiones del amor a través de la criminalidad (capítulo II); el paso del tiempo por medio del alcoholismo (capítulo III); la atracción de los lugares mediante la consideración de su destrucción (capítulo IV); el apego a la subversión a través de la reacción policiaca...(capítulo V); el envejecimiento por medio del mundo de la guerra (capítulo VI); y la decadencia a través del desarrollo económico (capítulo VII)”. En: DEBORD, G., *Panegírico*. Tomos primero y segundo, óp. cit., sin paginar.

6 En *Fin de Copenhague*, Debord y Jorn realizaban un ejercicio con un formato similar a *Mémoires* y se le puede aplicar gran parte del análisis que se hace a este último. Una diferencia fundamental es que *Fin de Copenhague* debe considerarse

cursor de *Panegírico*, así como una de las muestras prácticas más notorias del *détournement* de la primera época situacionista⁷. Resultado de una colaboración entre Debord y Jorn, en este libro de cubiertas forradas con papel de lija (abrasivo como el uso del *détournement*) no hay nada escrito de primera mano. Debord recortó textos anónimos extraídos de diversas fuentes e incluso palabras sueltas de libros, revistas y periódicos que las dispuso en sesenta y cuatro páginas donde luego Jorn intervino añadiéndole salpicaduras, líneas, trazos y manchas de colores. Una vez encajadas las piezas, esta particular estrategia archivística conducía al recuerdo del primer año de la Internacional Letrista:

Un libro de amor encuadernado en papel de lija, que destruye no sólo el bolsillo sino también estantes enteros de biblioteca, un bonito recuerdo de tiempos pasados que se resisten a terminar y afligen a todo el mundo con su obstinada presencia... (Debord) se apresuró a redactar sus "Mémoires" antes de que su presencia empezase a hacerse notar en el mundo⁸

Mémoires nos señala el dónde, el cuándo y el cómo, pero no el qué⁹. Recupera el pasado "mediante detalles secundarios"¹⁰, como nos recuerda un recorte pegado en una de sus páginas, con la intención de evocar "la época misma que sirve de marco al conjunto de la obra"¹¹. Concretamente en el mismo momento en que relega esos instantes a su propia sombra. Debord queda entonces reconocido en la fatiga mallarmeniana¹² asumiendo, a su vez, la imposibilidad de apropiarse ni siquiera del lenguaje. Aún más en la espinosa responsabilidad adquirida: "La nuestra es una profesión singular: mucho trabajo, fatiga inenarrable, sin descanso jamás, un destino en los bordes de los demás"¹³. Tratándose de la misma voz afligida que encontraremos una década más tarde en un interlocutor ficticio de Foucault:

¡Cómo! Tantas palabras amontonadas, tantas marcas depositadas sobre tanto papel

como un comentario sobre la sociedad de consumo asociado y a la cartografía como ideología. No es así como debería interpretarse *Mémoires*.

7 FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind (et. al.), *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, óp. cit., p. 395

8 JORN, Asger (1964), "Guy Debord y el problema del maldito", *La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución. Sección inglesa de la Internacional Situacionista. Logroño: Pepitas de Calabaza*, 2004, p. 74

9 GILMAN, Claire, "Los archivos de vanguardia de Asger Jorn", *Anthropos*, óp. cit., p. 178

10 DEBORD, Guy, JORN, Asger, *Mémoires*. Recorte textual presente en la publicación. Sin paginar.

11 *Ibíd*

12 En los textos recopilados para el libro *Falsos pasos*, Blanchot resume la actitud de Mallarmé frente la escritura: "se elevó tranquila, modestamente, sin las turbaciones de la fiebre banal, hasta la ambición suprema, la de ser capaz de considerar el arte de escribir en toda su pureza. Mediante palabras infinitamente sopesadas y revisadas, accedía al terreno de las esencias, y su visión se asemeja a las místicas por la violencia con que exige la entrega total de su vida, alejándole del mundo banal, exponiéndole a las mayores pruebas" (BLANCHOT, Maurice, *Falsos pasos*. Valencia: Pre-textos, 1977, p.113). Para Mallarmé la escritura es un ejercicio difícil, violento. No obstante, implica una búsqueda ascética, casi mística, que enfrenta a quien escribe a abismos angustiantes; abismos abiertos por la dedicación rigurosa y meditada sobre la escritura que amenaza con interrumpir la escritura, lo cual hace del escribir una exigencia tormentosa, que a pesar de ser excesiva, no deja de imponérsele con el horror del silencio.

13 DEBORD, Guy, JORN, Asger, *Mémoires*, óp. cit.

... ¿todo eso para que no quede nada de esa pobre mano que las ha trazado, de esa inquietud que trataba de apaciguarse en ellas y de esa vida terminada que ya no tiene más que a ellas para sobrevivir? ... ¿Y que al hablar no conjuro mi muerte, sino que la establezco, o más bien que anulo toda interioridad en ese exterior que es tan indiferente a mi vida, y tan neutro, que no establece diferencia alguna entre mi vida y mi muerte?¹⁴

Más que describir sucesos y deseos, *Mémoires* indaga en esta tensión entre el recuerdo y la necesidad de registro, del desvanecimiento de la relevancia del instante en cuanto se fuerza su solidificación material. E insiste: “*las solicitaciones de un pasado que sólo se puede revivir como rememoración, o como repetición donde, hagamos lo que hagamos, se degrada*”¹⁵. Así, *Mémoires* explora en las condiciones externas que rodean a la formulación de momentos del pasado y se convierte, según Greil Marcus, en un mapa¹⁶. Un mapa que, en su acepción más común, parece descartar el acceso al territorio de la memoria, interno o íntimo. Pero que también es un recuerdo. Un recuerdo en el que, además, “*cada página se lee en todos los sentidos, y las relaciones recíprocas de las frases permanecen siempre inacabadas*”¹⁷.

De este modo el libro se convierte en una superficie de compensación sobre la que los textos robados, las reproducciones fotográficas y los torbellinos pintados se acumulan bajo una correspondencia trivial que aspira a sobresalir de lo ordinario. La referencia a Pollock es inconfundible en las salpicaduras de color y, sin embargo, su reproducción mina la retórica de autenticidad gestual que la rodea. *Mémoires* lo reduce todo a la condición de reproducción. Más bien, como señala Claire Gilman:

La imagen y el texto... participan en un espacio de intercambio desarraigado en el que no es posible la crítica precisamente porque no hay modo de diferenciar un gesto de otro. La imposibilidad de desmontar o desbaratar queda dolorosamente subrayada por los manchurroneos frenéticos que la recubren pero que, al igual que sucedía con los cuadros desviados de Jorn, no ocultan ni borran el texto impreso que hay debajo. Además, estas mezclas frenéticas de color, palabras y fotografías van seguidas de unas páginas más estáticas y cuadrículadas en las que las líneas de color cumplen la función exclusiva de subrayar el texto. Así emulan los esquemas mecanicistas de salas y casas que recorren todo el libro: son ilustraciones tautológicas de palabras e imagen¹⁸.

14 FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, óp. cit., pp. 353-354

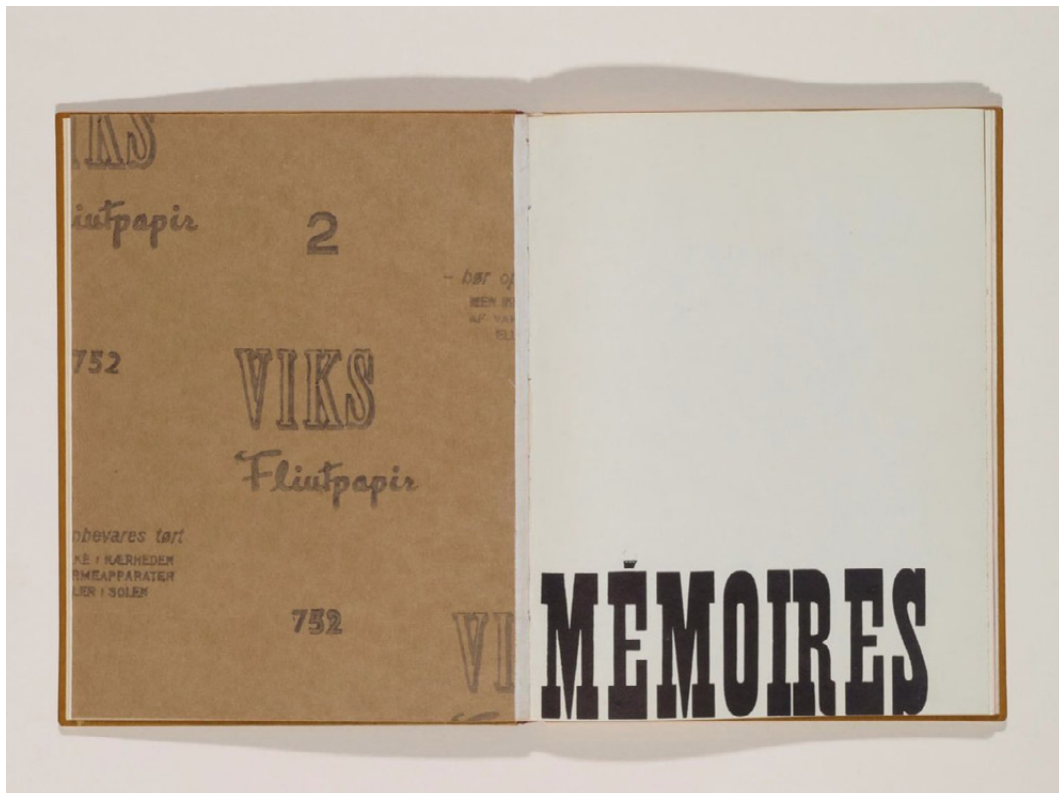
15 DEBORD, Guy, JORN, Asger, *Mémoires*, óp. cit.

16 MARCUS, Greil, “Guy Debord’s *Mémoires*: A Situationist Primer”. En: SUSSMAN, Elisabeth (ed.), *On the Passage of a Few People through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International, 1957-1972*, óp. cit., p. 128

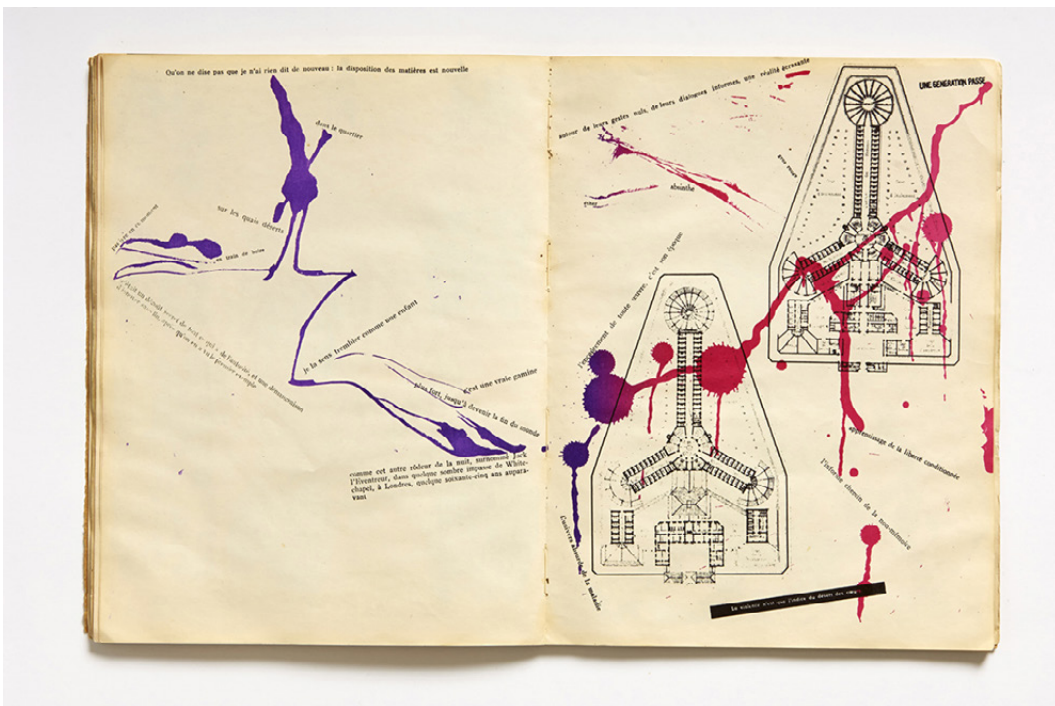
17 “El desvío como negación y preludio”, *Internacional Situacionista vol. 1: La realización del arte*, óp. cit., p. 80

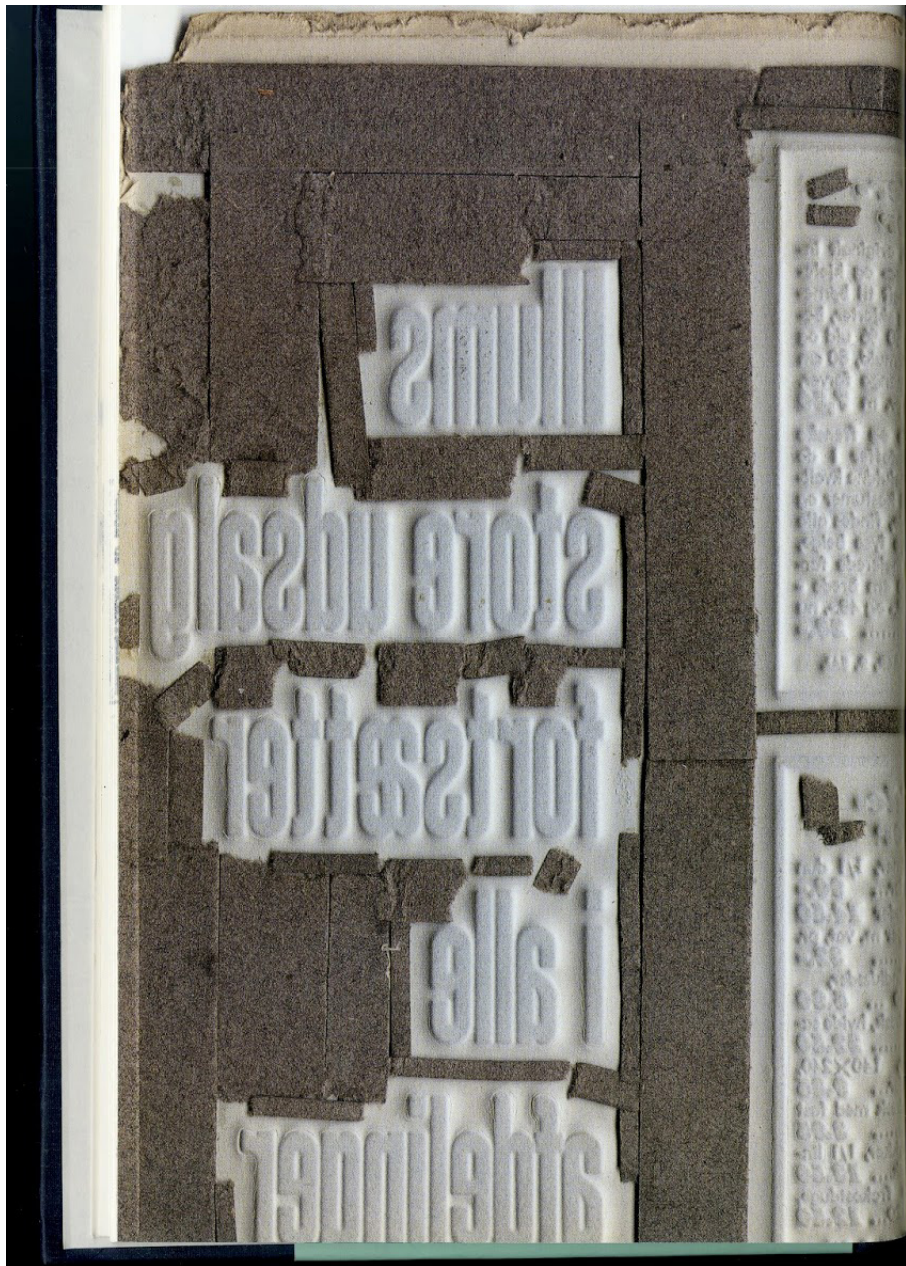
18 GILMAN, Claire, “Los archivos de vanguardia de Asger Jorn”, óp. cit., p. 178

No obstante, hacia el final de *Mémoires*, un texto que hay a pie de página dice lo siguiente: “¡el caos desaparece!”¹⁹ y las tentativas de expresión espontánea son reemplazados por los signos gráficos codificados que caracterizan la estructura del libro. Así, el libro se convierte en su propio espacio estructural.



¹⁹ DEBORD, Guy, JORN, Asger, *Mémoires*, óp. cit.





ASGER JORN

FIN DE COPENHAGUE

CONSEILLER TECHNIQUE POUR LE DÉTOURNEMENT

G. - E. DEBORD

ÉDITÉ PAR LE BAUHUS IMAGINISTE



— lad det blive en festlig

MORS DAG

— inviter hende til den helt store
festlige oplevelse



HOTEL Prins Hamlet's store kolde bord

Tlf. 21 32 33

IT'S EASY!
It's SIMPLE!
It's CHILD'S PLAY!



90 ans
de tradition chronométrique

WELCOME TO DENMARK



C'EST DE PARIS QUE VIENNENT LES DIFFICULTÉS

Du moderne indiscutable!

des années et des années d'usage



INSTANTANÉS

¡Las cosas! ¡Las cosas! ... La fuente de su poder¹

La Esfinge está delante de mí, me interroga, ni siquiera tengo que intentar comprender los términos del enigma que me propone, no hay más que una respuesta posible, una sola respuesta a todo: el hombre.²

Nouveau Roman³ esquivo a Balzac. Se siente heredero de Flaubert⁴. También de Mallarmé⁵. La esfinge se convierte en proyección del ser humano y ya no hay necesidad de crear intriga: "Para las líneas siguientes tenemos: veintitrés, veintiuno, veintiuno, veintiuno. Veintidós, veintiuno, veinte, veinte. Veintitrés, veintiuno, veinte, diecinueve"⁶. Tampoco hay que describir a los personajes⁷, ya de por sí mediatizados por los prejuicios ideológicos, sino que hay

1 SARRAUTE, Natalie, *Tropismos*. Barcelona: Tusquets, 1986, p. 38

2 ROBBE-GRILLET, Alain, *Por una novela nueva*. Barcelona: Seix Barral, 1983, pp. 52-53

3 Durante una década, de 1953 a 1963, Alain Robbe-Grillet, escribió un conjunto de artículos que fueron recogidos en el libro *Pour un nouveau roman* (1963), cuyo título parece fijar definitivamente el nombre del movimiento literario, además de receptáculo teórico de lo que se conocería como Nouveau Roman. Asimismo, también se le conoce como *L'École du regard* (La Escuela de la mirada) por las minuciosas descripciones ópticas y el vaciamiento de los objetos como contraposición al mito de la profundidad renacentista. El Nouveau Roman, sin embargo, no se conformará en movimiento, sino más bien, adopta estilos diferentes propios de aquellos que participan: Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Ollier, Nathalie Sarraute, Robert Pinget, Claude Simon, y Margarite Duras, los más representativos de este despertar literario. Y tras ellos, haciendo visible este nuevo fenómeno literario, Les Editions de Minuit.

4 En su deseo de alcanzar una "materia anónima como la sangre", Nathalie Sarraute quiere desvelar lo "no-dicho, lo no-confesado" y, al igual que Flaubert, es una ávida cazadora de los "innumerables pequeños crímenes" que provocan en nosotras y en nosotros las palabras de los demás. Estas palabras, que son a menudo anodinas, esconden su fuerza destructiva bajo el manto de la cortesía de los lugares comunes.

5 A Nouveau Roman le interesa crear una suerte de resistencia a la lectura, para aplazarla y hacer aparecer los elementos que damos por hechos en la construcción de esos significados. Se trata por tanto de evitar que la recepción del trabajo descansa en certezas previas mediante rupturas en la continuación lógica y a través de las descripciones metódicas, geométricas y a menudo repetitivas de los objetos y de los lugares en apariencia insignificantes.

6 ROBBE-GRILLET, Alain, *La celosía*. Barcelona: Seix Barral, 1970, p. 36

7 En una entrevista, Sarraute afirmaba no haberse retratado en ninguno de sus libros: "Un retrato es falso. Se construye

que poner en suspenso el aporte de sentido. Los personajes ya no tienen pasado, ni tampoco destino. Entonces aparece el personaje anónimo, más propio de la cultura de masas que comienza a tomar forma y huye del protagonismo en el relato, cuya forma verbal se limita al presente; una presencia sin significante que desaparece en el mismo instante en que se manifiesta. En palabras de Barthes: "el pasado simple es el acto mismo de la posesión de la sociedad sobre su historia. Cuando el pasado simple es reemplazado por formas menos ornamentales y más próximas, como el presente, la literatura se convierte en depositaria de la densidad de la existencia, pero no de su sentido"⁸.

Barthes no puede separarse de este fenómeno⁹. Como estructuralista, está obligado a reparar en ese escribir que no deja productos tras de sí, que sólo hace visible su propio sistema de significación, y que además evita ser literatura¹⁰. Barthes encuentra a sus *écrivants*, a aquellos que utilizan el lenguaje como un instrumento de reflexión y los compara con el Hechicero: "aquel que representa una enfermedad necesaria para la economía de la salud colectiva"¹¹. Mientras, Robbe-Grillet se confiesa: "Es un mundo sin pasado que se basta a sí mismo en cada instante y que se borra a medida que avanza... Esta historia de amor que se nos cuenta como algo pasado estaba en realidad desarrollándose bajo nuestra mirada, aquí y ahora. Porque, claro está, no hay otros lugares posibles sino otros tiempos"¹². Félix de Azúa piensa que Robbe-Grillet tiene como propósito fundamental la abolición del tiempo en la narración literaria, romper con el entramado formado por el binomio espacio-tiempo; el título *Instantáneas* aspira a ello¹³.

Sin embargo, este presente perpetuo que afirma la autonomía de la obra invierte la relación con la memoria defendida por Debord y la palabra de Robbe-Grillet es violentamente desacreditada: "es, de forma característica, el de un presente perpetuo que vuelve imposible cualquier recurso a la memoria"¹⁴. El presente escultural y liso de Robbe-Grillet entorpece

algo alrededor de una apariencia, se resume la vida que es inmensa, compleja ... Todo lo que se dice sobre nosotros casi siempre nos sorprende y, por lo general, es falso, porque otra cosa que se diga completamente opuesta parece que es verdadera también".

8 BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI, 1997.

9 PARDO, José Luis, "Roland Barthes: crítica y escritura". *EL PAÍS*, 4 enero 2003

10 Un rechazo que Barthes comparte con Blanchot, Derrida o Kristeva y que tiene un componente ideológico procedente de Lukács (en el contexto del materialismo dialéctico, la literatura designaba ante todo a la denominada "novela burguesa"), pero también se trata de un componente lingüístico procedente de Saussure que, con las alternativas de escritura o texto, pretende neutralizar todos los valores establecidos por el "gusto literario".

11 PARDO, José Luis, "Roland Barthes: crítica y escritura", *óp. cit.*

12 ROBBE-GRILLET, Alain, *Por una novela nueva*, *óp. cit.*, p. 131

13 DE AZÚA, Félix. En: ROBBE-GRILLET, Alain, *Instantáneas*. Barcelona: Marginales Tusquets, 1969, contraportada.

14 Continúa: "Robbe-Grillet renuncia modestamente al título de vanguardista (además, cuando ni siquiera se tiene las perspectivas de una auténtica 'vanguardia' de la fase de descomposición, resulta justo rechazar sus inconvenientes - sobre todo el aspecto no comercial). Se contentará con ser un 'novelista de nuestros días pero, fuera de la pequeña cohorte de sus semejantes, tendremos que aceptar que el resto son sencillamente una 'retaguardia'. Y ataca valerosamente a Michel de Saint-Pierre, lo que permite pensar que hablando de cine se otorgaría la gloria de injuriar a Gourguet y saludaría el cine de nuestros días de un tal Astruc. En realidad, Robbe-Grillet es actual para un cierto grupo social, al igual que Michel de Saint-Pierre es actual para un público constituido en otra clase. Los son muy 'de nuestros días en relación a su público',

la pasión de Debord por el transcurrir de los días y la disociación de cada elemento: “ya no hay un deber ser; el ser está hasta tal punto consumido que ha perdido la existencia. Los detalles ya se han perdido en el polvo del tiempo”¹⁵. Eso se consigue, continúa Debord, mediante la “disimulación de la nada”¹⁶ o mediante “la afirmación gozosa de una perfecta nulidad mental, como en el caso de Robbe-Grillet”¹⁷. Robbe-Grillet responde: “Hoy, como siempre, hay un antagonismo entre los dos puntos de vista” y añade:

En efecto, desde el punto de vista de la revolución, todo debe concurrir directamente hacia la meta final: la liberación del proletariado... Pero para el artista en cambio, y a despecho de sus convicciones políticas más firmes, a despecho incluso de su buena voluntad militante, el arte no puede ser reducido al estado de medio al servicio de una causa que lo rebasaría, aun cuando fuese la más justa, la más apasionante; el artista no pone nada por encima de su trabajo, y se da cuenta de que solo puede crear para nada; la menor directiva exterior lo paraliza, la menor preocupación de didactismo, o simplemente de significación, le resulta una molestia insoportable; cualquiera sea su apego al partido o a las ideas generosas, el instante de la creación solo puede conducirlo a los únicos problemas de su arte...

O bien el arte no es nada; y en ese caso pintura, literatura, escultura, música, podrán ser enrolados al servicio de la causa revolucionaria; no serán más que instrumentos, comparables a los ejércitos motorizados, a las máquinas-herramientas y a los tractores agrícolas; solo contará su eficacia directa e inmediata. O bien el arte continuará existiendo en tanto arte; y, en ese caso, al menos para el artista, seguirá siendo lo más importante del mundo. De cara a la acción política, parecerá siempre, entonces, como en retirada, inútil, o incluso francamente reaccionario. Sin embargo sabemos que, en la historia de los pueblos, él solo, ese arte que se supone gratuito, hallará su puesto, al lado quizá de los sindicatos obreros y de las barricadas¹⁸

Robbe-Grillet entiende, Debord también, que una historia bien contada, más que entretener, tranquiliza. Puesto que “un universo estable, coherente, continuo, enteramente descifrable”¹⁹ se atiene a los esquemas prefabricados a los que los lectores están acostumbrados. La escritura, enferma de su propia historia, quiere renunciar a la distancia. Es en esta función de decepción donde Barthes percibe la genuina razón de ser de la literatura. Y alejada de ésta el placer del texto, a saber, una crítica que “no es un homenaje a la verdad del pasado, o a la verdad del otro, sino que es construcción de lo inteligible de nuestro tiempo”²⁰.

y en nada más, en la medida en que explotan, con sensibilidades muy diferentes, grados vecinos de un modo de acción cultural tradicional. No es gran cosa ser actual: sólo se es más o menos descompuesto” y añade: “La novedad es ahora enteramente dependiente de un salto a un nivel superior”. En: Potlatch, nº 29, 5 noviembre 1957. Retomado en: DEBORD, Guy, *Guy Debord presente Potlatch (1954-1957)*. París: Gallimard, 1996, pp. 272-273

15 DEBORD, Guy, “Sur le passage de quelques personnes á travers une assez courte unité de temps”, *Oeuvres cinématographiques complètes 1952-1978*. París: Gallimard, 1994, p. 33

16 DEBORD, Guy, “Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. Documento Fundacional” (1957). En: *sindominio.net*

17 DEBORD, Guy, “Sur le passage de quelques personnes á travers une assez courte unité de temps”, *óp. cit.*, p. 33

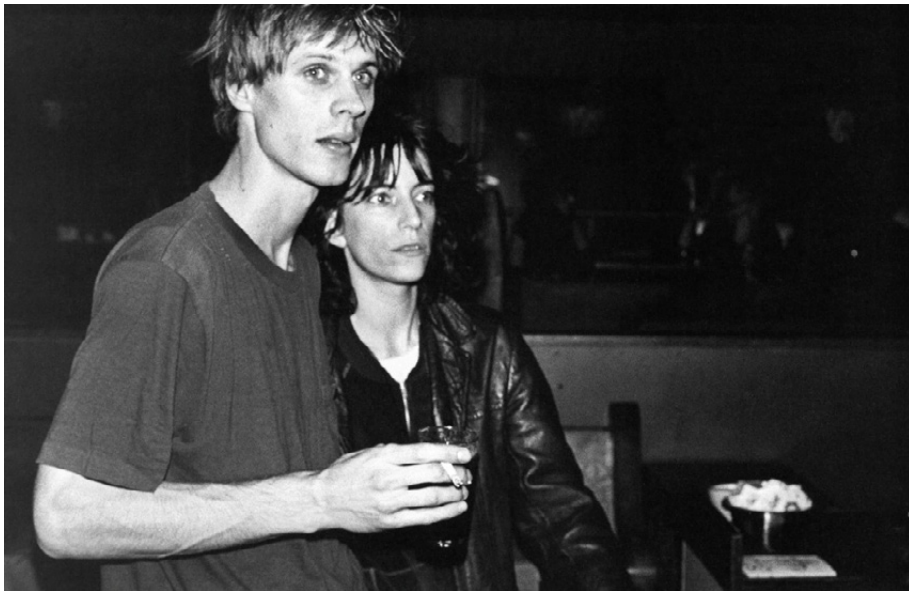
18 ROBBE-GRILLET, Alain, *Por una novela nueva*, *óp. cit.*, pp. 66-67

19 *Ibid.*, p. 121

20 BARTHES, Roland, “¿Qué es la crítica?”, *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1973 p. 307

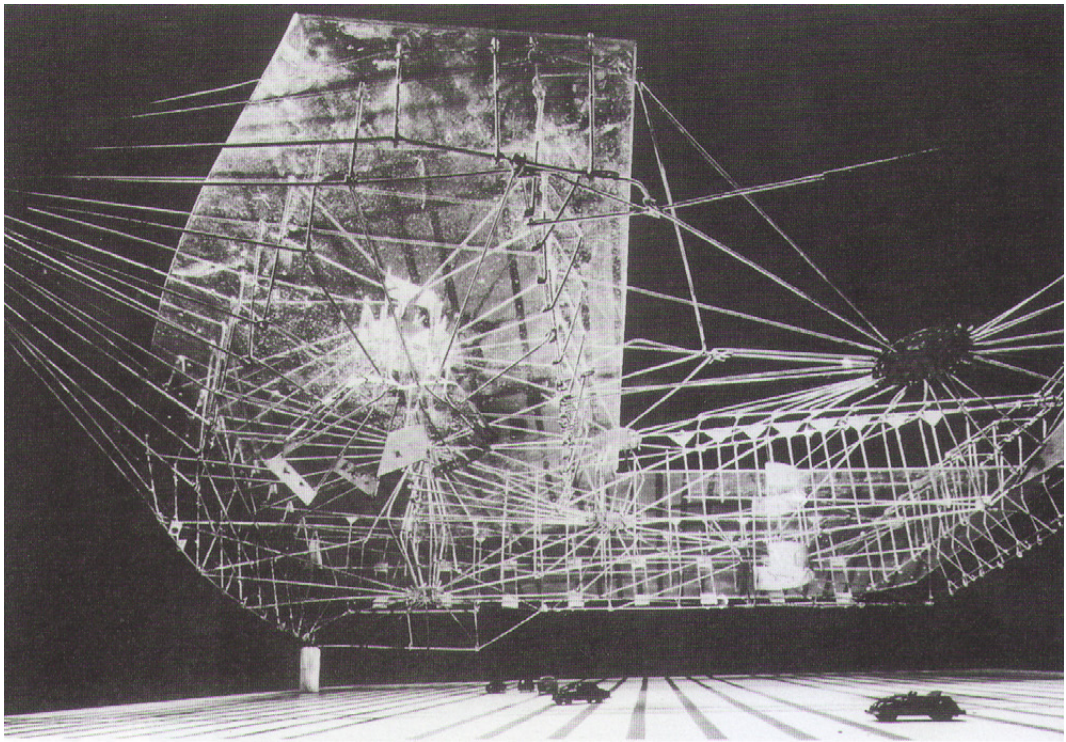


Andy Warhol y Lou Reed, NYC (1978)



Lou Reed y Patti Smith

Patti Smith y Tom Verlaine (nacido Tom Miller, miembro de Television junto a Richard Hell y Billy Ficca)



Constant. Sector naranja (1957)

4.3. NEW BABILON

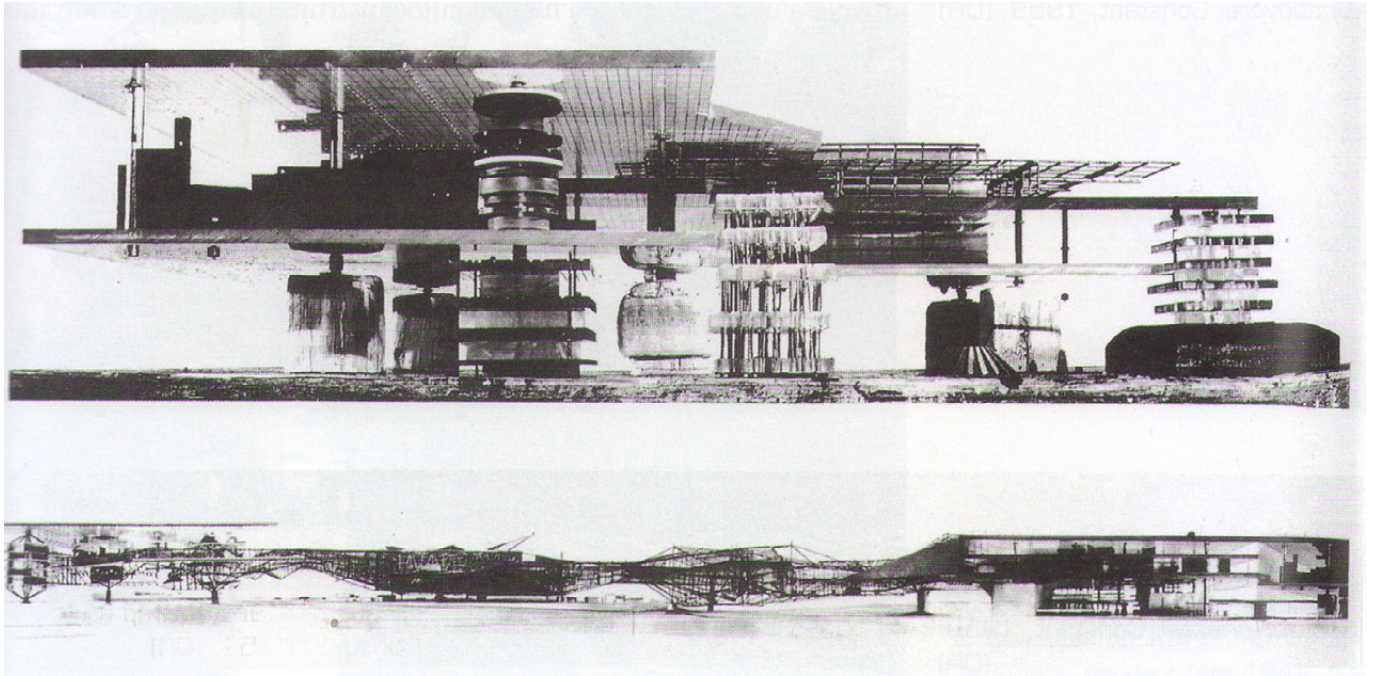
¿Qué es realmente New Babylon? ¿Es una utopía social? ¿Un diseño arquitectónico urbano? ¿Una visión artística? ¿Una revolución cultural? ¿Una conquista tecnológica? ¿Una solución a los problemas prácticos de la era industrial?... Cada una de estas cuestiones toca un aspecto de New Babylon.¹

En alguna ocasión he comparado la relación que existe entre la cimbra y el arco en un proceso constructivo con la que debiera darse entre la teoría y la práctica en el campo del proyecto arquitectónico. Como la cimbra, la teoría, a mi juicio, no ha de ser más que una construcción auxiliar que, una vez que ha permitido formar el arco, se repliega y desaparece discretamente para que éste pueda verse en todo su esplendor. Esta comparación concede a la teoría un papel relevante aunque la sitúa, en cualquier caso, al servicio de la obra, que es considerada como la auténtica clave de todo saber en el campo artístico.²

Tras la Segunda Guerra Mundial, las ciudades de toda Europa estaban siendo reconstruidas desde el funcionalismo racional inscrito en el relato tecnócrata de la planificación de medi-

1 CONSTANT, Nieuwenhuys. En: BOERSMA, Linda, "Constant", *Bomb Magazine*, nº 91, primavera 2005 (versión digital). Continúa: "New Babylon empezó en 1956 con textos y dibujos. Uno de los primeros proyectos, que representó la base de New Babylon, me llegó en 1956 y se inspiró en el campamento gitano de Alba, Italia, donde estaba viviendo entonces. Guy Debord, que había fundado la *Internationale Lettriste* en 1952, me vino a visitar allí... Los letristas habían mimeografiado un panfleto llamado *Potlach*, y siempre me enviaban una copia. Ese folleto me interesaba. Podía simpatizar con su crítica de la arquitectura, por lo que empecé a escribir para la revista *I.S. o Internationale Situationiste*, que también fue fundada por Debord, algún tiempo después, en 1956 o 1957. Fue en esta revista donde se mostraron los primeros modelos de New Babylon, en 1958. El situacionismo trata sobre la creación: la *création des situations*. Discutimos otras formas de vivir, y de ahí la discusión pronto se centró en las viviendas. Y de ahí pasó a la arquitectura urbana. Pero yo ya había estado estudiando la relación entre la arquitectura urbana y las viviendas. También había publicado sobre el tema".

2 MARTÍ ARÍS, Carlos. *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005. p. 9



Constant. Nueva Babilonia (1956-1974)

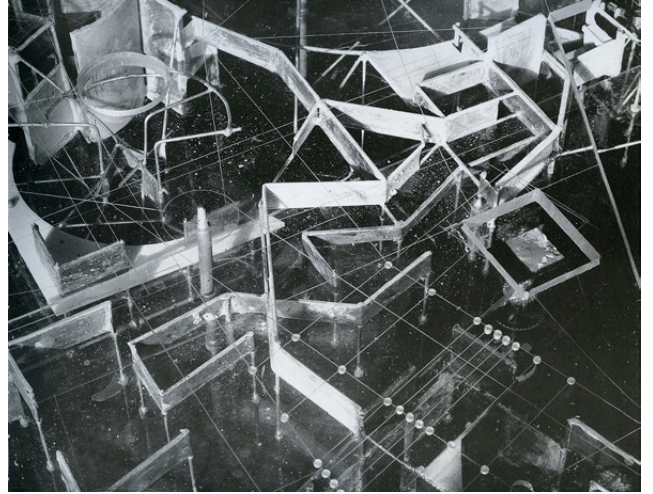
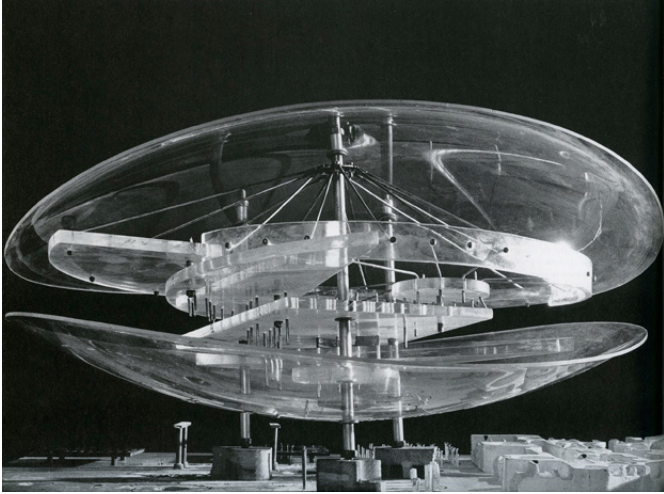
das de modernización, cuya aplicación trataría de dominar y controlar lo impredecible, en una especie de presagio mesiánico llamado a mejorar el presente. En su destino, no obstante, la ciudad se vio convertida en la máxima expresión de su crisis utópica y Constant Nieuwenhuys (conocido como Constant) decide abandonar la pintura. A partir de entonces se dedicará durante más de veinte años a desarrollar una visionaria propuesta arquitectónica y urbanística para la sociedad del futuro que presentará como el ataque hacia la mentalidad racionalista del Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (a partir de ahora CIAM).

A este proyecto de ciudad la llamó *New Babylon* (Nueva Babilonia) en recuerdo a la película con el mismo título realizada en la URSS por Grigori Konzintsev y Leonid Trauberg en 1929 sobre la Comuna de París. Una ciudad que invocaba a dos revoluciones, una en San Petersburgo y la otra en París. El nombre fue sugerido por Debord en respuesta a la propuesta inicial de Constant de llamarla *Dériville*. La antigua ciudad de Babilonia condensaba asimismo la idea de ciudad cosmopolita compuesta por ciudadanos libres, donde asirios, acadios, amorreos o kasitas, podían tomar decisiones relevantes a través de la consulta directa. No obstante, la religión judeo-cristiana se encargaría posteriormente de ofrecer una visión negativa de la ciudad y desde entonces es considerada la ciudad del pecado y la tiranía, al contrario de Sion, ciudad vecina conocida como la ciudad de Dios³: “La humanidad se encuentra en cautiverio del Sion funcional”, advertirá Constant y, en evidente alusión a Johan Huizinga⁴, afirmará que el *homo ludens* debe primar sobre el *homo faber*, puesto que la “*liberalización del potencial lúdico del hombre está directamente ligado a su liberalización como ser social*”⁵.

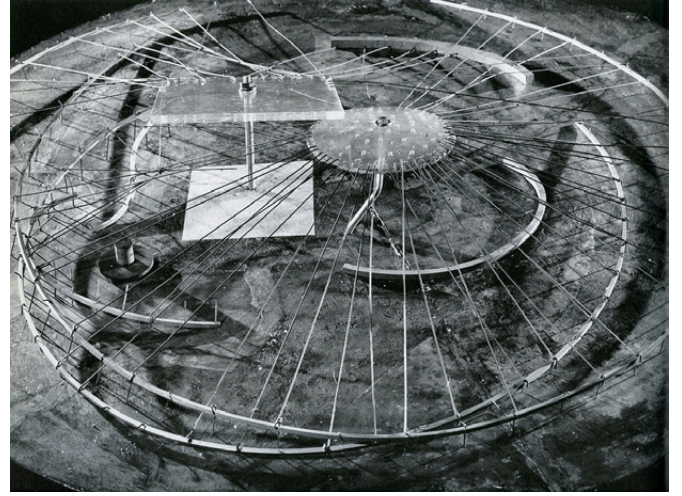
3 Actualmente, y en relación a los rastafaris principalmente, el término *Babylon* implica un carácter despectivo, cuyo uso recae sobre los aspectos de una sociedad considerada degenerada u opresiva y, en especial, para referirse a la policía. De manera similar, recogemos el testimonio de Jayne County (conocida anteriormente como Wayne County), artista trans conocida principalmente por su participación en las revueltas de *Stonewall* (28 de junio de 1969), quien hace su propio uso despectivo de la noción Babilonia: “En el *Stonewall* se daban cita todos los colgados de Greenwich Village. Gays, hippies y beatniks, y drag queens también. La poli no paraba de husmear en el local, hasta que la clientela se hartó. Los drag queens se enfrentaron a la policía; causaron fuegos, volcaron coches policiales y formaron una línea de resistencia durante tres noches seguidas. Era algo que nunca antes había ocurrido. Y yo estaba allí, en primera línea de combate. Luchando. No iba a permitir que los putos Cerdos se salieran con la suya y abusaran de nosotros porque éramos gays, trans o lo que fuera. Siempre he resistido al Gran Hermano y todos los otros bastardos fascistas que quieren vapulearte, recortar tus derechos y enviarte a un campo de concentración, toda la gente que no se inclina ante Babilonia”. COUNTY, Jayne, citada en: GONZALO, Jaime, *Poder Freak. Una crónica de la contracultura*. Vol. 1. Bilbao: Libros crudos, 2009, p. 161

4 En su libro *Homo Ludens* (1938), Huizinga analiza las investigaciones de Marcel Granet y Franz Boas, quienes a finales del siglo XIX exploraron prácticas como la fiesta ceremonial del *Potlatch*, característica de las comunidades Kwakiutl y Tsimshian de la Columbia Británica canadiense. El término “*potlatch*”, que los letrados eligieron para dar título a su publicación periódica, designa la ceremonia del don, en la que se manifiesta un sentido de la propiedad y del intercambio opuesto al de las economías occidentales. Huizinga establece el juego como indicador de la presencia de elementos inmateriales que dan sentido a nuestras acciones y relaciones; como *significante social*. Este juego libre adquiere carácter autónomo al no estar condicionado por ninguna regla de conocimiento conceptual y lo identifica asimismo a través de la creatividad y sus manifestaciones. A Constant le interesaría esa dimensión social del juego, presentándolo como ese espacio donde se da una colectividad absoluta y el interés general como unión de los intereses individuales.

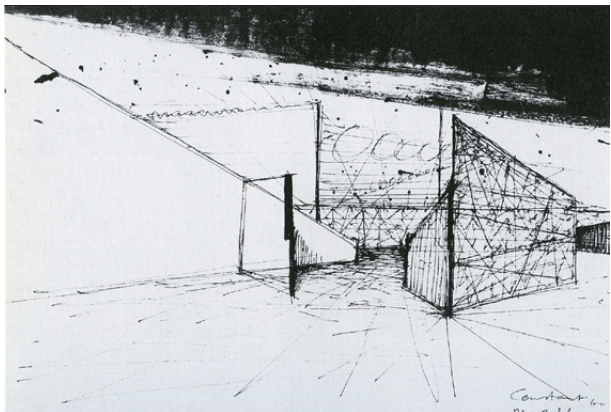
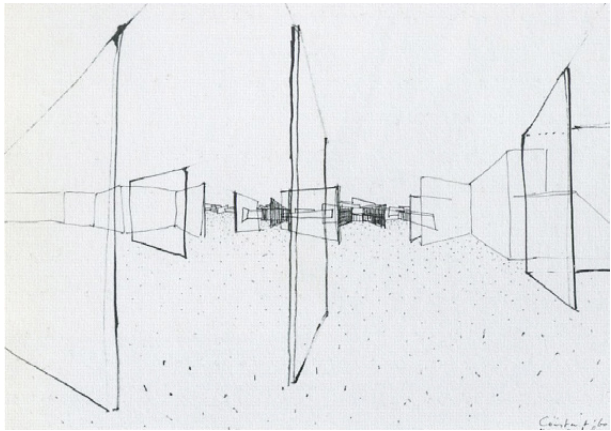
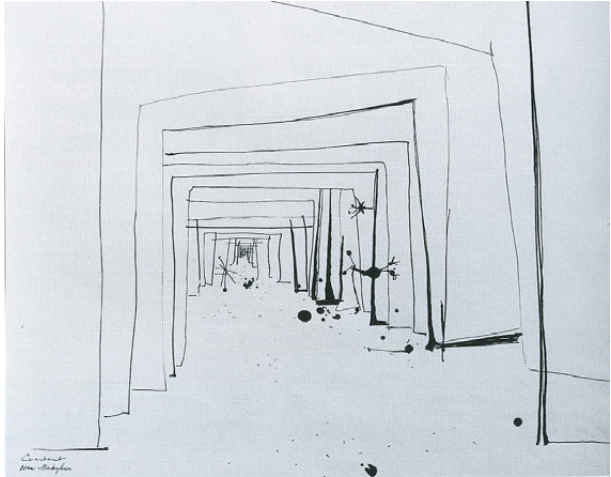
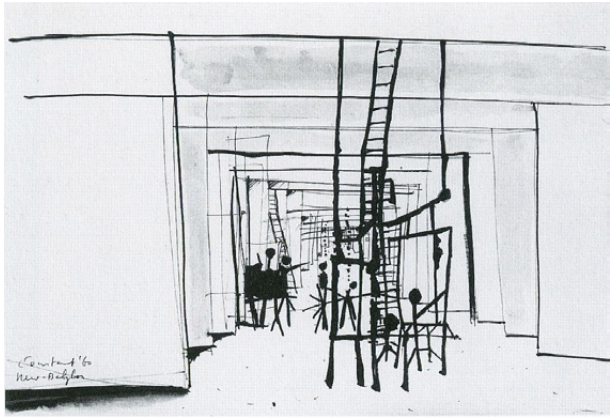
5 CONSTANT, Nieuwenhuys, *La Nueva Babilonia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p. 11.



Constant. Nueva Babilonia. Spaziodivoratori (1960)



Constant. Campamento Gitano (1956–1958)



Constant. Nueva Babilonia. Dibujos

La ciudad-verde, versión de Constant para referirse a la ciudad funcionalista⁶, fuerza a los edificios a mantenerse aislados entre sí, conectados únicamente por vías de circulación que dificultan la espontánea interacción social. Frente a esta dispersión, Constant propone un laberinto dinámico sin puntos de llegada o salida donde la tecnología juega un papel determinante. Puesto que en este proyecto rizomático de Constant todo está interconectado en un devenir constante. La nueva ciudad de Babylon, y remitiéndose a sus lecturas de Henri Lefebvre, supone bajo estos parámetros una nueva apropiación del espacio que define su identidad cambiando en su articulación la estructura de la ciudad y reorganización del territorio. El espacio queda de este modo liberado de su visión estática como contenedor neutro de las relaciones sociales proporcionando, en cambio, una visión dinámica entre conocimiento y acción mediante nuevas formas de vivienda. Nuevas formas de vivir. La ciudad volvería así a proporcionar enésimas experiencias urbanas determinadas únicamente por los cambiantes deseos de un pueblo nómada a escala planetaria donde, bajo un interminable y único techo, asignar colectivamente el espacio estructural:

Si en la sociedad utilitarista se busca por todos los medios una orientación óptima en el espacio, como garantía de eficacia y de ahorro de tiempo, en Nueva Babilonia se otorga más importancia a la desorientación, que favorece la aventura, el juego, el cambio creativo⁷.

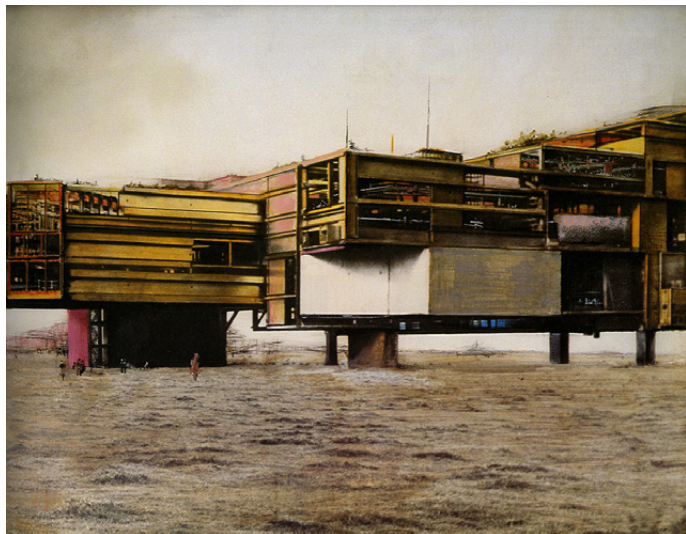
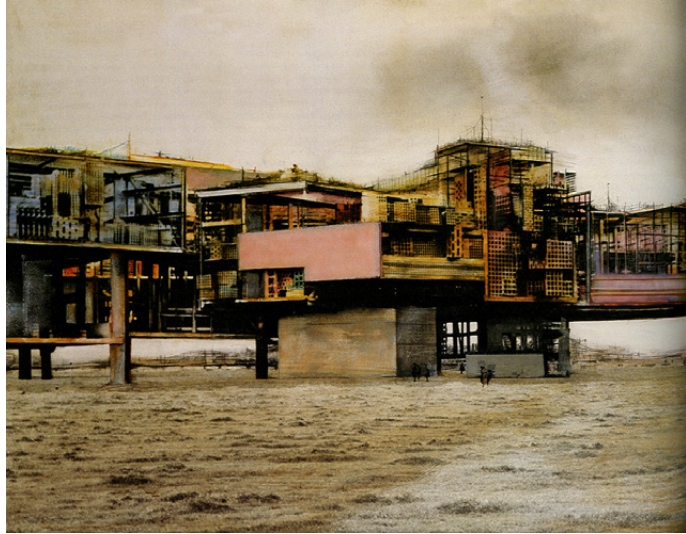
Esta ciudad está formada por una red de elementos móviles y sin una utilidad definida más que aquella que cada persona le quiera asignar en cada momento. Los fragmentos conectados forman asimismo redes de tejido urbano que se extienden sobre el nuevo plano dejando intersticios desocupados entre ellos. Estas redes, de tramos irregulares carentes de la centralidad y jerarquización propias de las ciudades europeas, debían de propiciar el paseo exploratorio, la deriva por los diferentes sectores, como una de las posibles actividades lúdicas de sus habitantes⁸:

New Babylon no se detiene en ninguna parte (porque la tierra es redonda); no conoce fronteras (porque ya no hay economías nacionales), ni colectividades (porque la humanidad es fluctuante). Cualquier lugar es accesible a cada uno y a todos. Todo el planeta se convierte en la casa de los habitantes de la tierra. Cada cual cambia de

6 "A nuestro entender, el arte tradicional no tendrá lugar alguno en la creación del nuevo ambiente en el que queremos vivir... Para que tenga lugar una relación estrecha entre el entorno y el comportamiento es indispensable la aglomeración... la idea de la ciudad-verde que han adoptado la mayoría de los arquitectos modernos la oponemos a la idea de ciudad cubierta en la que, al separar los planos de los edificios y de las carreteras, se da lugar a una construcción espacial continua separada del suelo". CONSTANT, Nieuwenhuys, "Otra ciudad para otra vida". En: GONZÁLEZ, J. *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Madrid: La Piqueta, 1977, p. 115-119.

7 CONSTANT, Nieuwenhuys, *La Nueva Babilonia*, óp. cit., p. 44.

8 Parte de este juego lúdico se basa en un proyecto anterior de Constant, titulado *Ciudades móviles* (1956) donde se expresaba la creencia en los habitantes de circulación libre, anárquica, de acuerdo con sus deseos. Esta misma lógica había conformado previamente otro proyecto titulado *Viviendas Temporales* (1956-58) que consistía en una serie de construcciones espaciales para la población gitana en Alba, Italia.



Constant. Nueva Babilonia (1956-1974)

lugar cuando lo desea. La vida es un viaje sin fin a través de un mundo que se transforma con tanta rapidez que cada vez parece diferente⁹.

Constant, obsesionado con el espacio, así como por sus nuevas posibilidades estructurales y organizativas, confía en ampliar su conocimiento al respecto bajo la supervisión del arquitecto Aldo van Eyck, amigo y miembro discreto de CoBrA¹⁰, quien le introducirá asimismo en las reuniones del De 8, restringidas a arquitectos¹¹. Reuniones que Constant deja de presenciar en cuanto se inicia en la aventura situacionista. Para entonces van Eyck se encontraba integrado como miembro fundador del Team 10, grupo compuesto en 1953 por jóvenes arquitectos en desacuerdo con la doctrina racionalista de la generación fundadora del CIAM. Y, sin embargo, el diálogo entre van Eyck y Constant obtuvo también su ruptura:

El pensaba en la utopía. Yo no. Yo creía en Nueva Babilonia, pero él sabía lo que parecía. Él tenía la inteligencia y la creatividad combinada para hacerlo. Era un concepto total. Yo nunca tuve un concepto total. Así que lo aprecié pero no hubo discusión¹².

En 1955 Debord sugirió que los tradicionales mapas de las ciudades debían ser reapropiadas para transformarlas en mapas psicogeográficos que documentasen la estructura psicológica oculta en la trama urbana. Así surgieron la *Guía psicogeográfica de París* o *The Naked City*. Y algo más tarde *Mémoires*. Ejercicios relevantes en el desarrollo de *New Babylon*, que precisamente tomó la forma de un mapa psicogeográfico, donde cada sección de la vasta estructura operaría como una línea de circulación psicogeográfica a través del paisaje y cuyo patrón iría repitiéndose a una escala menor en cada sector. En este sentido, las ilustraciones del interior muestran espacios discretos de intensidad atmosférica unidas por líneas flotantes. Estos planos se completan a su vez con detalles arquitectónicos que enfatizan la repetición del patrón de la deriva en cada estructura. Debord se entusiasmaría al comprobar que finalmente “la deriva se manifestará a sí misma en tres dimensiones”¹³ y lo presentará como la manifestación “más avanzada” de los esfuerzos del grupo.

Debord quiso implicarse desde el comienzo en el proyecto de *New Babylon*, siendo él quien se encargaría de especificar el ángulo en el que debían tomarse las fotografías iniciales de

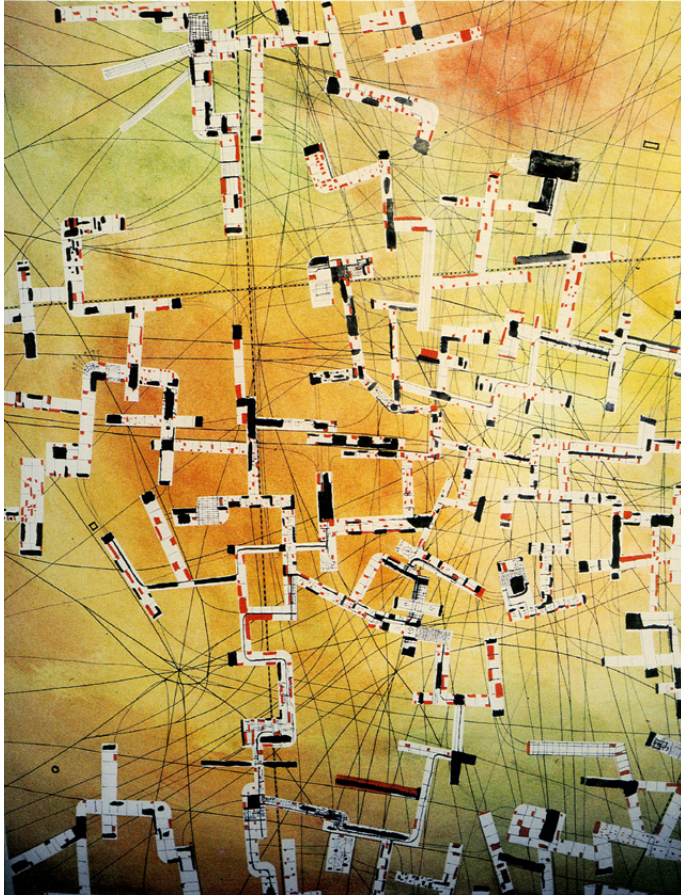
9 CONSTANT, Nieuwenhuys, *La Nueva Babilonia*, óp. cit., p. 44.

10 CoBrA, efímero movimiento artístico surgido hacia 1948 cuyo acrónimo corresponde a las ciudades de las que eran oriundos sus fundadores: Copenhague, Bruselas y Ámsterdam, a pesar de fundarse en el Café Notre-Dame de París. Disuelto tan sólo tres años más tarde, algunos de sus miembros como Jorn o Constant formarán posteriormente parte de la IS, o mantendrán relaciones estrechas con la organización como es el caso de Christian Dotremont.

11 El grupo con sede en Amsterdam actuaba como la rama holandesa del CIAM junto con Opbouw, el grupo de Rotterdam. Durante este periodo, y bajo la estela del constructivismo ruso, Constant crea sus primeras construcciones espaciales, en las que usa materiales como el metal o el plexiglás, las cuales le proporcionaron una concepción espacial que lo dirigirá hacia el diseño de *New Babylon*.

12 VAN EYCK, Aldo. En: WIGLEY, Mark, *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 1998, p. 21

13 DEBORD, Guy, “Carta a Constant” (4 de Noviembre de 1959). En: KNABB, Ken, *Situationist International*, óp. cit., p. 31



Constant. Nueva Babilonia (1956-1974)

las maquetas del proyecto. El nombre de *New Babylon* no apareció sin embargo hasta junio de 1960, cuando el cuarto número de *Internationale Situationniste* presentó el análisis de Constant de otro modelo clave. Pero fue precisamente en ese mes cuando Constant renunció a la IS, convirtiéndose para el grupo en ejemplo de lo que debemos evitar y su proyecto *New Babylon* en un fracaso olvidable¹⁴. A partir de entonces la idea de un arquitecto situacionista se desvaneció del discurso de la IS, no sin rechazar previamente la arquitectura por ser “una necesidad falsificada falsamente satisfactoria” y el urbanismo “una rama bastante descuidada de la criminología”¹⁵. Después, los situacionistas dejaron de referirse a él y Constant dejó de referirse a ellos.

Conceptos como *psicogeografía* y *Urbanismo Unitario* desaparecieron en ambos lados. Sin embargo Constant continuó trabajando en su proyecto durante otros catorce años y en 1974 opta por vender sus maquetas, dibujos y planos al Gemeentemuseum de La Haya, donde le habían organizado una exposición individual a modo de clausura definitiva. A partir de entonces *New Babylon* queda olvidado y no es hasta la década de los noventa cuando su obra vuelve a reconocerse, irónicamente, con dos retrospectivas de la IS¹⁶. En 1969 retomaría nuevamente la pintura y presenta *Ode à L'Odéon*, título que hace referencia a la ocupación del teatro Odéon durante la revuelta sesentayochista. En este periodo el discurso utópico de *New Babylon* ha cambiado de rumbo; la decepción le ha conquistado y su proyecto de toda una vida se ve transformado en una ficción distópica¹⁷. Constant ha percibido el lado oscuro del *id* (ello) freudiano desatado y queda expuesto como apocalipsis en rojo y negro. Algo más tarde, en *Terrain vague* (1973), el desierto se sitúa ante un horizonte negro. En la distancia y apenas reconocibles, los restos de las estructuras neobabilónicas. La ciudad ideada por Constant ha quedado desolada. Sin embargo, es cuando optamos por recoger las palabras de Maderuelo:

Con independencia de los valores revolucionarios contenidos en las propuestas de Constant, estos “planos de planos”, constituidos por fragmentos de ciudades, poseen un enorme atractivo visual como obras plásticas y vuelven a llamar la atención sobre el interés por la cartografía¹⁸.

14 En 1962 *New Babylon* tuvo un lugar prominente en una de las más prestigiosas publicaciones de arquitectura de aquel momento, situación que se describiría con desagrado en la octava edición de *Internationale Situationniste*. Asimismo, el golpe final vino con la edición de 1963, cuando Debord recurre a “la concepción tecnocrática de una profesión situacionista” como ejemplo de “semillas desviacionistas que han florecido en resultados gruesos”.

15 KOTÁNYI, Attila y VANEIGEM, Raoul, “Programa elemental de la Oficina de Urbanismo Unitario”, *Internacional Situacionista*, vol. 1, óp. cit., pp. 211-212

16 Las exposiciones corresponderían a *On the passage of a few people through a rather brief moment in time: The situationist International* (1989, Centre Georges Pompidou de París, The Institute of Contemporary Art de Londres y The Institute of Contemporary Art de Boston) y la organizada por el MACBA en 1996, *Situacionistas: arte, política y urbanismo*. Su primera exposición individual tras la realizada en Gemeentemuseum (1974), se dará en 1999 a través del arquitecto Mark Wigley (Drawing Center de Nueva York) y llevando por título *Another city for another life*.

17 Véase: HEYNEN, H. “The Antinomies of Utopia”, *Assemblage Cambridge*, nº29, abril de 1996, o WIGLEY, M. *Constant's New Babylon. The hyper architecture of desire*. Rotterdam: Zero, 1998.

18 MADERUELO, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008, p. 298

7

Los que creen eterno el automóvil no piensan en otras formas futuras de transporte, ni siquiera desde el punto de vista estrictamente técnico. Por ejemplo, el ejército de los EE.UU. experimenta actualmente modelos de helicóptero individual que llegarán probablemente al público en menos de veinte años.

8

La ruptura de la dialéctica del medio humano en favor de los automóviles (se proyecta en París la apertura de autopistas que comportan la destrucción de miles de alojamientos, mientras la crisis de estos se agrava sin cesar) enmascara su irracionalidad con explicaciones seudoprácticas. Pero su verdadera necesidad práctica corresponde a un estado social concreto. Los que creen permanentes los datos del problema quieren creer en realidad en la permanencia de la sociedad actual.

9

Los urbanistas revolucionarios no se preocuparán solamente de la circulación de las cosas, ni de los hombres fijados a un mundo de cosas. Tratarán de romper las cadenas topológicas experimentando territorios para la circulación de los hombres a través de una vida auténtica.

DEBORD

OTRA CIUDAD PARA OTRA VIDA

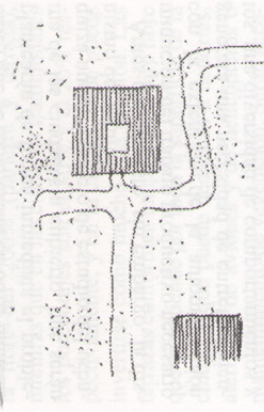
La crisis del urbanismo se agrava. La construcción de barrios nuevos está, como la de los antiguos, en evidente desacuerdo con los comportamientos establecidos y más aún con los nuevos modos de vida que buscamos. De ello resulta el ambiente mortecino y estéril de nuestro entorno.

En los viejos barrios, las calles han degenerado en autopistas. El ocio está desnaturalizado y comercializado por el turismo. En este marco, las relaciones sociales se hacen imposibles. Únicamente dos cuestiones dominan los barrios cons-truidos últimamente: la circulación en coche y la comodidad de las viviendas. Son la expresión miserable de la noción burguesa de felicidad y toda preocupación lúdica está ausente en ellos.

Ante la necesidad de construir rápidamente ciudades enteras, nos disponemos a marginalmente como lugares de encuentro.

diciones para aprovecharnos de ellos, no añaden nada al ocio y se carece de imaginación?

Nosotros reivindicamos la aventura. Al no encontrarla en la tierra, algunos han ido a buscarla a la Luna. Apostamos siempre y sobre todo por un cambio en la tierra. Nos proponemos crear situaciones, y situaciones nuevas. Violaremos si hace falta las leyes que impiden el desarrollo de actividades eficaces en la vida y en la cultura. Nos encontramos en el umbral de una nueva era e intentamos esbozar la imagen de una vida más dichosa y de un urbanismo unitario: el urbanismo hecho para el placer.

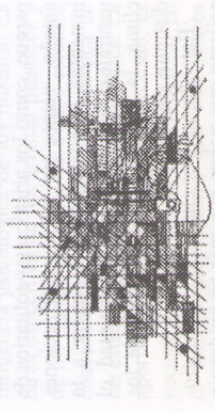


Ciudad verde. Unidades de residencia separadas. Espacio social mínimo: los encuentros sólo se producen por azar e individualmente en los corredores o en el parque. La circulación los domina todo.

Nuestro campo es por tanto la red urbana, expresión natural de una creatividad colectiva capaz de comprender las fuerzas creadoras que se liberan en el oca-so de una cultura basada en el individualismo. A nuestro entender, el arte tradicional no tendrá lugar alguno en la creación del nuevo ambiente en el que queremos vivir.

Estamos inventando nuevas técnicas; analizamos las posibilidades que ofrecen las ciudades existentes, hacemos maque-

tas y planos de ciudades futuras. Somos conscientes de la necesidad de servirnos de todos los artificios técnicos y sabemos que las futuras construcciones que llevemos a cabo tendrán que ser lo bastante flexibles para responder a una concepción dinámica de la vida, creando nuestro entorno en relación directa con comportamientos en constante cambio.



Proyecto de ciudad cubierta. "Plano" espacial. Residencia colectiva suspendida, extendida por toda la ciudad y separada de la circulación, que pasa por debajo y por encima.

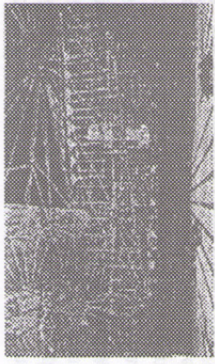
Nuestra concepción del urbanismo es social. Nos oponemos al concepto de ciudad verde, con rascacielos espaciados y aislados que necesariamente reducen la relación directa y la acción común de los hombres. Para que tenga lugar una relación estrecha entre el entorno y el comportamiento es indispensable la aglomeración.

Quienes piensan que la velocidad de desplazamiento y la posibilidad de tele-comunicarnos van a disolver la vida común de las aglomeraciones desconocen las verdaderas necesidades del hombre. A la idea de ciudad-verde que han adoptado la mayoría de los arquitectos modernos oponemos la idea de ciudad cubierta en la que, al separar los planos de los edificios y de las carreteras, se da lugar a una cons-trucción espacial continua separada del suelo, que comprenderá tanto agrupacio-

nes de alojamientos como espacios públicos (permitiendo cambios de destino según las necesidades del momento). Como la circulación, en sentido funcional, pasará por debajo o por las terrazas superiores, se suprimen las calles. La gran cantidad de espacios atravesables diversos de los que se compone la ciudad forman un espacio social complicado y vasto. Lejos de volver a la naturaleza o de vivir en un parque, como los artístocratas solitarios de antaño, vemos en tales construcciones inmensas la posibilidad de vencer a la naturaleza y de someter a voluntad el clima, la iluminación, los ruidos de los distintos espacios.

¿Entendemos por ello un nuevo funcionalismo que ponga aún más en evidencia la vida utilitaria idealizada? No hay que olvidar que, una vez establecida la función, le sucede el juego. Desde hace mucho tiempo, la arquitectura se ha convertido en un juego con el espacio y con el ambiente. La ciudad verde carece de ambiente. Nosotros queremos servirnos por el contrario más conscientemente de él y que responda a nuestras necesidades.

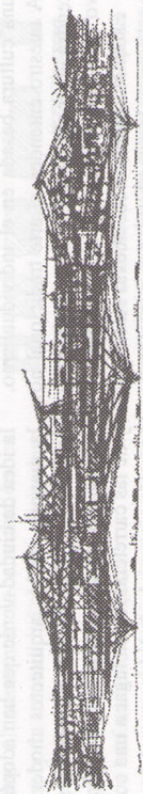
Las ciudades futuras que estamos considerando ofrecerán una diversidad inédita de sensaciones en este campo y harán posibles juegos imprevistos mediante el uso inventivo de condiciones materiales como el acondicionamiento del clima, el ruido y la luz. Ya hay urbanistas que estudian la posibilidad de armonizar la cacofonía



Alrededores de la ciudad.

fónica que reina en las ciudades actuales. No se tardará en encontrar en ello un nuevo campo creativo, así como muchos otros problemas que se presentarán. Los anunciados viajes al espacio pueden influir sobre este desarrollo, ya que las bases que se establezcan en otros planetas plantearán de forma inmediata el problema de las ciudades a cubierto, que serán quizá nuestro modelo de estudio del urbanismo del futuro.

Antes de todo esto, sin embargo, la disminución del trabajo productivo necesario con la extensión de la automatización generará una necesidad de entretenimientos, una diversidad de comportamientos y un cambio de naturaleza de los mismos que llevarán forzosamente a una nueva concepción del hábitat colectivo que ponga del máximo espacio social posible, al contrario que la concepción de ciudad verde, donde el espacio social se reduce a la mínima expresión. La ciudad futura debe concebirse como una construcción continua sobre pilares o como un sistema



Corte transversal de la ciudad cubierta.

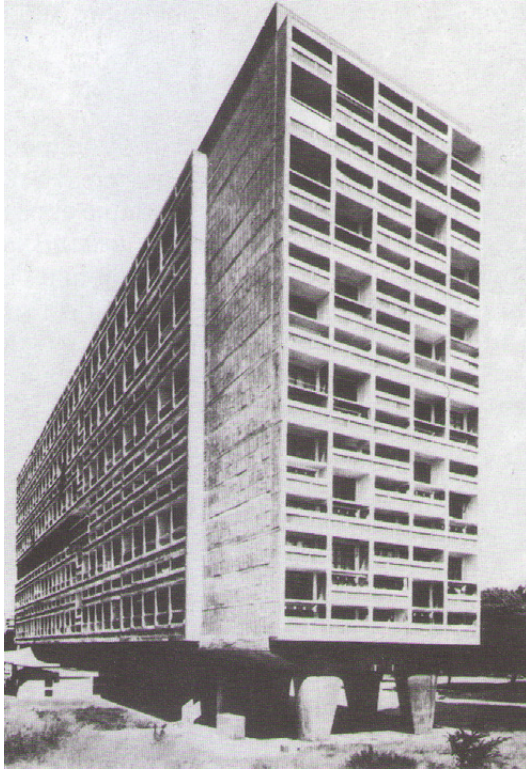
ampliado de construcciones diferentes de las que penderían locales de alojamiento, de recreo, etc. y otros destinados a la producción y a la distribución, liberando el suelo para la circulación y los encuentros públicos. La aplicación de los materiales ultraligeros y aislantes que se experimentan actualmente dará una mayor ligereza a la construcción y permitirá disponer de soportes muy espaciados. De forma que se podrá construir una ciudad de varias capas: sótano, planta baja, pisos, terrazas, de una extensión que puede variar entre un barrio actual y una metrópoli. Hay que destacar que, en tal ciudad, la superficie construida será del 100%, y la libre del 200% (parterre y terraza), mientras que en las ciudades tradicionales los porcentajes son el 80% y el 20% respectivamente, y en la ciudad verde puede invertirse como mucho esta relación. Las terrazas conforman un espacio al aire libre que se extiende por toda la superficie de la ciudad y que puede dedicarse a deportes, aterrizaje de aviones y de helicópteros o mantenimiento de vegetación. Serán accesibles desde todos sitios mediante escaleras y ascensores. Los diferentes pisos estarán divididos en espacios vecinos y comunicantes, acondicionados artificialmente, que ofrecerán la posibilidad de crear una variedad infinita de ambientes, facilitando la deriva de los habitantes y los

frecuentes encuentros fortuitos. Equipos de creadores especializados que serán, por tanto, situacionistas de profesión, se encargarán de cambiar los ambientes regular y conscientemente con ayuda de medios técnicos.

Una de las tareas que estamos empezando a llevar a cabo es un estudio profundo de los medios para crear ambientes y de la influencia psicológica de los mismos. La tarea específica de los artistas plásticos y de los ingenieros es llevar a cabo estudios concernientes a la realización técnica de las estructuras portantes y a su estética. La aportación de los últimos, sobre todo, es necesaria con urgencia para progresar en el trabajo preparatorio que nos hemos planteado.

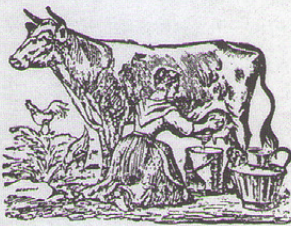
Aunque el proyecto que acabamos de trazar a grandes rasgos corre el riesgo de ser considerado un sueño fantástico, insistimos en que es realizable desde el punto de vista técnico, deseable desde el punto de vista humano y que será indispensable desde el punto de vista social. La creciente insatisfacción que domina a la humanidad alcanzará el punto en el que nos veremos empujados a ejecutar proyectos para los que dispondremos de medios y que contribuirán a realizar una vida enriquecida.

CONSTANT



Le Corbusier. La ciudad radiante (1947-52)

ORDRE DE BOYCOTT



Le Festival de la Cité Radieuse, qui doit s'ouvrir le 4 août à Marseille, réunira sur le toit de Firmin le Corbusier tous les écrivains et artistes contemporains connus pour avoir fondé leur carrière sur la copie et la vulgarisation réactionnaire de quelque nouveauté antérieure, généralement elle-même de faible portée.

L'entreprise est homogène, et pour compromettre d'emblée ceux qui n'auraient pas encore individuellement fait la preuve de leur nullité, on a ameuté Ionesco, Tapié, Pichette, Beckett, Adamov et Agnès Varda.

Les participants de cette parade, où rien ne manque de ce qui représentera dans vingt ans l'imbécillité des années 50, se trouveront définitivement marqués par une adhésion aussi indiscreète à la plus parfaite manifestation de l'esprit d'une époque.

Nous invitons donc les artistes sollicités, ceux du moins qui ne se sentent pas finis, à se désolidariser sans délai de cet amalgame du déisme, du tachisme et de l'impuissance — remastiqué, redégueulé.

Nous appelons l'avant-garde internationale à dénoncer le sens de cette manœuvre, et à diffuser les noms de ceux qui s'en font complices.

Le 31 juillet 1956

pour l'Internationale lettriste :
G.-E. Debord, Asger Jorn, Gil J Wolman

THE INBETWEEN

unidad en la diversidad, diversidad en la unidad¹

Tras una larga etapa de formación en el Reino Unido y Zúrich, Aldo van Eyck decide volver a su lugar de origen motivado por una invitación de Cornelis van Esteren para trabajar como proyectista en el departamento de Obras Públicas de Ámsterdam (sección de Planeamiento Urbano). Asimismo, y determinado por la necesidad de defender una arquitectura que cuestionase en sí misma la inadecuada interpretación de los preceptos arquitectónicos y urbanísticos establecidos en 1933 por la Carta de Atenas del CIAM 4², van Eyck iniciará su propia contienda insistiendo en el imprescindible cambio formal y material de la arquitectura y del urbanismo, con la máxima intención de poder recuperar el sentimiento de identidad y pertenencia que las nuevas (funcionalistas) expansiones urbanas no habían logrado retener en Europa:

Una casa debe ser como una ciudad pequeña, si quiere ser una verdadera casa; una ciudad como una gran casa, si quiere ser una verdadera ciudad. De hecho, lo que es

1 Hilo conductor de la obra de van Eyck.

2 Van Eyck aprovechó la oportunidad ofrecida por este puesto para desarrollar la experimentación en arquitectura. En vez de abordar la reconstrucción de la ciudad desde una perspectiva masiva y a gran escala, decidió trabajar sobre una multitud de espacios menores abandonados entre los edificios existentes. Idea inicial propuesta por Jacoba Mulder, miembro del equipo de van Eesteren y una de las primeras mujeres urbanistas en Holanda, quien propuso alejarse de los tradicionales jardines y proveer a los parques con mobiliario lúdico y cajas de arena. Su logro fue el de transformar un emplazamiento del tejido urbano abandonado tras la guerra y darle un uso cotidiano para el juego infantil. Tras su primer ejercicio, van Eyck desarrollaría la idea convirtiéndose para él en acto programático en los siguientes treinta años, proyectando no menos de 734 parques. Así, van Eyck se convertiría en uno de los primeros arquitectos que conscientemente concibió un nuevo modelo de desarrollo en el urbanismo de posguerra, llamada "estrategia incremental" en los años 60, donde se buscaba acomodar las necesidades inmediatas del usuario mediante una marcada participación ciudadana, y explotando las oportunidades ofrecidas por los emplazamientos inmediatamente disponibles.

Aldo Van Eyck.
Plaza Zeedjik (1955)
Plaza Dijkstraat (1954)
Parque Laurierstraat (1965)



grande sin ser pequeño, como lo que es pequeño sin ser grande, carece de escala real. Y sin escala real no hay escala humana.³

Si durante su etapa suiza se fue gestando su relación (de la mano de Carola Giedion-Welcker⁴) con el ambiente cultural de la vanguardia, descubriéndose ante los nuevos códigos artísticos propagados por Hans Arp, Brancusi, Giacometti, Tzara o Paul Lohse (con los que llega a fraternizar)⁵, es a partir de su etapa holandesa cuando, reforzado por la influencia recíproca con sus amigos del grupo CoBrA⁶, van Eyck comienza a desarrollar un especial interés por “lo elemental” en arte y arquitectura o “por las formas primarias del lenguaje visual”⁷, como tendía él a describirlo.

De su contacto y aprendizaje progresivo, van Eyck termina por profundizar en la cuestión de la esencialidad vital y emprende el primero de sus viajes, con destino a los monumentos prehistóricos de Francia, para visitar las estructuras megalíticas de Bretaña, los dolmen de Locmariaquer, las sepulturas en la isla de Gavrinis o las pinturas rupestres del Valle de Dordogne. Sin embargo, aspira a alejarse de Europa con el objetivo de localizar asentamientos humanos desprovistos de cualquier influencia exterior y, por tanto, exentos de cualquier contaminación occidental. Es cuando se producen sus viajes a África⁸, a las comunidades Dogon de Mali y a las de Pueblos de Nuevo México, con un interés especial por explorar aquellos componentes esenciales que posteriormente le guiarán a concluir en la existencia de determinadas expresividades y pautas de comportamiento que, más allá del sustrato cultural, responden a la relación que se establece entre su propia naturaleza y el hábitat natural. Herencia vernácula que reafirmará la vinculación estética de van Eyck con su arquitectura:

3 VAN EYCK, Aldo. “Steps Toward a Configurative Discipline”. En: LIGTELIJN, Vincent . STRAUUVEN, Francis, Aldo Van Eyck. *Collected Articles and Other Writings. 1947-1998*, vol 2. Ámsterdam: SUN, 2008, p. 327

4 Carola Giedion, defensora del Arte moderno y una de sus primeras historiadoras, señalaría que las diferentes corrientes vanguardistas consistían en variaciones de un único y mismo movimiento artístico que había revelado una nueva visión del mundo, una “nueva realidad”, que conformaría la cultura del s. XX.

5 Descritos por van Eyck en más de una ocasión como *The Great Riot* (el gran motín), advierte en ellos la capacidad de superar los convencionalismos del pasado mostrando una disímil visión de la realidad como nueva oportunidad y abierta a todas las disciplinas. Esta nueva visión de la realidad, basada en la idea de la relatividad, influiría de manera decisiva en su concepción de la arquitectura llegando a determinar su manera de proyectar.


6 En Holanda, van Eyck contaba con la amistad de muchos artistas que influyeron en el ideario de sus parques de juego, en especial con los componentes de CoBrA. La gran mayoría de sus miembros tuvieron una estrecha relación con van Eyck, llegando a reunirse habitualmente en su casa. Van Eyck participó con CoBrA en el diseño de la exposición *Arte experimental* (1949) en el museo Stedelijk de Ámsterdam, donde perturbaría la colocación tradicional de los cuadros colgados en la pared, ofreciendo el enfoque propio del artista en el taller o estudio durante su producción, colocándolos sobre el suelo apoyados en la pared, así como encima de una mesa baja o subidos a un pedestal. En 1952, y con la colaboración de Constant, intervino nuevamente en el museo Stedelijk con la “Habitación azul púrpura”, su contribución a la exposición *La gente y los hogares* y de marcado carácter experimental del espacio. Constant contribuyó asimismo en el parque de juego de Dijkstraat de van Eyck.

7 VAN EYCK, Aldo. En: FERNÁNDEZ-LLEBREZ, José, *La dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck. Escrita y Construida: Reconocimiento de sus ideas y Estudio de su iglesia en La Haya*. Tesis Doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Valencia, 2013, p. 75


8 El primer viaje de larga duración al continente africano del matrimonio van Eyck se inicia en marzo de 1951 y en compañía de ocho amigos más, entre los que figuran Corneille (CoBrA) o Jan Rietveld (hijo de Gerrit Rietveld), recorriendo el desierto del Sahara a bordo de un viejo camión del ejército.

the problem

1 LOST IDENTITY



a city without the child's particular movement is a paradox. the child discovers its identity against all odds, damaged and damaging, in perpetual danger and incidental sunshine.



example: the child and the city

amsterdam's contribution

3

aldo van eyck

something the city can absorb without losing its remaining identity, something meant for the child alone and not altogether different from the incidental things the child already adapts to its imagination and vitality, something carefully shaped and judiciously placed where there is still some room.

on numerous family islands left over by the road engineer and demolition worker, on empty plots, on places better suited to the child than the public watering place, 70 such places have been adapted in the city.




the playground as core and extension of the doorstep




symbol towards a partial solution

2

snow! the child takes over, yet what it needs is



hand in hand with whatever represents imagination unhusked the child survives edged towards the fringes of our attention, an emotional and "unproductive" quantum.

something far more permanent than snow.

an appeal to authorities

4

if childhood is a journey, let us see to it that




the artist, essential ally of the child, is there to lessen the conflict.

the child

the city

everywhere

the child does not travel by night.

Aldo Van Eyck. Paneles para el CIAM 10 Dubrovnik (1956)

Hacemos casi todas las mismas cosas que la gente hacía hace 60.000 años. El hombre sigue igual. Lo que quiero en arquitectura personalmente es fervientemente “hacer lo viejo”. Porque creo que en el momento que redescubres los viejos principios primigenios de la naturaleza humana, descubres algo nuevo. Porque redescubrir siempre significa descubrir algo nuevo. Es un redescubrimiento constante de verdad eterna, que traduces a la arquitectura, y esa es la eterna verdad del camino del hombre. El hombre es siempre el mismo, en todas partes sobre la tierra y en todos los tiempos. Tiene el mismo equipamiento mental, él sólo lo usa y reacciona diferentemente de acuerdo con sus orígenes culturales y sociales⁹.

La observación y el estudio sensible de estas culturas primitivas representan para van Eyck y, en consecuencia, para la arquitectura moderna, la posibilidad de retomar, es decir, abordar nuevamente los métodos esenciales de expresión interrumpidos en una sociedad (occidental) diseñada a la medida de un habitante tan ideal y universal como indiferenciado e inexistente. Asimilar y participar de esta nueva consciencia exigiría sin embargo para van Eyck acotar el verdadero objeto de la ruptura artística consumada, cuyo sentido no es la representación de la cultura, sino contribuir a configurar un entorno social (entendido como nueva realidad) a partir de la sensibilidad, la intuición, la convivencia con la naturaleza, es decir, a partir de “los fundamentos de la existencia”¹⁰. En definitiva, la observación y estudio sensible de estas culturas primitivas provocarían - en sus palabras- una nueva posibilidad de dotar de profundidad a la arquitectura¹¹. De modo que:

Tan sólo queda una guía para nosotros, llámala imaginación, llámala sensibilidad creativa. Sin este tercer ojo, todo permanece oscuro. El objetivo de la educación es desarrollar este tercer ojo, con el cual podemos discernir lo que es constante en todas las cosas y lo que está en constante cambio, con el que podemos rechazar lo que no es constante ni está en constante cambio, es decir lo que es culturalmente irrelevante y espiritualmente fallido. (El doble uso de “constante” trata de ilustrar no unos opuestos, es decir, constante y cambiante, sino una unidad análoga al tiempo-espacio. De hecho, se reduce a la misma cosa).¹²

Van Eyck confía en el proceso de observación sensible (o tercer ojo) como la única vía para descubrir y apreciar la verdadera identidad de las cosas, puesto que la trascendencia de esta

9 VAN EYCK, Aldo, “Is architecture going to reconcile basic values?”. En: LIGTELIJN, Vincent, STRAUVEN, Francis, Aldo Van Eyck. *Collected Articles and Other Writings*, óp. cit., pp. 202-203. Intervención oral durante el CIAM 11 de Otterlo en 1959 y editada por Van Eyck en 1961. Las grabaciones originales, recogidas en cintas de casete, se encuentran depositadas en Nai Rotterdam.

10 *Ibidem*

11 GIEDION, Sigfried, VAN EYCK, Aldo, et al., “Attitude vis-à-vis des Données Naturelles et des Civilisations Archaiques”. Report commission 2: “Rôle de l'esthétique dans l'habitat”, CIAM 9 Aix-en Provence, 1953. Recogido posteriormente en el artículo de Van Eyck “The Story of another idea” y publicado en la revista *Forum*, nº 14, septiembre de 1959

12 VAN EYCK, Aldo, “Sobre la función de una revista de arte de la UNESCO”, carta que van Eyck escribe a Sigfried Giedion (1950). En: LIGTELIJN, Vincent, STRAUVEN, Francis, Aldo Van Eyck. *Collected Articles and Other Writings*, óp. cit., p. 50

sensibilidad creativa radica en que se erige como “el único instrumento que nos queda para detectar la estructura espiritual de una nueva era”¹³, en cuya vitalidad, se incentivaría la reciprocidad entre lo abierto-cerrado, interior-exterior, individual-colectivo, simplicidad-complejidad, base de su programa arquitectónico. De ahí su afirmación acerca de fomentar una educación cuyo objetivo sea apreciar la identidad dinámica de los elementos como aquellos componentes susceptibles de un constante cambio o, como dirían en Independent Group¹⁴, “en términos de una base autocambiante”¹⁵. Van Eyck sin embargo advierte:

Hasta que la corriente fundamental de la que hemos hablado no haya sido detectada universalmente, la reconciliación entre las artes plásticas y la gente no puede llevarse a cabo. Mientras tanto, dejadnos continuar¹⁶.

Asimismo, van Eyck consideraba que la unidad espacio-tiempo resulta ser un factor determinante en la configuración de la identidad de las cosas. Incluso teniendo en mente que cualquier elemento de nuestro entorno presenta una identidad propia, ésta no debería ser entendida desde su condición estática y van Eyck hace suya la necesidad de dar con una arquitectura que aspire a sustituir el espacio y el tiempo por “el lugar y la ocasión”. De modo que la identidad, desde esta perspectiva, no queda vinculada únicamente a una connotación espacial, sino que se modifica o evoluciona de acuerdo con el contexto espacio-tiempo en el que se manifiesta:

La colectividad (un buen comienzo) no es un bien moral sino un fenómeno primario paralelo y no menos primario que el fenómeno de la individualidad. Cuando pienso en “Man in Equipose”, inmediatamente pienso en este fenómeno dual de la relación entre el arte, la ciencia, la religión y el modelo social, en cómo todo el arte vital - no, todo lo vital y creativo - surge cuando la colectividad y la individualidad coinciden simultáneamente con el cambio de conciencia. ¿Por qué no decir que la conciencia es el conocimiento del cambio? Entonces, parece obvio que el arte debería ser la recompensa de tal integrada conciencia¹⁷.

13 VAN EYCK, Aldo, “Sobre la función de una revista de arte de la UNESCO”, carta que van Eyck escribe a Sigfried Giedion (1950). En: LIGTELIJN, Vincent, STRAUVEN, Francis, Aldo Van Eyck. *Collected Articles and Other Writings*, óp. cit., p. 50

14 Independent Group (IG) estaba formado por pintores, escultores, arquitectos, escritores y críticos de Arte que querían desafiar el enfoque cultural de la época introduciendo la estética del “objeto encontrado” en la cultura de masas. Fueron reuniéndose de 1952 a 1955 en el Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres, donde se unieron los arquitectos Alison y Peter Smithson. Los Smithson, junto con Paolozzi, Henderson, Ronald Jenkins, Toni del Renzio y Banham, entre otros, prepararon la exposición *Paralelo de la Vida y el Arte* en 1953.

15 McHALE, John, “Gropius y la Bauhaus”. En: VVAA, *El Independent Group: la postguerra británica y la estética de la abundancia*. Valencia: IVAM. Centro Julio González, 1990, p. 182

16 VAN EYCK, Aldo, “Report concerning the interrelation of the plastic arts and the importance of cooperation”. Intervención durante el CIAM 6 de Bridgwater en 1947. Su intervención fue planteada como reacción a la intervención de Arthur Ling (miembro del grupo MARS o sección británica del CIAM), quien a su vez había rebatido a Giedion y a J.M. Richards defendiendo los principios del planeamiento racionalista. Fue tras este alegato verbal de van Eyck cuando Le Corbusier le respaldó exclamando: “Al fin la imaginación entra en los CIAM”.

17 VAN EYCK, Aldo, “Sobre la función de una revista de arte de la UNESCO (carta a Giedion)”, óp. cit., pp. 48-49

Mediante la descrita afirmación de que el arte vital surge cuando la colectividad e individualidad coinciden simultáneamente con el cambio de conciencia, van Eyck subraya la importancia del equilibrio entre ambos factores en la producción creativa de un contexto específico. De modo que la colectividad, entendida como el conjunto de principios o valores compartidos por aquéllos que participan de la nueva conciencia, se correspondería recíprocamente con la individualidad entendida como la libertad del artista para codificar esos principios compartidos a partir de su propia sensibilidad. Caracteres aparentemente opuestos y, sin embargo, necesitados uno del otro para adquirir significado, a cuya relación van Eyck continuará recurriendo mediante lo que él denomina “fenómeno gemelo” (inicialmente “fenómeno dual”¹⁸).

En septiembre de 1950 y con motivo de la gestación de una revista de Arte de la UNESCO, en cuya editorial estaba implicado Sigfried Giedion¹⁹, marido de Carola Giedion-Welcker y autor del título “Man in Equipoise” (Hombre en equilibrio) al que hace referencia van Eyck²⁰, sirve de remitente confidente para que van Eyck insista en que la publicación ha de fomentar la premisa “Art is ‘mondiale’ not international”, desde la coherencia con los modos de vida de los nuevos tiempos y desde un carácter tan sumamente participativo que pudiera llegar a lograr convertirse en anónimo²¹:

El arte es mundial no internacional. Esto es de vital importancia y debería ser acentuado una y otra vez. Significa que no debería ser el objeto de la revista catalogar la actividad de 101 “naciones”; esto sería auténticamente internacional. Presentando frente a frente de un modo inmediato - con el objeto de ilustrar un tema universal-obras de las razas más diversas (bien sea un textil del 20.000 a.C. o del Congo o un grabado de Klee), la justificación de la existencia conjunta de diferentes modelos culturales queda acentuada. Así, no a través del sentimentalismo, sino debido a un reconocimiento creativo sobre lo que otras razas creen y hacen, una mejor asociación interracial sobrevendrá²².

18 Teniendo presente que la dualidad implicaba, como señala Francis Strauven en el libro *Aldo Van Eyck. Collected Articles and Other Writings*, la interacción de dos opuestos que están reconciliados, llegando a convertirse en mitades complementarias que se refuerzan una a la otra formando una unidad dinámica, en 1962 van Eyck deja de hacer uso de la noción “dual” a favor de la noción “gemelo”.

19 Giedion, quien fuera el primer Secretario General del CIAM, creía importante considerar la arquitectura y el arte modernos como una unidad interdependiente. La idea de promover esta revista surgió de Cornelis van Eesteren, Herbert Read y el propio Giedion, si bien finalmente la publicación nunca llegaría a ver la luz.

20 Desde el mismo comienzo de la carta van Eyck muestra su relación con Giedion dirigiéndose a él mediante su apodo Pep. Apodo que, según cuenta Strauven, procedía de una acuarela de Klee titulada *Der Vogel Pep* (1925). Asimismo, el libro de Giedion *Space, Time and Architecture: the growth of a new tradition* (1941) supone uno de los referentes centrales de van Eyck durante esta etapa. En el libro Giedion afirma la vinculación y la deuda hacia el estilo de construcción de la década de 1920 con el nuevo concepto del espacio propuesto por la expresividad plástica del cubismo y el futurismo.

21 FERNÁNDEZ-LLEBREZ, José, *La dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck. Escrita y Construida: Reconocimiento de sus ideas y Estudio de su iglesia en La Haya*. óp. cit., p. 103

22 VAN EYCK, Aldo, “Sobre la función de una revista de arte de la UNESCO”, óp. cit., p. 49

Frente al concepto internacional, el arte mundial reivindica la expresividad de cualquier otra cultura o civilización que, configuradas a partir de necesidades e inquietudes comunes al género humano, muestran un modo alternativo y complementario de codificar una misma realidad a partir del sustrato cultural que las singulariza. Percepción que implica por otro lado, la reconciliación de la arquitectura con sus modos tradicionales de habitar y, por tanto, con los patrones naturales de asociación entre personas:

No es una cuestión de eclecticismo, es una cuestión de averiguación, no de cómo hacer una cocina en Japón, o cómo hacer una cocina en África, sino de cómo un hombre y una mujer y un niño comen en Japón y de cómo comen en el Sahara. No voy a tratar de hacer una cocina para que podáis comer como lo hacen en Japón o como lo hacen en el Sahara, sino simplemente representar los fundamentos sobre los que se basan, no un dormitorio sino dormir²³.

Asimismo, al afirmar que el Arte no es internacional sino mundial, van Eyck está reprochando una evidente actitud racionalista y homogeneizadora dentro de la jerarquía del CIAM²⁴, caracterizada por la utilización indiferenciada de sus principios compositivos independientemente del origen de su emplazamiento. En este sentido, las últimas líneas de la carta son aprovechadas para anunciar el ataque definitivo que van Eyck tenía preparado para su intervención en el CIAM 8 de Londres de 1951 - finalmente celebrado en Hoddeson - y declarar que la organización "se está muriendo"²⁵. Planteamiento que retomará una vez se disuelven definitivamente los CIAM:

Otra observación provocadora pero fundamental: ¿por qué no representaron los CIAM un clima tal como para que a C.W.²⁶ le hubiera gustado venir - o hubiera podido ser uno de sus miembros destacados? ¿Por qué? ¿Por qué? Pregúntate eso. Y ¿por qué - tú mencionaste esto con toda la razón - Barbara Hepworth no quiso participar en Bridgwater? Por la misma razón. ¿Por qué? Pues debido a esos deplorables diletantes espirituales llamados arquitectos - esos profesionales sabelotodo que no saben nada. Porque las personas inadecuadas que rezuma la sociedad se convierten en arquitectos. Las personas justas se convierten en poetas aún sin llegar a ser buenos - o en pintores. El CIAM tenía tanto miedo del arte que se enamoró de la pseudo-ciencia, es decir, la ciencia mal aplicada - la técnica²⁷.

23 VAN EYCK, Aldo, "Is architecture going to reconcile basic values?". En: LIGTELIJN, Vincent, STRAUVEN, Francis, Aldo Van Eyck. *Collected Articles and Other Writings*, óp. cit., pp. 202-203.

24 Aldo van Eyck es generalmente conocido por ser uno de los fundadores del Team 10 junto con Alison y Peter Smithson, Jaap Bakema, George Candilis y John Voelcker, entre otros. Este grupo de jóvenes arquitectos que adoptaron el nombre por el CIAM 10, celebrado en 1956 y de cuya organización se encargaron, apostaban por una arquitectura y urbanismo alejados del racionalismo propio del CIAM y su "división en funciones" para apoyarse, al contrario, en una realidad más humana.

25 Afirmación predecesora del "CIAM ha muerto" del Team 10.

26 Siglas que hacen referencia a la historiadora de Arte Carola Giedion-Welcker, mencionada previamente, y casada con Giedion, el destinatario del comentario.

27 Fragmento de la carta que van Eyck escribe a Giedion en contestación a la escrita por este último el 10 de diciembre de

Declarado defensor de la escala humana, van Eyck necesitó recuperar el término *the Inbetween*²⁸ (lo intermedio) aplicado a la arquitectura y condensado en el concepto de “umbral” por Alison y Peter Smithson durante el CIAM 9 celebrado en Aix-en-Provence (inicialmente planteado por los jóvenes suizos Rolf Gutmann y Theo Manz en ese mismo congreso), si bien desde un carácter relevantemente perceptivo que lograría expandir la extensión de la casa en el espacio público o la transición entre el primer nivel de asociación y el siguiente planteada por el matrimonio Smithson:

Hay una cosa más que ha estado creciendo en mi cabeza desde que los Smithson pronunciaron la palabra “umbral” en Aix. No me ha dejado desde entonces. He estado reflexionando sobre ello, ampliando el significado tan lejos como podía estirlo. He ido incluso tan lejos como para identificarlo como un símbolo que nos remite a la arquitectura como tal y que ésta debería conquistar. Establecer “lo intermedio” es reconciliar polaridades opuestas. Proporcionad el lugar donde puedan intercambiarse y restableceréis el fenómeno dual original²⁹.

A este respecto, van Eyck vio necesario vincular lo intermedio con la realidad racional y emocional de la mente humana, en una línea similar al concepto “entre” establecida por el filósofo Martin Buber -de quien van Eyck confesaría su influencia en más de una ocasión³⁰-, presentándose como una tercera realidad entre la realidad del Yo y la del Tú, e implícita en el carácter distintivo de la naturaleza humana: “Más allá de lo subjetivo, más acá de lo objetivo, en el ‘filo agudo’ en el que el ‘yo’ y el ‘tú’ se encuentran se halla el ámbito del ‘entre’”³¹, dándonos a entender que la descrita relación entre individuos no debe ser situada en el interior de cada uno, sino literalmente entre nosotros³². Una vez superado el individualismo y el colectivismo como dos extremos de realidades inmutables, lo intermedio se vuelve para van Eyck partícipe de esas dos realidades independientes que allí se encuentran. Y surge la puerta de acceso a una casa³³, pero ésta deja de ser representada como aquello donde el

1960 y en relación a la disolución de los CIAM (recordemos que los CIAM se habían disuelto el año anterior).

28 En más de una ocasión, van Eyck se refiere a la noción de lo intermedio como “la medicina de la reciprocidad”.

29 VAN EYCK, Aldo, “Is architecture going to reconcile basic values?”. En: LIGTELIJN, Vincent, STRAUVEN, Francis, Aldo Van Eyck. *Collected Articles and Other Writings*, óp. cit., p. 204

30 Van Eyck empezó a leer su obra como estudiante en Zúrich. Es a Buber a quien debe el concepto *das Zwischen*, que tradujo al inglés como *Inbetween*, apoyándose en la idea del diálogo “genuino” o espacio entre dos como esencial y determinante (pudiéndose dar incluso en el más absoluto de los silencios), puesto que permite la comunicación que trasciende de la realidad individual de ambos en una realidad que es común a ambos. “Continuando con Buber”, señala van Eyck, “el individualismo ve al hombre sólo en relación con él, mientras que el colectivismo no ve al hombre en absoluto. ¡Creo que es increíblemente cierto!”. (VAN EYCK, Aldo. “The In-between Realm”. En: LIGTELIJN, Vincent, STRAUVEN, Francis, *The Child, the City and the Artist. An essay on architecture. The in-between realm. Vol 1*. Ámsterdam: SUN Publishers, 2008, p. 54). En 1954 (durante la preparación de la próxima conferencia del CIAM en Dubrovnik, 1956), Giedion realizó su emblemática petición hacia un nuevo humanismo desde la arquitectura, invocando para ello a Buber: “La demanda por el restablecimiento de la relación entre ‘tú’ y ‘yo’ conduce a cambios radicales en la estructura de la ciudad”. Precepto que inspirará al título de su publicación *Architecture, You and Me* de 1958.

31 BUBER, Martin, *¿Qué es el hombre?*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. p. 149

32 STRAUVEN, Francis, Aldo van Eyck, *the shape of relativity*. Ámsterdam: Architectura & Natura, 1994, p. 355

33 En relación a la elección de van Eyck de plantear lo intermedio a través de la puerta de acceso agradó en especial a Louis

interior y el exterior, lo privado y lo público se diferencian bruscamente, sino como la trascendencia de lo intermedio como ámbito (o "reino" [realm] en palabras del propio van Eyck) donde ambos componentes se configuran concretamente en una otredad espacial. Reconciliación y complementariedad de sentido que supondrá la articulación de dos realidades independientes, incluso contrapuestas y, sin embargo, obligadas a complementarse.



Kahn, quien señalaría lo siguiente en su intervención de clausura del CIAM 11 de Otterlo: "quiero mostrar mi aprecio por Aldo que habló sencillamente de una puerta. Creo que es maravilloso estudiar los aspectos de la arquitectura desde ese punto de vista". KAHN, Louis I., "Las nuevas fronteras de la arquitectura: CIAM de Otterlo, 1959", *Escritos, conferencias y entrevistas*. Madrid: El Croquis, 2003, p. 91



Fotografía de los elementos circulares que actúan como umbral



Ernst Haas. Fotografía elegida por Aldo para ilustrar el concepto Inbetween



AMSTERDAM ORPHANAGE

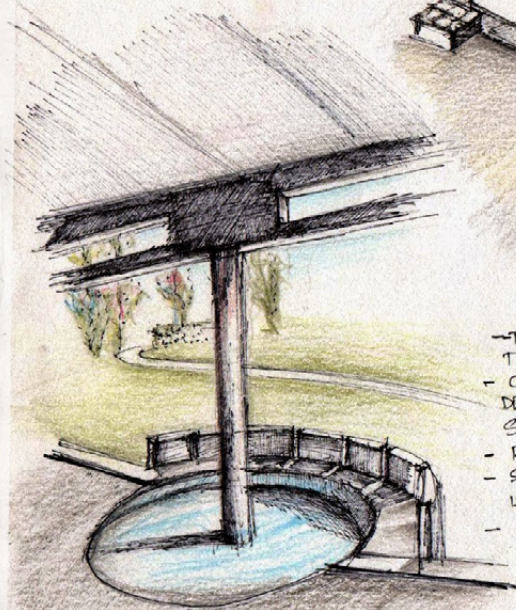
ARCHITECT: ALDO VAN EYCK

DATE: 1960 to 1961

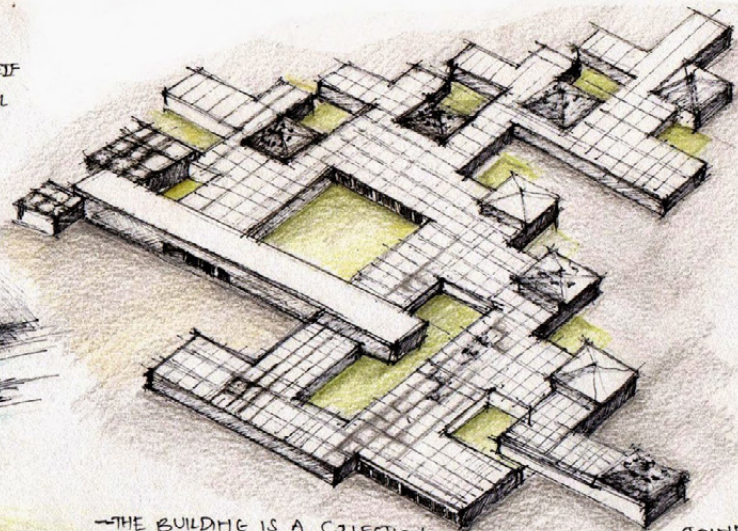
TYPE: DORMITORY

CONSTRUCTION: BRICK AND CONCRETE

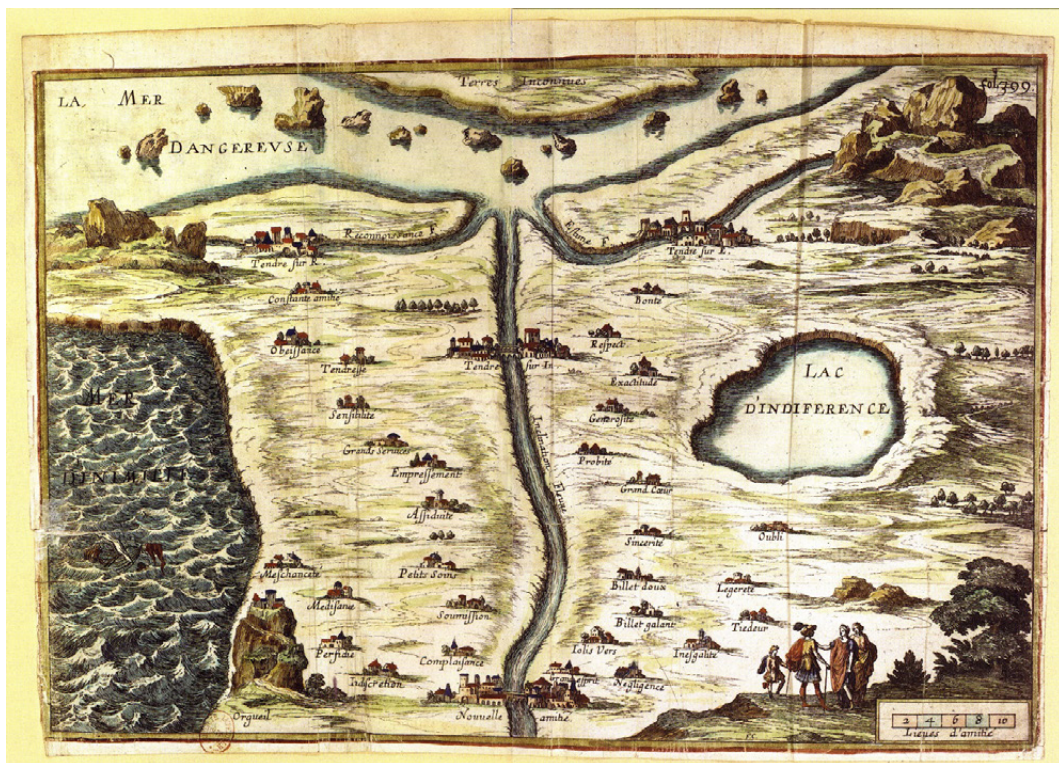
NOTES: FREE PLAN, CREATING LOCAL COURTS, REPEATED MODULES WITH INDIVIDUAL HIPPED ROOFS.



POOLS FILLS WITH WATER AFTER IT RAINS.



- THE BUILDING IS A COLLECTION OF UNIQUE SPACES JOINED TOGETHER BY SEGMENTED HALLWAYS OR INDOOR STREETS.
- COURTYARDS APPLY TO A IMP ASPECT OF THE BUILDING'S DESIGN, ITS FLAWLESS CONNECTION B/W INDOOR AND OUTDOOR SPACES.
- POOLS AND SANDS PITS WERE ADDED INTO COURTYARDS
- SPARKLITE MATERIALS AND MIRROR WERE ADDED INTO COURTYARD, TO FLOOR AND WALLS.
- FURNITURE RANGING IN SIZE AND FUNCTION DOUBLED AS PLAY SPACES.



Madeleine de Scudery. Carte du tendre (1665)

4.4. THE NAKED CITY

El mapa no es el territorio¹

El mapa de los lugares pasa. La realidad del papel se rasga²

El mapa, para serlo –nos indica Javier Maderuelo– debe mostrar una cartela y, en este caso, Debord opta por recurrir al concepto inglés “The Naked City” para cartografiar: “la “ciudad desnuda”, o, tal vez mejor, deberíamos traducir naked “desnudada” en el doble sentido de despojada de ropajes y de desatada de los nudos o cadenas que la aprisionan a un realidad alienante”³. Aunque el cuerpo nude también puede volverse naked: indefenso y vulnerable. Como en el sacrificio, pues desnudar a la víctima es anunciar su destrucción en tanto que sujeto individual, cerrado sobre sí, y forzar su apertura hacia la comunidad. También puede adquirir la connotación propia del salvaje pues, según Baigorria: “en el sacrificio, desnudar es despojar al cuerpo humano de las ropas que lo distinguen del animal e introducir en la belleza la marca o mancha de la bestia”⁴.

1 KORZYBSKI, Alfred, *Science and Sanity: An Introduction to NonAristotelian Systems and General Semantics*. Lakeville, CT: International NonAristotelian Library, 1958, p. 58. Korzybski señalaría que presentó “el mapa no es el territorio” para enfatizar que la abstracción derivada de un objeto, o una reacción hacia él, no es la cosa en sí misma. Korzybski sostuvo en este sentido que la confusión “mapas con territorios”, implica la confusión “modelos de la realidad con la realidad misma”. Según anota, los seres humanos están limitados en su conocimiento por la estructura de su sistema nervioso y por la estructura de su idioma. Es decir, los seres humanos no pueden experimentar el mundo directamente, sólo a través de sus abstracciones (impresiones no verbales que provienen del sistema nervioso e indicadores verbales que provienen de la lengua). Puso énfasis en los beneficios de entrenar la concienciación, meta de su sistema, a la cual denominó “conciencia de la abstracción”.

2 RIDING, Laura, “The map of places”, *The Poems of Laura Riding*. Londres: Carcanet; NY: Persea Books, 1980, p. 87

3 MADERUELO, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, óp. cit., p. 297

4 BAIGORRIA, Osvaldo, “Semen indio”, Paseo esquizo. En: osvaldobaigorria.wordpress.com



Guy Debord. Guía Psicogeográfica de París (1957)

Reproducido en letras mayúsculas rojas, el título *The Naked City* remite a la película estadounidense de cine negro de 1948, una historia policiaca⁵ ambientada en Nueva York⁶ y célebre por ser considerada “cultural, histórica y estéticamente significativa”⁷. No obstante, la intención referencial de Debord se evidencia cuando Thomas McDonough analiza el planteamiento del largometraje mediante Parker Tyler⁸:

En La Ciudad desnuda es la isla de Manhattan, sus calles y monumentos más célebres quienes son los protagonistas. Por tanto, mediante el símbolo arquitectónico se deja expuesto (“desnudo”) el cuerpo social... El hecho de que, en cierto sentido, la estructura inmensamente compleja de una gran ciudad sea un obstáculo de primer orden para los agentes de policía y, al mismo tiempo, proporcione pequeñas pistas, tan importantes como pueden llegar a ser determinados síntomas físicos oscuros para el ojo adiestrado de un médico⁹

Debord es consciente de que la estructura de París, al igual que la de Nueva York en la película, supone un “gran obstáculo” que, al mismo tiempo, ofrece pistas imperceptibles no para resolver un delito, sino como acto para “dejar expuesto” el cuerpo social mediante los emblemas arquitectónicos¹⁰ y, una vez liberados de “las conexiones útiles que rigen su conducta ordinaria”, los usuarios pueden llegar a experimentar “el cambio repentino de ambientes en una misma calle en el espacio de unos metros; la clara división de una ciudad en zonas de distintas atmósferas psíquicas; la línea de más fuerte pendiente -sin relación con el desnivel del terreno- que deben seguir los paseos sin propósito; el carácter de atracción o repulsión de ciertos espacios”¹¹. No en vano, bajo el título *The Naked City*, Debord presenta una leyenda en francés en la que explica su contenido: “Ilustración de la hipótesis del desplazamiento de placas en psicogeografía”, en alusión a las teorías de Alfred Wegener sobre el movimiento de los continentes, que los geólogos también califican con el término “*deriva*”¹².

5 Originalmente titulada *Homicide*, se dedicó a cambiar a *The Naked City* para su estreno, haciéndolo coincidir con el libro publicado tres años antes por Weegee, que contenía fotografías indiscretas del ambiente callejero de Nueva York.

6 Albert Maltz, originario de Nueva York y guionista de la película junto con Malvin Wald, tuvo un papel relevante en la izquierda literaria estadounidense, hasta tal punto que fue citado en 1947 para comparecer ante el Comité de Actividades Antiamericanas. Negándose a testificar, pasó a formar parte de los llamados “Diez de Hollywood”. La ciudad desnuda fue su última película antes de ser condenado a reclusión en una prisión federal en 1950.

7 Preservada desde 2007 en el National Film Registry de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos por tal motivo.

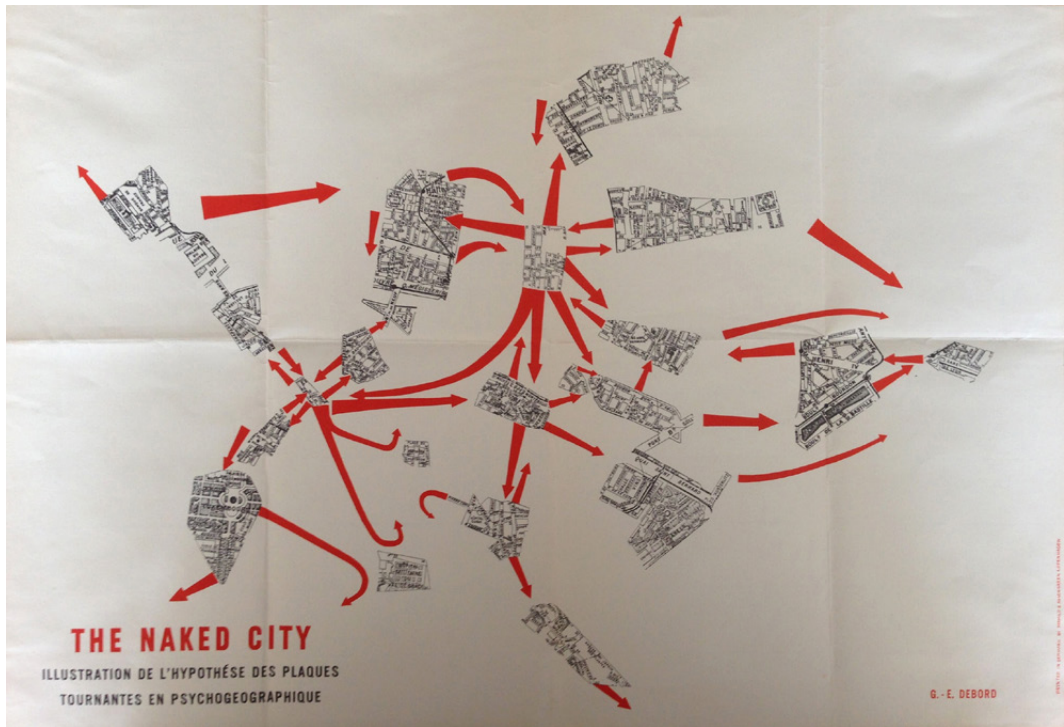
8 McDONOUGH, Thomas, “El espacio situacionista”, *Anthropos*, nº 229, óp. cit., p.101

9 TYLER, Parker, *The three faces of the Film: The Art, the Dream, the Cult*. South Brunswick, Nueva Jersey: A.S. Barnes, 1967, p. 97

10 McDONOUGH, Thomas, “El espacio situacionista”, óp. cit.. En relación a lo expuesto, Michel de Certeau observaría de Nueva York: “nunca ha aprendido el arte de envejecer al conjugar todos los pasados. Su presente se inventa, hora tras hora, en el acto de desechar lo adquirido y desafiar el porvenir. Ciudad hecha de lugares paroxísticos en relieves monumentales. El espectador puede leer ahí un universo que anda de juerga. Allí se escriben las formas arquitectónicas de la coincidatio oppositorum en otro tiempo esbozada en miniaturas y en tejidos místicos”. DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 1996, p. 103

11 DEBORD, GUY, “Introducción a una crítica de la geografía urbana”, *Amano*, nº9. Puede consultarse en: sindominio.net

12 MADERUELO, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, óp. cit., p. 297



Guy Debord. The Naked City (1957)

Los mapas de las ciudades se revelan como representaciones de la producción de un discurso sobre la ciudad. Este discurso se basa en la aparente coherencia óptica, en lo que Lefebvre denomina la reducción de la ciudad al “estado indiferenciado del ámbito visible-legible”¹³. *La ciudad desnuda*, al contrario, es un mapa impreciso que parte de un mapa comercial de París, de los que se ofrecen a los turistas, y se descompone en diecinueve fragmentos que fueron calificados como *unités d’ambiance*: “el reconocimiento de unidades de ambiente, de sus componentes principales y de su localización espacial”¹⁴. Y a pesar de que cada fragmento conserva la escala y la figura del plano original, éstos aparecen descontextualizados del conjunto de la ciudad, que se omite hasta volverlo casi ilegible. En este sentido Maderuelo añade:

Este mapa, que es mudo y, por lo tanto, ambiguo, permite en su inconcreción infinidad de lecturas, desde interpretarlo como una mera ilustración de la idea de *dérive*, como una denuncia de la segregación funcional de la ciudad, como la expresión del nomadismo urbano o como una crítica a las diferencias entre las clases sociales que habitan los distintos distritos de una misma urbe¹⁵.

Si el *Plan de Paris* se estructura mediante la descripción, que opera -como anota Louis Marin- para “ocultar su naturaleza sucesiva y la presenta como una reiteración redundante, como si todo estuviera presente al mismo tiempo. Es como si el objeto (en este caso, la ciudad de París) estuviera ya siempre presente desde el punto de vista visual, como si se mostrara por entero para que la veamos por completo”¹⁶, *La ciudad desnuda* subvierte esta modalidad de discurso organizando los movimientos metafóricos en torno a ejes psicogeográficos: “la elaboración de mapas psicogeográficos ... puede contribuir a clarificar ciertos desplazamientos de carácter no precisamente gratuito, pero sí absolutamente insumiso a las influencias habituales”¹⁷, puesto que estas influencias o atracciones determinan las pautas habituales mediante las cuales los habitantes negocian la ciudad. Retomando, en este sentido, la geografía social de Elisée Reclus, miembro de la Comuna, para quien la geografía se convertiría en “historia en el espacio”¹⁸; un territorio “en el que se reproducen las relaciones sociales” y como una relación social en sí misma¹⁹.

Desplazados de sus posiciones originales para conformar otra geografía aleatoria, los fragmentos de *La ciudad desnuda* representan únicamente determinadas zonas de París; “la conservación únicamente de algunas partes escogidas”²⁰, dirá De Certeau. Una realidad

13 LEFEBVRE, Henri, *The Production of Space*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell, 1991, p. 355

14 DEBORD, Guy, “Teoría de la deriva”, *Internacional Situacionista. La realización del arte*, óp. cit., p. 57

15 MADERUELO, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*, óp. cit., p. 297

16 MARIN, Louis, *Utópicos: juegos de espacios*. Madrid: Siglo XXI, 1975, p. 202

17 DEBORD, Guy, “Introducción a una crítica de la geografía urbana”, óp. cit.

18 McDONOUGH, Tom, “El espacio situacionista”, óp. cit., p. 105

19 DEUTSCHE, Rosalyn, *La cuestión urbana*. México: Siglo XXI, 1976, p. 55

20 DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano*, óp. cit., p. 101

separada por vacíos en blanco y relacionada no más que con flechas esquemáticas posibilitadoras en hacer valer “la distancia que separa efectivamente dos lugares de una ciudad, que no guarda relación con lo que una visión aproximativa de un plano podría hacer creer”²¹.

La ciudad desnuda apropia asimismo la forma de un mapa que aparece en el informe de Chombart de Lauwe “Paris et l’agglomération parisienne” (1952), a quien Debord cita en su “Teoría de la deriva”²². Ese mapa, obra de Louis Couvreur, representa las unidades residenciales del distrito XII de París donde De Lauwe define la unidad básica de la ciudad como *quartier*: “un grupo de calles, o incluso de casas, que tienen unas fronteras definidas con mayor o menor claridad, e incluyen un centro comercial de envergadura variable y, por lo general, otros tipos de polos de atracción. Las fronteras de un barrio son por lo general zonas marginales fronterizas (peligrosas)”²³. Del mismo modo, según De Lauwe, resulta necesario que esos *quartiers* no sean distritos urbanos dados o asignados, es decir, definidos con claridad y vinculados lógicamente entre sí. Más bien, “se revelan... a la mirada del observador atento” en “la conducta de los habitantes, en sus formas de expresión”²⁴. McDonough expone al respecto:

Chombart de Lauwe recurre en última instancia a la idea de que los *quartiers* pueden ser “descubiertos”, de que se puede demostrar su existencia, mediante métodos de investigación más o menos tradicionales. El espacio se considera aquí como un contexto o como un contenedor de relaciones sociales; una idea que hipostasía tanto el espacio como lo social. Pero el espacio no sólo refleja relaciones sociales; es constitutivo de ellas y, a su vez, éstas lo constituyen. Es decir; el *quartier* no es sólo la expresión de las necesidades de sus habitantes, la forma espacial de sus relaciones sociales; como ha escrito Rosalyn Deutsche, también es “un territorio para la reproducción de las relaciones sociales y es en sí mismo una de esas relaciones”²⁵.

La ciudad desnuda responde a esto último planteado negándose a “descubrir” fenómenos existentes en un contexto espacial concreto; mediante la construcción de las “unidades de ambiente”, incorpora el espacio como un elemento de la práctica social y, en lugar de ser un contenedor susceptible de descripción, el espacio se convierte en parte de un proceso propio del habitar²⁶. Según Frederic Jameson, las fragmentaciones del espacio urbano y el cuerpo social crean la necesidad de mapas que “capacitan al sujeto individual para hacer una representación situacional de esa totalidad más amplia y estrictamente imposible de

21 DEBORD, Guy, “Teoría de la deriva”, *Internacional Situacionista. La realización del arte*, óp. cit., p. 57

22 *Ibíd.*, p. 54. Peter Wollen apunta de forma colateral esta dependencia en “The Situationist International”. En: *New Left Review* 1/174, marzo-abril 1989, p. 80.

23 Chombart de Lauwe citado en: McDONOUGH, Tom, “El espacio situacionista”, óp. cit., p. 106

24 *Ibíd.*

25 McDONOUGH, Tom, “El espacio situacionista”, óp. cit., p. 107

26 *Ibíd.*

representar que es la totalidad del conjunto de la estructura de la ciudad”²⁷. Estos mapas posibilitarían “empezar a comprender de nuevo nuestra situación como sujetos individuales y colectivos y recuperar cierta capacidad de actuar y luchar que, en la actualidad, está neutralizada por la confusión en que vivimos, tanto social como espacial”²⁸. Debord, sin embargo, y a pesar de entender la confusión espacial de la ciudad moderna como un síntoma de la violencia intrínseca de la configuración que hace el capitalismo del espacio, en su ciudad desnuda rechaza la condición reguladora del mapa cognitivo²⁹, pues la funcionalidad de éste se basa en la producción de una capacidad de visualización espacial que desea asumir lo que Deutsche ha denominado “una posición de mando en el campo de batalla de la representación”³⁰.

A este respecto, Debord adopta una posición bastante próxima a determinadas ideas desarrolladas por Lefebvre quien, al igual que Debord, decidió estudiar “no las formas sociológicas osificadas (que, por definición, son inaprehensibles), sino las tendencias de las unidades urbanas, sus inercias, sus explosiones, sus reorganizaciones... en una palabra: la práctica de `habitar”³¹, lo que los situacionistas denominaron “conducta experimental”. El mapa de Debord antepone de este modo su contingencia, estructurándose como una narración abierta a infinidad de interpretaciones, ofreciéndonos una representación de la ciudad que sólo existe como una serie de relaciones, entre fragmentación y unidad, entre narración y descripción³². Una imagen tan omnipresente que no se ve desde ningún sitio: “en realidad, es imposible ocupar este espacio. Es un punto del espacio desde donde no puede ver nadie: un no lugar que no está al margen del espacio, sino en ningún sitio, utópico”³³.

27 JAMESON, Frederic, *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 347

28 *Ibid.*, p. 92

29 McDONOUGH, Tom, “El espacio situacionista”, *óp. cit.*, pp. 107-108

30 DEUTSCHE, Rosalyn, “Men in space”, *Artforum*, nº 6, febrero 1990, pp. 21-23

31 LEFEBVRE, Henri, citado en: McDONOUGH, Tom, “El espacio situacionista”, *óp. cit.*, p. 107

32 McDONOUGH, Tom, “El espacio situacionista”, *óp. cit.*, p. 108

33 MARIN, Louis, *Utópicas: juegos de espacios*, *óp. cit.*, p. 207



Gordon Matta-Clark. Sous-Sols de Paris (1977)

NON.U.MENTAL

El artista fabrica su lenguaje individualmente, pero con un destino social¹

Mi manera de trabajar es conformarme con lo posible y al mismo tiempo ampliar el concepto de lo posible. Utilizo el tejido urbano en su estado primitivo, abandonado, y convierto estructuras o espacios en desuso en zonas revitalizadas. En su estado final, el espacio en sí es “el contenido de la exposición”, y con algo de suerte adquirirá vida propia en la comunidad²

Contra lo que yo reacciono es contra la deformación de valores (ética) disfrazada de Modernidad, Renovación, Urbanismo, llámeselo como se quiera³

Gordon Matta-Clark no pudo resistirse y, al final, descendió a los subsuelos de París con intención de explorar los espacios negativos de la ciudad; esa parte inferior de la arquitectura que esconde lo subterráneo, lo marginal, la invisibilidad de los impulsos irracionales. Lo hizo en 1977, quince años después de su primer contacto con el París de las teorías situacionistas⁴. Bajo los adoquines encontró a Maldoror:

1 OTEIZA, Jorge, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Madrid: Cultura Hispánica, 1952. Reeditado como OTEIZA, Jorge, *Interpretación estética de la megalítica americana / Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la postguerra*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2008, p. 29.

2 VV.AA., *Matta-Clark, Gordon, 1943-1978*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), 2006, p. 226

3 MATTA-CLARK, Gordon, “Documents”. En: DISERENS, C. y CROW, T. (eds.), *Gordon Matta-Clark*. New York: Phaidon, 2003, p. 177

4 “Matta-Clark está muy cerca de los presupuestos críticos y conceptuales de los situacionistas europeos que, pocos años antes y aún entonces, postulaban criterios y programas activistas tendentes a poner en valor las crisis sucesivas de las ciudades y la manera de subvertirlas”. CORBEIRA, Darío (ed.), *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

Tengo interés en una expedición al subsuelo: una búsqueda de los espacios olvidados y enterrados bajo la ciudad, bien como memoria histórica, bien como recordatorios supervivientes de proyectos y fantasías perdidos... la reintroducción en la sociedad desde abajo. Aunque la idea original conlleva posibles actos subversivos, ahora me interesa más buscar y descubrir. Esta actividad debería sacar el arte de la galería e introducirlo en las cloacas⁵

Matta-Clark, convencido de que el ciudadano debía ser el dueño de la ciudad, demandaba la vivencia del contexto, su encuentro, incluso como guía de la intervención que él mismo iba a realizar: *"cada pieza ha sido una reacción muy personal frente a esa situación"*⁶. Interacción experimental permanente que le permitiría hurgar en espacios residuales y enfrentarse a las falsedades de un sistema de promesas que, en nombre de *"una mayor libertad"*, implicaba una nueva opresión disfrazada de Modernidad: *"Una búsqueda de lo no-monumental (non-u-mental) de los intersticios, de los espacios residuales atentos a los sujetos que los planes generales ignoraban"*⁷

Interesado en las brechas metamórficas, en la ambigüedad de los espacios residuales, Matta-Clark descubrió asimismo que la ciudad de Nueva York sacaba periódicamente a subasta *"espacios residuales dislocados de la trama urbana por anomalías de registro, consecuencias de transformaciones no contempladas o impagos de tasas municipales"*⁸. Así surgió *Fake Estates* (1973), proyecto comprometido con la cuestión de la identidad y la apropiación frente a la idiosincrasia de la propiedad⁹. Participa entonces en el anhelo generalizado por la propiedad privada y adquiere quince propiedades de terreno inútil e inaccesible por sus dimensiones y posición (catorce en Queens y uno en Staten Island, entre 25 y 75 dólares cada terreno), volviéndose así propietario de lugares con valor de cambio pero no de uso, es decir, que podían ser poseídos pero no ocupados: *"Comprarlos era mi propia forma de destacar el carácter extraño de las líneas de demarcación de propiedades existentes. La propiedad es tan omnipresente. La noción que tiene todo el mundo de la propiedad está determinada por el factor de uso"*¹⁰. De modo que *"la posibilidad de capitalizarlos, por tanto,*

5 MATTA-CLARK, Gordon, entrevista de Donald WALL, "Gordon-Matta Clark's Building Dissections", *Arts Magazine*, mayo 1976, pp. 74-79. Recogido en CORBEIRA, Darío, "Designar espaciar, crear complejidad", *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, óp. cit., p. 149.

6 MATTA-CLARK, Gordon. En: VV.AA., *Matta-Clark, Gordon, 1943-1978*, óp. cit., p. 322

7 LAKA, Xabier, *Síntesis de las artes: relaciones escultura-arquitectura. Experiencia Azterlan*. Tesis Doctoral. Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco/EHU, 2010, p. 231

8 DISERENS, Corinee, "Gordon Matta-Clark: The Reel World". En: CORBEIRA, Darío (ed.), *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, óp. cit., p. 48

9 Los documentos de adquisición de lo que él denominó *Fake Estates* fueron exhibidos junto a las fotos de estas propiedades intersticiales. En esta exposición se podían percibir ciertas similitudes con las fotografías de parcelas vacías de Los Ángeles tomadas por Ed Ruscha. No obstante, Matta-Clark estaba haciendo algo más que documentar una excentricidad del mercado, puesto que, al pagar por dichas parcelas sobrantes de la planificación urbana que nadie reclamaba, estaba interviniendo activamente en el problema para arrojar luz sobre lo absurdo de su mecanismo.

10 MATTA-CLARK, Gordon. En: VV.AA., *Matta-Clark, Gordon, 1943-1978*, óp. cit., p. 166

y de volverse propietario en forma efectiva, pasaba a ser sólo una idea en el papel”¹¹. Acto que, a su vez, muestra:

un lugar que es una “interrupción o un espacio de movimiento” es un espacio liminal, un espacio no limitado por las restricciones de la propiedad inmobiliaria. “Sobrantes” por no estar legislado para su uso, estos espacios rechazan la propiedad porque son ilegibles, ambiguos, incluso cinéticos¹²

Hijo del pintor Roberto Matta¹³ y ahijado, se dice, de Duchamp¹⁴, comienza sus estudios de literatura francesa en 1962 en La Sorbona, donde se familiariza con los principios situacionistas. En 1963 vuelve al estado de Nueva York para estudiar arquitectura en la Universidad de Cornell, profesión que nunca ejercerá. Es entonces cuando Willoughby Sharp¹⁵ organiza en el Andrew Dickson White Museum of Art de la citada Universidad la exposición *Earth Works* compuesta por las instalaciones de Jan Dibbets, Neil Jenny, Hans Haacke, Richard Long, David Medalla, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Robert Smithson y Günther Uecker¹⁶, con la ayuda de los estudiantes de la universidad, entre los que se incluían Matta-Clark¹⁷ y Louise Lawler¹⁸.

11 LEE, Pamela M., “Objetos impropios de Modernidad”, en CORBEIRA, Darío, “Designar espacios, crear complejidad”, *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, óp. cit., 127.

12 *Ibidem*.

13 A Roberto Matta y al situacionista Jorn les unía una estrecha relación, además de la complicidad de haber trabajado para Le Corbusier, a pesar de que ambos terminaran rechazando al ideólogo del *Unité d’habitation*. Es más, Jorn se había propuesto elaborar una *contrateoría* (que nunca alcanzaría finalizar) a la de Le Corbusier, siendo uno de los primeros en desarrollar una crítica moderna a las formas más recientes de arquitectura represiva, que la veía como la materialización de un escenario económico donde la arquitectura y la planificación urbanística necesitaban ser desmitificadas y alejarse del espacio público como minoría especializada. No obstante, Jorn presentaba a la arquitectura como el último logro de la evolución intelectual y artística “porque la creación de la arquitectura implica la construcción de un medio ambiente y el establecimiento de una forma de vida” (JORN, Asger “Imagen y Forma”, *Potlatch* n° 15, 22 diciembre 1954. Se puede encontrar el texto en inglés en infopool.org.uk) Señalar, asimismo, que Roberto Matta participó en la publicación *Situationist Times* de Jacqueline de Jong.

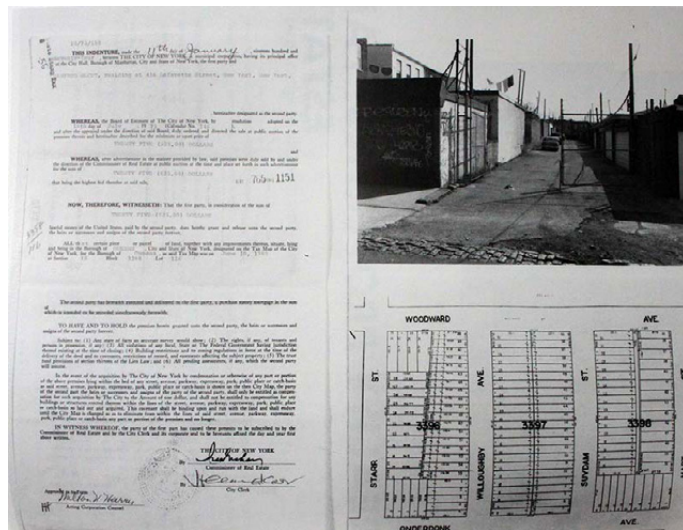
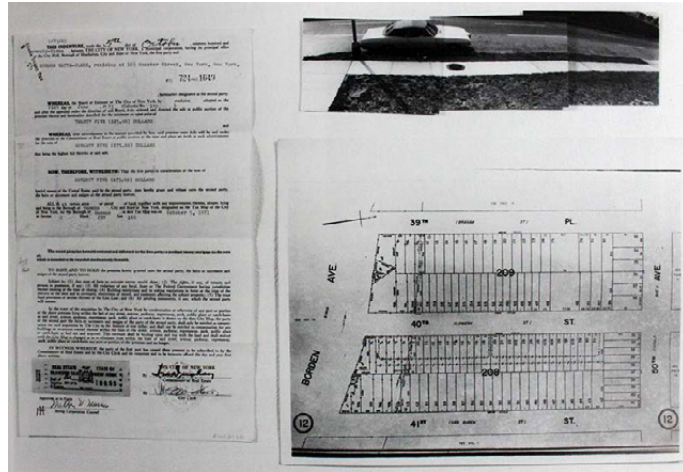
14 ESCUDERO VILA, Ricard, “El pozo, la muerte o el arquitecto: Gordon Matta-Clark”. En: *Situaciones*, n° 4, febrero 2013

15 Tras la exposición, Sharp animó a Matta-Clark a trasladarse a la ciudad de Nueva York donde le introdujo en el entonces cambiante contexto artístico de la ciudad. El primer número de *Avalanche* (otoño de 1970), proyecto editorial de Sharp junto con su mujer Liza Béar (encargada de publicar el *Manifiesto Situacionista* en Londres), incluye el trabajo *Museum* de Matta-Clark.

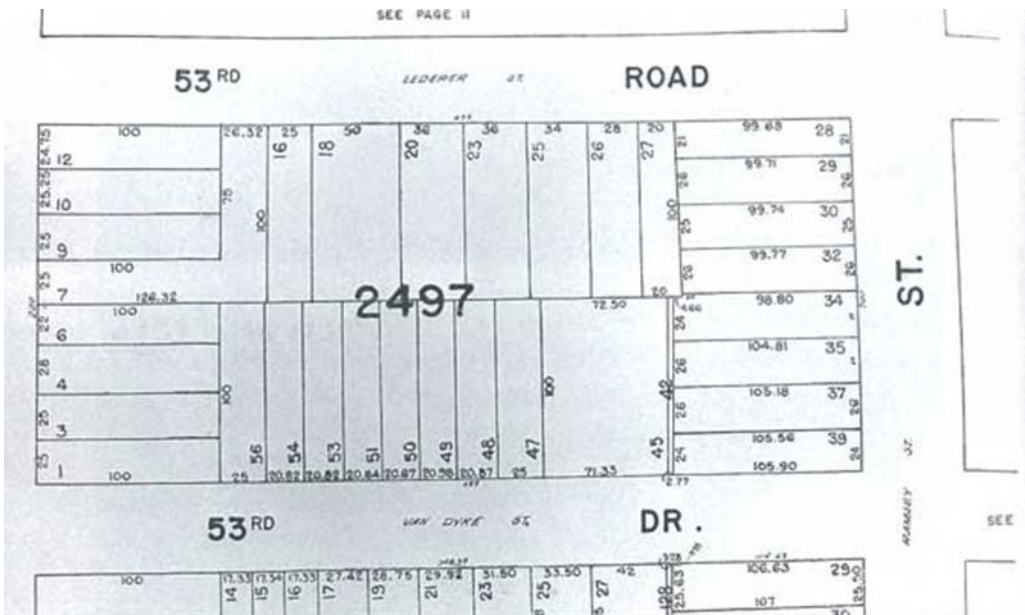
16 Inicialmente fueron doce los artistas invitados a participar, entre ellos Carl Andre, quien declinó en el último momento. Michael Heizer y Walter de Maria, a pesar de su participación, acabarían retirándose de la muestra por discrepancias con Thomas Leavitt, director del museo, y sus participaciones terminarían siendo retiradas de los registros oficiales de la exposición, incluidos el catálogo y la transcripción del congreso en el que Heizer sí participó.

17 Matta-Clark fue asistente de Dibbets quien eligió una zona boscosa a varios kilómetros de distancia del recinto universitario para crear en ella un gran dibujo en forma de uve, removiendo y dando vuelta a la tierra. Así como de Oppenheim, quien recurrió a motosierras para producir su *Beebe Lake Ice Cut* sobre la superficie congelada del lago del campus.

18 Dos meses antes, la exposición *Earth Works* en Dwan Gallery de Nueva York se convirtió en sensación para una cultura como la norteamericana que, como señala el crítico de Arte Jeffrey Kastner: “en los seis meses anteriores había tenido que sufrir los asesinatos de dos de sus líderes políticos más queridos y había presenciado disturbios callejeros de fuerte carga política en Chicago y, al otro lado del Atlántico, en París, aquellos *earthworkers* o trabajadores de la tierra parecían encarnar, en sus formulaciones generales, una atrayente mezcla de la sensibilidad del ‘regreso a la tierra’ y de esa capacidad de acción individual antiautoritaria tan perceptible en el ambiente sociopolítico del momento. Y, aunque los matices subyacentes en los enfoques personales de cada uno de los artistas y las diferencias, a menudo radicales, que existían entre ellos se perdían a veces entre el ruido, se trató, claramente, de un momento fundamental en el desarrollo de la práctica artística



Gordon Matta-Clark. Reality Properties: Fake Estates (1973)



Gordon Matta-Clark. Reality
Properties: Fake Estates (1973)

Conocidos posteriormente como *troublemakers*¹⁹ (hacedores de problemas, pero también agitadores), las obras de estos artistas estaban nutridas de contradicciones y conflictos propios del contexto, donde el paisaje, la arquitectura, la escultura, la tecnología, la arqueología y la fotografía confluían en un hacer analógico en lugares vacíos donde se cuestionaban los límites físicos y conceptuales de la obra, preguntándose hasta qué punto una intervención humana es una intervención de Arte. Con el telón de fondo de la Guerra de Vietnam, las ansiedades de la Guerra Fría y otras incertidumbres políticas de la era nuclear, los artistas de la tierra, en su huida del cubo blanco, a menudo suscribieron una visión donde el enclave ya no era soporte de representación sino materia misma de la producción artística. Oppenheim llegó a señalar que se trataba “ciertamente de una de las facciones más físicas del arte conceptual. Significaba tiempo real. Significaba mundos reales. Algo así como la guerra de Vietnam, era algo que ocurría en el mismo campo de batalla. Ocurrió en el mismo sistema del mundo real”²⁰

Mientras el teórico de Arte Douglas Crimp esbozaba el concepto formalista de *site specificity* a partir de sus determinantes sociales, llegando a la conclusión de que una escultura pública podía convertirse en un catalizador de censuras y malestares generales²¹, estos artistas ya no se limitaban a dar con nuevas localizaciones para sus obras, al contrario, intuían la necesidad de responder a los problemas específicos de los enclaves a intervenir, por lo que resultaba necesaria una adecuación lingüística para llegar a un nuevo nivel de identificación²². No obstante, Matta-Clark necesitó de una mayor expansión conceptual:

Mi ruptura con el Land Art está muy clara. En primer lugar, la elección de trabajar con el ambiente urbano en general o concretamente con edificios altera todo mi marco de referencia y lo aleja del tema del gran vacío natural, que para los del Earth Art era literalmente como dibujar sobre una tela en blanco. Pero lo que es más importante, yo no he elegido el aislamiento respecto a las condiciones sociales, sino abordarlas directamente, ya sea por implicación material, como en la mayoría de mis obras en edificios, ya sea a través de una participación más directa de la comunidad, que es como quiero que mi trabajo se desarrolle en el futuro. Creo que en esa diferencia de contexto está mi interés primordial, y una divergencia importante respecto al Earth Art²³

Miembro, a su vez, del grupo Anarchitecture, Matta-Clark compartía el sentimiento de insa-

de la posguerra; un momento que planteó un poderoso desafío tanto a las ortodoxias de producción y exhibición de la alta modernidad como tal, por entonces dominante, como al proyecto minimalista que representaba la apoteosis de esas ortodoxias”, KASTNER, Jeffrey, “Earth Art o la naturaleza en el museo”. En: *El Cultural*, 13 noviembre 2009 (versión digital).
19 CRUMP, James, *Troublemakers. The story of Land Art*. Documental, 2015

20 *Ibidem*

21 CRIMP, Douglas, “La redefinición de la especificidad espacial”. En: BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús (et. al.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000, pp. 143-171

22 LAKA, Xabier, *Síntesis de las artes: relaciones escultura-arquitectura*, óp. cit., p. 231

23 MATTÁ-CLARK, Gordon. En: VV.AA., *Matta-Clark, Gordon, 1943-1978*, óp. cit., p. 11

tisfacción generacional hacia las estructuras sociales y políticas existentes, donde se veía imprescindible la necesidad de experimentar con nuevas formas vivenciales²⁴: “La *anarquitectura* remite a formas de funcionamiento. Somos *antiformales*”²⁵. Transversalidad que incluía abandonar los métodos convencionales en el hacer e involucrarse en el paisaje real, entendido éste como el escenario donde conviven lo natural y lo urbano, así como lo social, lo histórico y lo ideológico²⁶. Ironizando asimismo sobre el término “*anarquitectura*”²⁷ y en un intento de expandir su significante como medio para re-conceptualizar las relaciones preconcebidas y condicionadas socialmente, el colectivo pretendía demostrar la complicidad del lenguaje como portador de valores sociales y vehículo de ideologías. El origen del nombre, según señala Richard Nonas, uno de sus miembros, vendría a responder:

que tenía que ser una especie de nombre “anti”... pero eso parecía demasiado fácil. Y no teníamos nada claro qué debía ser la última mitad -el aspecto cultural al cual enfrentar el “anti”... la arquitectura no fue el punto de partida de ninguno de nosotros, ni siquiera para Gordon. Pero pronto nos dimos cuenta, sin embargo, de que podía utilizarse la arquitectura para simbolizar toda la realidad cultural que pretendíamos atacar, y no sólo la propia construcción o “arquitectura”. Ese era el contexto en el que Gordon dio con el término *Anarchitecture*. Y eso sugiere, quizá, el sentido que todos le dábamos²⁸

Descripción posteriormente matizada por Gerry Hovagimyan, amigo y ayudante de Matta-Clark, desde una perspectiva anarquista cómplice con la teoría situacionista:

El nombre se compone del anarquismo y la arquitectura. La complejidad del juego de palabras es que la arquitectura se utiliza a menudo para representar el poder del Estado, mientras que el anarquismo es un reto para el poder del Estado. Así que el título implica un desafío a las estructuras jerárquicas inherentes en la arquitectura y su uso. Esta es una posición anarquista postulada por Mikhail Bakunin. La idea es que la posición de los Estados se refiere a la coerción, en oposición al marxismo que dice que el Estado crea alienación. Los pensadores post-anarquistas consideraban que el poder

24 Una frase popular entonces era “Cambiar la bestia desde dentro”. Como anota Gerry Hovagimyan: “Gran parte de su generación se radicalizó y sintió la responsabilidad de cambiar la forma en que el mundo se sostiene. Había muchos grupos de artistas y colectivos que buscaron diversas maneras de hacer esto”. HOVAGIMYAN Gerry .H., “Matta-Clark, *anarquitectura* y artes mediales”, *Archivo Museo Nacional de las Artes*. Santiago, Chile (versión digital).

25 MATTA-CLARK, Gordon. En: VV.AA., *Matta-Clark, Gordon, 1943-1978*, óp. cit., p. 365

26 LAKA, Xabier, *Síntesis de las artes: relaciones escultura-arquitectura*, óp. cit., p. 234

27 En la única exposición colectiva de *Anarchitecture* (1974), se mostraba una lista de posibilidades expresivas que definía el propio nombre del colectivo: “*Anarchitecture*, an ark kit puncture, an architecture, anarchy torture, an artic lecture, an orchid texture, ant legislador, an art collector, aunt artic torture, an air key tackle, a kneecap fracture, in architecture, an attic torture, on architecture, an artic vector, an art kit torture, anarchy thunder, a lettuce texture, an art defector, an ass reflector, an air key tactile, an acupuncture, an astral vector, a nector taster, a narco trader, a filibuster, a fuller brushman, an austral bushman, an artic tractor, an air key tickle”.

28 NONAS, Richard, carta al IVAM, agosto de 1992. En: Gordon Matta-Clark, catálogo de exposición, IVAM, *Centro Julio González*, Valencia, 1993, p. 190.

coercitivo del Estado traspasa la sociedad para infiltrarse en las funciones básicas de las relaciones personales y el lenguaje. Por lo tanto, para desafiar al Estado, se necesita desafiar las relaciones de poder en el lenguaje. El título Anarquitectura lo hace de forma eficiente. Esto nos lleva a la idea de “deconstrucción”, que comenzó como un texto crítico basado en las relaciones de poder. Con Anarquitectura, Gordon visionó la arquitectura como un campo de lenguaje, y como tal, puede ser analizado por sus relaciones de poder. El grupo Anarquitectura era un grupo de artistas que tomaba fotografías de acciones inspiradas en la arquitectura o en el espacio público. Era algo relacionado con los situacionistas franceses de la “derive”, basado en un paseo por la ciudad fuera de foco. Hay una discusión mucho más profunda de todas las técnicas situacionistas que Gordon utilizó en su trabajo, pero eso es para otro momento²⁹.

Discusión parcialmente desarrollada por Edward Ball³⁰ cuando pone en relación conceptual el término *détournement* en conexión con la obra de Matta-Clark. Ball explica que, análogamente al *détournement*, Matta-Clark se proponía producir una cita inestable que no despojara del todo el texto de su origen y al mismo tiempo permitiera el surgimiento de un texto autónomo y nuevo. Suponía por ello una política de doble lectura en el que un fragmento alterado funcionaba como una falla sobreimpuesta a otro campo que aún era legible tras de sí. Para ello Matta-Clark se acoge a la estética de la desintegración vinculada al concepto de entropía aprendido de Smithson: “la obra de Matta-Clark”, anota Corinee Diserens, “lo mismo que la de Smithson, provoca una tensión entre la estructura y su desintegración, entre la forma y su descomposición, entre totalidad y fragmentos, entre centro y límite”³¹. Pero mientras que Smithson aplicaba este principio de incertidumbre en el paisaje natural, Matta-Clark lo centraba en aquellos edificios que, tras su reciente abandono, aguardaban a ser demolidos. Entropía a partir de lo informe: “formas liberadas ... algo que deje lugar a la esperanza y a la fantasía”³². Es decir, en lugar de acelerar artificialmente la progresiva decadencia de un edificio en ruinas, a Matta-Clark le interesaba reactivar desde la (de)formación que asigna una forma alternativa a la disposición del pensamiento dominante la historia que, recordando a los postulados de la IS, había sido desactivada. Su interrogación. El contexto neoyorquino se lo pedía: “La auténtica naturaleza de mi trabajo con edificios está en desacuerdo con la actitud funcionalista en la medida en que esa responsabilidad profesional cínica ha omitido cuestionar o reexaminar la calidad de vida que se ofrece”³³.

Nueva York, ciudad industrial a escala nacional, iba a convertirse en capital internacional de finanzas y servicios (fase comprendida en el capitalismo tardío o postfordismo, implicando

29 HOVAGIMYAN Gerry .H., “Matta-Clark, anarquitectura y artes mediales”, óp. cit.

30 BALL, Edward, “The beautiful Language of My Century”. From the Situationist to the Simulationist”. *Arts Magazine*, enero 1989, p. 68

31 DISERENS, Corinee, “Gordon Matta-Clark: The Reel World”. En: CORBEIRA, Darío, *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, óp. cit., p. 50

32 MATA-CLARK, Gordon. En: VV.AA., *Matta-Clark, Gordon, 1943-1978*, óp. cit., p. 120

33 CORBEIRA, Darío, “Designar espacios. Crear complejidad”, *Textos sobre Gordon Matta-Clark*, óp. cit., p. 154

la globalización del capital, nueva división internacional del trabajo y nueva jerarquía urbana). Contexto donde se intensificaría la renovación urbana de la ciudad llevada a cabo por el programa de Robert Moses. Es decir, el proceso de reconversión espacial y arquitectónico iniciado en la década de 1960, dando como resultado los desplazamientos, desahucios y disolución urbana propios del proceso de gentrificación³⁴. Esta reconversión de la ciudad alteró significativamente la distribución de la población y la fisonomía urbana de la ciudad, destruyendo las condiciones de vida, vivienda y servicios de aquellos que no interesaban en la nueva economía, dejando un elevado número de habitantes sin posibilidades de supervivencia en la ciudad³⁵.

De los cinco barrios neoyorquinos, el Bronx sería el más afectado por este fenómeno, convirtiéndose en el símbolo nacional del deterioro urbano. Los planes urbanísticos también afectaron al barrio industrial en declive del SoHo con una autopista que atravesaría la isla por la calle Broome y a la de por sí ya degradada Lower East Side. A pesar de la desestimación del plan de la autopista en 1969, los bancos y los arrendatarios industriales habían dejado de invertir en la zona y los jóvenes que iban llegando mantenían el carácter precario de estos barrios, puesto que su ocupación no correspondía a la legalidad funcional de los edificios, de modo que podían ser desalojados en cualquier momento.

Situación que propiciaría una elevada complicidad contracultural, inicialmente en el barrio neoyorkino de Lower East Side, llegando a nutrirse de cooperativas, huertos comunales en solares vacíos y espacios alternativos en edificios abandonados de mano de las comunidades autónomas de squatters (okupas) e inconformistas afines al ideario de The Family³⁶ o “banda callejera con análisis”³⁷, como les gustaba definirse a sí mismos. Los miembros de The Family, a su vez, contribuyeron en la contracultura neoyorkina creando los crash

34 La gentrificación es la transferencia de una clase social a otra en un mismo lugar, normalmente de un nivel económico superior. Este proceso tiene dos trayectorias: por un lado, el cambio de la industria manufacturera a la economía de servicios, provocando que de una mano de obra de un nivel medio de cualificación, se pase a otra no cualificada. Esto hace que una gran parte de la fuerza de trabajo sea superflua y reduce la capacidad de la clase baja para pagar el alquiler. Por el otro lado, la creciente profesionalización y la concentración de funciones técnicas y de gestión crea demanda de vivienda adicional para la clase alta.

35 Las repercusiones espaciales de esta remodelación urbanística se resumieron en medidas de abandono constituidas por la subida abusiva de los alquileres y, sobre todo, por los recortes del gasto público, es decir, cierre de hospitales, escuelas, estaciones de bomberos y de policía, así como los recortes en el suministro de la calefacción y en el servicio de recogida de basuras. Véase: MARCUSE, Peter, “Abandonment, Gentrification, and Displacement: the Linkages in New York City”. En: SMITH, Neil y WILLIAMS, Peter (eds.), *Gentrification of the City*. Boston: Unwin Hyman, 1986; pp. 154-155. Trad. en CANDELA, Iria, *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza, 2007; pp. 32-34.

36 Gran parte de las comunalidades surgidas a partir de los años 50, cuyos preceptos era la polifidelidad o amor libre, daría pie al término chosen family o familia escogida, implicando a un grupo de personas sin vínculos sanguíneos que practicaban la vida en común, dispensándose mutuamente cuidados y atención afectiva. Motivo por el que la noción “family” se naturalizase entre las comunidades colectivas que fueron surgiendo posteriormente.

37 Definición compuesta por Osha Neumanns, hijo de Franz Leopoldo Neumanns e hijastro de Herbert Marcuse. Participante activo de The Family, con esta particular afirmación pretendió recalcar el vínculo directo, intenso, que tenía The Family con la calle; una especie de inteligencia urbana ausente en la perspectiva academicista muy alejada de lo que realmente estaba aconteciendo, en clara alusión a su padre y a su padrastro.



Gordon Matta-Clark. Splitting (1974)

pads (alojamientos temporales gratuitos), sirviendo comida gratis, iniciando tiendas libres o cooperativas alimentarias, ayudando a los radicales e indigentes a contactar con abogados y médicos gratuitos, así como facilitando un mimeógrafo de uso libre para que todos los colectivos pudieran realizar sus carteles y panfletos. Mimeógrafo que sirvió para materializar el fanzine *Black Mask*, nombre del grupo formado en 1965 por Ben Morea³⁸ y Ron Hahne, también conocido como *Up Against The Wall Motherfucker!*³⁹ (¡Contra la pared, hijo de puta!) y donde se declaraba que el Arte debía ser “parte integrante de la vida, como en la sociedad primitiva, y no un apéndice de la riqueza”⁴⁰, para lo cual se defendería la máxima de Bakunin “la pasión destructora es también una pasión constructora”.

Su campo ideológico se situaba en las experiencias políticas antiautoritarias y libertarias expresadas en el campo del Arte y la cultura, reconociendo influencias en los situacionistas y en los integrantes de la sección ácrata berlinesa del Dadá: Richard Huelsenbeck y Johannes Baader. El Arte, considerado por ellos un esfuerzo político de valiosa experiencia en la construcción de una nueva sociedad, debía de alejarse de los museos y las galerías de Arte, corruptos en su alejamiento de este intercambio creativo vital. En relación a lo expuesto, su actitud no se limitaba a acosar a quien quisiera sacar provecho de las comunidades alternativas o marginales, sino que destruían asiduamente eventos relacionados con el arte establecido⁴¹. En especial, con todo aquello que estuviera relacionado con Andy Warhol: “Warhol era exactamente lo opuesto, intentaba negar y purgar lo esencial de la creatividad y darle una base comercial. También como persona era alguien realmente despreciable ... El usaba y manipulaba a las personas”⁴².

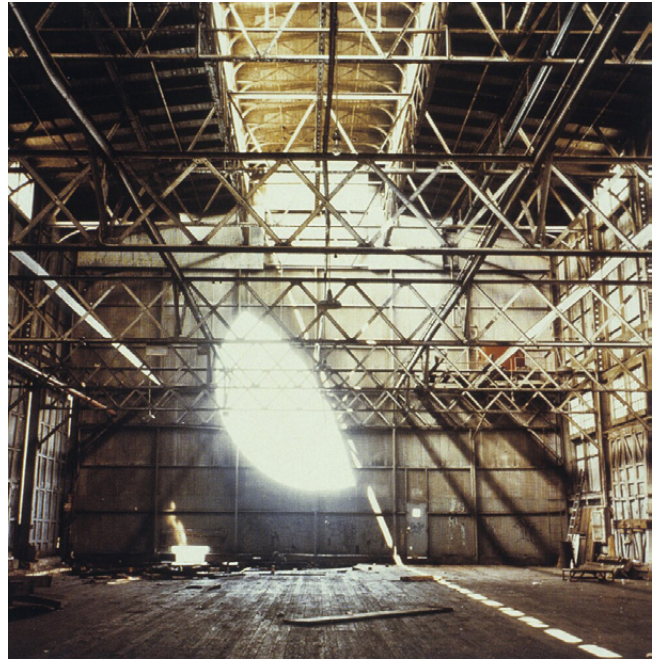
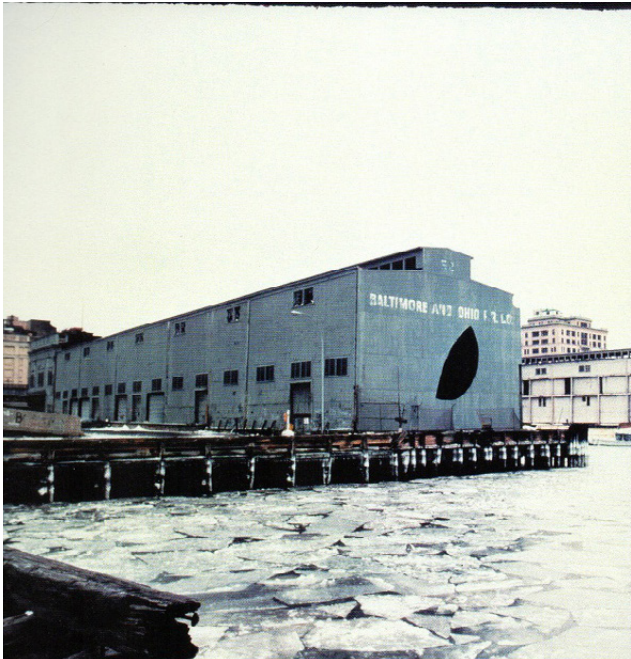
38 Ben Morea, adicto a las drogas y pandillero en su adolescencia, empezó a educarse en Arte en la cárcel, donde decide romper con su pasado. Una vez fuera, a finales de los cincuenta, fue a la búsqueda de los beat puesto que parecían combinar Arte con preocupación social, dando con Ginsberg pero sobre todo con la gente del Living Theatre, quienes le influyen notablemente -especialmente Julian Beck, con quien tiene una estrecha relación-. En ese tiempo también le orientan políticamente anarquistas españoles que habían luchado en la Columna Durruti y se pone en contacto con Richard Huelsenbeck con quien mantendrá una relación fluida mediante correspondencia (MOREA, Ben. En: MCINNTYRE, Iain, “Entrevista con Ben Morea”, 2006) Servando Rocha intuye que el nombre de *Black Mask* deriva de la novela *Los subterráneos* de Jack Kerouac, publicada en 1958, a lo que añade: “así lo expresa, con esa rabia genuinamente outsider, el mismo Kerouac en *Los Subterráneos*: Yo no le había oído contar una historia semejante a nadie, exceptuando a los grandes hombres que había conocido en mi juventud, esos grandes héroes estadounidenses que habían sido mis compañeros, con los cuales había conocido las auroras harapientas, los beat sentados en los bordillos de las aceras viendo símbolos en las alcantarillas saturadas, los Rimbaud y los Verlaine de los Estados Unidos en Times Square”. ROCHA, Servando, *Motherfuckers! De los veranos del amor al amor armado*. La Laguna, Tenerife; Madrid: La Felguera, 2009., p. 223

39 Provenía de un poema del ensayista Amiri Baraka (Everett LeRoi Jones de nacimiento), amigo personal de Morea y líder de AICU (Anti-Imperialist Cultural Union). *Main Trend*, la publicación de AICU, es descrita posteriormente por Lippard como “una vívida prueba de los conflictos implícitos en ser ‘políticamente correcto’ y estéticamente ambicioso”. LIPPARD, Lucy, “Caballos de Troya: Arte Activista y Poder”. En: VVAA, *Arte después de la Modernidad*. Madrid: Akal, 2001; p. 355.

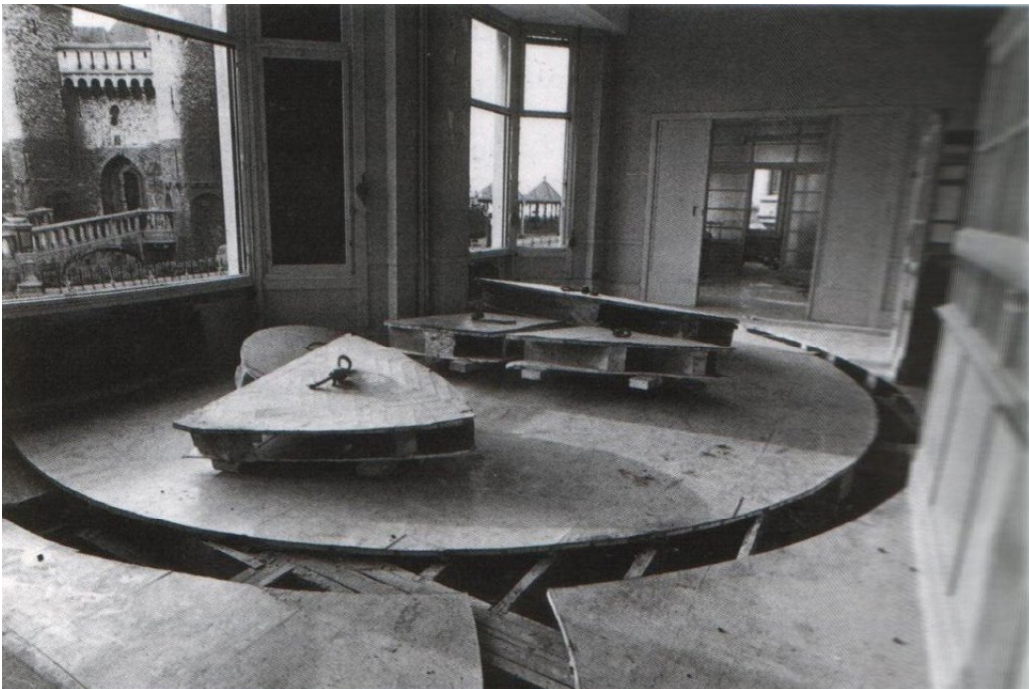
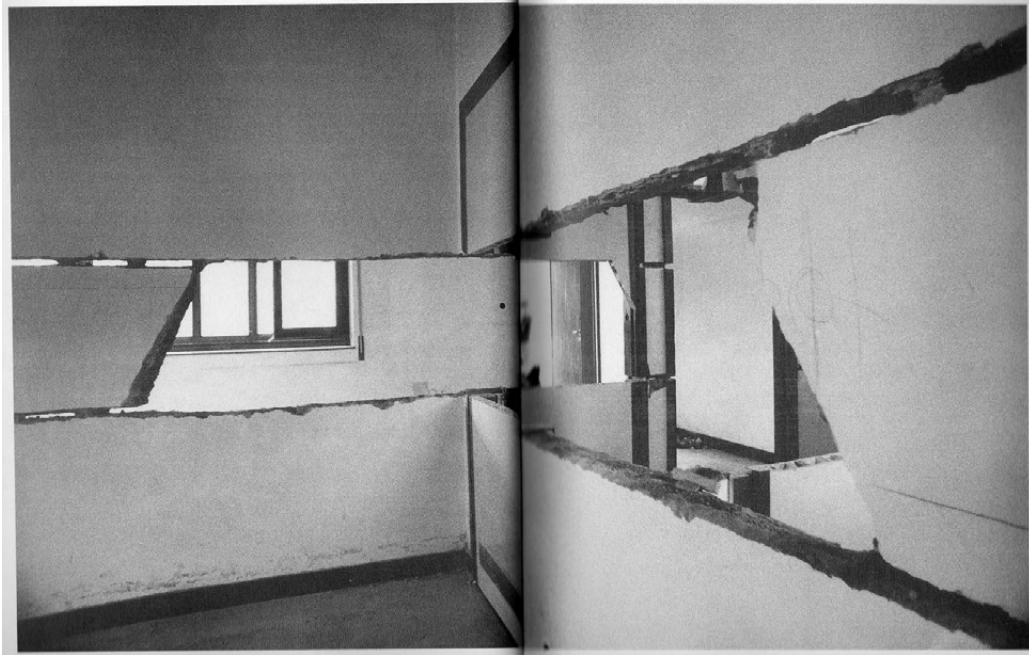
40 HINDERER, Eve, “Ben Morea: art and anarchism”. En: 16beavergroup.org

41 Proyecciones similares a éstas serán desarrolladas posteriormente por la Guerrilla Art Action Group (GAAG, 1969) con montajes satíricos anti-institucionales de inspiración conceptual, como la fabricación de una tarjeta de socio del MoMa sellada con el logotipo de la AWC (Art Workers’ Coalition, 1969), grupo formado por artistas y teóricos como Carl Andre, Hans Haacke, John Perreault, Willoughby Sharp, Vassilakis Takis, Wen-Ying Tsai, que surgió tras un polémico incidente personal de Takis con la dirección del MoMa y exigiendo una política expositiva menos excluyente por parte de las instituciones artísticas oficiales.

42 MOREA, Ben. En: MCINNTYRE, Iain, “Entrevista con Ben Morea”, óp. cit. A este respecto, el crítico Robert Hughes muestra a Warhol como ejemplo de cómo la crítica del momento opta por convertir en radical a una estética necesaria



Gordon Matta-Clark. Day's End (Pier 52) (1975)



Gordon Matta-Clark. Splitting (1974)

Gordon Matta-Clark. Oficina Barroca (1977)

Black Mask no estaba integrado en la IS y, sin embargo, fue asociado con el discurso situacionista por la nueva izquierda. No obstante, la IS quiso desmarcarse de este colectivo justificándose en la interpretación superficial de su programa situacionista, más cercano al fenómeno prositu, cuyo desprecio Debord nunca ocultó:

El medio prositu no tiene más que buenas intenciones, y quiere consumir de inmediato las rentas ilusoriamente, aunque sólo bajo la forma del enunciado de sus vanas pretensiones. Este fenómeno prositu fue censurado por todos los de la IS, en la medida en que se veía en él una imitación exterior subalterna, pero no fue comprendido por todos. Debe de entenderse no como un accidente superficial y paradójico, sino como la manifestación de una alienación profunda de la parte más inactiva de la sociedad moderna que se ha hecho vagamente revolucionaria⁴³

En relación a la comunidad artística que fue asentándose en el SoHo, señalar que ésta siguió ciertas pautas similares a las que se fueron dando pocos años antes en el barrio neoyorkino de Lower East Side, si bien centrando su interés en la propia reflexión plástica del hacer artístico y emplazando modelos de exhibición alternativos con espacios regentados en comunidad. Es por ello que se tiende a describir los principios de los años setenta como la época en que empiezan a surgir espacios artísticos alternativos por primera vez en Nueva York⁴⁴. Ambiente donde Matta-Clark se involucró mediante su participación en locales emblemáticos por aquel entonces: la galería regentada por Holly Salomon, 98 Greene Street, para Arte no comercial; el 112 Greene Street Alternative Space de Jeffrey Lew, un espacio abierto para el libre uso de artistas y el restaurante Food, un local donde se pretendía crear puestos de trabajo para los artistas de recursos económicos inciertos. Este local funcionaba bajo el régimen cooperativista y la comida orgánica que ofrecía era económicamente asequible (se convertiría, posteriormente, en el primer restaurante de éxito empresarial en el SoHo).

Matta-Clark expuso casi exclusivamente en los locales citados previamente, en especial en la galería de Lew, donde en uno de sus primeros trabajos liberó la tierra subyacente al edificio revelando así el peso ejercido por la construcción y, en consecuencia, sus cimientos subterráneos. Después plantó el cerezo que dio nombre a la obra, *Cherry Tree* (1971).

para el mercado del arte, añadiendo: "Los críticos hacen gala de tales desatinos porque están hipnotizados por los viejos certificados de radicalismo. Barbara Rose comparó en cierta ocasión sus retratos, más amablemente por su parte, con los de Goya. John Coplans, el antiguo director de *Artforum*, escribió que su obra "aunque sólo fuera por la selección de imágenes, parece como si nos forzase a afrontar rotundamente el filo existencial de nuestra existencia". HUGHES, Robert, "El ascenso de Andy Warhol", *The New York Review of Books*, 18 de febrero de 1982, pp. 6-10. Traducido en VVAA, *Arte después de la Modernidad*, óp. cit., p.52.

43 IS, "Tesis sobre la Internacional situacionista y su tiempo", *Internacional Situacionista*, vol. 3: *La práctica de la teoría*, óp. cit., p. 666.

44 LIPPARD, Lucy, "The Geography of Street Time: A Survey of Street Works Downtown", *SoHo-Downtown Manhattan*, cat. exp., Akademie der Künste, Berlín, 1976, pp. 181-210. Véase también: *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*. Nueva York: E. P. Dutton, 1984.

Árbol, en cuya sombra –nos recuerda el arquitecto japonés Toyō Itō –, se reconoce la forma más sencilla y completa de hacer arquitectura.

Busco estructuras típicas que posean una determinada identidad histórica y cultural. Pero el tipo de identidad que busco tiene que tener una forma social reconocible. Ahí una de las cosas que me interesan es lo Non.u.mental, esto es, una expresión de lo cotidiano que pudiera oponerse a la grandeza y la pompa de las estructuras arquitectónicas y la presuntuosa clientela... el factor determinante es el grado en que mi intervención puede transformar la estructura en acto de comunicación. No conviene una situación en la que el tejido espacial esté tan deteriorado que no se llegue a notar que ha cambiado, ni una situación donde lo mío compitiera con la desintegración tangible⁴⁵

Matta-Clark defendía su trabajo como escultura y, sin embargo, aplicaba sus conocimientos en arquitectura⁴⁶ para dar con la máxima tensión estructural de los edificios, desvelando su significado como modelo de la evolución cultural de las estructuras sociales predominantes: “hago con los edificios lo que algunos hacen con el lenguaje y otros con grupos de personas: los organizo para explicar y defender la necesidad de un cambio”⁴⁷. Así dio comienzo a su serie de perforaciones. Acciones que se convirtieron en incursiones ilegales en edificios abandonados y en los barrios más residuales de las ciudades en las que vivía o visitaba: “espacios perdidos de lo inhabitable, también de lo irrepresentable”⁴⁸. Matta-Clark añade:

Quería cambiar la totalidad del espacio hasta sus mismas raíces, lo que implica un reconocimiento del sistema total (semiótico) del edificio y no de una forma idealizada, sino utilizando los datos reales de un lugar concreto... Por eso altero, por un lado, las unidades de percepción que se suelen utilizar para discernir la totalidad del objeto. Por otro lado, buena parte de las energías de mi vida tratan simplemente de la negación. Hay muchos aspectos de nuestra sociedad que buscan expresamente la prohi-

45 MATTA-CLARK. En: LEE, Pamela M., *Object To Be Destroyed, The Work Of Gordon Matta-Clark*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001, p. 96

46 “No se trata de usar ideas escultóricas en arquitectura, se trata más de hacer escultura a través de ella. Así pues, parece que ha habido siempre una relación constante en mi obra entre la arquitectura y la escultura, y ahora se ha adueñado de la otra, en lugar de que una construya a la otra” (MATTA-CLARK, Gordon. En: VV.AA., *Matta-Clark, Gordon, 1943-1978*, óp. cit., p. 172). En relación a lo expuesto, Dan Graham anota: “¿Construir... o deconstruir? Esta pregunta que formulaba la obra de Matta-Clark permanece aún sin respuesta, sin resolver. El arquitecto construye, el artista destruye”. GRAHAM, Dan, *¿Construir... o deconstruir?*, óp. cit., s.p. (cita de inicio)

47 MATTA-CLARK, Gordon, “Documents”. En: DISERENS, C. y CROW, T. (eds.), *Gordon Matta-Clark*, óp. cit., p. 168. Afirmación que se refuerza con Debord cuando insiste en la necesidad de una praxis: “El hecho de haberse perdido el lenguaje de la comunicación real expresa positivamente el movimiento de descomposición moderna de todo arte, su aniquilación formal. Lo que ese movimiento expresa negativamente es el hecho de que un lenguaje común debe ser redescubierto... pero debe ser reencontrado en la praxis, que reúne en sí la actividad directa y su lenguaje” DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, óp. cit.

48 DISERENS, Corinee, “Gordon Matta-Clark: The Reel World”. En: CORBEIRA, Darío, “Designar espaciar, crear complejidad”, *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, óp. cit., p. 48

bición: prohibida la entrada, prohibido el paso, prohibida la participación⁴⁹.

Splitting (New Jersey, 1974), una simple acción con consecuencias complejas. Una casa suburbana anodina próxima a su demolición pasó a generar una experiencia estética mediante dos incisiones paralelas: “se activó la casa con una cuña brillante de sol que se derramaba por todas las habitaciones”⁵⁰. Alejada de toda interpretación ilusionista, la intervención se sustentaba en la propia actividad física directa y en sus consecuencias. Así, mientras en el exterior la intervención desafiaba la gravedad rozando el punto de implosión de la estructura constructiva, en el interior, los cortes se traducían en cambiantes juegos de luz remitiendo en su conjunto a la *manifestación física de una causa*, haciendo uso de las palabras de Krauss. A este respecto Matta-Clark pretendía, según señala él mismo:

Abrir un estado de cercamiento que ha sido preconditionado no sólo por necesidad física, sino por la industria que prodiga cajas urbanas y suburbanas como contexto para asegurar un consumidor pasivo y aislado... El cuestionamiento es una reacción a un estado de privacidad cada vez menos viable, a la propiedad privada y al aislamiento⁵¹

(Debido a que) Los edificios son entidades fijas en la mente de la mayoría de la gente. La noción de espacio mutable es tabú y especialmente en la casa de uno mismo. La gente vive en su espacio con un temor que da miedo. Los propietarios no hacen poco más que mantener su propiedad. Una vez que una institución como la casa es objetivada a ese nivel, incomprensiblemente alcanza niveles de corte moral⁵²

Corte moral que para Matta-Clark implicaba enfrentarse a la realidad a partir de ese espacio, generando un espacio otro sin necesidad de edificarlo. El edificio intervenido se transformaría entonces en la obra en sí, en la experimentación en sí misma, donde Matta-Clark proyectaba sus obras para que el espectador saliese de su zona de confort y se expusiese al riesgo de esa misma experiencia⁵³; “tendremos que trabajar juntos para desentrañar lo inencontrado”, asumiendo que:

49 MATTA-CLARK, Gordon, citado en DISERENS, Corinne, *Gordon Matta-Clark: vistas a través de lo invisible*. Programa expositivo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 12 marzo - 5 abril 1997, s.p.

50 MATTA-CLARK, Gordon. En: VV.AA., *Matta-Clark, Gordon, 1943-1978*, óp. cit., p. 251

51 MATTA-CLARK, Gordon, entrevista con WALL, Donald, “Gordon Matta-Clark’s Building Dissections”, óp. cit., p. 77, traducido en CANDELA, Iría, óp. cit., p. 38.

52 MATTA-CLARK, Gordon. En: VV.AA., *Matta-Clark, Gordon, 1943-1978*, óp. cit., p. 141

53 Tony Wood señala al respecto: “Serra, que había llegado en los autobuses abarrotados de curiosos que acudieron desde Manhattan a contemplar la obra, consideró que se trataba de un minimalismo al uso, de una obra cuyo rigor se echó a perder cuando Matta-Clark continuó su trabajo y recortó las cuatro esquinas superiores del edificio. Por su parte, John Baldessari vio aquello como una muestra de ‘minimalismo indefinido’ con un componente surrealista: la soñada complacencia que ofrece la materia sólida a la voluntad individual. Sin embargo, el interés de Matta-Clark por las dinámicas sociales de su entorno -las construcciones fueron elegidas como emblemáticas de circunstancias y relaciones materiales concretas- torna más compleja la imagen”. WOOD, Tony, “El arte de desaparecer”, *New Left Review* (versión digital), p. 129

contrariamente a otros artistas, siento la necesidad de involucrarme directamente en un contexto estructurado física, política y socialmente; en otras palabras, la necesidad de salir del estudio y bajar a la calle. Se trata de salir del estudio para relacionarse con los edificios que han sido abandonados por un sistema que no los cuida, que impone la utilización y el destino de la propiedad únicamente como fin en sí mismo⁵⁴

Su desafío a las reglas establecidas se evidencia en *Day's End* (1975), uno de sus proyectos más arriesgados por sus implicaciones legales y urbanas. Durante dos meses intervino con sus recortes de manera clandestina en el abandonado muelle 52 del Bajo Manhattan (frecuentada en aquel momento por embarcaciones de recreo para sadomasoquistas⁵⁵), dotándole de un particular arco de luz con acento espiritual que remitía a la referencia histórica de la destrucción de pabellones durante el siglo XVIII para ser destinados a la meditación y contemplación mística. El escultor Joel Shapiro confesaría: "El muelle era probablemente la mejor obra que haya visto. Era un lugar misterioso y decrepito -un espacio enorme- y los cortes tenían una cierta escala. Daba miedo... la pieza era peligrosa para el espectador... Él estaba creando una especie de borde que coqueteaba con el abismo"⁵⁶. No obstante, esta acción le supuso a Matta-Clark una multa de un millón de dólares, momento en el cual "Gordon decidió escapar a París" -rememora Hovagimyan- "yo lo acompañé. A los días retiraron los cargos"⁵⁷.

Durante su estancia en París, Matta-Clark tuvo la oportunidad de participar en la *Bienal* de la ciudad con *Conical Intersect* (1975), intervención que se proyectaría "como un acto de comunicación de la naturaleza pública del arte", mediante una crítica explícita "a la orgía de la modernidad Generalgaullista que es el proyecto del Pompidou"⁵⁸. Acción por la cual actuaría en dos edificios abandonados que fueron construidos en el siglo XVII para acoger a cada miembro del matrimonio Lesseville en su correspondiente edificio, aspecto que dotaba de un sentido añadido a la operación de Matta-Clark⁵⁹. Estos edificios iban a ser demolidos, junto con un elevado número de antiguos inmuebles, para responder al proceso de reurbanización implicado con la construcción del Centro Pompidou. Presencialidad impositiva cuya interrogación fue respondida por Matta-Clark con la discrecionalidad del gesto "non.u. mental" y, sin embargo, capaz de generar por sí mismo cierta acción sobre los transeúntes:

La expresión directa de una acción gestual fuerte está en todas las obras hasta el punto que la naturaleza de cada intrusión es la obra total... incluyo también una inter-

54 MATTA-CLARK, Gordon. En: VV.AA., *Matta-Clark, Gordon, 1943-1978*, óp. cit., p. 120

55 WOOD, Tony, "El arte de desaparecer", óp. cit., p. 129

56 SHAPIRO, Joel. En: LEE, Pamela M., *Object To Be Destroyed, The Work Of Gordon Matta-Clark*, óp. cit., p. 130

57 HOVAGIMYAN Gerry .H., "Matta-Clark, arquitectura y artes mediales", óp. cit.

58 JENKINS, Bruce, *Gordon Matta-Clark: Conical Intersect*. Londres: Afterall Books, 2011.

59 LAKA, Xabier, *Síntesis de las artes: relaciones escultura-arquitectura*, óp. cit., p. 242

pretación libre del movimiento como gesto, a la vez metafórico, escultórico y social, en mi idea del teatro, con un público que es sólo el más fortuito; sería una función continua para el transeúnte, lo mismo que el solar en construcción ofrece un escenario para los transeúntes atareados que pasan por ahí⁶⁰

En esta ocasión, sus cortes adoptaron la forma de un cono inclinado diagonalmente que permitía a los transeúntes mirar a través de una incisión transversal en oblicuo que atravesaba varios pisos y cuya óptica sesgada brindaba una vista parcial de la estructura del Centro Pompidou. La intervención pretendía de este modo descubrir los diversos estratos espaciales, así como de historia, abriendo una brecha en el tiempo para desenterrar un pasado cuyo destino era convertirse en ruina, en desecho. *“El quería hacer un agujero en forma de cono por el que penetrara la luz. Era peligroso, nunca usamos seguridad y Gordon estuvo a punto de morir cuando estaba derribando una pared gruesa y esta se le vino encima”*, recuerda Hovagimyan, a lo que añade: *“La prensa marxista dijo que era una basura, arte de gente rica. Ellos habrían preferido darles los edificios a los trabajadores. La prensa de derecha lo calificó de insulto para el verdadero arte”*⁶¹. La vieja polémica de siempre revivida. La autonomía artística de Matta-Clark con respecto a las reglas del juego político, no obstante, evidenciada:

Entiendo el arte en un contexto social como un acto humano esencialmente generoso, un intento individual y positivo de enfrentarse al mundo real a través de la interpretación expresiva. El valor del arte tal como funciona o a veces florece en nuestro sistema está tan estrechamente relacionado con la creencia occidental en el derecho de expresión individual que se podría hablar con precisión del arte como medida de la libertad en nuestra sociedad. Sobre esta idea fundamental abordo mi trabajo, con la esperanza de clarificar estas convicciones a través del debate o de la intervención artística en el tejido urbano⁶²

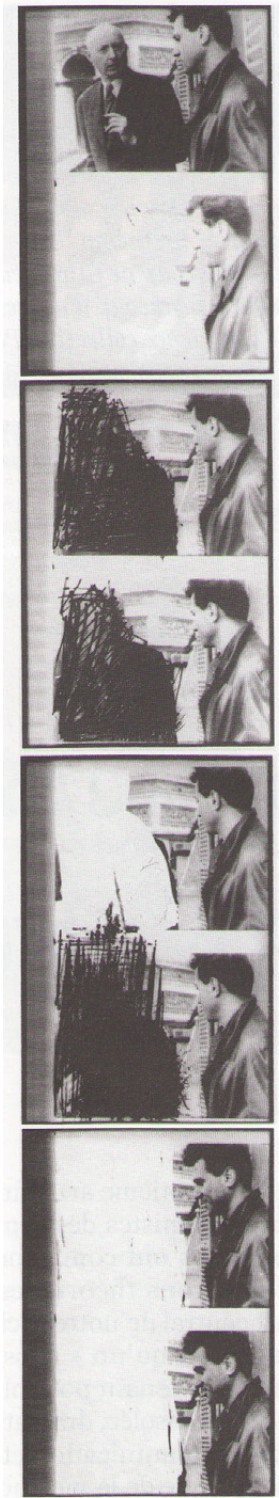
Joseph Kosuth, amigo de Matta-Clark, indicó que lo que más le atraía de su obra era que políticamente suponía un test en vez de una ilustración. El propio Matta-Clark sostenía que sus obras estaban concebidas para la destrucción, el hundimiento, la ausencia y la memoria. Procedente de una experiencia estética cómplice con las circunstancias físico-sociales en las que surgía, consiguió producir un corpus plástico coherente no orientado a la producción de un objeto, sino a la formulación de una ambigüedad procesual donde se incorporaban experiencias situacionales dispuestas a disolver las barreras inherentes a los postulados establecidos. Una dinámica de exploración que llegó a verse en Pamplona en 1972, cuando el trabajo de Matta-Clark se presentó en una festividad del Arte cargada de conflicto político. Sharp fue el culpable.

60 MATTA-CLARK, Gordon. En: VV.AA., *Matta-Clark, Gordon, 1943-1978*, óp. cit., p. 253

61 HOVAGIMYAN Gerry .H., “Matta-Clark, anarquitectura y artes mediales”, óp. cit.

62 MATTA-CLARK, Gordon. En: VV.AA., *Matta-Clark, Gordon, 1943-1978*, óp. cit., p. 253





Isidore Isou y Armand Salacrou Tratado de baba y eternidad (1951)

4.5. IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI

Es la sociedad y no la tecnología quien ha hecho del cine lo que es. El cine podría haber sido examen histórico, teoría, ensayo, memorias. Podría haber sido la película que estoy haciendo en este momento¹.

Estamos interesados en las imágenes aun cuando las reconocemos como tales. Incluso cuando logramos reconocer que éstas no son seres reales². El proyecto que inició Warburg quería demostrar que las pinturas no son solo imágenes, sino permanencias cargadas de movimiento³. También quiso enseñarnos que la imagen no es algo inamovible. Puesto que la imagen no es un paradigma, sino el corte mismo de una imagen-movimiento cargada de tensión dinámica - matiza Deleuze⁴. A su vez, Artaud supo destacar cómo se podía encontrar una virtud especial en "el movimiento secreto y en la materia de las imágenes"⁵. Y es ahí, en el establecimiento de la génesis de la fascinación por la imagen-movimiento, por el cine, cuando Benjamin observó lo que llamó la imagen-dialéctica, concebida como el elemento mismo de la experiencia histórica. Es decir, la experiencia histórica se obtiene de la imagen y las imágenes mismas se cargan de historia.

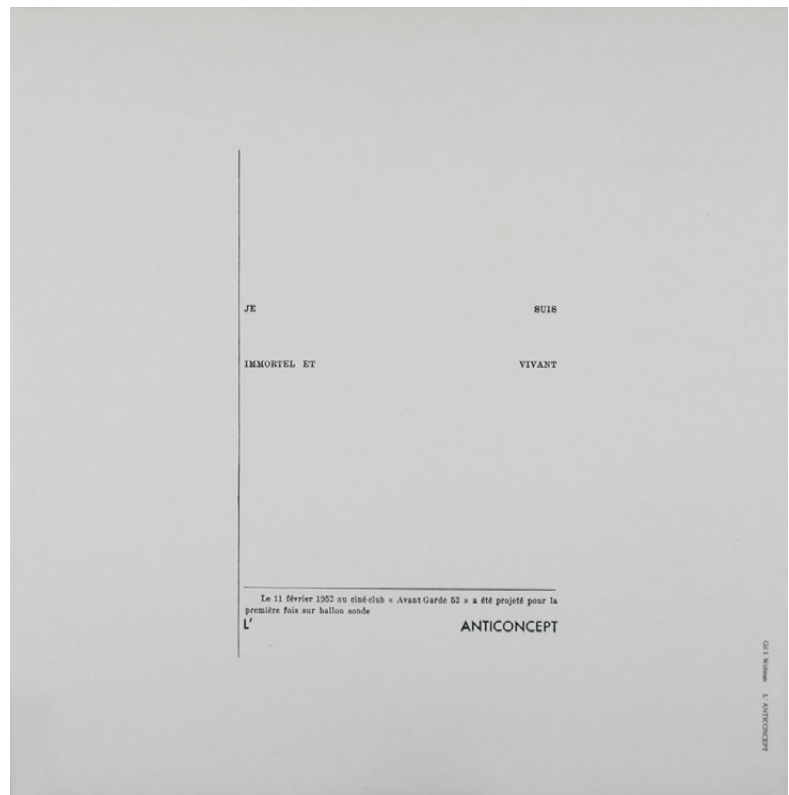
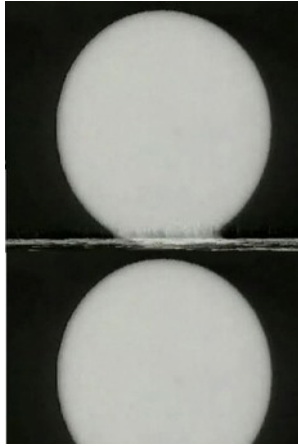
1 DEBORD, Guy, *In girum imus nocte et consumimur igni*. Barcelona: Anagrama, 2006.

2 AGAMBEN, Giorgio, "Difference and Repetition: On Guy Debord's Films". En: MCDONOUGH, Tom (ed.), *Guy Debord and the Situationist International. Text and Documents*, óp. cit., pp. 313-319.

3 Warburg pensó la historia del Arte como infinitos fotogramas provenientes de una extensísima película. Agamben observa en la operación warburgiana los primeros pasos de una tipología de búsqueda "a las que solo la miopía de una historia del Arte psicologizante pudo definir como ciencia de la imagen, mientras que en rigor su verdadero centro era el gesto como cristal de memoria histórica". Su proyecto *Mnemosyne* no se define por un repertorio constreñido de imágenes, sino como "una representación en movimiento virtual de los gestos de la humanidad occidental, desde la Grecia clásica al fascismo". AGAMBEN, Giorgio, "Nota sobre el gesto", *Medios sin fin*. Valencia: Pre-Textos, 2002, p. 43.

4 DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984

5 ARTAUD, Antonin, *El cine*. Madrid: Alianza, 1984, p. 13. Idea que se recoge en un artículo escrito en 1927 y posteriormente recogido en el Festival de Cine Maldito celebrado en 1949.



Gil J Wolman. El Anti-concepto (1951)

El cine no representa, sino que es. No duplica la realidad, sino que la prolonga, o incluso la distancia. "El cine", escribe Deleuze, "no es lengua, universal o primitiva, ni siquiera lenguaje. Saca a la luz materia inteligible que es como un presupuesto, una condición, un correlato necesario a través del cual el lenguaje construye sus propios 'objetos' (unidades y operaciones significantes ... Es el significable primero, anterior a cualquier significancia"⁶. Deleuze continúa: "Aunque posea elementos verbales, no es ni una lengua ni un lenguaje. Es una masa plástica, una materia asignificante y asintáctica, una materia que no está formada lingüísticamente... No es una enunciación ni un enunciado. Es un enunciable".⁷ Pero todo ello Artaud ya lo sabía. Fue él quien, en 1927, advirtió:

el valor de las imágenes en sí mismas, el pensamiento que producen, el símbolo que constituyen. A causa de que el cine presenta los objetos en solitario, les da una vida aparte, que tiende progresivamente a hacerse independiente y a despegarse del sentido ordinario de dichos objetos... Hay esa especie de embriaguez física que la rotación de las imágenes comunica directamente al cerebro. El espíritu se ve sacudido independientemente de toda representación. Esa especie de potencia virtual de las imágenes busca en el fondo del espíritu posibilidades no utilizadas hasta ese momento. El cine es esencialmente revelador de toda una vida oculta con la que nos pone directamente en relación... El cine simple, tomado tal cual es, en lo abstracto, desvela un poco esa atmósfera de trance, eminentemente favorable a ciertas revelaciones. Utilizarlo para contar historias como una acción exterior, es privarse del mejor de sus recursos, ir en contra de su fin más profundo. He aquí porque me parece que el cine está hecho sobre todo para expresar las cosas del pensamiento, el interior de la conciencia, y, ciertamente, no por el juego de las imágenes, sino por algo más imponderable que nos restituye con su materia directa., sin interposiciones, ni representaciones... Toda una sustancia insensible toma cuerpo, trata de alcanzar la luz. El cine nos acerca a esa sustancia".⁸

Gil J. Wolman⁹ creyó encontrar el cine en su proyecto *L'anticoncept* (El anticoncepto, 1951) donde la visualidad quedaba contenida a esferas blancas proyectadas desde una bobina deteriorada a propósito. El censor del gobierno francés confundió la oscuridad de la película con subversión y fue prohibida. La campaña para proyectarla en el festival de Cannes fracasó y once letristas fueron arrestados por perturbar la paz cinematográfica. Acción que indujo al joven Debord a unirse a los letristas y filmar *Hurllements en faveur de Sade* (Aullidos en favor de Sade, 1952) que, según sus palabras, representaba la superación del cine convencional y del propio cine *discrépant* de sus compañeros Wolman e Isidore Isou. Negación

6 DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo: Estudios sobre el cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987, p. 347

7 *Ibíd.*, p. 49

8 ARTAUD, Antonin, *El cine*, óp. cit., pp. 14-15.

9 Co-autor, junto a Debord, de los "Métodos de *Détournement*", originalmente publicado en la revista surrealista belga *Les Levres Nues*, n° 8 (mayo 1956).

de la negación. Una no-película que respondía a la toma de conciencia de que “el mundo ya ha sido filmado” por lo que “se trata ahora de transformarlo”: el cinematógrafo se quedaba viejo y su opción fue la de mostrar la nada con un pantalla negra en la que se anula toda imagen referencial. *Hurléments en faveur de Sade* deroga así los encadenamientos, disuelve la palabra y se abre a la fragmentación de la no-representación de ese derrumbamiento testimoniando un devenir con el que Debord se compromete. Devenir que corresponde a la historia, concretamente a la historia que Benjamin describió como “en aquello que siempre tuvo de intempestiva, de dolorosa, de imperfecta”¹⁰.

Sin embargo, no faltó mucho para que en sus siguientes películas Debord reconociese que resultaba necesario desplazar la imagen, no anularla. El hurto de la realidad practicado por la cámara se sustituye por el saqueo de fragmentos sustraídos al espectáculo. Adelantándose a las luchas por la propiedad intelectual, Debord erige toda una poética de la apropiación que justifica el uso del plagio y de la desviación de mensajes preexistentes¹¹. Nuevo lenguaje en el que el trascurso visual se somete a una banda sonora sin narración análoga (“Todavía se podría reconocer algún valor cinematográfico a esta película si este ritmo se mantuviese: y no se mantendrá”¹²). Todo ello para provocar la paradoja del pensamiento creativo, que funciona en la desposesión y en la extrañeza ante lo que viene a su encuentro. Recordemos que todo acto de creación es también un acto de pensamiento¹³, y un acto de pensamiento es un acto creativo, ya que se define por su capacidad de de-crear/des-crear lo real. Deleuze también dice que cada acto de creación es también un acto de resistencia; resistir como de-crear/des-crear lo existente, de-crear/des-crear lo real, siendo incluso más pujante que el hecho enfrentado en sí mismo. Puesto que la verdad, por cuanto tiene por objeto la idea, no se resuelve en una proyección, como tampoco admite ser poseída.

Al situarse en esa bisagra, el carácter específico del cine deviene del montaje. No hay necesidad de filmar, simplemente repetir y parar. El montaje se muestra como tal y entra en una zona de indiferencia donde el documental y la narrativa, la realidad y la ficción tienden a coincidir. Debord no lo inventó, pero lo saco a luz¹⁴ -anota Agamben- y las condiciones de su posibilidad se harán definir como transcendentales a partir de Kant, pues llevar la imagen, al igual que la palabra, a una interrupción es librarlo del flujo significativo. Condiciones trascendentales que, por otro lado, no pueden ser aisladas, puesto que forman un solo sistema que busca recordar constantemente a esa audiencia la cualidad constructiva e ilusoria del

10 BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, óp. cit.

11 Benjamin, describiría de manera similar su proceso en *Convuluto* (1927): “Método de este trabajo: montaje literario. Yo no tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No voy a hurtar nada valioso ni me apropiaré de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, los desechos: éstos no los voy a inventariar, sino hacerles justicia del único modo posible: usándolos”. BENJAMIN, Walter, *El Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2006, pp. 221-229.

12 DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, óp. cit.

13 Véase el capítulo titulado “Imagen-pensamiento” de este proyecto investigación, pp.155-165

14 AGAMBEN, Giorgio, “Difference and Repetition: On Guy Debord’s Films”, óp. cit., p. 315

Arte. En otras palabras, una toma de posición con respecto a lo representado en la pantalla. Es entonces cuando los gestos creativos devienen en pedagogía crítica de las imágenes¹⁵. Planteamiento que puede verse en *Critique de la separation* (1961), film donde Debord comienza con una cita del funcionalista lingüístico André Martinet¹⁶:

Cuando se considera lo natural y ventajoso que es para el hombre identificar su lengua y la realidad, se adivina qué grado de sofisticación llegaron a tener para disociarlas y hacer de cada una un objeto de estudio.

La repetición implica reciclar imágenes. También controlar los usos narrativos de la imagen liberándola de su significado y poniendo en evidencia su pregnancia. Potencialidad que posibilita que la imagen se vuelva abierta. El medio entonces se torna visible, obturando toda posibilidad de pasividad y compenetración afectiva para el espectador. La separación entre este movimiento-recibido y el movimiento-ejecutado es lo que permite la imagen-viva, en el sentido estricto del término, puesto que permite la posibilidad de la creación. Bergson llama a las imágenes vivas “centros de indeterminación” por la imposibilidad de predecir en ellas las acciones a partir de las excitaciones recibidas; un desvío entre las excitaciones recibidas y las acciones ejecutadas¹⁷. Así, nos dirá Bergson, las imágenes vivas introducen en el plano de la materia la pantalla negra que le faltaría para ser revelada: la luz ha encontrado un obstáculo, una opacidad que la refleja. En la última película de Debord hay una frase inicial categórica en este sentido: “Me han demostrado que el cine puede ser reducido a esta pantalla en blanco, después esta pantalla en negro”¹⁸. Debord se refiere precisamente a la repetición y a la interrupción, las cuales son indisolubles como condiciones trascendentales del montaje; las imágenes están tan presentes que ya no pueden ser vistas (blanco). Vacío donde no hay imagen (negro).

Al colocar la repetición en el centro de su técnica compositiva, Debord evita la forma negativa de la memoria, la memoria que produce el nihilismo resentido, le interesa no obstante

15 La película argentina *El viento se llevo lo que* (1999) de Alejandro Agresti, ilustra ese tipo de procesos de montaje de las imágenes cinematográficas a la inversa, de manera desorganizada, ignorando la secuencialidad impuesta por la narrativa propia de lo que llamaríamos el sentido común práctico. El film describe un remoto pueblo al que las películas llegan en tan mal estado tras haber sido expuestas de sala en sala por toda Argentina, que lo que los espectadores contemplan en la pantalla no es sino una extraña combinación de imágenes donde se ha perdido el orden lineal de los relatos originales. La percepción que estas películas prestan a los habitantes de aquel lugar acaba produciendo distorsión en los órdenes lógicos y previsible de la conducta.

16 Cita extraída de su trabajo *Elements de linguistique generale* (1960)

17 El pliegue o contracción deleuziano se refiere a la formación de este intervalo entre el movimiento-recibido y el movimiento-ejecutado que introduce la opacidad necesaria para frenar el flujo de la materia-imagen. El pliegue, asimismo, atrae en especial a Mallarmé: “Esta extraordinaria, como un vuelo recogido, pero dispuesto a extenderse, intervención del pliegue o ritmo, causa inicial de que una hoja cerrada contenga un secreto, es morada del silencio, precioso, y de unos signos, evocadores que se suceden, para la mente abolida literalmente a todo ... Sí, sin el repliegue del papel y los entresijos que instala”. MALLARMÉ, “El libro instrumento espiritual”, *Oeuvres Completes*, óp. cit., p. 379.

18 DEBORD, Guy, *In girum imus nocte et consumimur igni*. París: Simar Films, 1978

el nihilismo de la emergencia¹⁹, puesto que genera una zona de indecisión entre lo real y lo posible. La repetición en realidad no implica el retorno a lo idéntico, sino volverse hacia la posibilidad de lo que pudo ser. No resulta casual que los pensadores de la repetición también sean los de la diferencia²⁰, pues al restaurar la posibilidad de lo que fue, la repetición se aproxima a la cuestión de la memoria. En este sentido, y relacionándolo con el cine, Agamben apunta:

La memoria no nos puede devolver lo que fue como tal. En su lugar, la memoria restaura la posibilidad del pasado. Este es el significado de la experiencia teológica que Benjamin vio en la memoria, cuando dijo que la memoria convierte lo incumplido en cumplido, y lo cumplido en incumplido. La memoria es, por así decirlo, el órgano moldeador de la realidad, lo que puede transformar lo real en lo posible y lo posible en lo real. Es también la definición del cine. Se puede definir el ya-visto como el hecho de percibir algo que está presente como si hubiera sido ya, y su inverso como el hecho de percibir algo que ya ha sido como presente. El cine se lleva a cabo en esta zona de la indiferencia. Se comprende entonces por qué el trabajo con imágenes puede tener una importancia histórica y mesiánica, porque son una forma de proyectar el poder y la posibilidad hacia lo que es imposible por definición, hacia el pasado²¹.

Debord insiste en la misma premisa en *In girum imus nocte et consumimur igni* (Giramos en la noche y somos consumidos por el fuego, 1977), donde la frase “para ser retomado desde el principio” sustituye al tradicional “Fin”. Idea que queda subrayada con el propio título de la película, consistente en un palíndromo que se puede leer en ambos sentidos. Una frase que se retrae en sí mismo. Habitualmente, las frases palindrómicas se resienten en su significado cuanto más largas son²². Se sustrae, por tanto, cierta esencialidad palindrómica en el cine de Debord, puesto que un palíndromo no se inventa, se descubre. Así, y volviendo a recoger las palabras de Agamben:

Debord nos ha enseñado que la imagen es una zona de indeterminación entre lo verdadero y lo falso. Aunque hay dos formas de mostrar una imagen. La imagen exhibida como tal no es una imagen de nada, es una imagen sin imagen. La única cosa que uno

19 Véase el capítulo titulado “Nihilismo: capacidad destructora del sí” de este proyecto de investigación, pp. 95-104

20 Véase, DELEUZE, Gilles, *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002. Asimismo, resulta pertinente remitirnos a la noción de *différance* cuyo sentido, según expresa Derrida, consiste en: “La *différance* no es ni una palabra ni un concepto. En ella, sin embargo, vemos la unión –más que la suma- de lo que ha sido más decisivamente inscrito en el pensamiento de lo que es convenientemente llamado nuestra ‘época’: la diferencia de fuerzas en Nietzsche, el principio de la diferencia semiológica de Saussure, la diferencia como la posibilidad de la facilitación neuronal, la impresión y el efecto diferido en Freud, la diferencia como la irreductibilidad de la huella del otro de Lévinas y la diferencia óptico-ontológica en Heidegger”.

21 AGAMBEN, Giorgio, “Difference and Repetition: On Guy Debord’s Films”, *óp. cit.* p. 316

22 George Perec es el autor del palíndromo más largo escrito en francés, terminado en 1969 y conformado por más de cinco mil caracteres. Italo Calvino escribió “una auténtica obra de arte, poema, escultura, melodía, es una forma ideal que preexiste en las posibilidades de la lengua, del mármol, de las notas, y que el artista descubre como se descubre un teorema” a propósito del palíndromo-respuesta *Ce repère*, Perec de Luc Étienne, amigo y compañero de Perec en Oulipo.

no debe hacer es una imagen de la imagen. El signo puede significar cualquier cosa excepto el proceso de su significación. Lo que no puede ser significado o dicho en un discurso, lo que de alguna forma es indecible, puede no obstante ser mostrado en un discurso. Existen al menos dos formas de mostrar esta condición "sin imágenes", dos formas de hacer visible el hecho que en realidad no hay ninguna imagen. La primera es la pornografía y la publicidad, que actúan como si hubiera allí algo más para ser visto, o se ocultaran imágenes detrás de imágenes. Mientras que la otra consiste en exhibir la imagen en tanto imagen, y por lo tanto mostrar su apariencia "sin imagen" que, como dijo Benjamin, es el refugio de todas las imágenes. Es aquí, en esta diferencia, donde una cierta ética y política del cine entran en juego²³.

La interrupción, por su parte, remite al poder de interrumpir benjaminiano, propio del hacer poético. El poeta resiste el límite sintáctico con un límite acústico y métrico. Este límite no es únicamente una pausa, es una no-coincidencia, un desacuerdo entre sonido y significado, o como definiría Valéry, una vacilación prolongada entre sonido y significado. El montaje estaría, entonces, en oposición a la falsa unidad que se percibe a través de los gestos fragmentados y es el proceso por el cual se produce un significado visible a partir de la demostración del medio. Su destino, de acuerdo con Lévi-Strauss, es el mismo que el del ritual.

Lévi-Strauss observa la preocupación casi obsesiva del rito por las repeticiones y las fragmentaciones. En apariencia, la repetición y la fragmentación se oponen, sin embargo, el ritual se entrega a la posibilidad de rehacer lo discontinuo a partir de lo continuo. Debido, principalmente, a que el ser humano necesita la repetición perpetua y maniática de las mínimas unidades de lo vivido para ponerse a salvo de las interrupciones a las que está sometida su experiencia de lo real. Lévi-Strauss añade:

Como las imágenes de un film cinematográfico examinadas una por una, éste no podrá reconstruir, excepto en el pensamiento, la invivible experiencia de un hombre que se ha convertido en cabra. A menos que, como las imágenes del film, un celo piadoso produjera los ritos en tan gran número y los hiciera desfilar tan rápidamente que, en virtud misma de esta interferencia, engendrarán la ilusión de una vivencia imposible, porque ninguna experiencia real la ha correspondido ni lo corresponderá nunca²⁴

De ahí la labor del chamán en Lévi-Strauss, que lo remite al bricoleur, es decir, al que trabaja con elementos y materiales no originales y medios desviados para adaptarlos a las necesidades de la propia experiencia. En eso consiste la eficacia simbólica que teoriza Lévi-Strauss: instigación llevada a su expresión más extrema, producida entre estructuras análogas y constituidas por elementos fragmentados, desorganizados, restos, residuos con

23 AGAMBEN, Giorgio, "Difference and Repetition: On Guy Debord's Films", *óp. cit.*, p. 317

24 LÉVI-STRAUSS, Claude, *Historia de Lince*. Barcelona: Anagrama, 1992, p. 127.

los que generar sistemas organizados de experiencia que dotan, asimismo, correspondencia al conjunto de experiencias que en sí mismas carecen de ella.²⁵

El cine consiente aproximar una visión múltiple, polimórfica, lo remoto en lo inmediato, en definitiva -anota Manuel Delgado-, consiente el desplazamiento chamánico hacia los “otros mundos que están en éste”²⁶. El cine se desvela entonces como un-lugar, matiza Robert Smithson, pues solo importa lo que sale de la pantalla, lo demás queda anulado por la oscuridad²⁷. Para Benjamin la historia dotó a la imagen-dialéctica la capacidad de interrumpir a la lógica de la dominación. Según señala Agamben, esta historia se vincularía a una historia mesiánica, más que a una historia cronológica en sentido estricto. Esta historia mesiánica se apoya en una confianza desmedida hacia salvación, a lo que Agamben añade:

Tiene que pasar aquí, pero en otro tiempo; debe dejar atrás la cronología, pero sin entrar en otro mundo. Esta es la razón por la cual la historia mesiánica es incalculable. En la tradición judía, hay una tremenda ironía que rodea los cálculos que predican el día de la llegada del Mesías, pero sin dejar de repetir que serían cálculos prohibidos, puesto que la llegada del Mesías es incalculable. Sin embargo, al mismo tiempo, cada momento histórico es el momento de su llegada. El Mesías siempre ha llegado, siempre está ya ahí.²⁸

Agamben saca a relucir esta relación mesiánica de la imagen puesto que cree que Debord, junto con su siempre rival Godard²⁹, es quien activa esta situación mesiánica del cine a través del paradigma del montaje, que posteriormente adoptará Godard para desarrollar su filmografía³⁰. A partir de aquí es posible realizar una asociación lacaniana:

25 LÉVI-STRAUSS, Claude, “La eficacia simbólica”, *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós, 1995, pp. 211-227.

26 DELGADO, Manuel, “La eficacia simbólica del cine”. Conferencia pronunciada en la Casa Encendida (noviembre 2007, Madrid) y publicada en: VV.AA. *Cine y antropología*. Madrid: Casa Encendida-Fundación Caja Madrid, 2007, pp. 1-2

27 SMITHSON, Robert, “A Cinematic Atopia”, *Artforum*, Septiembre 1971 (versión digital)

28 AGAMBEN, Giorgio, “Difference and Repetition: On Guy Debord’s Films”, *óp. cit.*, p. 317

29 A pesar de la evolución cinematográfica de Godard desde sus inicios en la *Nouvelle Vague* (Nueva Ola). Así como su apelación al *détournement* cuando insertó en *Los carabineros* (1963) archivos de las dos guerras mundiales o, puesto el caso, la conversación reducida a eslóganes publicitarios en la velada festiva de *Pierrot el loco* (1965) donde se mostraba el vacío de las relaciones sociales en el seno de la burguesía a la luz uniforme de filtros de colores, para Debord el cine de Godard no era más que “la pseudo-libertad formal y la pseudo-crítica de las costumbres y los valores, es decir, las dos manifestaciones inseparables de todos los sucedáneos del arte moderno recuperado. Así, todos se esfuerzan en presentarle como un artista incomprendido, que choca con su audacia, injustamente detestado; y todos le elogian, desde la revista *Elle a Aragon-la Chocha*” (*Internacional Situacionista*, vol. 2, *óp. cit.*, p. 470). Tras la inauguración de *La Chinoise* (La china, 1967), cinta donde se mostraba a un grupo de estudiantes fanáticos del pequeño libro rojo en plena efervescencia maoísta, las divergencias fueron evidentes, como manifiesta la pintada en las paredes de la Sorbona durante Mayo del 68 pudiéndose leer: “Godard: le plus con des Suisses pro-chinois!” (Godard, el más tonto de los suizos pro-chinos).

30 Serge Daney, en relación a *Histoire(s) du cinema* de Godard, señalará: “El cine estaba buscando una cosa, el montaje, y ésta fue la cosa que el hombre del siglo veinte más terriblemente necesitaba”. Sin embargo, en la lucha abierta contra Godard, la IS insistiría que las numerosas citas literarias y referencias cinematográficas de Godard tenían más que ver con el collage que con el *détournement*. Subrayando: “el collage del elemento simplemente desvalorizado ha conocido un vasto terreno de aplicación mucho antes de constituirse, en la doctrina pop art, en el esnobismo moderno del objeto desplazado (la ventosa convertida en caja de especias, etc.). Esta aceptación de la desvalorización se extiende ahora a un método de uso combinatorio de elementos neutros e indefinidamente intercambiables. Godard es un ejemplo particularmente molesto

Si se nos ha leído hasta aquí, se sabrá que el deseo, más exactamente, se sostiene gracias a un fantasma uno de cuyos pies (por lo menos) está en el Otro, y precisamente el que cuenta, incluso y sobre todo si le ocurre que cojea. El objeto, ya lo hemos mostrado en la experiencia freudiana, el objeto de deseo allí donde se propone desnudo, no es sino la escoria de un fantasma donde el sujeto no se repone de su síncope. Es un caso de necrofilia. (El objeto- causa de deseo) generalmente titubea de manera complementaria al titubeo del sujeto. ... Al quedar él solo en presencia, bajo la forma de la voz interior, diciendo las más de las veces cosas sin pies ni cabeza, (el sujeto) ¿no parece significarse suficientemente con ese tachado con el que el significante lo hace bastardo, ese significante liberado del fantasma del que deriva, en los dos sentidos del término? (es decir, tanto de derivar como desplazar)³¹

De la misma forma que el objeto lacaniano se apoya de un cuerpo cualquiera para fijarse como fantasma, por convertirse en el sujeto mismo, sucede que sólo entonces el sujeto siente que tiene la posibilidad de superar su incompletitud o insatisfacción original, precisamente porque el sujeto pasa a imaginarse sólo en relación a ese fantasma: “Ese *fading* se produce en la suspensión del deseo, por eclipsarse el sujeto en el significante de la demanda —y en la fijación del fantasma, por convertirse el sujeto mismo en el corte que hace brillar el objeto parcial (objeto a) con su indecible vacilación”³². Con ello, la imagen disfrazada el abismo para aparentar que es realmente la sustancia que lo llena. Al igual que el espectáculo o la ideología, que se posicionan concretamente en esa brecha para aparentar que son el puente que la salva. Por lo que Lacan advierte:

Un rasgo común a esos objetos en nuestra elaboración: no tienen imagen especular, dicho de otra manera, de alteridad. Es lo que les permite ser “el paño”, o para ser más precisos, el forro (sin ser por ello su envés) del sujeto mismo que se considera sujeto de la conciencia. Pues el sujeto que cree poder tener acceso a sí mismo designándose en el enunciado no es otra cosa que un objeto tal. Interrogado al angustiado ante la página en blanco, os dirá quién es la boñiga de su fantasma. Es a ese objeto inasible en el espejo al que la imagen especular da vestimenta. Presa capturada en las redes de la sombra que, robada de su volumen que hincha la sombra, vuelve a tender el señuelo fatigado de ésta con un aire de presa³³

de tal uso sin negación, sin afirmación, sin calidad”. En: IS, “Sobre la alienación, examen de diversos aspectos concretos”. *Internacional Situacionista*, vol. 2, óp. cit., p. 471.

31 LACAN, “Kant con Sade”, *Escritos*, óp. cit., p. 760

32 LACAN, “Observación”, *Escritos*, óp. cit., p. 636.

33 LACAN, “Subversión del sujeto”, *Escritos*, óp. cit., p. 798





Ante todo, es bien notorio que en parte alguna he hecho concesiones.^{aaa}



Por lo demás, cualquiera que sea la época, nada importante se ha comunicado.^{aaa}



Los manipuladores de la publicidad,



Debord. In girum imus nocte et consumimur igni (1978)



SANS SOLEIL

Reclamo para la imagen la humildad y los poderes de una magdalena¹.

Una cita de T. S. Eliot inaugura *Sans Soleil* (Sin Sol, 1983): "Porque sé que el tiempo es siempre tiempo. Y el lugar es siempre y sólo lugar"². Junto a la cita el plano de tres niños caminando en un paisaje islandés, "Amaba" -se dice en la cinta- "la fragilidad de esos instantes suspendidos, esos recuerdos que no servían más que para dejar, justamente, recuerdos". Después, la voz de Florence Delay continúa relatando:

La primera imagen de la que me habló fue la de tres niños en un camino, en Islandia, el año 1965. Me decía que para él era la imagen de la felicidad, y también que había intentado en numerosas ocasiones asociarla con otras imágenes, pero que nunca había funcionado. Me escribía: "Un día, la pondré sola al inicio de una película, y abajo pondré un buen trozo negro. Si no ven la felicidad, al menos verán la oscuridad".³

Chris Marker⁴ acude a la voluntad del *haiku* de borrar la autoría del yo cediendo el texto a

1 MARKER, Chris. En: RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, "Chris Marker: La mirada de Orfeo", *Neutral. Blanchot y sus contemporáneos*, nº 4, enero, 2007 (versión digital), p. 1

2 Pertenece a un fragmento de "Ash Wednesday" (Miércoles de Ceniza), el primer poema largo escrito por T. S. Eliot tras su conversión al anglicanismo. Publicado en 1930, indaga en la lucha que se produce cuando alguien que ha carecido de fe en el pasado se esfuerza por avanzar hacia Dios. Con una base del Purgatorio de Dante, su ambigüedad alusiva relata el paso de la esterilidad espiritual a la esperanza de la salvación humana.

3 MARKER, Chris, "Sans Soleil" (transcripción completa del texto presente en el film), *Trafic*, nº 6, 1993, p. 79.

4 Marker, junto a Alain Resnais y Agnès Varda, quiso hacer de Rive Gauche su seña de identidad, dando nombre a esta corriente separada ideológicamente de la Nouvelle Vague, situada en el lado derecho del Sena. Implicados profesionalmente y por afinidad con los escritores de la Nouveau Roman, quienes colaborarían en la redacción de guiones como en la voz en off de sus metrajes, la mayor parte de los trabajos de Rive Gauche recibieron no obstante el apoyo de la IS. En especial, *Hiroshima mon amour* (1959) de Resnais, como puede verse en el artículo "El cine después de Alain Resnais".



así, si no ven la felicidad de la imagen,
al menos verán la parte más negra.

una tercera persona⁵ y, mientras la voz insiste en la fragilidad de la imagen de la felicidad, en ese preciso momento, se sustituye el plano de los niños por la de un avión de combate norteamericano maniobrando en la pista de un portaviones. La felicidad entonces queda interrumpida, en suspenso, por la brutalidad de la violencia remarcada mediante el fundido en negro. Nuevamente, la luz ha encontrado un obstáculo, una opacidad que la refleja.

Esta imagen de la felicidad registrada en el pasado por el propio Marker y uno de los escasos momentos en los que hace referencia a su propia condición de cineasta⁶, sirve para insistir en la posible incapacidad humana de no poder volverla a ver. Una imagen recuperada que ya no comunica nada. Sin embargo, el insistente, obsesivo contacto con esa imagen, o más explícitamente, con la imagen en tanto que recuerdo (y, por tanto, con aquello que lo condena), implica “una (no)- muerte infinita que ya no es un vivir, ni un morir plenos, sino una (no)-muerte en vida y aun en medio, por decir así, de una no-vida”⁷. Marker nos incita entonces al esbozo de una reescritura de la memoria, en cuyo devenir ésta se vuelve deriva perpetua o escritura en espiral de la memoria⁸ y donde cualquier mínimo signo renuncia a su presencia:

La poesía nace de la inseguridad: judíos errantes, japoneses temblorosos. Viven en una alfombra que la naturaleza puede estirar en cualquier momento con ganas de gastar una broma, por eso se han acostumbrado a vivir en un mundo de apariencias frágiles, fugaces, revocables, trenes que vuelan de planeta en planeta, samuráis que luchan en un pasado inmutable: esto se llama la impermanencia de las cosas⁹.

(Im)Permanencia que viene dada por la definición del haiku: “*simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento*”¹⁰. Deleuze lo describe de la siguiente manera en relación al cine de Yasujiro Ozu: “*Hay devenir, cambio, pasaje. Pero, a su vez, la forma de lo que cambia no cambia, no pasa. Es el tiempo, el tiempo en persona, `un poco de tiempo*”

En: *Internacional Situacionista*, vol. 1., óp. cit., pp. 77-79

5 DE LUCAS, Gonzalo, “Chris Marker. Composición política de la imagen. Introducción a la primera imagen de Sans Soleil”, *Formats: Revista de Comunicació Audiovisual*, nº2, 1999 (versión digital), p. 2

6 Al final de la cinta, Marker recupera el plano de los niños en Islandia y comenta: “Y aquí, por ellos mismos, se han puesto los tres niños de Islandia. He vuelto ha coger el plano íntegramente, añadiendo este final un poco indeciso, este encuadre tembloroso bajo la fuerza del viento que soplaba sobre el acantilado. Todo esto que había cortado y que explicaba mucho mejor que lo que había dejado lo que yo veía en ese instante, porque mantenía la cámara hasta el último 25º fotograma de segundo”. MARKER, Chris, “Sans Soleil”, óp. cit., p.96

7 RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, “Chris Marker: La mirada de Orfeo”, óp. cit., p. 12

8 Marker utiliza el film *Vértigo* de Alfred Hitchcock (1958) para expresar una serie de presupuestos acerca de la construcción de la memoria en espiral como nueva oportunidad, partiendo de “la imposibilidad de vivir en la memoria sino es engañándola. Inventando una doble de Madeleine en otra dimensión del Tiempo, una zona que sería tan sólo para él, y en la cual podría explicar la inexplicable historia que empezó en el Golden Gate, cuando rescató a Madeleine de la bahía de San Francisco, cuando la salvó de la muerte, antes de volver a tirarla. ¿O bien era a al inversa?” (MARKER, Chris, “Sans Soleil”, óp. cit., p. 80). En un artículo posterior publicado en *Positif*, privilegia la oportunidad de Scottie de tener una segunda oportunidad, es decir, de reescribir la memoria. MARKER, C., “A free replay; notes sur *Vértigo*”, *Positif*, nº 400, junio 1994, p. 84

9 MARKER, Chris, “Sans Soleil”, óp. cit., p. 83

10 BASHŌ, Matsuo. En: DE LUCAS, Gonzalo, “Chris Marker. Composición política de la imagen...”, óp. cit., p. 3

en estado puro': una imagen-tiempo directa que da a lo que cambia la forma inmutable en la que el cambio se produce"¹¹. La imagen reciclada no puede ser por tanto la imagen de la felicidad, pues su sentido reside precisamente en aquello que no se dice, en aquello que no se muestra¹². Más adelante, la voz continúa: "Me escribe: Se puede decir que me he pasado la vida preguntándome sobre la función del recuerdo, que no es el contrario del olvido, sino más bien su reverso. De hecho, no nos acordamos de nada. Reescribimos la memoria de la misma manera que reescribimos la historia"¹³. En cierto modo, los griegos habían presentado que Letheo, el olvido, no es solamente el reverso de Aletheia, lo des-ocultado, lo des-velado, la verdad. También reconocían en Letheo a Eros, al deseo. Ese lugar del extravío a donde vuelve todo aquello que se separa, se olvida. En relación a lo expuesto Alberto Ruiz Samaniego anota:

De su posición ante la imagen -más bien del futuro o la promesa, o la confianza puesta, cumplida o no, en la imagen- y el mundo -no del mundo, sino de las operaciones, a menudo cruentas, que el hombre hace dentro de él, y con él-. De la confrontación -verdaderamente una violencia- entre la intimidad de una vida recogida o salvada en su memoria frágil y menesterosa -el relato que ella misma se cuenta y en que se encuentra- y el peligro o el espanto que siempre la rodea, la amenaza, la captura para aniquilarla en medio del torbellino de un presente que siempre está en guerra, y por eso hace Historia. Del mesianismo de mantener (el contacto con y el recuerdo de) la imagen: toda su profundidad y sus desvíos, su recorrido inesperado, anhelado; su alianza. Y su condena: Apocalipsis e Infierno como presente continuo del mundo, en tanto que narración satánica y soberbia que aspira a destrozarse sin miramientos todas las cosas que, como se dice también en *Sans Soleil*, hacen latir nuestro corazón¹⁴

Marker relata la historia de Sei Shônagon, una dama de honor de la princesa Sadako que escribió una lista de las cosas que hacen "latir al corazón". Lista cuya estructura corresponde al género *sôshi* que, "como los *nikki*, son escritos íntimos; pero, a diferencia de los diarios, no respetan el orden cronológico ni, de un modo general, ningún plan; se trata de bocetos en los que el autor vierte sobre el papel, dejando ir su pincel, todas las ideas, imágenes, reflexiones que provienen de su espíritu"¹⁵. Definición que encajaría con la estructura constructiva mediante la deriva debordiana del film, señala Gonzalo de Lucas¹⁶. Nombrar tan solo para que el corazón pueda latir. Únicamente citando a las cosas, convocándolas en el desamparo de una recolección que servirá a Marker para indagar en su estructura fílmica, alejada de una identificación unívoca, incluso cuando las imágenes son propias. Ruiz Sama-

11 DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, óp. cit., p. 31

12 Bartleby, el emisor de las cartas de *Sans Soleil*, asiente: "Medí la insostenible vanidad de Occidente, que no deja de privilegiar el ser por encima del no ser, lo dicho por encima de lo no dicho."

13 MARKER, Chris, "Sans Soleil", óp. cit., p. 80

14 RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, "Chris Marker: La mirada de Orfeo", óp. cit., pp. 1-2

15 BAUJARD, André. En: SHÔNAGON, Sei, *Notes de chevet*. París: Gallimard, 1985 (introducción).

16 DE LUCAS, Gonzalo, "Chris Marker. Composición política de la imagen...", óp. cit., p. 5

niego sugiere al respecto:

Materiales ciertamente heteróclitos: detritus y desgarros, colecciones de miradas de un flâneur planetario; confesiones, avisos y vestigios que flotan sonámbulos en la pantalla íntima y global como botellas en el mar. Magma confuso y variopinto braceando en los sargazos del tiempo que un artista-trapero en la estela de Baudelaire y Benjamin, sujeto al límite -en el límite: sujeto él también sin sustancia: tan sólo una voz, y nada más, un eco incluso de otras voces náufragas- tratará de salvar en un mínimo orden, en una secuencia más verdadera y profunda -más po(i)ética- que la historia misma, en la forma, justamente, que nos propuso el viejo Aristóteles en su análisis de la tragedia¹⁷.

Al comienzo de la narración de *Description d'un combat* (Descripción de un combate, 1960), Marker deja definida su preocupación constructiva: "establecer un orden, una relación entre cosas hostiles o incomprensibles". Sabe que no hay necesidad de filmar, simplemente parar y repetir; *replay*. "¿Qué es lo que nos proponen los juegos de vídeo, qué dicen más de nuestro inconsciente que las obras completas de Lacan? Ni dinero ni gloria: una nueva partida"¹⁸. He ahí el sentido de la noción *replay* para Marker, que queda descrita por Philippe Dubois como "del pasado que se repasa, como una imagen que se vuelve a ver, o mejor aún: como un film que se remonta, es retomada a menudo por Marker, dando testimonio de la potencia de esta asimilación imaginaria entre memoria e imagen (no existe la imagen más que como memoria y no existe la memoria más que como imagen)"¹⁹.

No hay sol: *Sans Soleil*. El Apocalipsis ha sucedido, habrá sucedido, está sucediendo²⁰. Nos queda únicamente el consuelo de la memoria, tan precaria. Su rescate sólo puede hacerse con la imagen: "Os escribo todo esto desde otro mundo, un mundo de apariencias. De alguna manera los dos mundos se comunican. La memoria es para uno lo que la Historia es para el otro. Una imposibilidad. Las leyendas nacen de la necesidad de explicar lo inexplicable. Las memorias se han de contentar con su delirio, su deriva"²¹. Marker continúa: "y el planeta ya pone en escena por sí solo el trabajo del Tiempo... Y el viaje también entró en la zona. Hayao me enseñó mis imágenes ya carcomidas por el abismo del tiempo, liberadas de la mentira que habían provocado estos instantes aspirados por el espiral"²². Marker entonces nos introduce la máquina electrónica creada por su amigo Hayao Yamaneko, proceso de solarización con la que somete a la definición, a la nitidez de las imágenes:

17 RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, "Chris Marker: La mirada de Orfeo", *óp. cit.*, p. 4

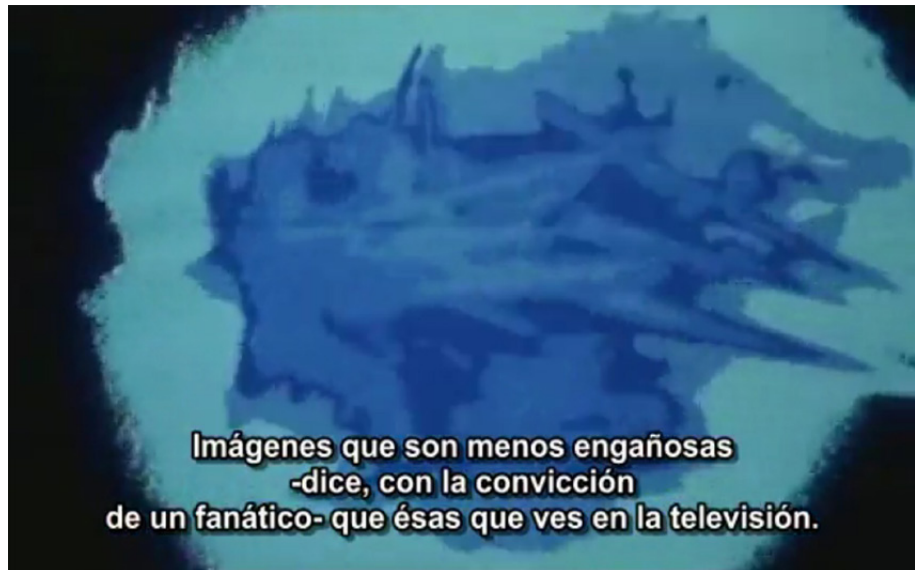
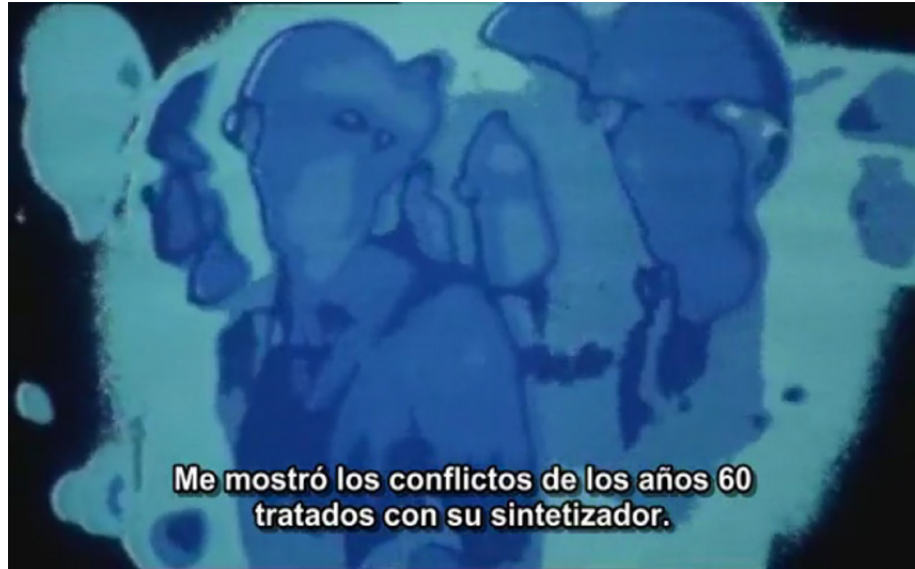
18 MARKER, Chris, "A free replay; notes sur *Vértigo*", *óp. cit.*, p. 84

19 DUBOIS, Philippe, "La Jetée de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience", *Théorème*, nº 6, *Recherches sur Chris Marker. Revue de l'Institut de Recherche sur le Cinema et l'Audiovisuel IRCAV, Université Paris 3. París: Presses Sorbonne Nouvelle*, 2006, p. 70

20 RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, "Chris Marker: La mirada de Orfeo", *óp. cit.*, p. 2

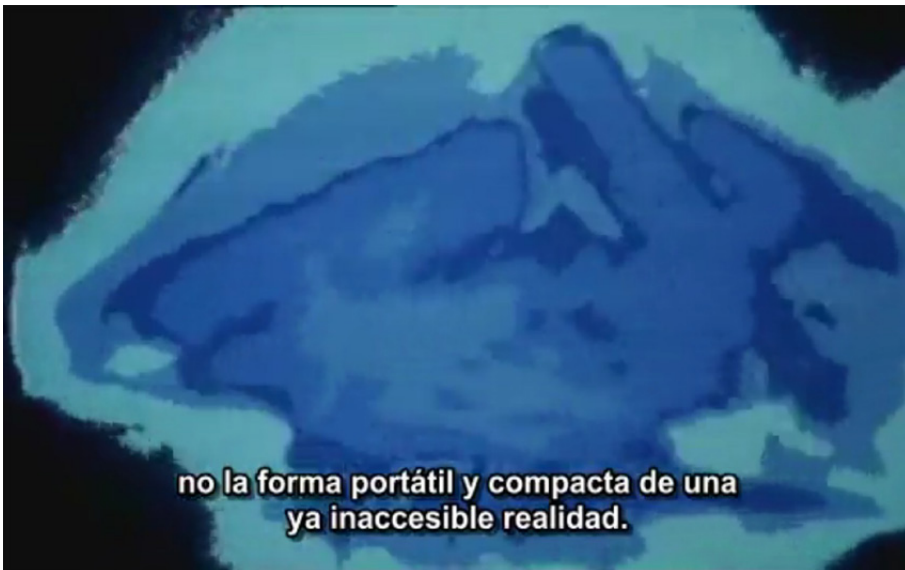
21 MARKER, Chris, "Sans Soleil", *óp. cit.*, p. 90

22 *Ibíd.*, p.96





Al menos, proclaman ser lo que son: imágenes,



**no la forma portátil y compacta de una
ya inaccesible realidad.**

Juega con los signos de su memoria. Los pincha y decora como insectos que se hubieran escapado del tiempo, y que pudiese mirar desde un punto situado en el exterior del tiempo -la única eternidad que nos queda²³

Ha encontrado una solución: si las imágenes del presente no cambian, cambiar las imágenes del pasado. Me ha mostrado unas imágenes de los acontecimientos de los sesenta tratadas por un sintetizador. Dice, con la convicción del fanático, que son imágenes menos mentirosas que aquellas que veo en la televisión. Al menos se presentan como lo que son, imágenes, y no como la forma transportable y compacta de una realidad que ya no es accesible²⁴

Sans Soleil responde a esa situación reivindicando la necesidad de mostrar la imagen en tal que imagen. La imagen se presenta por lo que es. La ignición digital de la imagen la ha hecho entrar en la Zona²⁵ y, como sugiere el narrador, de ese modo las imágenes "al menos se presentan como lo que son, imágenes, y no como la forma transportable y compacta de una realidad que ya no es accesible"²⁶. En cierto modo, la potencia de sacar una imagen, en tanto que doble negativo del mundo, es equivalente a la del uso de la cita, tal como la entendiera Benjamin: "Tuvo que ser el desesperado el que, por su parte, descubriera en la cita una fuerza no de conservar, sino más bien de purificar, y de destruir y sacar de contexto; la única que infunde todavía la esperanza de que algunas cosas sobreviven a este escaso espacio temporal, precisamente, porque las han sacado de él"²⁷

En tanto que doble del mundo, desconfiaba asimismo de lo que se nos muestra, se des-oculta y se corresponde evidenciando sus mecanismos de construcción. Pero también apela al espectador como constructor de la imagen y, por tanto, se muestra dispuesta para su consideración: "Se preguntó a menudo por la naturaleza de la ilusión cinematográfica. Volver a darnos creencia en el mundo, ése es el poder del cine moderno... Cristianos o ateos, en nuestra universal esquizofrenia `necesitamos razones para creer en este mundo`"²⁸. Ella es también otro doble negativo que arrastra consigo no sólo a su hacedor sino también a su contemplador, puesto que una imagen sólo existe en cuanto es percibida. De modo que una imagen lleva implícita la posibilidad de cambio, basta con unirla a otra imagen, a nuestra propia vida, dándonos a entender que el propietario de una imagen no es el que la hace, sino

23 MARKER, Chris, "Sans Soleil", óp. cit., p. 91

24 MARKER, Chris, "Sans Soleil", óp. cit., p. 86

25 La presencia de la Zona en la producción de Marker es previa a su alusión al homólogo territorio del Stalker de Andrei Tarkovski, resaltado en Sans soleil al mencionar el sintetizador de imagen electrónica que había fabricado Yamaneko y bautizado, a su vez, la Zona en homenaje a la cinta del director ruso. Raymond Bellour, de hecho, detecta la continua presencia de esta figura a partir de un escrito de Marker datado en 1950, cuando menciona la presencia de cierta inquietante "zona radiactiva" en la obra de Jean Cocteau. A partir de ahí, Marker recurre a dicha imagen como cierta posibilidad de construcción de una región incógnita, ambivalente y desorientadora.

26 MARKER, Chris, "Sans Soleil", óp. cit., p. 86

27 BENJAMIN, Walter, "Karl Kraus", Obras, Libro II, 1, óp. cit., p. 374.

28 MARKER, Chris, "Sans Soleil", óp. cit., p. 230

de aquel que la mira²⁹. El montaje se muestra entonces como la oportunidad de reparar la injusta separación de imágenes o separar las que estaban unidas injustamente: “El montaje es la redención. El re-citado, lo resucitado”³⁰. Marker recuerda cuándo lo descubrió: “Estaba rodando *Le Joli mai*, sumergido por completo en la realidad de París en 1962 ... cuando, el día de descanso del equipo, fotografié una historia que no comprendía del todo. Fue en el montaje cuando las piezas del puzle se unieron, y no fui yo quien diseñó el puzle”³¹. Las condiciones de su posibilidad se harán definir, es suficiente con esperar -insistirá Marker-, y se dará entonces la emergencia de una política de la imagen que no busca una imagen política:

el secreto japonés, esta impresión dolorosa de las cosas de la que hablaba Lévi-Strauss, supone la facultad de comunicarse con las cosas, de entrar en ellas, de ser ellas para un instante. Es decir, hace falta que sean por su parte como nosotros: mortales e inmortales³²

(en Japón) poner adjetivos es tan mal educado como regalar objetos con la etiqueta del precio. La poesía japonesa no califica. Hay una manera de decir barco, roca, rocío, rana, cuervo, granizo, garza, crisantemo, que lo contiene todo. La prensa habla estos días de la historia de un hombre de Nagoya: la mujer que amaba murió el año pasado, y él se refugió en el trabajo, a la japonesa, como un loco. Incluso, según parece, realizó un descubrimiento importante en electrónica. Y después, en el mes de mayo, se suicidó: se ha dicho que no pudo soportar escuchar la palabra primavera³³.

29 A este respecto, y en relación a la filmografía de Marker, Raymond Bellour anota: “se ha escrito tanto sobre *La Jetée*, desde hace ya medio siglo; pero quizás queda por decir aún lo siguiente: ¿Qué le sucede al espectador de *La Jetée*, esta película compuesta únicamente de imágenes fijas, a excepción de un instante pasajero que hace surgir la paradoja? Parece evidente que el hecho mismo (en ese entonces nuevo), de concebir una narración en base a imágenes aparentemente desprovistas de movimiento, no basta para inhabilitarlas, puesto que la simple concatenación apoyada por procedimientos ópticos (fundidos encadenados y fundidos al negro), así como por una voz en off y música, son suficientes para devolverle al tiempo lo que aparentemente le había sido sustraído. Para convencerse, basta ver esa otra película de imágenes fijas (fotografías y pinturas) concebida cuatro años más tarde, *Si j'avais quatre dromadaires*. Sorprende por su encanto que divaga cual ensayo con toda libertad, sostenido por un comentario-diálogo a tres voces; informa, critica, emociona, pero no inquieta al espectador sino a través de algunas cúspides transitorias de fascinación, en donde las imágenes fijas se muestran más claramente como el soporte. La inquietud profunda inducida por *La Jetée* proviene entonces tanto de lo que muestran las imágenes como de lo que dice la voz, confiriendo a su fijeza una potencia de perturbación extrema. BELLOUR, Raymond, “Marker forever”. En: GREENE, Ricardo, PINTO, Iván (eds.), *La Zona Marker*. Santiago de Chile: Fidocs, 2013, p. 147

30 RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, “Chris Marker: La mirada de Orfeo”, óp. cit., p. 9

31 MARKER, Chris, “La necesidad y la razón”, entrevista de Samuel Douhaire y Annick Rivoire en *Libération*, 5 marzo 2003. Versión traducida en: *Caimán cuadernos de cine*, n° 5, mayo 2012, monográfico Chris Marker, p. 16. Al final de su vida, Marker, presentó el concepto de *Superliminal*: “He desarrollado el concepto de ‘superliminal’, que es una especie de contrapunto de subliminal. En lugar de un fotograma perdido en la corriente de otro, de diferentes fotogramas, *Superliminal* es un fotograma perdido en la corriente de casi idénticos fotogramas, o, lo que esto significa, cuando tomas los fotogramas uno por uno, sucede que uno acaba por ser el fotograma real, algo que nadie ha percibido, ni siquiera el tipo que lo ha captado (yo, en la mayoría de los casos)”. En: HABIB, André y PACI, Viva, “Introduction”, *Chris Marker ou l'imprimerie du regard*. París: L'Harmattan, 2008, nota 3 de la p. 15.

32 MARKER, Chris, “Sans Soleil”, óp. cit., p. 84

33 *Ibid.*, p. 81

En cierta forma,

El miedo es la hija de Dios

Redimida en la noche de Viernes santo

Ella no es hermosa

Y es burlada, maldecida y desapropiada de todo.

Pero no nos equivoquemos

Ella vela por la agonía de toda la humanidad

Intercede por ella.

Para eso hay una regla y una excepción

La cultura es la regla

Y el arte la excepción.

Todos hablan de la regla: los cigarrillos, la computadora, las remeras, la TV

Turismo, guerra

Nadie habla de la excepción

No es hablado

Está escrito: Flaubert, Dostoyevski

Está compuesto: Gershwin, Mozart

Está pintado: Cezzane, Vermeer

Está filmado: Antonioni, Vigo

O es vivido,

Y allí está el arte de vivir: Srebrenica, Mostar, Sarajevo.

La regla desea la muerte de la excepción

Así es que la regla de la Cultura Europea

Está organizando la muerte del arte de vivir,

El cual aún se mantiene floreciente.

Quando sea hora de cerrar el libro no tendré ningún pesar

He visto a tantos vivir tan mal y a otros morir tan bien.

Religión = estamentos de poder más asentado

va más allá

PAN - Paniche, panike

MIEDO A LO DESCONOCIDO

En necesidad x controlar la heterología.

PANEGÍRICO

signific: todo el pueblo ASAMBLA

Discurso epto para toda

la gente

tb signific

REFERENTE A

pregunta de safe

Perspectiva occidental

Renacimiento -> Ilustración

la perspectiva central

"lexis"

gran fracaso.

Así el conquisador x su defen-
dencia al lenguaje como
único instrumento procedal disponible

Cuidar pero tb ocultar, atenuar, disimular

cubrir con velo.

espontaneidad melódica

"Según de los Reche-
dos"

RUPRURA con la perspectiva

El hombre se esueña como mortal: ser capaz de la muerte como muerte. Solo el hombre muere y otros continúan viviendo. Pero su habitar descansa en lo poético

Habitar heideggeriano

Benjamin "la alegoría de la fe"

Regnum = "Dios Señor descenso eterno"

"Cero en conductas"

Ensayo filosófico "Barrocos de la benevolencia"

Lejos presupuesto



Jean-Luc Godard. Yo te Saludo Sarajevo (1994)



Epílogo Parte I

EL DESEO SITUACIONISTA

Presenta más problema interpretar las interpretaciones que interpretar las cosas¹

Un deseo gobierna toda la práctica situacionista; la experimentación de y en la experiencia (de la vida). Deseo que se configura en una nueva perspectiva, en un nuevo proyecto y, sin embargo, carece de doctrina que pueda imponerse a los demás. Tampoco posibilita recibirlo de forma organizada, como discurso eficaz. A pesar que Debord aspirase a “que la Internacional Situacionista tuviera un libro de teoría”². Se descubre, sin embargo, una invitación para conectar con su deseo por la experimentación en una vida compartida por todas, por todos. En la cultura. La cuestión de la esencialidad vital que Vaneigem nos lo evidencia: “No hay felicidad individual sin felicidad colectiva; no hay felicidad colectiva sin felicidad individual... No reconocemos más que la voluntad de vivir”³, y continúa:

El dinero y el cálculo inherente a la ley del beneficio han impuesto al pensamiento y a las costumbres una limitación de la que apenas estamos comenzando a tomar conciencia. El fin de la economía del sí y del mundo abrirá a la exploración un campo de realidades cuya riqueza jamás hemos sospechado ni en nuestros sueños más fan-

1 MONTAIGNE, Michel de (1580), *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*. Barcelona: El Acantilado, 2007

2 DEBORD, Guy, ‘Prólogo a la cuarta edición italiana de La sociedad del espectáculo’, *La sociedad del espectáculo*, *óp. cit.*, p. 8

3 VANEIGEM, Raoul, *Por una internacional del género humano*. Barcelona: Octaedro, 2000, pp. 213-218. De la web no-thingness.org: “Junto a Guy Debord, la voz de Raoul Vaneigem fue una de las más fuertes entre los situacionistas. Contrariamente al estilo polémico y político de Debord, la prosa de Vaneigem era más espiritual y poética. *La Revolución de Todos los Días (Traité de savoir-vivre à l’usage des jeunes générations)*, publicada en el mismo año que *La sociedad del espectáculo*, ayudó a ampliar y equilibrar la presentación de la teoría y práctica de la IS. Vaneigem fue uno de los miembros por más tiempo de la IS y frecuente editor de la revista *Internationale Situationniste*. Finalmente abandonó la IS en noviembre de 1970, exponiendo las fallas de la organización así como las suyas propias en su carta de renuncia. Poco después, Debord respondió con su típico estilo acerado denunciando tanto a Vaneigem como a su crítica de la Internacional Situacionista”.

tásticos... La revolución de la vida cotidiana extraerá su poder de la voluntad de vivir universal desde el instante en que cada uno tome conciencia de que tiene el poder de llevar su existencia según sus deseos en la medida en que se resuelva a fundarlos sobre la reconciliación con la naturaleza, consigo mismo y con los demás⁴.

La cultura, en su concepción más tradicional, tiende a regular el consenso desde un carácter normativo que mantiene cierta homeostasis, dando forma diferencial a un conjunto de creencias, valores, rituales y representaciones de la realidad que se corresponden normalmente con las consecuencias convulsas derivadas de la historia. La cultura, bajo este aspecto normativo, anota Badiola⁵, consiste en una representación propiamente ideologizada, una representación de *lo real* que nos une con sus condiciones de existencia. Condiciones existenciales desiguales entre nosotros y, sin embargo, de efecto cohesivo, que se produce al naturalizar unas relaciones de sometimiento mantenidas ocultas en la conciencia de las personas, permitiéndonos soportar nuestras vidas como si tuviéramos un aceptable nivel de control sobre las mismas. Esbozo que Feuerbach inició en su crítica a la religión⁶, recogiendo posteriormente Marx, quien afirmarí que ésta “es la realización fantástica del ser humano, puesto que el ser humano carece de verdadera realidad”⁷. Una simulación del mundo exterior que nos asegure la supervivencia. “Una historia plausible, pero falsa, es mejor que ninguna”, nos indicaba el neurólogo Francisco Rubia Vila en algún capítulo de esta investigación⁸. Mientras, Lacan nos matizaba que el yo permanece en conflicto permanente, solo soportable mediante el autoengaño⁹. La cultura representa, por tanto, esta dimensión ideologizada que, al mismo tiempo que nos permite vivir juntos y alcanzar ciertas cuotas de felicidad, lo hace mediante la manipulación de sentido. También reclamando cierto olvido. Lo que provoca que la cultura posea asimismo corrientes reactivas que van surgiendo con la pretensión de ofrecernos dialécticamente una consciencia alternativa de nuevas realidades¹⁰.

4 *Ibíd*em

5 BADIOLA, Txomin, notas recogidas de su intervención en “Los artistas como promotores del cambio cultural y social de las ciudades”, y dentro del marco *Forum d’Avignon Bilbao: La ciudad como ecosistema cultural* (Bilbao, 5-8 marzo 2010)

6 *La Sociedad del espectáculo* de Debord se inicia, concretamente, con la siguiente cita de Feuerbach: “Y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... Lo que es sagrado para él no es sino la ilusión, pero aquello que es profano es la verdad. Más aún, lo sagrado se engrandece a sus ojos a medida que decrece la verdad y que la ilusión crece, tanto y tan bien que el colmo de la ilusión es también para él el colmo de lo sagrado”. FEUERBACH, Prefacio a la segunda edición de *La Esencia del cristianismo*. En: DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, *óp. cit.*, p. 7

7 MARX, Karl, ‘De la crítica al cielo a la crítica de la tierra’, *Antología*. Barcelona: Península, 1988, p. 40

8 RUBIA VILA, Francisco J., “El impacto de la Neurociencia: la ilusión del yo”, *óp. cit.*, s.p. Citado previamente en el capítulo “Le monde n’est qu’abusion” de esta investigación, pp. 127-137

9 LACAN, Jacques, *El seminario Libro II El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós, 1983

10 Adorno expone que todo pensar, incluido el ser, produce abstracción a partir de algo, de un objeto, la cual no podemos eliminar. Este pensamiento abstracto, que es totalmente diferente a la realidad, parte desde el mismo objeto y lo hace infinito en el pensamiento. Línea crítica al Idealismo desde Fichte, por “creer que el proceso de la abstracción libera de aquello de lo que abstrae, y es que, aunque lo elimine del pensamiento, lo destierra de su país natal, no lo aniquila en sí mismo”. El pensamiento no puede separarse de lo pensado entrando, a menudo, en contradicción con el contexto, siendo la dialéctica

Existe un espectro infinito de negaciones posibles conforme a las leyes de la dialéctica, pero según nos daba a entender Marx, para llegar a la negación que fuese capaz de resolver todos los niveles de contradicción implícitos en las relaciones de sometimiento (más concretamente en la propiedad privada capitalista) exigía que a “la oposición entre carencia de propiedad y propiedad ... no se la comprenda como la oposición de (o en relación con la oposición entre) trabajo y capital”¹¹. Niveles que, por otro lado, quedarían irresueltos mediante la negación involucrada con lo que él denominaba comunismo grosero (“La primera superación positiva de la propiedad privada, el comunismo grosero, no es por tanto más que una forma de mostrarse la vileza de la propiedad privada que se quiere instaurar como comunidad positiva”¹²), ni tampoco con el simple y descarnado desarrollo de una estructura formal de igualdad y de libertad¹³. En tanto que fuese así, no se lograría responder a la realidad de la contradicción¹⁴. Superada esta objetividad exterior y sin pensamiento, la enajenación en sí¹⁵, la única forma socio-cultural que Marx acabaría asumiendo como propia iba más allá de la primera negación hacia la alienación implícita en la propiedad privada burguesa, presentándola como su supercesión. Su apropiación. Esto es, no sólo su negación, sino su negación de la negación:

La superación de la propiedad privada es por ello, la emancipación plena de todos los sentidos y cualidades humanos; pero es esta emancipación precisamente porque todos estos sentidos y cualidades se han hecho humanos, tanto en sentido objetivo como subjetivo. El ojo se ha hecho un ojo humano, así como su objeto se ha hecho un objeto social, humano, creado por el hombre para el hombre. Los sentidos se han hecho así inmediatamente teóricos en su práctica. Se relacionan con la cosa por amor de la cosa, pero la cosa misma es una relación humana objetiva para sí y para el hombre y viceversa. Necesidad y goce han perdido con ello su naturaleza egoísta y la naturaleza ha perdido su pura utilidad, al convertirse la utilidad en utilidad humana... Igualmente, los sentidos y el goce de los otros hombres se han convertido en mi propia apropiación. Además de estos órganos inmediatos se constituyen así órganos sociales, en la forma de la sociedad; así, por ejemplo, la actividad inmediatamente

la forma de comprender esa contradicción. El punto de partida de la dialéctica reside precisamente en aquella crítica que hacemos de la propia razón cuando nos sobrevienen las contradicciones. ADORNO, Theodore, recogido en VILLACAÑAS DE CASTRO, LUIS S., “¿Qué deseaban los situacionistas? (Reflexiones parciales sobre la revolución a partir de Mario Perinola)”, *Posthumano* (versión digital)

11 Peter Osborne dirá al respecto: “En este caso, el alegato era que la propiedad privada -aparentemente una forma legal directa o problemática- implica en realidad una relación contradictoria entre dos elementos sociales, el trabajo y el capital, cada uno de los cuales contiene, en sí mismo, una estructura internamente contradictoria” OSBORNE, Peter, *How to Read Marx*. Londres, Nueva York: Norton, 2005, p. 76.

12 MARX, Karl, *Manuscritos: Economía y Filosofía*. Madrid: Alianza, 1984, p. 142

13 MARX, Karl, *La cuestión judía. Sobre democracia y emancipación*. Madrid: Santillana, 1997, p. 38

14 MARX, Karl, *Manuscritos: Economía y Filosofía*, *óp. cit.*, p. 142

15 Cuya descripción se concreta por parte de Marx (*ibídem*) de la siguiente manera: “la consecuente realización de la negación del hombre al no encontrarse ya él mismo en una tensión exterior con la esencia exterior de la propiedad privada, sino haberse convertido el mismo en la tensa esencia de la propiedad privada. Lo que antes era ser fuera de sí, enajenación real del hombre, se ha convertido ahora en el acto de la enajenación, en enajenación de sí”

en sociedad con otros, etc., se convierte en un órgano de mi manifestación vital y en modo de apropiación de la vida humana¹⁶.

A este respecto, Peter Osborne anota que “si la alienación es una negación de lo humano, la apropiación es la ‘negación de la negación’ y, por lo tanto, cierto tipo de retorno”¹⁷. Proyección por la que intuimos que podría haberse encaminado la ambición situacionista mediante el *détournement* (así como por donde Lacan podría haberse introducido en la categoría de *lo real*¹⁸) para, después, salirse del esquema propiamente dialéctico entre opuestos, cuya tendencia es la de acabar en una síntesis reconciliadora e insistir, en cambio, en aquellos aspectos negativos, en lo que no tiene nombre, muy en la vía marcada por Mallarmé, por Benjamin y por otros tantos creadores de pensamiento que han ido apareciendo a lo largo de esta investigación, apelando a un cierto nivel de consecuencia situada en el margen de la cadena lógica de la dialéctica tradicionalmente considerada¹⁹. Hegel, en este sentido, quedaba superado. Concepción que tuvo su evidente consecuencia - y evidenciándonos a su vez -, en una actitud en la cual los situacionistas dejarían de presentarse (o identificarse) como herederos del surrealismo. Desafilación que se extendería también al movimiento dadaísta, manifestándose por otro lado tanto en los escritos en relación al *détournement*, así como en el siguiente párrafo recogido de la Sociedad del Espectáculo:

El dadaísmo y el surrealismo son las dos corrientes que marcaron el fin del arte moderno. Ellas son, aunque sólo de una manera relativamente consciente, contemporáneas del último gran sobresalto del movimiento revolucionario proletario; y la derrota de este movimiento, que las dejaba encerradas en el terreno artístico mismo del cual habían ellas proclamado la caducidad, es la razón fundamental de su inmovilización.

16 MARX, Karl, *Manuscritos: Economía y Filosofía*, óp. cit., p. 142. Lefebvre dirá al respecto: “Para Marx el disfrute del mundo no se limitaba al consumo de bienes materiales, incluso refinados, ni al de bienes culturales, incluso sutiles ... Marx no concibe un mundo en que todos los hombres se rodearan de obras de arte, ni siquiera una sociedad en la que cada cual fuera pintor; poeta, músico. Eso aún no serían más que etapas transitorias. Marx concibe una sociedad en la que cada cual ... percibiría el mundo como artista, disfrutaría de la sensibilidad de mirada de pintor, con oído de músico, con el lenguaje de poeta. El arte, superado, se reabsorbería así en una cotidianeidad metamorfoseada por su fusión con lo que seguía fuera de ella”. LEFEBVRE, Henri, *Crítica de la vida cotidiana*. México: siglo XXI, 1972, p. 42

17 OSBORNE, Peter, *How to Read Marx*, óp. cit., p. 79

18 Lo hace justamente para identificar esa instancia precisa respecto a la cual el discurso consciente es una antítesis contradictoria. En lugar del esquema dualista de consciente/inconsciente, la negación de la negación para Lacan responde a la operación que *lo real* habría de haber sufrido en el esquema compuesto entre *lo imaginario*, *lo simbólico* y *lo real*, en la medida en que *lo real* no esté reprimido en *lo inconsciente* (lo cual implica solamente la negación básica de la conciencia imaginaria), sino más bien *forcluido*, es decir, excluido directamente del marco simbólico a través de esa afirmación y negación originaria que Freud situaba, en su escrito “Sobre la negación”, en el origen mismo de la subjetividad. *Lo real*, según Lacan, “no puede ya renovarse sino a través de las formas veladas de la palabra inconsciente, pues sólo por la negación de la negación permite el discurso regresar a es”. En: LACAN, Jacques, “Respuesta”, *Escritos*, óp. cit., pp. 371-372.

19 Véase la tesis 115 de *La sociedad del espectáculo* al respecto: “cuando las corrientes rebeldes de la juventud lanzan una primera protesta informe, en la que sin embargo el rechazo de la antigua política especializada, del arte y de la vida cotidiana, se encuentra inmediatamente implícito, están allí las dos caras de una nueva lucha espontánea que comienza bajo el aspecto criminal. Son los signos anunciadores del segundo asalto proletario contra la sociedad de clases. Cuando los hijos perdidos de este ejército aún inmóvil reaparecen sobre este terreno, diferente y sin embargo idéntico, siguen a un nuevo “general Ludd” que, esta vez, los lanza a la destrucción de las máquinas del consumo permitido”. DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, óp. cit., pp. 73-74

El dadaísmo y el surrealismo están a la vez históricamente ligados y en oposición. En esta oposición, que constituye también para cada uno de ellos la parte más consecuente y radical de su aporte, aparece la insuficiencia interna de su crítica, desarrollada por el uno como por el otro de un solo lado. El dadaísmo quiso suprimir el arte sin realizarlo; y el surrealismo quiso realizar el arte sin suprimirlo. La posición crítica elaborada desde entonces por los situacionistas ha mostrado que la supresión y la realización del arte son los aspectos inseparables de una misma superación del arte²⁰

Freud observó que la vida burguesa oscilaba de forma inherente entre el mundo de la vigilia y los procesos primarios de la fantasía, del sueño. Esquema que se proyectaría sobre el ordenamiento general de toda una sociedad (neurótica) cuyos obstáculos socio-económicos generados por el capitalismo proporcionarían unas fantasías que, según Žižek, impondrían un nuevo horizonte de limitación que el capitalismo posteriormente ansiaría superar, tomando fuerza en esa expectativa²¹. Contradicción inherente que mantenía asimismo el dinamismo burgués, que la constituía²². El surrealismo se limitaría, en este sentido, a priorizar el valor de la fantasía y del sueño sobre el del resto de la vida. Los situacionistas, sin embargo, vieron necesario proponer como alternativa una concepción del Arte que fuese más allá de aquello que ofrecía la primera negación surrealista; ansiaban acceder al inconsciente, a esa realidad que, según Freud, sólo se podía comprender como "la antítesis contradictoria de lo consciente"²³. Lacan a este respecto nos recuerda que los elementos del sueño no alcanzan a convertirse en la negación de la actualidad consciente, es decir, no son más que su cara significante, su representación²⁴. Tampoco son capaces de mostrar el núcleo traumático de lo real. Con todo ello, el *détournement* trataría de superar la estructura surrealista con la intención de cambiar la cotidianeidad respecto a la cual no constituía más que una reacción. La vida cotidiana debía convertirse en su negación de la negación y no en una mera introducción de las formas oníricas en la realidad. De manera similar, la abstracción que se afirmase únicamente en no corresponderse con lo representativo recibiría la interrogación de los situacionistas por estar apoyada exclusivamente en una primera negación.

A partir de aquí, el *détournement* debía cuestionarse la categoría misma de objeto²⁵. No

20 DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, óp. cit., (tesis 191), p. 115

21 ŽIŽEK, Slavoj, *La suspensión política de la ética*. Buenos Aires: FCE, 2005, pp. 125-126

22 VILLACAÑAS DE CASTRO, LUIS S., "¿Qué deseaban los situacionistas? (Reflexiones parciales sobre la revolución a partir de Mario Perniola)", óp. cit.

23 FREUD, Sigmund, "Un caso de neurosis obsesiva. (El hombre de las ratas)", *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1972, vol. IV., p. 1453

24 LACAN, Jacques, "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis", *Escritos*, óp. cit., pp. 256-257

25 Lacan, muestra el objeto a ayudado de un cuerpo cualquiera para fijarse como fantasma, de la misma forma que sólo entonces el sujeto siente la posibilidad de superar su incompletitud o insatisfacción original, precisamente porque su deseo se concreta. Puesto que el sujeto pasa a imaginarse sólo en relación a ese fantasma como aquel que le oye, que lo mira ("Ese fading se produce en la suspensión del deseo, por eclipsarse el sujeto en el significante de la demanda - y en la fijación del fantasma-, por convertirse el sujeto mismo en el corte que hace brillar el objeto parcial [objeto a] con su indecible vacilación" ("Observación", *Escritos*, óp. cit., p. 636). Funcionamiento implícito en el espectáculo (así como en la ideología para Althusser o Žižek)

significándose sin embargo, y en contra de la pretensión generalizada al respecto, en la negación de toda proyección objetual para orientar el esfuerzo hacia la concreción de la idea (descrita en innumerables textos como idea filosófica). La praxis situacionista, incluso en la última fase de su existencia más proclive a la escritura del pensamiento, nos demuestra todo lo contrario. Remarcaban, no obstante, la necesidad de percibir el objeto no como un fin en sí mismo, sino como el medio por donde obtener un nuevo sentido; un fin que no reside sino en el propio sujeto, en su propia esencia. En definitiva, una percepción sensible tanto en el acto como en situación, en cuya vitalidad se nos instruyese (como receptores y, al mismo tiempo, como generadores de sentido) a problematizar nuestra posición. De modo que resultaba necesario también rechazar toda mediación. Más explícitamente la referida a la industria cultural, es decir, cuando la relación entre la cultura y la economía queda consumada. Un fenómeno ineludible de la expresión propia de la cultura de masas.

Los situacionistas advirtieron que la cultura de su época estaba convirtiéndose en un hecho industrial subrayando con ello la peligrosidad de una comunidad artística sujeta a las mismas leyes que regulan la fabricación y distribución de los demás productos industriales. Por tanto, consecuentemente una comunidad meramente suministradora de un contenido limitado y constreñido a responder los intereses de la industria cultural. Emergencia que exigía que aprendiésemos a reflexionar críticamente sobre su particular manera de producción, distribución y consumo de los productos culturales. De ahí que el *détournement* naciese como la tecnología (de *tekné*, sensu sentido de conocimiento) por donde partir del contexto circundante y llegar a una posible contradicción. No oposición. Se comprende a Nietzsche aquí. Se percibe asimismo cómo se apropian de su superhombre, cuyo origen de artista burgués se ve convertido después en su otro diferente. A partir de aquí quedan descartadas las adjetivaciones, en la medida en que estas implican una concreción que disuelve los fragmentos de la realidad²⁶. También los ismos, por su ritualidad hacia la ideologización en cuanto a pensamiento petrificado.

26 Véase, por ejemplo, la tesis 114 de *La sociedad del espectáculo*: "En este proceso complejo y terrible que ha conducido la época de las luchas de clases hacia nuevas condiciones, el proletariado de los países industrializados ha perdido completamente la afirmación de su perspectiva autónoma y, en última instancia, sus ilusiones, pero no su ser. No está suprimido. Permanece irreductiblemente existente en la alienación intensificada del capital moderno: es la inmensa mayoría de los trabajadores que han perdido todo poder sobre el empleo de sus vidas y que, a partir del momento en que lo saben, se redefinen como el proletariado, lo negativo a la obra en esta sociedad... Es subjetivamente que este proletariado se encuentra aún alejado de su conciencia práctica de clase, no solamente para los empleados sino también para los obreros que no han descubierto todavía más que la impotencia y la mistificación de la vieja política. Sin embargo, cuando el proletariado descubre que su propia fuerza exteriorizada concurre al reforzamiento permanente de la sociedad capitalista, no solamente bajo la forma de su trabajo, también bajo la forma de los sindicatos, de los partidos o del poder estatal que él había constituido para emanciparse, descubre también, por la experiencia histórica concreta, que él es la clase totalmente enemiga de toda exteriorización fija y de toda especialización del poder. Este proletariado es portador de la revolución que no puede dejar nada al exterior de sí misma, de la exigencia de la dominación permanente del presente sobre el pasado, y de la crítica total de la separación; es de todo esto que debe encontrar la forma adecuada en la acción. Ningún mejoramiento cuantitativo de su miseria, ninguna ilusión de integración jerárquica, es un remedio durable para su insatisfacción, pues el proletariado no puede reconocerse verídicamente en un agravio particular que haya padecido ni pues en la reparación de un agravio particular, o de un gran número de estos agravios, pero solamente en el agravio absoluto de ser expulsado en margen de la vida". DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, óp. cit., p. 73

La innovación fundamental de Debord consiste en mostrar la imagen como la estrategia por la cual el capitalismo encubre la separación que él mismo alimenta²⁷. Su conocida definición del espectáculo (“no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizadas por las imágenes”²⁸) afirma que el conjunto de las relaciones mercantiles se ve reforzado por el marco de una imagen, de una apariencia que disfraza el abismo para aparentar que ella misma es realmente la sustancia que lo llena. Develación que muestra la arbitrariedad y la artificiosidad de la representación, permitiendo su renovación. Si las representaciones, al igual que los lenguajes, son medios de comunicación, su validez queda apoyada en la naturalización de su uso y, por tanto, en una fluidez pragmática compartida que garantiza la inteligibilidad a cambio de comportarnos como si los signos a los que hacemos uso se correspondiesen con aquello a lo que se supone se refieren. Por eso mismo debemos de insistir en que el Arte no es comunicación²⁹. A este respecto Moraza anota:

Esta automatización encubre la arbitrariedad de los signos y el abismo de los vínculos, pero a cambio permite la convivencia y la comprensión. Lo que define una relación “naturalizada” con las representaciones es la sensación de evidencia -perceptiva, emocional, lógica, ideológica-, de naturalidad basada en la estabilidad de la repetición y la interacción eficaz. El naturalismo no tiene que ver con un parecido icónico, con la congruencia paradigmática, sino con la eficacia de las relaciones mediadas por signos. Por ello tanto la abstracción como la figuración pertenecen a las competencias representacionales naturalistas, esto es, a relaciones inmediatas con signos automatizados.

Las crisis de la representación implicaría, al igual que sucediese con la cultura, una indagación que supondría un descrédito del sistema de correspondencias, un mecanismo crítico antinaturalista que, convertido en *tekné*, se torna en violación de la convención cuyo destino, dialécticamente, convierte la violación en constitutiva de la institución de la convención. El montaje, soporte del *détournement*, anhela ir más allá de la realidad de esta contradicción, presentándose como el cruce de diversos pensamientos, espacialidades y temporalidades; “El montaje es la redención. El re-citado, lo resucitado”³⁰, anotaba Marker. Una imagen lleva implícita la posibilidad de cambio, basta con unirla a otra imagen, a nuestra propia vida,

27 Nos remitimos en este punto al diagnóstico lacaniano de la anorexia, otra variante de la relación entre medios y fines, donde la actividad de desear se convierte en un fin en sí misma (presente asimismo en el cuento “El artista del hambre” de Kafka). Para Lacan, esta forma de relacionarse con el alimento o la comida delata una manera sintomática de mantener vivo el deseo a través del hambre. En: LACAN, Jacques, “La dirección de la cura y los principios de su poder”, *Escritos*, óp. cit., pp. 581 y 608

28 DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, óp. cit., (tesis 4), p. 9

29 Recordemos, en este sentido, las palabras de Deleuze: “La obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que hacer con la comunicación. La obra de arte no contiene estrictamente la menor información. En cambio, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Ahí, sí. En calidad de acto de resistencia, la obra de arte tiene algo que hacer con la información y la comunicación”. DELEUZE, Gilles, “Tener una idea en cine”, *Archipiélago*, n°22, Otoño 1995, pp. 57-58.

30 RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, “Chris Marker: La mirada de Orfeo”, óp. cit., p. 9

puesto que hemos aprendido que el propietario de una imagen no es el que la hace, sino de aquel que la mira. Las condiciones de su posibilidad se harán definir; contrapunto. Con ello, el montaje propone la contemplación de la imagen como imagen. Para no terminar, sin embargo, en una síntesis superior de los opuestos, sino permitiendo que las contradicciones se revelen con toda su crudeza como muestra de las contradicciones reales existentes en la realidad. Sin narración, pues tiende a incitar a la identificación. Y la identificación puede dar lugar a la fascinación. Al orden simbólico del Otro.

Éste ha sido al menos el *détournement* que hemos pretendido rescatar en esta investigación. Ésta ha sido nuestra interpretación. Interpretación o modo de acceder al objeto de la enunciación que nos ha ayudado a no depender de lo que el propio *détournement* significa, sino a la posibilidad de experimentar con él a través de su construcción fragmentada y no lineal, cuyo intento de frustrar toda tentativa de identificación mediante un continuo mecanismo de extrañamiento hemos aspirado a absorber a lo largo de este proceso. Extrañamiento que, por otro lado, quiere construir haciendo suya la memoria propia y la de otros retomando, para ello, los procesos de expresión interrumpidos en una sociedad diseñada a la medida de un habitante indiferenciado. La experiencia de la cultura-revuelta de Kristeva. Una revuelta en relación con una misma, con uno mismo. Una cultura capacitada para reescribir el recuerdo no nostálgico ni amnésico con la época. Tampoco melancólico. A saber, la experiencia histórica y biográfica como juego de reevaluaciones. Una memoria alejada del deber y, en cambio, coextensiva al tiempo del ser. Por todo ello, sigamos insistiendo desde nuestro hacer en la invalidez de la violencia de los planes cerrados, cimiento de todo orden cultural sostenido por la diferencia y la oposición. A partir de aquí es desde donde deben pensarse las intervenciones de los artistas, en tanto que previene al Arte de los vanos debates sobre su propia autonomía del Arte o su sumisión al uso común de la imagen discordante que da por sentado un cierto modelo de eficacia que continúa considerando innegable el paso de la causa al efecto. En cierto sentido, lo que podría ser descrito como una "imagen-ergo". Aprendamos a leer el lenguaje de la pluralidad, pero también a pensar. Hoy es siempre todavía.



Pello Irazu. Buscando la felicidad (2012)

PARTE II: **DAR LUGAR EN CASA**

FAX TO JAMIE REID : 19-44 1 739 1973

SITUATIONIST EXHIBITION

NEW BEGINNING

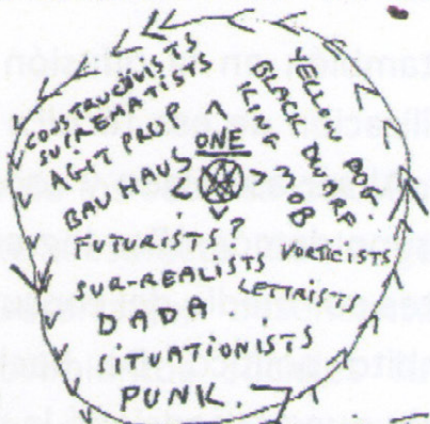
BOSTON I.C.A. OCT 89 - JAN 1990

LOUDBN I.C.A. SUMMER 89

PARIS: - POMPIDU CENTRE FEB 21ST - 1ST APRIL 1989

"SUR LE PASSAGE DE QUELQUES PERSONNES A TRAVERS UNE ASSEZ COURTE UNITE DE TEMPS expo: I. S.

- Artists included:
- GUY DEBORD
 - ASGER JORN
 - PINO - GALLIZIO
 - CONSTANT
 - MAURICE WYCKAERT
 - RALPH RUMNEY
 - ALEXANDER TROGCHI
 - JACQUELINE DE JONG
 - JORGEN NASH
 - GRUPPE SPUR
 - J. V. MARTIN
 - HARDY STRID
 - BERNARD TSCHUMI
 - DANIEL BUREN
 - ART + LANGUAGE
 - MARIO MERZ
 - MARCEL BRODTHAERS
 - GRUPPO STRUM
 - NATHY
 - FACTORY RECORDS
 - JAMIE REID



SITUATIONIST EXHIBITION 1989 - 1990

NEW BEGINNINGS

PUNK = DADA'S FINEST HOUR

LOVER KADUUD UNDER GROUPS

INVISIBLE VISIBLE

NOW YOU SEE IT - NOW YOU DON'T



Int. book

+ DOCUMENTS / TRACTS etc (I haven't included the different groups who produced these).

- FILMS (---)
- GIL WILMAN 'L'ART + CONCRET'
 - RENE VIGNET
 - J.S. THORSEN
 - TIM BUREN 'CARNAGE'
 - GAT ROCK A PULL SWINDLE



Leaving The 20th

1. VIAJES E INFLUENCIAS DIFUSAS

No Romance in China¹

La difusión de las tesis situacionistas, al igual que cualquier otro intercambio intelectual que se acelera a través de los útiles de comunicación, ha ido soportando la frecuente pérdida de las inquietudes, necesidades o intereses constituyentes del origen de su pensamiento. Trasmutación generacional que nos invitaría, en este sentido, a una labor de investigación o archivística sensible (y reconocidamente inconclusa) determinada por el acceso a los testimonios que fueron perfilando esos movimientos de saberes, trazando a su vez las pérdidas, aunque también las posibles transformaciones enriquecedoras de las exaltaciones primordiales.

Se ha de recalcar, previamente, que a pesar del carácter internacionalista de la IS, su dimensión internacional no se da realmente hasta la llegada del fenómeno *pro-situ* (fenómeno que, como se ha podido mencionar previamente, Debord despreciaba visceralmente²) y en

1 El nombre del dueto musical compuesto por Vince Clarke y Andrew Fletcher en 1977, antes de formar Depeche Mode, cuando tenían no más de 17 y 16 años respectivamente.

2 Recordar que desde el octavo número de la revista (1963) los miembros de la IS se negaban a recurrir a los discípulos, puesto que estaban convencidos que el discípulo, como tal, transforma una problemática teórica en una ideología: una solución provisional en un dogma que aporta promoción personal y seguridad intelectual. Por otro lado, en la carta de disolución de la IS (1972) Debord dedica la mayor parte del texto a dejar claras sus posiciones respecto al fenómeno *pro-situ*: "El medio *pro-situ* no tiene más que buenas intenciones, y quiere consumir de inmediato las rentas ilusoriamente, aunque sólo bajo la forma del enunciado de sus vanas pretensiones. Este fenómeno *pro-situ* fue censurado por todos los de la IS, en la medida en que se veía en él una imitación exterior subalterna, pero no fue comprendido por todos. Debe de entenderse no como un accidente superficial y paradójico, sino como la manifestación de una alienación profunda de la parte más inactiva de la sociedad moderna que se ha hecho vagamente revolucionaria.". En: DEBORD, G., "Tesis sobre la Internacional situacionista y su tiempo", *Internacional Situacionista*, vol. 3: *La práctica de la teoría*, óp. cit., p. 666.

especial, con las conmociones de Mayo del 68³. Así, mientras que la tirada del duodécimo número del boletín situacionista se vio inmediatamente doblada (de las 5.000 copias habituales a 10.000), el texto *Sobre la miseria en el medio estudiantil* se acercó a los 300.000 ejemplares con sus diferentes traducciones⁴. Si bien fueron otras publicaciones y revistas (fundamentalmente de carácter marginal) las encargadas de ampliar las tesis no ya situacionistas, sino pro-situacionistas, generando a su vez una cantidad incontable de grupúsculos *pro-situs* principalmente alrededor de Europa y Estados Unidos. Así, conscientes de que nos encontrábamos ante un fenómeno difícilmente cuantificable y tangible, nos decidimos por limitar la trayectoria del *détournement* apoyándonos inicialmente en las propias referencias de sus miembros principales y en los vínculos atestiguados e identificables de los gestores de su producción para, posteriormente, confrontarlos con los pensamientos reactivos de su contexto más cercano. También del nuestro.

Hemos de tener presente, asimismo, que a través de esos múltiples grupúsculos interrelacionados a su vez con otros tantos grupos, la difusión situacionista ha ido integrándose con las variadas influencias y referencias de cada destino, propagando mensajes y, sobre todo, remitiéndose a una plástica ligada a la práctica del *détournement* que no siempre se anunciaría como tal. A lo que debemos añadir su confusión con prácticas que formalmente son similares por ubicarse en la línea de herencia de las vanguardias clásicas y de la estética del rechazo⁵. Por todo ello, y sin desmerecer el ámbito de las referencias explícitas, deducimos desde estas líneas la necesidad de ser capaces de desenvolvernos en este cruce de pensamientos y dejarnos llevar en su formulación, incluso comprendiendo su transformación, formal e ideológica, en el contexto de las políticas de la representación. Y orientar nuestro esfuerzo a la relectura de lo que precisamente percatábamos su falta. Sus sombras.

Esta primera difusión de la teoría situacionista se amplía con la aparición de antologías en lengua inglesa de textos situacionistas entre los que destaca *Leaving the 20th Century: The Incomplete Work of the Situationist International* (1974) de Christopher Gray, antiguo miembro de la sección inglesa y fundador de King Mob tras su exclusión. Mutación cultural entre la obediencia situacionista y el pensamiento anarquista de Merfs, cuyas acciones, bajo la complicidad de los neoyorkinos Black Mask, obtuvieron una oportuna resonancia entre los medios más alternativos⁶. El libro, cuya maquetación realizó Jamie Reid, resultó ser la

3 CHOLLET, Laurent, *L'insurrection situationniste*. Paris: Dagorno, 2000, pp. 161-174

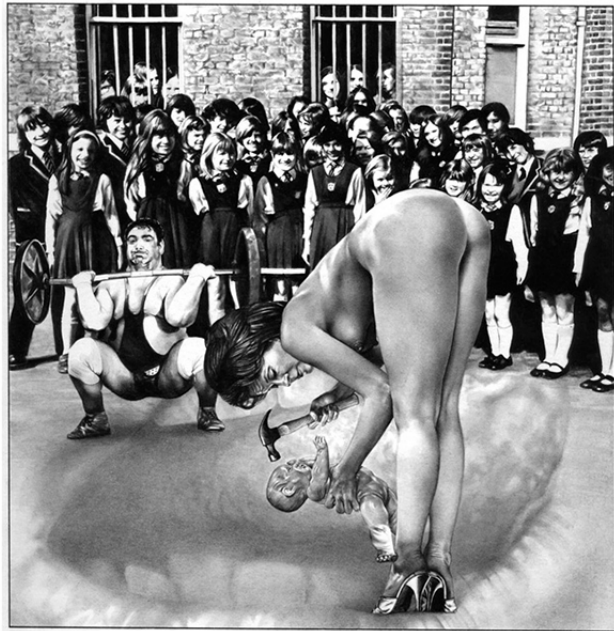
4 EL DJOUDI, Yamina, "N'habite pas à l'adresse indiquée", *Archives & Documents situationnistes*, nº5, 2005, pp. 55-72. Su traducción al castellano: "No vivas en la dirección indicada", *Anthropos*, nº 229, 2010, p. 187-196.

5 *Ibidem*.

6 La marcha ocupacional de Notting Hill People's Association, barrio donde el Gobierno británico estaba realizando el primer experimento para ensayar un gueto con población de color al estilo norteamericano, se culminó con la obtención de los jardines de la plaza Powis, hasta entonces en manos privadas, para convertirlo en un parque infantil abierto a la ciudadanía londinense. Este logro daría lugar a otra campaña comunitaria instigada por King Mob desde las páginas de *International Times*, donde se convocaría a una masa indeterminada de población alternativa a una manifestación cuyo lema correspondía a: "Powis Square en Nothing Hell para el Partido del Diablo, los Malditos, los Enfermos, los Chiflados, los



Jim Reid y Bobby Gillespie (1977)
CRASS (1977)



Gee Vaucher (CRASS). Serie Domestic Violence (1979)

fuerza teórica de un movimiento que, “llegando su turno y a su forma, destilará un mensaje pseudo-situ: el movimiento punk”⁷.

De hecho, se puede considerar a los King Mob los primeros ideólogos e inspiradores del movimiento contracultural punk, dado que uno de sus miembros, Malcom McLaren (King Mob contaba entonces con unos 60 miembros, entre los que también participarían los hermanos Wise, gestores de la revista *Icteric* -encargados de recuperar a Malevich y a los suprematistas para la escena alternativa-, además de colaboradores activos de Black Mask), se puso en contacto con Gray y Reid, así como con Fred Vermorel, mentor de la publicación *International Vandalism* (también relacionado con los King Mob y amigo íntimo de McLaren). Los diseños de Reid, entonces redactor de *Suburban Press*, consistían en *détournements*, según sus propias palabras⁸, donde mezclaba *collage* y alteraciones de obras o elementos ya existentes al tiempo que recurría a palabras y letras recortadas de la prensa. Ahora bien, como el propio Reid anotaría, su trabajo en términos gráficos “consistía en simplificar gran parte de la jerga política, en particular la empleada por los situacionistas”⁹, empezando a dar forma a un punk cuya estética y grado de rechazo nihilista, autodestructiva e irónicamente consumista, probablemente habría sido muy distinta sin la intervención de McLaren y de Reid. Esta deriva pronto se compensaría con una vertiente reflexiva y crítica de la propia subcultura punk iniciada por los habitantes de la comunidad abierta Dia House, conocidos por formar Crass, banda y discográfica independiente cuyo interés radicó en la promoción del anarquismo y su precepto estético como modo de vida y movimiento de resistencia. Dados a presentarse a sí mismos como un “aluvión de contradicciones”¹⁰, la mayor parte de sus miembros provienen de escuelas de Arte y de la praxis artística, entre los cuales se encontraban Joy De Vivre, Steve Ignorant (Steven Williams de nacimiento), Eve Libertine (Bronwyn Lloyd Jones de nacimiento), Penny Rimbaud (Jeremy Ratter de nacimiento), Andy Palmer (vinculado asimismo con *International Times* e *IT*) y Gee Vaucher. Aunque tampoco pudieron evitar una nueva oleada de seguidores que reducirían sus intenciones a eslóganes memorizados y conductas existenciales aprendidas.

El estilo provocativo del punk comenzó a influenciar en los jóvenes atraídos por la sencillez de una técnica, que cualquiera, bien o mal, podía ser capaz de hacer. A partir de ese momento, encontramos esta estética referencial punk como parte de la reactivación generalizada de las estrategias y formas coligadas con el movimiento anti-sistema. Por otra parte,

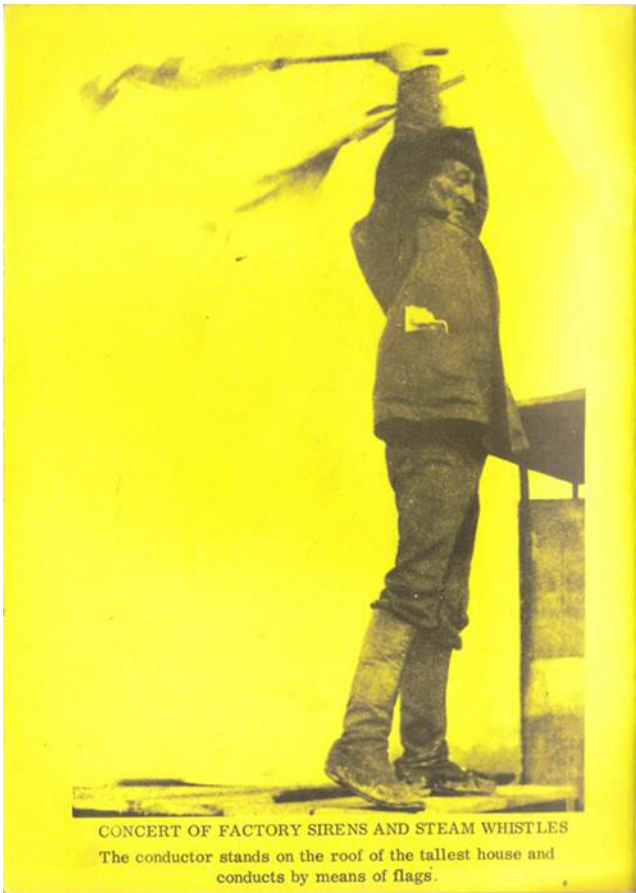
Marginados, los Violentos, los Dropouts, las Brujas, los Obreros, los Demonios, los Viejos”. Su paso por Notting Hill/Nothing Hell dejaría vestigios en las paredes con grafitos situacionistas recogidos fotográficamente para una edición especial de *IT* dedicada al barrio y titulada *Interzone A*.

7 REID, Jamie, *Up the Rise: The incomplete Works of Jamie Reid*. Londres: Faber, 1987, p. 192

8 *Ibid.*, p. 35

9 *Ibidem*.

10 RIMBAUD, Penny. En: BERGER, George, *The Story of Crass*. Oakland, CA: PM Press, 2009



CONCERT OF FACTORY SIRENS AND STEAM WHISTLES
The conductor stands on the roof of the tallest house and
conducts by means of flags.

ICTERIC

1

January 1967

Price 4/- Yearly subscription 15/-
Published Quarterly

COMPETITION

Set by J. R. Myers

In the past ten years Richard Hamilton has produced little more than three works a year. Each has been totally unexpected and unpredictable.

Competitors are invited to PREDICT the theme of the next Hamilton contribution to the art world.

Prize : One Guinea. Postcard predictions, please, to
ICTERIC, 13 Eslington Terrace
Newcastle on Tyne 2

Contributions, manuscripts and photos. to

ICTERIC
c/o D. S. Wise
13 Eslington Terrace
Newcastle on Tyne 2

Published for the Fine Art Society of the University
of Newcastle by ICTERIC

Homer should be turned out of the lists and flogged
Heraclitus, Fragment 93.

The people must completely fill the ditch that an outworn
class has dug between art and life.
Meyerhold, Moscow, 1921.

Straightforwardness is the holy place, the Pure Land.
Hui-neng.

Even the sacred barley drink separates when it is not
stirred.
Heraclitus, Fragment 50.

(Buckminster) Fuller was told by certain scientists that the
fourth dimension was 'ha-ha', in other words that it is
laughter The order and disorder of the fourth dimension
could be set between laughter and crystal structure as a device
for unlimited speculation.

Robert Smithson, Artforum,
June 1966.

I love the rule that corrects emotion.
Georges Braque.

I am convinced these things are of some importance
John Ashbery, The Skaters

It becomes a recorded happening - a poem.
Wollman & Grurgeon, Happenings
1964.

SMASHIT! NO. 1!

THIS WEEK'S AMAZING EPISODE STARRING YOUR MONEY BAGS HERO **TERRIFIC TYCOON** HAVING JUST SMASHED HIS LAST COMPETITOR HE NOW OWNS EVERYTHING!!!!

ARCHGRAMVILLE T.T.'S SUPER EFFICIENT OFFICE.....

ALSO FEATURING THIS ISSUE IN THE **EVIL AD MONSTER**

HAVING NO COMPETITORS TERRIBLE TYCOON (T.T.) MUST NOW COMPETE AGAINST WHAT NASTY WHAT EXPLOITS CAN HE BE PLOTTING?

INTRODUCING TOO THE ULTRA SOPHISTICATED DYNAMIC DESIGNER **AVANTGARD!**

T.T. IS RUNNING HIS YUMMY-MONEY CAMPAIGN TO MAKE HIS WORKERS PRODUCE MORE PROFITS FOR HIM AND SO THAT THEY CAN BUY MORE USELESS COMMODITIES

HO HO! HOW IS MY YUMMY MONEY CAMPAIGN PROGRESSING

T.T. GETS HIS DAILY REPORT FROM THE ECONOMY DEPT. COMPUTER.....

T.T. IS HORRIFIED THAT PEOPLE ARE NOT CONSUMING ENOUGH. THEY ARE TOO SATURATED! HOW CAN HE KEEP HIMSELF RICH BY PERSUADING PEOPLE TO BUY MORE??

T.T. CALLS IN CAPTAIN CONMAN, LEADER OF THE AD MONSTERS.....

YOUR SOLUTION CAPT CONMAN, I'LL GET MY DESIGNERS DESIGN DEPT. ONTO THE PROJECT. THEY'LL PROGRESS FAST!

THE ONLY ANSWER TO MAKE YOUR PROFITS SOAK IS TO CREATE THE ULTIMATE PERFECT PRODUCT.

AT THE DYNAMIC DESIGN DEPARTMENT AVANTGARD M. SPH (MASTER OF SOPHISTICATION) GETS DOWN TO THE DESIGN ANALYSIS....

HM, THE PERFECT PRODUCT. IT DOESN'T MATTER WHAT RUBBISH IT IS AS LONG AS IT SATISFIES THE NEEDS THE AD MONSTERS CAN CREATE

THANKS TO MY PERFECT DESIGN SYSTEM TRAINED MIND I HAVE THE EXACT SOLUTION

COMPARS AVANTGARD THIS A TREMENDOUS !! FOR NOW THE ADMONSTERS WILL PERVADE AND PERUADE, TV MOVIE PAPERS, EVERYONE WILL WANT A P.P.!!

WILL T.T. GET MORE YUMMY MONEY?? WILL THE WORKERS BE CUNNINGLY CONDITIONED?

TT CONTROLS ALL THE MASS MEDIA!!!

BUY! BUY! BUY!

HAVE YOU BOUGHT YOUR P.P.?? M.L.W.

I'LL GET ONE TOMORROW FROM THE NEW P.P. SUPERMARKET!

SHOPPERS RUSH TO JOIN THE QUEUES TO GET THEIR PERFECT PRODUCT

P.P. SUPERMARKET

THE PERFECT PRODUCT!!! INDEED IT IS!!!

CLOSED SCHOOL! I DON'T NEED TO BUY ANY MORE FROM YOUR P.P.

NAN! I'M HIGH WITH MY P.P.

NO WORK FOR ME, I DON'T NEED TO BUY ANY MORE FROM YOUR P.P.

WHY ARE THE FACTORIES WORKERLESS?? THE SCHOOLS EMPTY?? EVEN THE DESIGN CENTERS ARE EMPTY — THERE'S NOTHING LEFT TO DESIGN!!!

MEANWHILE, BACK AT TERRIBLE TYCOON OFFICE.....

WHAT IS THE MEANING OF YOUR DISASTROUS DESIGN WHY THIS CATASTROPHY?? JUSTIFY YOURSELF

OR BACK TO THE DELINQUENT DESIGN SCHOOL AND FIND THE JUSTIFICATION!!

CAN A VANTGARD FIND JUSTIFICATION FOR CAUSING CHAOS BACK AT THE ART-DESIGN DELINQUENTS REHABILITATION SCHOOL??

el best-seller *Rastros de Carmín* de Greil Marcus¹¹ y *Asalto a la cultura: Corrientes utópicas desde el Letrismo a Class War* de Stewart Home¹², así como su versión más reciente *Historia de un incendio. Arte y revolución en los tiempos salvajes. De la comuna de París al advenimiento del punk* de Servando Rocha¹³, perpetúan el vínculo agit-prop del lado más plástico de la IS, desarrollando, a su vez, una relación alrededor de los pro-situ y de los personajes excluidos de la IS.

En 1981, Ken Knabb, amigo y colaborador de los situacionistas norteamericanos Jon Horlick y Tony Verlaan, publica *Situationist International Anthology*, considerada la última recepción pro-situ, sin contar las posteriores páginas de internet que empezaron a surgir en los noventa como la emblemática *Not bored*. Esta antología anulaba, sin embargo, el lado plástico de la IS para enfocarse exclusivamente en los textos discursivos, como si quisiera compensar las elecciones artísticas de Gray. En su caso, su libro se convirtió en paradigma de grupos y movimientos políticos que intentaron continuar el legado teórico situacionista. Así, a través del prisma de una u otra rama de conocimiento posterior del hecho situacionista se han organizado básicamente dos corrientes entre ellas antagónicas e incompatibles, cuya dimensión y envergadura están todavía por determinar. En esta investigación, sin embargo, hemos optado por enfatizar en aquellas expresividades y actitudes individuales o colectivas que, aún sensibles con los preceptos situacionistas, han preferido evadir esta obviedad y sumergirse en la impredecible cuestión de lo intermedio.

Por otro lado, a partir de 1989, año en que se realizó la primera exposición a gran escala sobre la IS en el Centre Pompidou de París, en el ICA de Londres y en el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston y, sobre todo, después del suicidio de Debord en 1994 (que coincidió temporalmente con el surgimiento de nuevos modos de articulación política y artística que reconocían una serie de objetivos comunes con el ideario situacionista), las actividades dispersas de la IS se convirtieron en objeto de constantes referencias; y términos como *détournement*, *urbanismo unitario*, *deriva*, *psicogeografía* y, particularmente, *espectáculo*, se han convertido en recurso de muchas voces contemporáneas que incorporan referencias a la IS como parte de la reactivación generalizada de las estrategias y formas coligadas con el movimiento *underground*, cuya vinculación con lo subterráneo como el viejo topo, ha implicado su designación a aquellos movimientos que se consideran alternativos, paralelos, contrarios o ajenos a la cultura oficial. Cultura otra que ha llegado a nosotros mediante de la generalidad conceptual de *contracultura*.

Este interés que ha suscitado la IS le ha procurado igualmente cierta popularidad en el ám-

11 MARCUS, Greil, *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama, 1993.

12 HOME, Stewart, *Asalto a la cultura: Corrientes utópicas desde el Letrismo a Class War*. Barcelona: Virus, 2002.

13 ROCHA, Servando, *Historia de un incendio. Arte y revolución en los tiempos salvajes. De la comuna de París al advenimiento del punk*. Madrid/La Laguna, Tenerife: La Felguera, 2006.

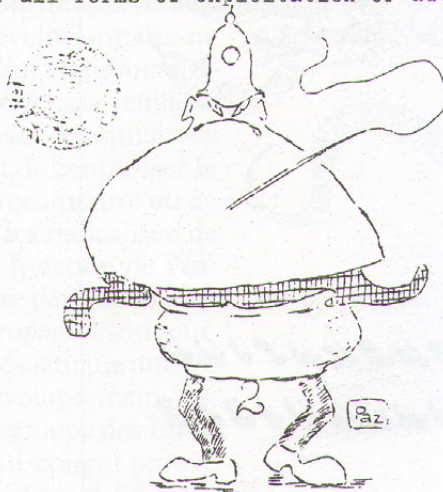
HEATWAVE

HEATWAVE is a new magazine, but it has a past. On May Day, the first Anglo-American edition of the Chicago wobolies' The Rebel Worker was published here because a group of us felt there was an audience in Britain for an experimental, perhaps slightly crazed libertarian socialist journal.

The Rebel Worker will continue to be published from Chicago; the London group will publish HEATWAVE.

HEATWAVE's policy will obviously reflect the ideas of the people around the magazine but we are not a splinter group. We intend to cooperate, ideologically and practically with our Chicago co-dreamers; we see our task as being the same as theirs -- to run a wild, experimental libertarian-socialist journal which will attempt to relate thought, dream and action whilst pointing the significance of movements, ideas and creations which are ignored by the stagnant, fin-de-siècle revolutionaries.

HEATWAVE is not a rival to existing publications on the libertarian left, but an addition to the libertarian press and an extension of its ideology, both conscious and unconscious, into new fields. HEATWAVE wants to generate heat in every field. We believe the time is ripe for an explosion of revolutionary energy which would alter the face of the earth. HEATWAVE advocates the use of any and all means that may bring to a climax the crisis of capitalism and authoritarianism, and result in the total extinction of all forms of exploitation or authority.



Charles Radcliffe. Heatwave (1966)

bito académico de la investigación doctoral¹⁴. No obstante, del mismo modo que ha habido una tendencia a descuidar el estudio de la evolución de los situacionistas agrupados en torno a la granja comunal de Drakabygget (protagonistas de la mayor escisión acontecida en las filas de la IS y vinculados con las primeras oleadas contraculturales europeas¹⁵), el *détournement* también ha sido testigo del descuido de su estudio, a pesar de que fuese la única de las estrategias de la IS que se mantuvo constante dentro del movimiento y aplicada a una extensiva interdisciplinariedad. Esta ausencia, sin embargo, se ve complementada por una cantidad considerable de artículos académicos, publicados en su mayoría con la llegada del nuevo siglo, que intentan remendar la evocación melancólica de una utopía perdida que parecía inherente a su narración abordando, para ello, los distintos factores que intervinieron en el proceso de su transformación desde una perspectiva global y con voluntad de distanciamiento crítico¹⁶. Si bien es cierto que no tienden a contextualizar al grupo dentro de las tendencias artísticas de la época, lo que mantiene viva la excepcionalidad creativa autoproclamada por la IS.

Si las prácticas vanguardistas vieron en la apropiación una táctica admirable para adecuar el Arte en la realidad social, una marcada tendencia teórica ha pretendido asignar a la posmodernidad el contexto filosófico y social que envuelve la práctica de la apropiación y la citación. En este sentido, Tesis doctorales como la publicada por Juan Luis Martín Prada¹⁷ y, posteriormente, por Mónica Yoldi López¹⁸, nos constatan que, junto con la acumulación, intertextualidad, simulación o pastiche, la apropiación ha sido uno de los dispositivos fundamentales empleados desde los años setenta y sus aledaños ochenta, coincidiendo con las preocupaciones metodológicas del momento y en vía abierta a la producción de un

14 Al respecto, estas son algunas de las Tesis doctorales realizadas en Universidades españolas: APARICIO MOURELO, L. A., *Construir una pequeña situación sin futuro. La Internacional Situacionista. De la liquidación del arte a la crítica revolucionaria de la vida cotidiana*. Universidad Complutense. Madrid, 1998; LÓPEZ RODRÍGUEZ, S., *Orientación y desorientación en la ciudad. La teoría de la deriva*. Universidad de Granada, 2005; MORALES BONILLA, Juan del Cristo, *La Internacional Situacionista: La superación de la sociedad del espectáculo a través de la realización de la poesía*. Universidad de Barcelona, 2013.

15 La granja Drakabygget, convertida en colectivo (en el sentido de vivir y trabajar adoptando el espíritu de cooperación productiva), se convirtió en refugio y centro estratégico para diversas agrupaciones relacionadas con el movimiento anti-autoritario del momento: Rudi Dutschke (Sozialistischer Deutscher Studentenbund, SDS), los neerlandeses Provo, así como Gruppe Spur (anteriormente sección alemana de la IS), quienes transcurrieron su año de exilio en la granja cuando fueron acusados penalmente de blasfemia. Por Drakabygget también pasaron el grupo sueco KRW, el italiano Gruppo Settanta, el grupo Experimental Laboratory de la localidad danesa Orestad, el grupo Maruni de Córcega, el grupo Situacionistas Mexicanos, el grupo Joynes de los EE.UU. y el Movimiento Internacional de Superficie (International Overground Movement). Véase para más información al respecto: NASH, Jorgen, y THORSEN, Jens J., "Co-Ritus Interview". En: *Aspekt*, nº3, 1963.

16 Destacamos los trabajos de COLLECTIF (ed.), *Archives et documents situationnistes*, nº 3, otoño 2003; CHOLLET, Laurent, *L'insurrection situationniste*. París: Dagorno, 2000. JAPPE, Anselm, *Guy Debord*. Barcelona: Anagrama, 1998. Así como: VV.AA., *La Internacional Situacionista. Un Proyecto de Autonomía y Transmutación Social*, *Anthropos*, nº 229, Barcelona, 2010; McDONOUGH, Tom (ed.), *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge: MIT Press, 2002.

17 PRADA, Martín, *Crítica de la recepción estética en la práctica apropiacionista postmoderna*. Universidad Complutense, Madrid, 1998.

18 YOLDI LÓPEZ, Mónica, *Apropiación y citación en el arte de los años ochenta: Mike Didlo, Louise Lawler, Sherrie Levine, Polke, David Salle y Richard Prince*. Autónoma de Barcelona, 1999

conocimiento bañado de una especie de radicalismo de izquierdas que exigía el despliegue reflexivo. Sin embargo, no hemos encontrado en estas Tesis doctorales la conexión de estas muestras posmodernas con el *détournement*, sino en autores, principalmente venidos o asentados en la tradición anglo-norteamericana, los cuales han enfocado sus estudios en el papel que la vanguardia tiene dentro de la posmodernidad, como fue el caso de la publicación *Semiotext(e)* del francés Sylvère Lotringer (considerada a su vez como una de las principales vías introductorias del post-estructuralismo francés en la escena anglo-norteamericana junto a *October*), que presentaría la tendencia apropiacionista como la estrategia artística dirigida a la industria de los medios y la publicidad partiendo de un proceso enfocado a la crítica de la representación colmada de “*rabia, como si fuera posible emplear la estrategia situacionista del ‘détournement’ dentro de la industria cultural*”¹⁹

Se considera que la estrategia apropiacionista propiamente vinculada con el paradigma posmoderno fue iniciada oficialmente con la exposición *Pictures*, en el Artists Space de Nueva York (1977), y comisariada por Douglas Crimp, co-editor de la publicación *October* hasta 1990. En las líneas introductorias del catálogo, Crimp avanzaba el grueso teórico que alcanzaría su máximo auge en los años ochenta con conceptos como originalidad, reproducibilidad o autoría. Desde entonces, son numerosos los artículos en revistas especializadas de Arte que han versado sobre el apropiacionismo y la citación (*Artforum*, *Arts Magazine* o *Flash Art*). Desde la trayectoria expositiva podríamos destacar la exposición *Art About Art* (1978) que tuvo lugar en el Whitney Museum of American Art, donde se instaba a descubrir cómo el Arte pretérito emerge en el Arte del presente. En 1991 tuvo lugar en California la muestra *(Art)2 Art Appropriates Art*, otra de las exposiciones relevantes a la hora de mostrar el ideario estético que se había conformado en los últimos años ochenta del siglo pasado. Más adelante encontraremos dos exposiciones que pretenden poner de manifiesto la vigencia e importancia de la citación en el Arte: *Quotations: The second History of Art* que tuvo lugar en *The Aldrich Museum of Contemporary Art* de Ridgefield, Connecticut (1992) y *Quotation (Re-Presenting History)* llevada a cabo en la galería *Winnipeg Art de Manitoba* (1994).

De modo que podríamos señalar que la lectura anglo-norteamericana de la IS manifiesta una evidente diferencia respecto al entendimiento del hecho situacionista²⁰, manteniendo

19 LOTRINGER, Sylvère, “Better than life (My 80’s)”. En *Artforum*, abril 2003

20 “La novela del futuro verá esa trama como una simpleza que hizo furor en cierta época y se reirá de un tópico que me machacó durante mi primera juventud”, recuerda Vila-Matas, “esa idea de que la novela –‘como bien saben en el mundo anglosajón’- ha de privilegiar siempre la trama. Hoy me alegro de haber visto pronto que aquella idea británica sobre la novela, como sucedía con tantas otras, no tenía porque considerarla una regla inamovible. Me moría de la risa el día que le escuché a Kurt Vonnegut decir que las tramas en realidad eran sólo unas cuantas y no era necesario darles demasiada importancia”. VILA-MATAS, Enrique, “Un mehari verde”, *Pere(t)c. Tentativa de inventario*, óp. cit., p. 41

una línea teórica que ha encontrado su relevo en Edward Ball²¹, Sadie Plant²², McKenzie Wark²³ y ciertos autores que iniciaron su trayectoria investigativa en los últimos años²⁴. No obstante, críticos de Arte vinculados a October como Hal Foster o Rosalind Krauss han pretendido compensar esta tónica discursiva aportando sus propios monográficos en relación a la IS²⁵.

Resulta relevante asimismo la repercusión de la lectura *pro-situ* y anglo-norteamericana de la contracultura en un público de la Europa continental, incluyendo la España franquista, donde se puede empezar a detectar fenómenos culturales que, como reconoce Vicente Sánchez-Biosca, miraban sin complejos a lo que ocurría en el universo de los sesenta de las grandes urbes culturales del extranjero²⁶. Un indicador del poder referencial y de la toma de conciencia de una cultura alternativa podríamos encontrarla a finales de la década de los sesenta y comienzos de los setenta en Barcelona (y en menor medida en otros focos urbanos de la geografía española como Ibiza, Madrid, Valencia o Sevilla, convertida en parada obligatoria por los beatnik), siendo testigo de una efervescencia de tal envergadura que, en su particularidad, formó una red de intercambio cultural paralelo al establecido, en la cual empezaban a leerse las obras de Levy-Strauss y llegaba la primera edición *Les mots et les choses* (1966) de Foucault, aún sin traducir²⁷. Resultaba asimismo relativamente fácil dar con *On the Road* de Jack Kerouac (1957), pero también con literatura marxista, mediante iconos como Herbert Marcuse o Erich Fromm²⁸, así como con autores extranjeros que habían prestado especial atención a la cultura mediática como Umberto Eco con *Apocalípticos e integrados* (1965) o ponían en circulación, por primera vez, una actividad editorial dentro del país cuya producción pretendía atenuar la dependencia de las traducciones argentinas y mejicanas que iban colándose por la censura²⁹. Así, con la llegada de la década de los setenta, fueron saliendo de sus imprentas títulos publicados en Europa y EE.UU. a finales de los sesenta³⁰: *El nacimiento de una contracultura* de Theodore Roszak, *La cultura underground* de Mario Maffi, *Las comunas en la contracultura* de Keith Melville, *Beat, hippie, yippie* de Fernanda Pivano, *El futuro del éxtasis* de Alan Watts, etc., junto con producciones propias

21 BALL, Edward, "The Beautiful Language of my Century. From the Situationists to the Simulationists". En: *Arts Magazine*, nº 63, Enero 1989, pp. 65- 72

22 PLANT, Sadie, *El gesto más radical. La Internacional Situacionista en una época postmoderna*. Madrid: Errata Naturae, 2008.

23 WARK, McKenzie, *50 years of recuperation*. Nueva York: Princeton Architectural Press and The Trustees of Columbia University, 2008.

24 STIMSON, B., SHOLETTE, G. (eds.), *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2007.

25 McDONOUGH, Tom (ed.), *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge: MIT Press, 2002 y FOSTER, Hal (ed.), *Asger Jorn. A Special Issue*. Cambridge: MIT Press, 2012.

26 SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, "Las culturas del tardofranquismo", *Ayer*, nº 68, 2007, p. 108.

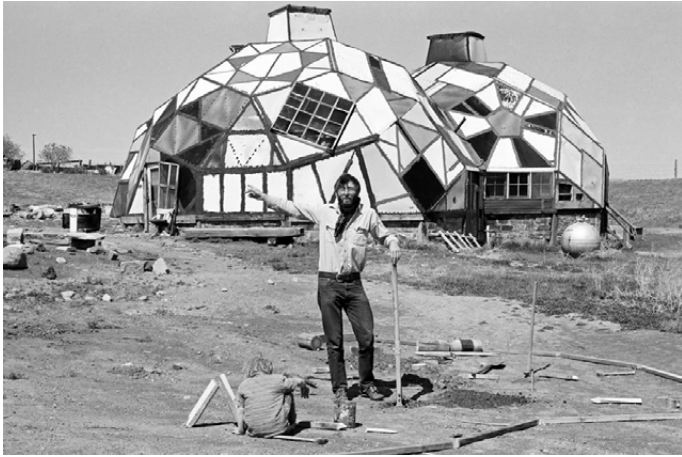
27 BOSCO DÍAZ URMENETA, Juan. En: "Una entrevista a Ignacio Gómez de Liaño". Texto incluido en el catálogo de la exposición *Modelos, Estructuras, Formas. España 1957-79* y recogido en: SANTANA LARIO, J. (ed.), *Modelos, Estructuras, Formas. España 1957-79*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2005, p. 131

28 *Ibidem*.

29 GONZALO, Jaime, *Poder Freak. Una crónica de la contracultura*, vol. 3. Bilbao: Libros Crudos, 2014, p. 362

30 *Ibidem*.





Drop City. Comunidad artística
contracultural, Colorado (1965-1968)

en las que destacaríamos *Las comunas: Alternativa a la familia* de Josep M^a Carandell, *Juventud marginada: Estudio de los hippies a su paso por Formentera* de Carlos Gil Muñoz, *La venganza de Eros: Hippies y fans* de Pablo Launtielma o *Los paraísos perdidos: La actitud hippy en la historia* de Guillermo Díaz-Plaja³¹.

Este fenómeno, auspiciada por cierta inquietud hacia una cultura otra bajo el régimen dictatorial, “reducida y esquizofrénica, todavía de fuerte sustrato burgués y abocada a mezclarse con el canalleo marginal”³², también intensificaría la represión gubernamental con “campañas antihippies”³³, mediante continuas redadas policiales y con la creación de la “brigadilla”, brigada especial que se infiltraría en estos escenarios contraculturales. Presión que provocaría que el movimiento *back to land* (éxodo comunal hacia el medio rural)³⁴ se acogiese como alternativa real, proliferándose de manera considerable durante las décadas de los sesenta y comienzos de los setenta desde la pionera comuna rural en La Plana, Alicante, por donde pasaron un variopinto grupo de viajeros camino a Afganistán, desertores de Vietnam o portadores de viajes lisérgicos³⁵. Especialmente en Cataluña, las Islas Baleares y Andalucía. De esa expansión daba cuenta la sección de contactos de la revista barcelonesa *Star* llegando a dedicar exclusivamente un apartado propio a las comunas.

La contracultura nacional, tanto la urbana como la rural, a diferencia de sus referentes norteamericanos o europeos, estaría sumida en una economía precaria, matiza Jaime Gonzalo; “que nada tiene que ver con la contracultura estadounidense de la que empiezan a dar noticia los hijos de la burguesía a su regreso de las universidades californianas, en concreto

31 GONZALO, Jaime, *Poder Freak. Una crónica de la contracultura*, vol. 3, óp. cit., p. 362

32 *Ibíd.*, p. 360

33 La noción hippie recurrida en aquel tiempo implicaba a toda expresión estética y actitud alternativa a la exigida por la moral pública imperante. La transgresión estética personal era en sí misma una controversia política que fue heredándose de la revolución mochilera, o el vagabundeo de corte pro-situ, hippie o beat que fue transformando la vida cotidiana de distintas geografías españolas, en especial las citadas Barcelona, Ibiza o Sevilla. Esta nueva manera de vivir, conocida como “quitarse la represión”, descubrió otros códigos de comportamiento y nuevos soportes comunicativos como el cómic *underground* con revistas como la donostiarra *Cuto* (1967-1968) o *Bang!* (1968-1977) de Barcelona.

34 Entre las miles comunas rurales que surgieron unos años antes en EE.UU. destacamos la comuna Drop City formada en 1965 por estudiante de Arte y cineastas en el sur de Colorado, en clara alusión a Allan Kaprow, John Cage, Robert Rauschenberg y Buckminster Fuller. En esta comuna introdujeron la cúpula geodésica dentro del planteamiento comunal alternativo, con construcciones realizadas con materiales de deshecho o reciclado. En 1967, Drop City obtuvo el “Buckminster Fuller’s Dymaxion Award” por la construcción de estas viviendas innovadoras y a la vez económicas. No obstante, tras su excesiva resonancia pública, muchos de sus miembros abandonaron la comuna para instalarse en otra situada en la Región de Huerfano Valley, también en Colorado, llamada Libre e ideada en 1968 por Dean Flemming, amigo de Steve Reich y alumno de Buckminster Fuller.

35 Si bien el LSD se utilizaba en la década de los cincuenta con fines psiquiátricos, convirtiéndose asimismo en objeto de experimentación en prácticamente todas las facultades españolas de medicina, su prohibición vino en 1967, después de que la prensa se encargase de demonizarla como parte de la nueva “toxicomanía yeyé”. Pese a ello, su consumo va expandiéndose considerablemente para 1970, si tenemos en consideración las detenciones de consumidores nacionales. La sustancia, que llegaría inicialmente de los marinos americanos, los turistas o viajeros, también empieza a conseguirse por mediación de pequeños envíos, por lo general cortado con anfetamina, desde Nueva York o Amsterdam. El consumo de entonces coincide con la época en la que se irán formándose también grupos psiconáuticos en distintas ciudades del país de la mano de Víctor Erice, Antonio Escohotado, Leopoldo María Panero, Mariano Antolín Rato, o el donostiarra Iván Zulueta, entre otros.

Berkeley”³⁶, como fue el caso de Luis Racionero y María José Ragué Arias, con sus artículos y sus posteriores libros *Filosofías del underground* (1977) y *California trip* (1971), respectivamente. De manera similar, Pau Malvido³⁷ anotaría:

Casi ningún barcelonés alcanzó la beatitud casi tonta de algunos de los hippies extranjeros que veíamos por aquí. Llevábamos detrás demasiada carga como para eso. Es muy diferente un estudiante yanqui con pasta que se va al campo, un campo fértil y organizado, que disfruta de una beca o un seguro de desempleo, de un catalán pobretón, en un país fascista, que se va a un campo depauperado y seco... Toda esa dureza social, económica y política hacía que el abandono de los hippies catalanes fuera relativo. Un ojo abierto y otro cerrado. Dobles vidas. Y para aguantar eso había que montarse un rollo mental fuerte, tan fuerte como la vida que llevábamos³⁸

Malvido quiso concentrarse en las comunas domésticas en las que se reproducían los mismos problemas que en las del resto de la geografía contracultural formadas, generalmente, por jóvenes que rompían con la familia y el porvenir para lanzarse a la aventura de la vida³⁹; “*comunidades urbanas más bien pobretonas, de personal joven más o menos desmadrado*”, que el propio Malvido dividía en comunas-pandilla-de-colegio y comunas-pensión, y cuya extensión en los primeros años setenta se dio especialmente por los barrios barceloneses de Gracia, Ensanche o en el actual Raval. Tipología prefijada en la que quedaban excluidas:

Las comunas ricas, formadas por gente con carrera, trabajo y dinero, como aquella famosa Ítaca de un barrio alto de Barcelona, con sus casi 20 miembros, su organización pensada durante un año, sus coches, su progresismo serio y mesurado. O como cierta comunidad agrícola de Gerona, en la que te piden un millón de pesetas al entrar, con cantidad de hectáreas y ambiciosos proyectos rodeados de una ideología progre-kibutziana⁴⁰

Conviene recordar, asimismo, que tanto parte de la organización como de la participación en los Encuentros de Pamplona de 1972 vivieron o estaban viviendo entonces en Nueva York (Antoni Muntadas, Francesc Torres o algunos de los miembros de Equipo Crónica, entre otros) o mantenían contacto directo con la escena artística afín a la política marginal y activista de la época que estaba generándose alrededor del SoHo neoyorkino, barrio industrial en declive y de marcado abandono, testigo, a su vez, de la crisis interna que estalló en el movimiento de la nueva izquierda en Estados Unidos. Crisis que, por otra parte, invitaría

36 GONZALO, Jaime, *Poder Freak. Una crónica de la contracultura*, vol. 3, óp. cit., p. 359

37 Tras el pseudónimo de Pau Malvido se encontraba Pau Maragall, hermano pequeño del que posteriormente se convertiría en alcalde de Barcelona y presidente de la Generalitat, así como previamente colaborador, también bajo pseudónimo, de Cuadernos de Ruedo Ibérico, la revista del ácrata José Martínez Guerricabeitia.

38 MALVIDO, Pau. Citando en: GONZALO, Jaime, *Poder Freak. Una crónica de la contracultura*, óp. cit., pp. 359-360

39 GONZALO, Jaime, *Ibíd.*, p. 357

40 MALVIDO, Pau. Citado en: *ibídem*.



Comunidad nómada de **Housetruckers** reunida en la rave de **Spiral Tribe**. Castlemorton, Reino Unido (1992)



a los grupos más radicales de la escena ibérica a unirse al fenómeno de las “vanguardias suicidas”⁴¹ que estaban generándose en distintas partes del mundo (algunas de las cuales se transformaron en grupos armados en la década de los setenta) y de las cuales muchas de ellas, o bien tuvieron contacto con algún miembro de las distintas secciones de la IS, o bien estuvieron involucradas en alguna publicación interesada en difundir el ideario situacionista: Black Mask / Up the Wall, Motherfuckers! (posteriormente entrados en armas bajo el nombre de International Werewolf Conspiracy), Weathermen (posteriormente conocidos como WUO, Weather Underground Organization), Youth International Party (Yippies) en Estados Unidos; Komunne 1 y Movimiento Dos de Junio (B2J) de la entonces República Federal de Alemania⁴²; King Mob (Mobbers) y Angry Brigade en el Reino Unido, y, en el caso del Estado español, ciertos autores confirman la deuda del Movimiento Ibérico de Liberación-Grupos Autónomos de Combate (MIL) con el pensamiento de la IS⁴³.

La comuna no es un producto de la praxis, sino un medio para la praxis... Nuestro objetivo es el establecimiento de las comunas, esto es, la preparación de la praxis. La praxis anarquista supone la destrucción de la teoría. Los anteriores movimientos anarquistas fracasaron porque el tiempo no había llegado a su madurez. Históricamente existe ahora para nosotros una posibilidad⁴⁴

El sello más distintivo de la época, no obstante, y por motivos políticos obvios, era el de un escaso nivel bibliográfico de textos de inclinación ideológica alterna al régimen franquista, y su acceso complicado, compensado, en cierta medida, por publicaciones que ejercieron una decisiva labor de puente de ideas en el panorama político e intelectual. Con todo ello, a continuación se expondrá brevemente las publicaciones más relevantes al respecto, cuyo acercamiento resultaba indispensable para comprobar si hubo, o no, alguna alusión a la consolidación de un nuevo modo de sentir afín al ideario que hemos ido trazando a partir del *détournement*:

Cuadernos para el diálogo, fundada en 1963 por Joaquín Ruiz-Giménez, fue un referente y símbolo cultural acogiendo en su redacción a un amplísimo espectro social de intelectuales, si bien su redacción mantenía un claro propósito de transmitir el ideario democristiano. Señalar asimismo que no lograría sobrevivir a la transición. En el curso del mismo año, el Partido Comunista de España editaba desde su exilio la publicación que llevaba el nombre de su

41 GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, *Rebelión en las aulas. Movilización y protesta estudiantil en la España contemporánea. 1865-2008*. Madrid: Alianza, 2009, p. 324

42 Tras la Primera Guerra Mundial, Alemania se vio inundada de comunas anarco-comunistas. Una de las primeras sería la de Barkenhoff (1918-1923), situada al norte de Bremen, donde antes ya habían existido colonias artísticas.

43 Véase ROSÉS CORDOVILLA, Sergi, *El MIL: una historia política*. Barcelona: Alikornio, 2002.

44 KOMMUNE 1 (1967), comuna urbana insignia que tuvo su origen, como otras tantas ocupaciones que se dieron a partir de los sesenta, en la reconstrucción urbanística e industrial de Alemania occidental tras la Segunda Guerra Mundial, que culminaría en esa década con una expansión económica que impulsaba el traslado de la población e industria a nuevos suburbios periféricos, abandonando edificios enteros en los centros urbanos.

ciudad de acogida, Roma, descrita como: "testigo de muchas inquietudes de los ciudadanos y punto de referencia imprescindible dentro del pensamiento hispano marxista"⁴⁵. Dos años más tarde, en 1965, desde el refugio parisino del Rive Gauche, José Martínez Guerricabeitia y Jorge Semprún dieron vida a otra publicación de referencia obligada: *Cuadernos de Ruedo Ibérico* (1965-1977, Barcelona 1979). Publicación que obedecía, como señalaban sus editores, a "la necesaria transformación socialista de la sociedad" a través de la yuxtaposición "de lo blanco, lo gris y lo negro"⁴⁶ y podríamos asimismo añadir de la deconstrucción y el desmontaje minucioso de los mitos franquistas. Bajo su editorial *Ruedo Ibérico* (1962-1972), editaron textos, a medio camino entre la fuente primaria y la historiografía, que a día de hoy continúan siendo un referente a tener en cuenta para el estudio del fenómeno de la disidencia estudiantil e intelectual.

El hijo de Semprún, Jaime, años más tarde entablaría una relación personal con Debord, base esencial para convertirlo, a partir de 1984, en la figura principal del grupo y revista *Encyclopédie des Nuisances* (Enciclopedia de las Nocividades, con sede también en París) y discípulo del pensamiento político de la IS.

Las revistas *Triunfo* (1946-1982) y *Cambio 16* (1971. Canvi Setze y Aldaketa Hamasei) símbolos de la resistencia intelectual al franquismo, resultaron ser buen anticipo de las expresiones disidentes que se vivían en el extranjero. Editados dentro del país, se convirtieron en el referente intelectual de la España de esa época. Otras publicaciones legales como *El Ciervo*, *Primer Acto*, *Nuestro Cine* o *Nuevos Fotogramas*, pudieron ofrecer claves culturales alternativas mediante la reflexión crítica de obras de teatro, cine u otra rama de la creatividad intelectual. La revista *Nueva Forma-El Inmueble*, bajo el patrocinio de la familia Huarte y la dirección del arquitecto vizcaíno Daniel Fullaondo, prestaría especial atención a la síntesis entre la investigación plástica y la arquitectónica con obras, dado el caso, de Oteiza y Chillida en escultura, Palazuelo y Millares en pintura con arquitectos como Sáenz de Oiza, Fernández Alba o el mismo Fullaondo. Estas relaciones se concretarían en 1967 en una exposición ambientada con música de Luis de Pablo (organizador principal de los *Encuentros de Pamplona*) dentro de los Locales Hisa de Madrid, y sede de la publicación.

Las revistas que se van a citar a continuación, si bien podrían estar enmarcadas en el lapso temporal comprendido entre 1974 y el fallido golpe de Estado de 1981 (23-F), convenimos oportuna su revisión debido a que corresponden a un periodo donde se empezaría a revelar la información y teoría acumulada que previamente no se pudo ofrecer con facilidad en el Estado. En especial, teniendo en cuenta que fueron parte del tesón metalingüístico generado en el escenario de la transición:

45 GALVÁN, Valentín. *De vagos y maleantes. Michel Foucault en España*. Barcelona: Virus, 2010, p. 32

46 MARTÍNEZ GUERRICABEITIA, José, SEMPRÚN, Jorge, "Presentación". En: *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, nº 1, septiembre-octubre 1963, p. 1

Star (1974-1980), primer *Ajoblanco* (octubre 1974-mayo 1980), *Tiempo de Historia* (diciembre 1974-julio/agosto 1982), *Ozono* (1975-1979), primera época de *El Viejo Topo* (octubre 1976-verano 1979), *Teoría y Práctica* en su primera época (noviembre 1976-1978) o *Bicicleta*. *Revista de Comunicaciones Libertarias* (1977-1982). No conviene descuidar, asimismo, publicaciones del campo sociológico como *Materiales* (1977-1978), vinculada al PSUC, abierta al entendimiento de la izquierda dentro de la diversidad de perspectivas culturales y políticas; *Mientras tanto* (1979), la revista de Manuel Sacristán nacida de la ruptura de *Materiales*, que defendía una síntesis entre el marxismo, el pacifismo y el ecologismo; *El Cárabo* (1976-1980) revista de ciencias sociales de tendencia maoísta y dirigida por Joaquín Estefanía; *Negaciones* (1976-1979) de Fernando Ariel del Val, que propugnó un marxismo en comunicación con los emergentes movimientos sociales como el feminismo, la antipsiquiatría o el ecologismo; *Teoría y Práctica* en su primera época (noviembre 1976-1978), dirigida por Ignacio Fernández de Castro fundador, entre otros, del *Frente de Liberación Popular* (FELIPE/FLP) y colaborador asiduo de *Ruedo Ibérico* durante su exilio; o *Zona Abierta* (octubre 1974. Durante 1981 y 1982 interrumpió su edición, aunque retomó su actividad hasta día de hoy a través de la Fundación Pablo Iglesias) ⁴⁷.

Proyectos como *Ajoblanco* y *Bicicleta* (Boletín Informativo del Colectivo Internacionalista de Comunicaciones Libertarias y Ecologistas de Trabajadores Anarcosindicalistas) influyeron de manera decisiva apostando por una renovación teórica y práctica del movimiento libertario, con la finalidad de aglutinar la pluralidad de su pensamiento. Las tiradas de estas publicaciones (*Ajoblanco*, 70.000; *Bicicleta*, 30.000) nos muestran su incidencia en el cuestionamiento cultural del pensamiento reactivo emergente. En relación a su importancia, Pablo César Carmona señala:

Las revistas, a falta de medios más directos, como fueron a principios de los ochenta las radios libres, se convirtieron en factor de coordinación de toda una nueva generación de freaks, grifotas, undergrounds, hippies y contaculturetas. Y efectivamente, cada una de estas revistas tenía una amplia sección de contactos, que servía de intercambio y coordinación para la puesta de funcionamiento de comunas urbanas y rurales... Las secciones de contacto también sirvieron para dotar de transversalidad territorial al movimiento⁴⁸.

Junto con estas revistas hubo otras publicaciones que se convirtieron en cabecera de un nuevo espacio de crítica y de pensamiento que arrancaba de las bases contraculturales. A este respecto, la importancia de *Star* radica por ser el primer intento estructurado en dar a

⁴⁷ Si comprobamos las fechas de clausura de estas publicaciones, nos hacen ver que dejaron de editarse en torno al éxito electoral del PSOE en octubre de 1982, triunfo que, por otro lado, provocó una masiva desaparición de los movimientos alternativos de izquierda. Otra coincidencia significativa, al menos en la fecha, fue la interrupción en 1980 de la traducción al castellano de las obras completas de Karl Marx y Friedrich Engels.

⁴⁸ CARMONA, Pablo C., "Autonomía y contracultura. Trabajo, revuelta y vida cotidiana en la Transición", óp. cit., pp. 220-221

conocer nuevas formas de expresión desconocidas o marginadas durante los años de la dictadura⁴⁹, con especial simpatía por fenómenos entonces rompedores o visiones conflictivas de la realidad⁵⁰. Uno de sus principales colaboradores, Pau Malvido, citado previamente, fue pionero en explorar la historia del *underground* ibérico, entonces necesariamente un movimiento clandestino, a través de una serie de artículos retrospectivos genéricamente titulada *Nosotros los malditos*⁵¹.

La revista *Ozono*, heredera de *AU*, publicación universitaria cuyos miembros animaron el despegue de las FM madrileñas. Inicialmente bajo la supervisión gráfica del escultor y pintor Alberto Corazón, se prolongó como alternativa madrileña al dominio de Barcelona en estos asuntos. *El Viejo Topo*, revista crítica con la cultura imperante, en su editorial de presentación se entrevistó cierta familiaridad con cuestiones que han ido surgiendo en relación a la reflexión hacia el *détournement*:

Zapando... un topo viejo, metáfora de subversión y experiencia. Paulatina excavación de galerías subterráneas, lenta y minuciosa destrucción de los cimientos de una sociedad absurda... El topo avanza inexorable, ajeno a la miseria omnipresente en la superficie de las cosas, indiferente a las apologías de la positividad reinante, convencido de que no hay tarea más creativa que la destrucción de lo caduco... Un viejo topo zapa sin cesar minando la podredumbre sin sentido del hoy en busca de una respuesta, en busca de una fresca y luminosa armonía para mañana. Y tal vez algún día el topo dinamite con sus risas subterráneos, galerías y trincheras. Y la tristeza de lo caduco estalle en pedazos ante el fragor revolucionario. Aquel día "el viejo topo" del que hablaba Marx habrá salido a la luz del sol⁵²

Prestamos asimismo especial atención a la publicación vasca *Euskadi Sioux* (1979), promovida por Vicente Ameztoy, Bernardo Atxaga, Josu Bilbao, Juan Carlos Eguillor, Jon Zabaleta e Iván Zulueta, entre otros. *Euskadi Sioux* surgió en un momento histórico particular para Euskadi, en "aquel momento en el que la política, los movimientos sociales y la incipiente marginalidad se mezclaban con la fiesta, la manifestación y el kabaret"⁵³. Con no más de siete números publicados, juegan desde el primero con la tradición visual heredada de los situacionistas, en especial, con los folletines fotográficos desviados, como medio para reclamar pluralidad y mestizaje frente al dogmatismo de las corrientes de izquierda dominantes en el contexto vasco, la reafirmación del imaginario mítico nacionalista y, en general, frente a la atmósfera que seguía tutelando a la vida cotidiana:

El acierto mismamente de su punto de partida: lo sociopolítico, es decir, el magma

49 LLADÓ POL, Francesca, *Los Comics de la Transición*. Colección Viñetas, Barcelona: Glénat, 2001

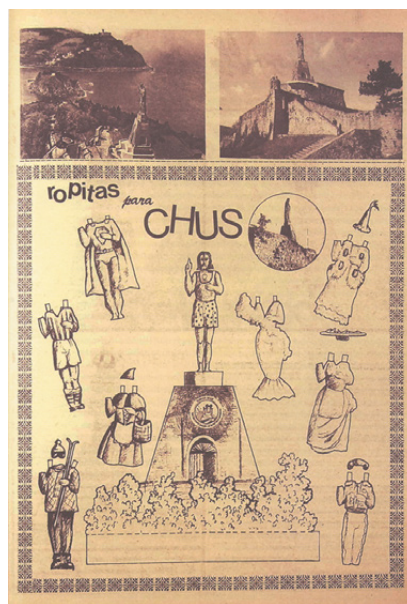
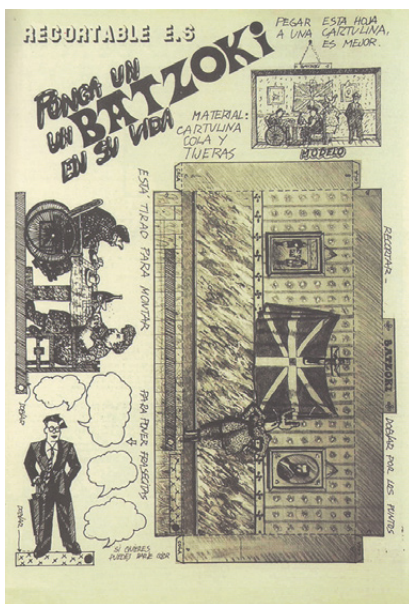
50 MANRIQUE, Diego A., "Un milagro llamado 'Star'. Contracultura al asalto del quiosco", *EL PAÍS*, 7 marzo 2008

51 Con ese mismo título se reunieron todos esos escritos en un libro publicado en 2005 por Anagrama.

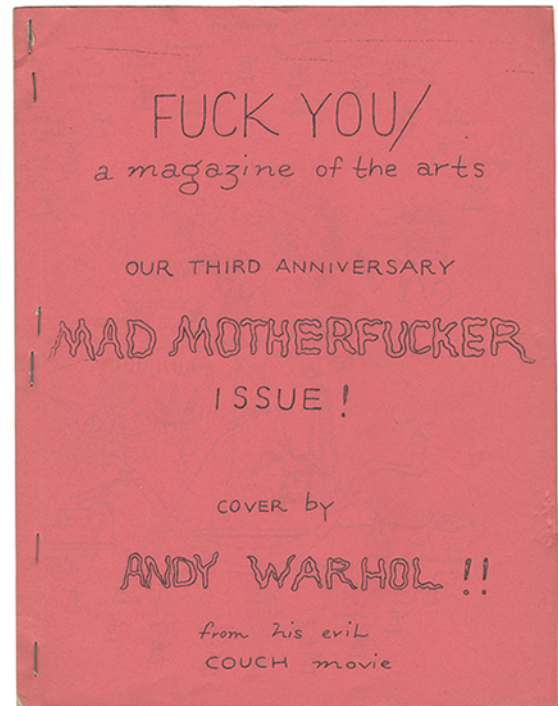
52 Presentación", *El Viejo Topo*, nº 1, octubre 1976, p. 4

53 EGUILLOR, Juan Carlos, "Entonces éramos más jóvenes". En: euskadisioux.org

en el que nos tambaleamos todos, desde el punto de vista del desenfado, que no del desmadre; como un balón de oxígeno en esta por tantos costados asendereada abertzalía. Su ubicación geográfica de glamour incluso, a la izquierda izquierda de dicha corriente. Su intención claramente gráfica por otra parte, convencidos como estamos de vivir inmersos en la civilización de la imagen⁵⁴.



54 "Euskadi Sioux recomienda". En: Euskadi Sioux, nº 1 (15 Febrero 1979), sin paginar.



Ed Sanders. Fuck you/A magazine of the arts (1962-65)

¡NO ESTAS SOLO!

Manifiesto de BAZOFIA.

Estamos relativamente cerca de ti.

Estamos desde siempre. Como tan viejos como la injusticia. Como la Opresión, la Explotación, la Tiranía y la Tortura. Y estaremos aquí hasta que todos esos males hayan desaparecido de la faz de la tierra. Estaremos aquí luchando contra ellos.

Hemos luchado junto a Espartaco y Viriato contra la Roma esclavista. Nos levantamos con las hermandades, las germanías y los comuneros contra los señores feudales. Expulsamos al rey de Francia de su Versalles, combatimos luego a los que convirtieron aquella victoria del pueblo en opresión por mano de una nueva clase dominante; a Napoleón entre los montes de España, a sus descendientes durante la comuna de París, a sus colaboradores durante el mayo del 68. Hemos derribado a los zares de Rusia y hemos atentado contra todos los tiranos de la Edad Moderna.

Hemos prendido la mecha de todas las revoluciones. Hemos combatido hasta la tortura y la muerte.

Habíamos llegado a ser muy numerosos en este país y entregamos todas nuestras fuerzas a la clase popular y a su causa, pero fuimos traicionados por el ansia de poder de los partidos.

No somos un partido, ni una doctrina, ni una religión. Luchamos por las ansias eternas que llenan el corazón del hombre: por el respeto a su dignidad, por el respeto de su libertad, por su derecho a vivir, a expresarse, a verse, a pensar y a SER DIFERENTE.

No hacemos pactos con los partidos establecidos: cada vez que hemos hecho un pacto se nos ha traicionado; cada vez que hemos puesto un aliado en el poder su primera pretensión ha sido destruirnos.

No buscamos el poder: entendemos que nada bueno puede venir de arriba, esté quien esté en el poder, y por eso no tenemos ni queremos otro jefe que la propia conciencia y responsabilidad de cada uno. Creemos que tampoco interesa quién esté en el poder: lo que importa es que tengamos medios eficaces para controlar o presionar sobre sus acciones.

Creemos que tenemos obligación y derecho de disfrutar de esta vida, ya que sólo se vive una vez. Esto lo ha sabido y practicado desde siempre la clase dominante, pero se lo han reservado para ellos, y nos mandaron a sus curas y maestros para hacernos despreciar esta vida y, confiando en ganar un hipotético paraíso, dedicarla a producir para el confort de la clase dominante.

Creemos que sólo el trabajo creador es digno del hombre y hace al hombre digno. Nuestro trabajo creador ha producido máquinas ingeniosas que ya deberían habernos liberado hace tiempo del trabajo embrutecedor, pero que la clase dominante, utilizándola sólo para su lucro, ha convenido en un instrumento todavía más alienador y amenaza además destruir el planeta con ellas.

Creemos que se debe luchar contra todo esto y que esta lucha es lo único que puede dar sentido a nuestro neurótico vegetar cotidiano en esta gran selva de cemento.

No te damos nombre y dirección porque no tenemos nombre ni dirección. Si eres uno de los nuestros, tarde o temprano saldrás a nuestro encuentro. Y nos encontrarás. Estamos relativamente cerca de ti. En todas partes.

Ya lo sabes compañero. No estás solo. ¡AGUANTA!

No estás solo. Manifiesto Bazofia. Declaración de intenciones del equipo Bazofia, fanzine del underground español.

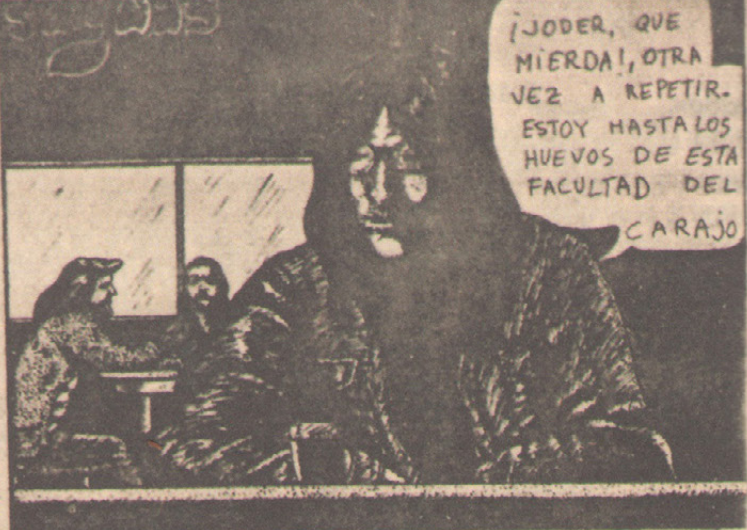
El primer número está fechado en la contraportada con el texto "Todo esto acabó el 7-XI-75. La dirección". Vinculado al Ateneo Politécnico del barrio de la Prosperidad, formó parte del colectivo PREMAMA (Prensa Marginal Madrileña), una asociación de revistas marginales de la ciudad.



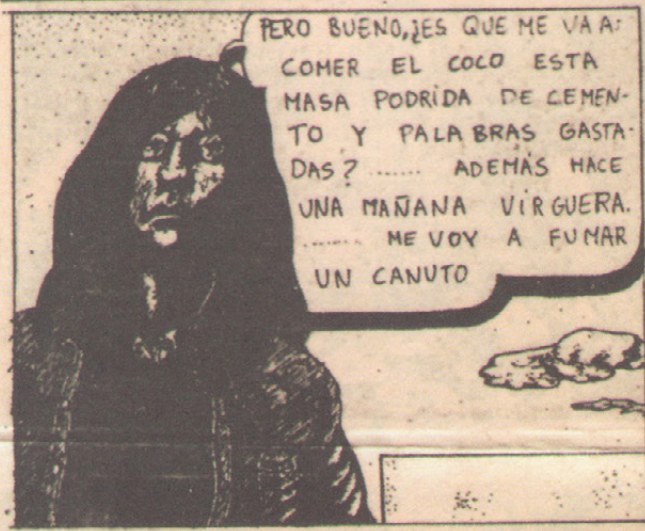
MIERDA
YA ME HA VUELTO
A QUEDAR LA MICRO
ECONOMIA

LOS ACERTAS
DECIAN "JUAN CARLOS
ES BUENA, SOFIA NO SE
TULHA"

JODER



¡JODER, QUE
MIERDA!, OTRA
VEZ A REPETIR.
ESTOY HASTA LOS
HUEVOS DE ESTA
FACULTAD DEL
CARAJO



PERO BUENO, ¿ES QUE ME VAA:
COMER EL COCO ESTA
MASA PODRIDA DE CEMENTO
Y PALA BRAS GASTA-
DAS? ADEMÁS HACE
UNA MAJANA VIRGUERA.
..... ME VOY A FUMAR
UN CANUTO



NICARRILLO
NICARRERO NI
LA MADRE DE
CANTARE
ONORRO

EL SILENCIO DE
TODAS ESTAS MENTES
ORGANIZADAS ES LA
MEJOR MÚSICA, UMMM...
PUTA MADRE ESTE
KIF.....
PUES SI SI, EL PROCESO
DE LA CIRCULACIÓN DEL
CAPITAL Y LAS TEORIAS
DE LA PLUSVALIA SON
ALGO MUY APARENTE, SI SI

ONORRO



¿QUE ES LO QUE
AQUI? SIEMPRE
ME Y ESPERAN-
DO..... ¿A QUE?

♫ TODOS LOS
NEGROS
TOMAMOS
CAFE

♫ TODO S
LOS
ROCKERS
FUMAMOS
LIBANE'S



NUNCA ARRIESGANDO DEMASIADO, DE-
JAN DOME LLEVAR SI MUCHO PASOTE!
PERO ESTOY BASTANTE INDECISO Y
JODIDO, Y NO VEO DEMASIAO BIEN
LA SALIDA

DEMASIAO
ESA HIERBA
MOVIENDOSE
CON EL
VIENTO

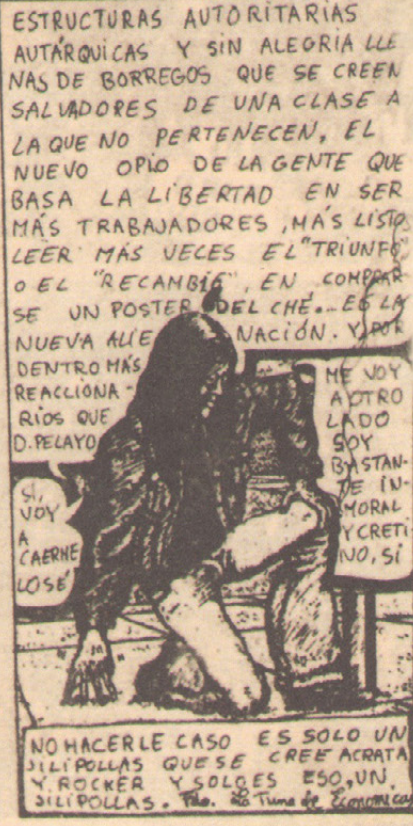


EL PAIS VA TOMANDO
POSTURAS

ESTOY BAS-
TANTE
CIEGO
SI

LO JURO
CIEGISMO

SI, PERO
A DISPOSICION
SE VE COAR-
TADA POR LA
REACCION QUE
SE SUPONE EN
LA DERECHA
Y BLA, BLA,
BLA Y ROLLO
TRAS ROLLO
Y MA'S ROLLO



ESTRUCTURAS AUTORITARIAS
AUTARQUICAS Y SIN ALEGRIA LLE-
NAS DE BORREGOS QUE SE CREEN
SALVADORES DE UNA CLASE A
LA QUE NO PERTENECEN, EL
NUEVO OPIO DE LA GENTE QUE
BASA LA LIBERTAD EN SER
MÁS TRABAJADORES, MÁS LISTO
LEER MÁS VECES EL "TRIUNFO"
O EL "RECAMBIO", EN COMPRAR
SE UN POSTER DEL CHE... ES LA
NUEVA ALIE... NACIÓN. Y POR
DENTRO MÁS
REACCIONA-
RIOS QUE
D. PELAYO

SI,
VOY
A
CAERNE
LOSE

ME VOY
A DITRO
LADO
SOY
BASTAN-
TE IN-
MORAL
Y CRETINO,
NO, SI

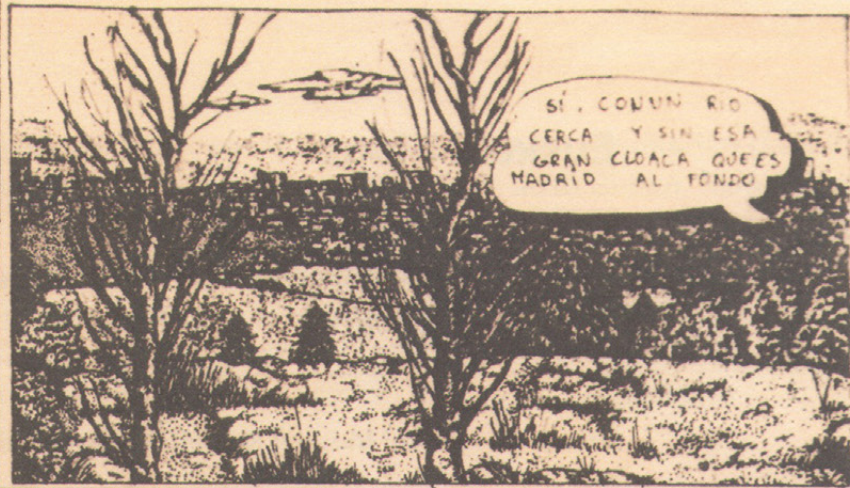
NO HACERLE CASO ES SOLO UN
JILI POLLAS QUE SE CREE ACRTA
Y ROCKER Y SOLDES ESO, UN,
JILI POLLAS. Pub. de Tuna de Economía

...OSTIAS, SONO COMPLETAMENTE, Y EL PAISAJE, DEMASIAI, TENIA QUE IR A CURRAR, PODIA HABER SIDO ASIEN UN SITIO COMO ESTE. UN GRAN FESTIVAL, SI, QUIZAS ORANGE, SI SE HUBIERA HECHO

PON UN CASTEL
MOLTOVE
CEREBRO Y
DESTRUYET
IMBECIL

REACCIONARIOS DE UNO Y OTRO LADO OLED ESTE PEDO

PRUVAFI



2. ENCUENTRO CON EL DÉTOURNEMENT

A él¹ “no le importaban” los anarquistas, decía. En realidad, el anarquismo, para él, era parte del carácter picaresco de los españoles. Sin embargo, odiaba el comunismo y el marxismo, que consideraba antiespañoles, una “ideología extranjera” importada².

Si analizamos los textos situacionistas traducidos al castellano, a primera vista, comprobamos que dentro del movimiento estudiantil del Estado español, grupos como los Ácratas³ de Madrid (octubre 1967-junio 1968) se encargaron de la labor de traducir y difundir los textos de la IS clandestinamente. Asimismo, relatos personales como el de la compositora y pedagoga musical María Escribano testimonian que su lectura no resultaba del todo ajena en el país:

En abril de 1969 hice mi segundo viaje a París para visitar a un compañero de facultad, activo agitador político y huido allí... me entregó varios ejemplares de la *Internacional Situacionista* con el encargo de que los difundiera por Madrid, como así hice. Aunque luego comprobé que mis amigos más informados estaban ya al tanto de sus planteamientos, aquellas revistas circularon tanto como los famosos catálogos traídos por Alcolea.⁴

1 Se refiere a “Pedro el Cruel”, falangista de cuya brutal reputación con los presos políticos del franquismo se había convertido en leyenda internacional.

2 CHRISTIE, Stuart, *Franco me hizo terrorista. Memorias del anarquista que intentó matar al dictador*. Madrid: Temas de Hoy, 2005, p. 106

3 Este grupo estudiantil (como otros tantos que se fueron formando en aquella época junto con el movimiento obrero autónomo) fue un caso ejemplar de aquellos grupos que habitaron la frontera entre los movimientos estrictamente contraculturales y el obrerismo tradicional. Este cambio generacional impuso una profunda mutación en los códigos de valores: tanto los estudiantes como los jóvenes trabajadores encontraron un nuevo imaginario a través de la experiencia de la rebeldía bohemia y la disidencia que, a su vez, resquebrajó las bases subjetivas de la fortaleza del movimiento obrero: la disciplina organizativa, la ética del trabajo y las seguridades que proporcionaba una vida planificada por el trabajo y la familia.

4 ESCRIBANO, María, “Pinturas que nunca se hubieran hecho”. En: VV.AA., *Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña*

La primera distribución pública (y gratuita) de los fragmentos traducidos de *La Sociedad del Espectáculo* de Debord se daría sin embargo con una acción del artista argentino Carlos Ginzburg realizada, mediante invitación, por diversas calles del centro de Pamplona. Concretamente un par de meses después de la disolución definitiva de la IS, dado que la acción de Ginzburg se dispuso en lo que se daría a conocer como *Los Encuentros de Pamplona* de 1972, celebrados del 26 de junio al 3 de julio. Encuentros que, a su vez, fueron presentados como una apuesta decidida por el Arte de la vanguardia radical donde estrechar lazos entre los creadores más inquietos de la escena plástica, arquitectónica, filmográfica, musical y teatral dentro y fuera de las fronteras españolas⁵. En las primeras líneas del extenso catálogo podemos leer:

La aventura del arte actual es una aventura colectiva, que, a pesar de lo que a veces se diga, concierne a todos, incluso y más que a nadie a los que se dicen sus enemigos. Esta es una de las razones de los Encuentros. Otras podrían ser la información mutua, los contactos personales entre los asistentes, etc., porque una de las notas de los Encuentros quisiéramos fuese, de un lado, el que el llamado público pueda - casi diríamos, deba - intervenir en el hecho artístico de una forma mucho más próxima de lo que se tenía por costumbre, habitándolo de manera diferente; de otro, lógica consecuencia de lo anterior, el creador va a encontrarse frente a un público mucho menos pasivo que de ordinario⁶.

Podríamos señalar que nos encontramos ante una actitud evidentemente necesitada y dirigida al deseo de marcar una diferencia con la escena cultural establecida, al tiempo que responde a un pretendido escapismo hacia el panorama internacional de aquellos años, aunque éste último fuese confuso también. Y sin embargo relevante, puesto que implicaría que estos Encuentros se formularan en la revelación de que para poder llevarlo a cabo resultaba innecesario seguir el protocolo establecido. Entre las rupturas, la más evidente consistió en generar una situación de excepcionalidad artística desde la propia decisión de gestación y organización de un evento de esta dimensión mediada única y exclusivamente por artistas. Desafío que quedaba amparado en el catálogo de la siguiente manera:

La visión que un organizador tiene de una actividad artística no es, ni puede ser, la misma de la de un creador. Esto, creemos, ha de notarse en el caso presente y hemos querido deliberadamente que sea así.

Una manifestación como la presente es, sin duda, polémica. Hay que saberlo y aceptarlo. Sólo no se puede discutir lo que está muerto. Y se tiene la pretensión de que

de los 70. Madrid: MNCARS, 2009, p.20.

5 GRUPO ALEA, *Encuentros 1972 Pamplona* (Catálogo) Edita Alea (grupo formado por los dos organizadores del festival, el compositor Luis de Pablo y el pintor-escultor José Luis de Alexanco), 1972, s.p.

6 *Ibidem*.

estos Encuentros estén vivos. Por ello, estamos seguros de que, pese a la inevitable polvareda que los mismos han de levantar, su balance final ha de ser, tarde o temprano, positivo para todos⁷.

Una actitud provocadora además por celebrarse en el espacio público de una ciudad, en este caso Pamplona, a los dos años de implantarse la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social* -una adaptación contextual a los intereses del régimen franquista de la antigua *Ley de Vagos y Maleantes*-, con el que la dictadura se hacía con un nuevo instrumento legal de represión sobre aquellas personas o sectores que, sin haber cometido delitos concretos, incomodasen a los principios del nacional-catolicismo impregnados, ya en su base, de prejuicios moralistas en sus aspectos más reaccionarios⁸. Valga como anécdota el texto del juez especial de Peligrosidad y Rehabilitación de Barcelona, artífice principal de la ley: "las fuentes de sus ingresos" - de los hippies - "son la reventa de drogas, trabajos de artesanía, otros pintan, dibujan, algunos son músicos, pero para ellos no existe el trabajo organizado... si trabajan es para vivir, no viven para trabajar"⁹.

Junto con los citados fragmentos traducidos de *La Sociedad del Espectáculo*¹⁰, fueron apareciendo en la ciudad de Pamplona imágenes desviadas entre los panfletos y octavillas que se distribuyeron oficialmente con el evento, publicitándose en ellas el *détournement* como la herramienta más capacitada para aportar corrección histórica y arrasar con todo orden existente, señalando:

El progreso lo implica. Estruja la frase de un autor, hace uso de sus expresiones, borra una idea falsa, la reemplaza por la idea correcta... es un fragmento arrancado de su contexto, de su movimiento, y finalmente de su época como referencia global y de la precisa opción que existía en el interior de dicha referencia, exactamente admitida o errónea... Es, en su punto más alto, el lenguaje que ninguna pasada referencia su práctica puede confirmar. Es, por el contrario, su propia coherencia, dentro de sí misma y a través de hechos practicables, la que puede confirmar el antiguo núcleo que lleva consigo. La tergiversación no ha fundado su causa sobre nada externo a su propia verdad como crítica presente¹¹.

Sin embargo, las imágenes desviadas que se prestaron al dominio público de aquellos días

7 GRUPO ALEA, *Encuentros 1972 Pamplona* (Catálogo), óp. cit.

8 GALVÁN, Valentín, *De vagos y maleantes. Michel Foucault en España*, óp. cit., p. 109.

9 SABATER, Antonio, *Peligrosidad social y delincuencia*. Barcelona: Nauta, 1972, contraportada.

10 Señalar, asimismo, que el nombre de Debord no está presente en la lista de los participantes en el catálogo de los Encuentros y, sin embargo, investigaciones como la realizada por el sociólogo Igor Contreras Zubillaga asumen su presencia junto a los nombres de Arakawa, Buñuel, Fassbinder o Sistiaga como parte del programa dirigido al cine experimental. En: CONTRERAS ZUBILLAGA, Igor, "Arte de vanguardia y franquismo: politización de los Encuentros 72 de Pamplona", *Huarte de San Juan. Geografía e Historia*, nº 14, 2007, p. 237

11 HUICI, Fernando, RUIZ, Javier, "Negación y consumo en la cultura", *La comedia del Arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editora Nacional, 1974, pp. 174-186.



Carlos Ginzburg. Acción Estoy señalizando una ciudad (1972)

Carlos Ginzburg (1946)

DENOTACIÓN DE UNA CIUDAD
Acción urbana

La acción poética de Carlos Ginzburg consistió en pasearse por las calles de Pamplona con el cartel "Yo estoy señalizando una ciudad" mientras repartía unas octavillas, a modo de marcas, en las que invitaba al lector a sumarse a la propuesta.

Como antecedente cabe destacar la acción *Caminando*, que le llevó a recorrer durante dos días la ciudad de Buenos Aires con el cartel "Caminando" y en la que también distribuyó unas hojas impresas con el texto: "Caminando. Acción denotada. Por aquí pasó Carlos Ginzburg caminando y llevando también el cartel 'Caminando'. También dejó este volante".

Carlos Ginzburg formaba parte del Grupo de los Trece (1971), patrocinado por el CAYC de Buenos Aires.



CIUDAD DE PAMPLONA

Pamplona, the capital of the old Pyrenean kingdom, is a city with 2,000 years of history behind it. It has a population of 110,000 inhabitants and is situated on the banks of the River Arga where it runs across a plateau at a height of 450 metres. The quaint corners found in old, medieval towns are a striking contrast to the modern layout of Pamplona's wide avenues. The Cathedral is outstanding. It is 16th century gothic and there are still vestiges of the original romanesque church which was consecrated in 1120. Some of these early remains are now in the Museum of Navarre. There are also the refectory and the cloister (considered one of the most perfect in Europe) which clash with the 18th century neo-classic facade.

Besides palaces, baroque mansions and houses of various periods, special mention should be made of the fortified church of San Cernin (12th century gothic) and San Nicolás, transition period; also that of Santo Domingo, late 16th century gothic; the churrigueresque basilica built on the spot where St. Ignaceus fell wounded. The monument to those who died in the Civil War dominates a large square in the residential quarter.

The most important civic buildings are the baroque Archaepiscopal Palace; the Casa Consistorial (Guildhall) with its interesting baroque facade; the Palacio del Virrey (Viceroy's Palace); the 19th century neo-classic Palacio de la Diputación (Provincial Council) adjoining the General Archives; the 16th century renaissance style Museum of Navarre; the Cámara de Comptos Reales (the Royal Counting House), which is an outstanding building in 14th century gothic; and the Museum of «Recuerdos Históricos» (Historic Souvenirs), dedicated to the Carlist Wars. The Conservatory of Music houses possessions of Pablo Sarasate, the great violinist from Pamplona.

The city also has parks, gardens and walks, some of the latter along the walls with which the Hapsburg kings fortified Pamplona. The formidable citadel still stands.

Of cultural interest are the University of Navarre, the Institutes and various professional training schools and private schools. The historic Plaza del Castillo, which is the heart of life in Pamplona, is reached both by narrow streets and by broad avenues.

With its local institutions, models of good administration and government, Pamplona known in the olden days as «Head of the Kingdom of Navarre» is in a way a synthesis of all Navarre, and thus fulfills to perfection its rôle as the capital and traditional home of all the Navarrese. And like the people themselves, Pamplona is cordial and hospitable to the visitor.

IDENTIFIQUE MEDIANTE ESTA SEÑAL A LA CIUDAD DE PAMPLONA ROTULANDOLA DONDE MEJOR LE PAREZCA: CALLES, PAREDES, CASAS, ARBOLES, AUTOS, PERSONAS, TRENES, CIERVOS, PLAZAS, MONUMENTOS, TOROS, ETC.

**DENOTACIÓN DE UNA CIUDAD - PAMPLONA 1972
CARLOS GINZBURG - ARGENTINA**

Carlos Ginzburg. Acción pública *Denotación de una ciudad*. Encuentros, 1972.
Fotografía. Cortesía del artista

Carlos Ginzburg. Octavilla de *Denotación de una ciudad*, Encuentros, 1972.
Impresión sobre papel. Archivo Ignacio Gómez de Liaño

Acción pública *Denotación de una ciudad*, de Carlos Ginzburg, Encuentros, 1972.
Fotografía de Pío Guereñadián. Cortesía del autor

(como la que mostramos unas líneas más abajo), pretendían desmontar un discurso preciso a través de un ejercicio de inversión provocador, pero sin conseguir sobrepasar el límite de su carácter efectivo, más cercano a la interpretación agit-prop de las fotografías y los cómics desviados de los primeros números de la *Internationale Situationniste*, difundida posteriormente por Viénet y los seguidores pro-situ. De modo que denotarían cierta recuperación de la práctica del fotomontaje de Heartfield¹², de viva necesidad comunicativa y tutelada por la estructura visual anterior de la imagen, donde quedaba revelado el grado de transformación de su ejercicio. Ahora bien, manteniéndose arropada bajo el manto teórico del *détournement*.

En todo caso, basta con revisar los testimonios del periodo para comprobar cómo cualquier forma artística podía ser interpretada directamente en clave ideológica dentro del contexto antifranquista. Debido, principalmente, por la presión ejercida desde el omnipresente discurso político de la izquierda, donde se exigía que las obras debían ser leídas literalmente en clave política¹³. Lo que no se reducía a esa obviedad resultaba sospechoso. Como sucedería con la nueva generación de artistas presentes en los *Encuentros*, inclinada a una posición estética e ideológica basada en el carácter lingüístico y antiesencialista de la cultura¹⁴.

12 Las vanguardias de los años veinte concebían el fotomontaje como un medio de infiltración de la imagen de la realidad en su significado. Para ello recurrían a la yuxtaposición de imágenes, de la imagen con el dibujo, o de la imagen con el texto. En palabras de Heartfield: "una fotografía puede convertirse, mediante la adición de una insignificante mancha de color, en un fotomontaje, en una obra de arte diferente" (HEARTFIELD, J., *Photomontages of the Nazi Period*. Nueva York: Universe Books, 1977, p. 26). Tretyakov define esta diferencia: "Cuando una fotografía, bajo la influencia del texto (o del título), no sólo expresa el hecho que presenta, sino también la tendencia social que dicho hecho refleja, entonces nos encontramos ante un fotomontaje". Aragon, por su parte, comprobaría con el trabajo de Heartfield que una imagen de la realidad podía aportar su propia interpretación: "A medida que iba jugando con el fuego de la apariencia, la realidad se incendió a su alrededor... en sus manos, los fragmentos de fotografías que en principio manipulaba por el mero placer de estupefacción, comenzaron a significar". (ARAGON, L., "John Heartfield et la beauté révolutionnaire" (1935). En: ARAGON, L., *Les Collages*. París: Hermann, 1965, pp. 78-79) Y fue Brecht quien afirmaría: "Una foto de las fábricas de Krupp apenas nos instruye sobre tales instituciones ... Es por lo tanto un hecho que hay que construir algo, algo artificial, fabricado" (BRECHT, B., citado en: BENJAMIN, W., "Pequeña historia de la fotografía", *Discurso Interrumpidos I*, óp. cit., p. 81). De esta manera, anota Bürger, se violenta un sistema de representación que se basa en la reproducción de la realidad, es decir, en el principio de que el artista tiene como tarea la transportación de la realidad. Para lo cual Bürger se apoya en el argumento de Adorno sobre el significado del montaje en el Arte moderno quien observa el carácter revolucionario del procedimiento en la nuevas maneras de hacer: "La apariencia de que el arte está reconciliado con la experiencia heterogénea por el hecho de representarla debe romperse, mientras que la obra literal, que admite escombros de la experiencia, sin apariencia, reconoce la ruptura y alcanza una función distinta para su efecto estético" (BÜRGER, P., *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987, pp. 140-141)

13 Ya en 1965 habían surgido discrepancias en el seno del PCE sobre la visibilidad política del Arte y del artista orientado a una ideología precisa de partidos. En este sentido, resulta esclarecedor comprobar cómo se le exigía a la práctica artística, según las consignas del partido, limitarse concretamente a ese "realismo" cuestionado por los nuevos prismas estéticos, puesto que: "el empeño del artista con nuestro tiempo no puede ser fructífero más que tomando contacto directo y activo con la realidad, prescindiendo de las relaciones o referencias a cualquier termino absoluto superior a lo real, o que esté más allá de lo real" y por tanto, escasa opción para el desarrollo del imaginario subjetivo. LLORENS, T., "Realismo y arte comprometido", *Suma y sigue del arte comprometido*, nº 4, 1963. Reproducido en DÍAZ, J., LLORENS, A., *La crítica de arte en España (1936-1976)*. Madrid: Istmo, 2004. Véase asimismo: DIAZ SÁNCHEZ, J., "Una polémica (frustrada) de partido". En: CABAÑAS BRAVO, M. (coor.), *El arte español fuera de España*. Madrid: CSIC, 2003.

14 La dominación jerárquica del pensamiento de izquierdas dirigida por el PCE abarcaba incluso la estructura entre los presos políticos de las cárceles españolas, como relata Stuart Christie, el anarquista escocés que fue encarcelado en su intento de matar a Franco: "La palmaria falta de democracia del PCE y su estructura jerárquica y elitista realmente me chocaron. Eran arrogantes, exclusivos y no reconocían la existencia de los presos que no eran miembros de su organización.



Su lenguaje estaba hecho de consignas, y su jerga proporcionaba respuestas prefabricadas para casi todo. Sólo oían lo que querían oír. Sus aparatchiks, los cuadros, eran hombres distantes, despiadados, dogmáticos, que se habían desprovisto de todo, incluso de cualquier humanidad que pudieran tener, a favor de la 'idea' ... Los militantes de base necesitaban permiso expreso antes de hablar a cualquier otro preso que no fuera del PCE: éramos embaucadores y nuestros hechizos retóricos podían destruir sus ilusiones y embarrar la pureza de su dialéctica exquisita ... Los anarquistas, los otros marxistas, los socialistas o los separatistas vascos no recibían el trato de 'camarada' ni el apelativo familiar de 'tú'. Éramos 'ustedes' y se referían a nosotros con términos como 'señoritos' y 'pequeños burgueses'. CHRISTIE, Stuart, *Franco me hizo terrorista. Memorias del anarquista que intentó matar al dictador*, óp. cit., pp. 254-255

3. EL CENTRO DE CÁLCULO

(FRAGMENTOS DE UNA ENTREVISTA A IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO)

Mi relación con la pintura que podríamos llamar neoconstructivista, neoplasticista o simplemente estructuralista es anterior al Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. Fue en un viaje, el primero que yo hacía a París, en 1966. Lo hice en auto-stop y me paró un dos caballos en el que iban Elena Asins y Julio Plaza, entonces su marido, y Luis García Núñez, LUGAN. Los tres iban a Holanda a ver precisamente una gran retrospectiva de Mondrian, la primera que se hizo de este autor. LUGAN había visto poco antes en la Galería Juana Mordó una Exposición Internacional de Poesía Concreta y Semiótica en la que yo había expuesto algunos trabajos, y allí me había visto. En el dos caballos, descubrimos que teníamos un foco de atención común y quedamos en vernos en el otoño. Yo además tenía amistad con artistas como los Quejido, sobre todo Manolo, y Herminio Molero, al que entonces le interesaba la poesía aunque después se decantaría por la música pop y más tarde por la pintura. Entre todos fundamos la Cooperativa de Producción Artística y Artesana en el otoño de ese mismo año, 1966. Nos acompañaba Eusebio Sempere, que, aunque mucho mayor que nosotros, yo lo había conocido en la muestra de Juana Mordó y se interesó mucho por lo que hacíamos. Todos teníamos en ese momento, los pintores y yo también como poeta experimental, un interés por la organización constructivista: construcción de formas plásticas pero también de formas textuales, lingüísticas, y por eso empezamos a organizar una nueva muestra a la que llamamos *Rotor internacional de concordancia de artes*: había poesía, pintura, pero también música y arquitectura. En el catálogo había un texto de Leoz, el arquitecto conocido por sus investigaciones de tramas y su módulo L, y textos más breves de artistas como Eugen Gomringer o Garnier, y de teóricos como Max Bense. En la muestra había cuadros de Sempere, LUGAN, Elena Asins y Julio Plaza, una maqueta y un dibujo de Leoz, diseños de Oriol y Carrillo, y bastantes poemas concretos y experimentales en general de autores de muchos lugares: Gomringer y Garnier, Spatola, Julien Blaine, Decio Pignatari, Henri Chopin o Augusto y Haroldo de Campos, por citar sólo algunos de ellos. En febrero de 1967 organizamos en la Universidad de Madrid el Seminario de información lírica de vanguardia para

SABADO, 22 DE ABRIL DE 1972

Hoy son noticia

**Ignacio Gómez
de Liaño,
Herminio Moreno
y Pedro Almodóvar,
poetas de acción**



Ignacio Gómez de Liaño.—(Foto Zubieta.)



Herminia Moreno. — (Foto Zubieta.)

presentar las claves de la poesía concreta y la poesía semiótica, situándolas en el momento de la poesía de vanguardia y en la propuesta de un panorama integrado de las artes, es decir de la concordancia que presentaríamos más tarde en la exposición de la que he hablado. Nosotros pensábamos que contábamos en España con unos precedentes que admirábamos. Sempere, por ejemplo, Oteiza, al que conocí poco antes de mi viaje a París en 1966. Fue a principios de julio, en Irún y San Sebastián, en el entorno de la Galería Barandiarán, donde di una conferencia sobre el Equipo Noigandres, al que pertenecían Augusto y Haroldo de Campos, los iniciadores de la poesía concreta en Brasil. Admirábamos también al Equipo 57. Más tarde descubrí la importancia de la obra de Palazuelo. Al fin y al cabo yo no era pintor y además de la poesía me interesaba sobre todo la arquitectura.

Sin duda había un cierto afán vanguardista. Nos parecía que el grupo El Paso o Dau al Set eran ya lo anterior. A mí me habían interesado mucho los trabajos de Cirlot sobre esos temas, pero seguir por ese camino era sólo continuar lo que había hecho una generación anterior, ya muy conocida, que había frecuentado las bienales de Venecia o Sao Paulo, mientras que esta otra dirección era aún nueva, se estaba haciendo. Ese es un factor, si quieres, más superficial. Había algo más profundo y era el interés por las gramáticas estructurales. Fue un interés muy grande. Nos llamaban la atención los trabajos de Rodríguez Agrados y de ahí pasamos a las gramáticas generativas, Chomsky, por ejemplo. Y todo esto se daba en una corriente de pensamiento más amplia porque, aunque procedía de la lingüística, tenía presencia en la antropología y en la sociología.

Recuerdo que, ya en el Centro de Cálculo, hacia el año setenta, se dieron algunas conferencias sobre gramáticas generativas. Yo di una de ellas y presenté la gramática de P. A. M. Seuren, profesor holandés que conocí en Cambridge en 1968, donde también en esas fechas conocí a Noam Chomsky. Las gramáticas generativas eran un tema absolutamente novedoso y que podían tener una especial aplicación a la arquitectura, aunque también podían aplicarse a la pintura y en general a la plástica. Podías analizar ciertas formas, llevar sus parámetros al ordenador y construir no sólo las formas analizadas sino generar otras nuevas. El interés por lo estructural fue un factor importante. Pero habría un tercer elemento: la nueva arquitectura. Una arquitectura que exigía -o así nos pareció- nuevas estructuras para lograr una organización plástica más acorde con iniciativas, digamos, tipo Brasilia, una arquitectura posterior al modelo Bauhaus. Téngase en cuenta la actualidad de la obra de Sáenz de Oiza, Torres Blancas es de 1968, o la de De la Sota, al que trataba en casa de Helga Drewsen, que facilitó nuestros contactos con el Instituto Alemán, y muchas de las actividades culturales relacionadas con el arte y la poesía experimental. Unido a la nueva arquitectura, hay un nuevo factor que era, digamos, el tecnológico.

España viene de unos años cuarenta y cincuenta con un gran subdesarrollo a consecuencia de la autarquía, etc. Con el desarrollismo aparecen de pronto los electrodomésticos, haces

algún que otro viaje en avión y te parece que has dejado el corral del pueblo y que se puede vivir de otra manera. Y ese mundo que empiezas a entrever resulta que tiene una presencia en un arte exacto, medido, riguroso. Un arte además que viene de lejos: no es casual que Elena Asins, Julio Plaza y LUGAN fueran a Amsterdam a la gran retrospectiva de Mondrian. Había un interés por corrientes artísticas tales como el neoplasticismo o el suprematismo y en general por una pintura o un arte de matriz geométrica como la de los años veinte. Se revisita, se vuelve a estudiar y a ver por qué se ven en esa obra nuevos valores.

A veces pienso que la Guerra Civil y sus consecuencias produjo en España una ruptura tan brutal con lo moderno que aquellas iniciativas europeas de los años treinta se quedan aquí congeladas. Y hay que recuperarlo todo apresuradamente. Fue lo que ocurrió en los sesenta: de pronto empezamos a vivir en el siglo XX. Quiero destacar otro factor que influyó en esta orientación del arte, al menos en la literatura, y era un cierto afán por separarse de una poesía que hablaba por los codos, una poesía demasiado romántica, o de tesis, como el llamado realismo social. Cuando trabajábamos en esa dirección quizá no éramos conscientes de que estábamos conectando la poesía con una importante modificación del lenguaje que se estaba realizando en los paneles publicitarios.

Una atención casi inconsciente al lenguaje público...

Sí, al lenguaje de la publicidad, más allá de cualquier condicionamiento comercial, desde luego, pero sin duda apreciábamos el tipo de lenguaje diferente que empezaba a explotar la publicidad, los recursos formales como la elección de los cuerpos de letras y su composición. La publicidad dejaba de ser un cuerpo extraño, más o menos maldito, y podía integrarse dentro de la expresión poética de una forma preconcebida.

para todos nosotros fue un paso de considerable valor la creación de los seminarios del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid.

Antes añadiré un nuevo factor de las inquietudes del momento: el postismo fue importante, sobre todo para quienes estábamos interesados en la poesía. Aunque teníamos un cierto impulso de romper con el pasado, valorábamos mucho, como precursores, a Cirlot, Joan Brossa y, sobre todo, a Carlos Edmundo de Ory.

en el caso de la poesía, formábamos parte de un movimiento internacional. Nuestras exposiciones eran internacionales y en ellas intervenían autores de más de una decena de países: Francia, Inglaterra, Alemania, Italia, Polonia, Estados Unidos, Brasil, Argentina, Japón, Portugal .

Y sin otro contacto que el que ofrecía el correo. Con sólo ese medio.

A principios del 68 trajimos a uno de los fundadores de la poesía concreta, lo invitamos a

través de la Cooperativa y con la ayuda del Instituto Alemán, y aquí estuvo Gomringer, el suizo-boliviano Gomringer que fue secretario de Max Bill cuando era director de la Escuela Superior de Diseño de Ulm. Fue una excelente conferencia que publicamos. Esto muestra el carácter supranacional en el que se inscribían nuestras inquietudes. Había una cierta ambición internacionalista,

La revista cultural brasileña en esa época hacía una buena labor. La llevaban Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate y recogía cuanto se hacía de arquitectura, pintura, diseño y poesía en Brasil. En realidad había más canales de comunicación con el extranjero de lo que se tiende a ver ahora.

El Centro de Cálculo fue, como digo, un aglutinante. Yo estaba entonces de profesor en la Escuela de Arquitectura, daba una asignatura que se llamaba Estética y Composición y allí conocí precisamente a arquitectos que también estaban trabajando en estos campos como José Miguel Prada Poole que fue el que hizo la Instant City en Ibiza y después la cúpula neu-mática de los Encuentros de Pamplona. Además de José Miguel Prada, estaba Javier Seguí de la Riva, Juan Navarro Baldeweg y algunos más. Junto a ellos, en el Centro de Cálculo estaba además el Seminario de Lingüística, encabezado por Víctor Sánchez de Zavala, que poseía además una buena formación científica y contaba con dos valiosos auxiliares, Violeta de Monte y Carlos Piera. Yo participé también en ese Seminario y di algunas conferencias sobre lingüística generativa. Había además un seminario de música que dirigía Luis de Pablo, y desde luego el denominado Generación Automática de Formas Plásticas, con el que tuve más contacto y fue posiblemente el más conocido.

El Centro de Cálculo entonces más que un punto de partida fue un catalizador de inquietudes.

Eso fue exactamente, con la particularidad de reunir a los pintores y ponerlos en contacto con los músicos, que a su vez se relacionaron con los arquitectos, y a todos ellos con los lingüistas. Estábamos todos juntos en un edificio muy moderno, creo que era de Fisac. Cuanto se hizo en el Centro se debió en buena parte a la dirección imaginativa que supieron darle Florentino Briones y Ernesto García Camarero, y el apoyo de IBM, representado por Mario Barbera. Su función pudo haber sido meramente administrativa, pero se dijeron ¡vamos a hacer algo más!. Les interesaba el arte: tal vez fuera ésa una de las claves. Otro elemento decisivo fue Barbadillo. Briones o García Camarero debían conocer su obra y se interesaron en que entrara en el Centro de Cálculo.

Además de los seminarios y los debates, cada uno de los autores que intervienen en el Centro de Cálculo tiene un programa propio.

Gerardo Delgado estudia combinatorias entre formas, curvas o diagonales, que podían ser

manipuladas por el espectador; Sempere, además de trabajar con Abel Martín en series de hipergeometrías, se centra sobre todo en un autorretrato que realizaría con el ordenador y más tarde trabajó con Luis de Pablo en una escultura que habría de combinar música y luz. Tomás García Asensio estudiaba la relación entre colores, Alexanco hizo un amplio análisis de la figura humana, Manolo Quejido realizó estudios de formas y movimientos: círculos, que se movían en un plano. Yturralde construyó con el ordenador figuras imposibles; Gómez Perales prosiguió sus trabajos en torno a la sección áurea y a la sucesión de Fibonacci; Soledad Sevilla estudiaba formas modulares; Elena Asins, además de sus indagaciones plásticas, trabajaba en poesía concreta y en algunos aspectos teóricos: escribió un interesante texto sobre Mondrian. Julián Gil se empezó a ocupar por entonces de las formas plásticas a partir de los pliegues espaciales, José María Iglesias también desarrollaba sobre presupuestos constructivos. Desgraciadamente, un artista tan dotado como Julio Plaza ya se había ido a vivir a América por esas fechas, con lo que no pudo asistir a los seminarios del Centro de Cálculo. Pero probablemente el trabajo más complejo y el que mejor se adaptara a las posibilidades de la informática fuera el de Barbadillo.

lo verdaderamente importante de todo esto es que el Centro de Cálculo lo fue sobre todo de confluencia. Había intereses muy variados pero confluyentes, intereses teóricos, lingüísticos, musicales, plásticos, arquitectónicos, y también de acción, festivos, se puede decir, porque muchas de las iniciativas del Centro de Cálculo tomaron después forma en los Encuentros de Pamplona, que se caracterizaron por ese aspecto festivo, lúdico, de acción.

Hablemos de los Encuentros de Pamplona.

Sus inspiradores fueron Luis de Pablo y José Luis Alexanco, y los hizo posible la familia Huarte, especialmente Juan: actuaron como verdaderos mecenas, como ya habían hecho con la obra de Oteiza y en otras ocasiones: la suya fue una apuesta cultural que no estaba exenta de riesgos. Luis de Pablo y Alexanco me pidieron que me encargase de lo referente a la poesía. Invitamos a diversos poetas de fuera de España, se expusieron muchos trabajos y yo mismo fui con un grupo de estudiantes -algunos son hoy conocidos, como Fernando Huici y Javier Ruiz Sierra- porque las propuestas de poesía de acción o poesía pública necesitaban el soporte de un grupo. Con todo el material se hizo un libro, que publicó la Editora Nacional y que no debe confundirse con el catálogo de los Encuentros. Los dos libros son testimonios vivos de la época y hoy son, como los incunables, difícilísimos de encontrar.

En los Encuentros hubo una intervención importante de Prada Poole

La Cúpula, que era el núcleo espacial de los Encuentros. Había otros lugares en Pamplona: el Teatro Gayarre, donde actuaron los ZAJ, o la Ciudadela, en cuyas dependencias, quizá antiguos establos, tuvo su concierto John Cage con David Tudor. En el Frontón se celebró el concierto de Steve Reich, espléndido, el del grupo Josef Malik, de Irán, y otro de un grupo de Vietnam. Los Encuentros no sólo recogían lo más vanguardista sino también formas,

LA POESÍA N.O. ANTE SU PROPIA IMAGEN*

1. Los que sentados en el sillón de la literatura, otean el futuro a la búsqueda de señales indicadoras, olvidan en su solitario rincón que el futuro siempre ha estado a la puerta de la calle, y ha revestido las formas más inesperadas: las de la vida.

2. Los que mantienen la ilusión de hacer mal de ojo a la poesía n.o., olvidan en su desvarío que la imagen de la poesía n.o. sólo se refleja en los ojos de los vivos, forma típica de actuar de todo lo que no existe.

3. La poesía n.o. no puede ser aprehendida por los que buscan soluciones —sean literarias o no— a su propia incapacidad: la confusión es su medio; la desesperación su futuro.

4. Los «compañeros de viaje» son siempre bienvenidos, porque la poesía n.o. está al alcance de todos. Lo que no suele estar al alcance de algunos es la capacidad para ver lo que tienen delante de los ojos.

5. La total inutilidad de los productos n.o., sólo se justifica por la inagotable capacidad de sus autores para crear lo contrario.

6. Todo sistema tiene sus fallas: dentro de ellas suelen crecer lacras despreciables, como la poesía n.o. sin ir más lejos.

7. Todo objeto es perecedero. Toda acción irrecuperable. Toda poesía pública.

8. Del pre-signo al signo media un acto volitivo; del signo a su consumición artística una capacidad creadora.

9. Para ser n.o. no basta con decirlo: hay que negarlo.

10. La originalidad no se inventa: se experimenta.

11. La poesía n.o. se encuentra ante un callejón sin salida. El futuro de toda acción inteligente ha tenido siempre la forma de un callejón sin salida.

12. Receta n.o. para vitaminizar la raquílica literatura de habla castellana: en el fondo sólo hay forma.

13. La poesía n.o. no ha venido a salvar a nadie; ni a condenar a los que viven asustados por su condena. La poesía n.o. está convencida de que cada cual recibirá su merecida de su propia mano.

14. La poesía n.o. confía en que la experimentación artística explote en las manos de todos los que lo merecen.

15. De la única forma que no aceptaría vivir la poesía n.o. es aquella que más abunda en nuestros (im)pagos literarios: con miedo.

sobre todo música, de otras culturas, incluida la txalaparta tradicional vasca. Pero todos estos locales ya existían y en los Encuentros se hizo uno, para Pamplona, uno enorme, una especie de catedral neumática o, mejor, una mezquita porque recordaba a la de Córdoba. Se construyó con un material plástico: una estructura inflable que cubría una superficie de más de 1.000 m² y era muy alta. El izado fue espectacular. Como el plástico era de diversos colores, el interior tenía zonas de diversos tonos de color. Allí se dieron, por ejemplo, las recitaciones de poesía política de Lily Greenham. El lugar parecía un mercado del arte, no en el sentido económico, sino como ágora, foro o zoco donde se presentaban las más variadas propuestas para su recepción y discusión. El único problema fue que al estar el plástico aún en período experimental no duró mucho.

todos los que habíamos estado en las poesías experimentales discutimos el nacimiento del arte conceptual porque algunos pensaban que con él se había acunado una suerte de trade mark, de marca registrada, y se había aplicado a muchas cosas que se habían ido haciendo esos años.

Yo pienso que en aquellos años, en Europa y en España, hubo un amplio experimentalismo que después se concreta en el arte minimal y en el conceptualismo. Ese experimentalismo es lo más característico porque, ateniéndonos sólo a la poesía, había poesía concreta, poesía espacialista, poesía semiótica, sonora, fonética, visiva, poesía de acción, poesía pública, un sinnúmero de intentos y modalidades, y ocurrió que con el arte conceptual se dio un nombre común y único a ese conglomerado. Y con el minimalismo ocurre algo similar, porque muchas de estas realizaciones, en poesía y en artes plásticas, se jugaba con elementos mínimos, como ya dije antes. Sí, realmente creo que esas direcciones que se afianzan en los años setenta arrancan de los años sesenta, de las variadas inquietudes y ensayos que se dan en esta década y que posiblemente vienen de más atrás, porque en Brasil, la poesía concreta y el arte geométrico son de los cincuenta, pero la difusión y la confluencia internacional se dan en los sesenta y se formalizan de modo más completo en los setenta.

A veces, al hablar de arte conceptual, parece que en España estamos muy influidos por la filosofía y el pensamiento anglosajón. Por ejemplo, en Kosuth hay al principio una notable influencia de la filosofía de Alfred Ayer, que en esos años está ya superada por los trabajos de Kuhn y por las mismas propuestas de Popper. Desde mi punto de vista, en el arte conceptual, si es heredero del estructuralismo, hay una cierta presencia de Nietzsche, que se advierte, primero, en la autoafirmación que hay en el arte conceptual: *“ahora voy a hacer lo que quiero, con reglas, sí, pero puestas por mí. No hay reglas eternas, sino las que yo planteo”*. Por otra parte está la impronta del lenguaje, el que habla a través del artista y éste se limita a hacerlo consciente. Creo que esto es más iluminador que ciertos recursos a la filosofía anglosajona.

de hecho nunca se entendió demasiado porqué yo en el año setenta y tres salgo con una edición de Giordano Bruno, Mundo, magia, memoria, estudiando las artes de la memoria. Pero para mí era muy claro: si en todo lo que hacíamos estaba latiendo aquello del 68, la imaginación al poder, pues estudiemos las artes de la imaginación, su lenguaje. Entonces me di cuenta de que si quería responder efectivamente a estos proyectos punteros de exploración, sin caer en reduccionismos o en academicismos o en marcas comerciales para facilitar la venta, tenía que ir más allá. Había que recoger tradiciones olvidadas como la emblemática, el jeroglífico, las artes de la memoria, en suma: las grandes combinatorias del pasado. Mucha gente se quedó desconcertada: este que va de poeta experimentalista de pronto se pone a traducir del latín... para mí era una repuesta más avanzada al experimentalismo que muchas de las cosas que se hicieron. Ciertamente yo tenía unos intereses filosóficos y literarios más amplios.

Al prolongar así aquel experimentalismo conectas con nuestra cultura, que concibe la imagen más como enigma que como réplica, quizá por influencia barroca.

Evidentemente: leemos a Vico y a autores más cercanos a nosotros: Baltasar Gracián, Agudeza y arte de ingenios, y al Conde de Villamediana, un poeta provocador de los cánones del XVII. Lo mismo ocurre en Italia. No sólo Bruno sino Campanella y más tarde Vico. Y en España a todo ello hay que añadir la impronta de la religiosidad popular, como las procesiones y toda su espectacularidad conceptual.

Hay algo más: Carnap quiso construir un sistema de la ciencia, pero el intento lo cuestiona la obra de Kuhn y en general el estructuralismo. La ciencia postempírica, por ejemplo, al afrontar un problema, crea el lenguaje adecuado a su solución. Más que volver a Carnap, habría que ir a los juegos de lenguaje. La relación entre arte y ciencia sería mucho más rica.

UNA ENTREVISTA A IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO. Entrevista realizada por Juan Bosco Díaz Urmeneta. Texto incluido en el catálogo de la exposición Modelos, Estructuras, Formas. España 1957-79. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2005.

José Luis Alexanco.
ALEA.
San Bernabé, 18.
Madrid - 5.
Spain.

Nueva York, 26 de Marzo de 1972.

Amigo Alexanco:

Recibo vuestras noticias. Me alegro de que las cosas vayan por buen camino.

Respecto á vuestra carta:

PERSONALMENTE: respecto á las fotografías y documentos, espero poder mandaros nuevo material (¿hasta qué fecha?), de lo contrario, usad material del "dossier" que tiene Fernando Vijande en VANDRÉS.

Creo que estaré en España por esas fechas, de lo contrario, todo lo dejaría lo suficientemente claro para que se pudiese realizar. Preferiría el recinto cerrado, aparte de la cúpula hinchable, en el que podríamos comenzar a trabajar antes. Mandadme medidas.

DE VUESTRO INTERÉS: os propongo montar un programa, "Actividades en Video-Tape", (aquí está viviendo un auge tremendo). He hecho unas gestiones preliminares, y creo que podría realizarse de la siguiente manera:

Coordinación á cargo de Willboughy Sharp (Director de la Revista AVALANCHE, crítico y productor de video-tapes).
Dispone de 12 á 15 horas de diferentes tapes de:

Walter de María.
Terry Fox.
Weegman.
K. Sonnier.
Le Va.
Oppenheim.
Acconci.
Dibbets.
Etc., etc.

Sharp estaría dispuesto á desplazarse á Pamplona, bajo las siguientes condiciones:

2).-

- # - Billeto pagado.
- # - Pagar el cambio de las cintas, del sistema americano, al sistema europeo. Todas, unas 500 \$.
- # - 1.000 \$, que incluyen derechos de reproducción, derechos de autor, horas de trabajo, posibilidad de charla sobre Arte Americano actual, etc.
- # - 50% a cobrar por adelantado. El resto, al final.

Creo que es mucho más interesante de por sí, á la vez que económicamente, y mucho menos complicado, poder enseñar todos estos documentos (por supuesto, primicia en España, y prácticamente en Europa), que desplazar a una serie de personas para que realicen actos. Para este posible montaje veo muy bien la cúpula hinchable.

Respecto á conectar con una serie de gente que me citáis, Oiticica es amigo mío y, de momento, no sabe nada. Él, á su vez, está en contacto con Ligia Clark. Confirémelo, en caso de que os interese.

Gente que está funcionando en estos momentos:

- J. Dupuy - Trabaja con laser.
- Alan Sonfist - Ambiente de participación con hor-
ríficas.
- A. Miralda - Rituales con comidas de colores.
- J. Downey - Montajes electrónicos.

Decidan si os pueden interesar, aparte de los que me citáis, lo más rápido posible.

Un abrazo:

Antonio Muntadas.
c/o: Elsa Peretti.
138 East 16th. Street.
NEW YORK, N.Y. 10003.-

ENCUENTROS ALEA SAN BERNABE, 18 ATICO, B
EN PAMPLONA 1972 MADRID-5 TELEF: 266 38 38

3 de abril de 1.972

Sr. D. Antonio Muntadas
NUEVA YORK

Amigo Muntadas:

Contestamos rápidamente a tu carta del 26 de marzo pasado.

- A) Fotografías y documentos para el catálogo; fecha tope: final de abril. Si no, utilizaremos las de Vandfes.
- B) Todo el material de Conceptual-Art-power, non-art, etc.... se montará dentro de la cúpula. Dividiremos el espacio por medio de diedros de las siguientes medidas:



, y bastidores de 2 m. x 4m. (todos blancos), y se podrá disponer de ellos como se quiera. Naturalmente se puede hacer con ellos recintos cerrados, laberintos, etc... y disponemos de tres días para montarlo todo.

- C) Nos parece bien tu propuesta sobre Sharp y sus video-tapes, pero vamos a dejarlo pendiente de que:
- 1º. Quizá podremos disponer de un magnetoscopio SONY, modelo CV 2.100.
Hemos pedido ayuda de la Philips para un circuito derrado de TV., altavoces, etc... (en forma de alquiler), y nos han contestado haciendo una oferta de venta. Naturalmente la hemos rechazado, ¿suponía más de 1.000.000 de pesetas para ocho días!
 - 2º. Tenemos que reparar nuestro presupuesto para ver si podemos sacar de algún lado 1.500\$. Para el viaje de Shapp no habría problema, porque sale de otro presupuesto.
 - 3º. En Pamplona, después de los Encuentros, vamos a fundar una especie de ARTETECA donde quedarán las diapositivas que se utilicen, films, cintas, etc..... ¿ Podemos entender que esas "tapes"

DIRECCION CABLEGRAFICA: GRUPOALEA

**ENCUENTROS ALEA SAN BERNABE, 18 ATICO, B
EN PAMPLONA 1972 MADRID-5 TELEF: 266 38 38**

de Sharp quedarían para ese archivo, o que se podrían copiar?

- D) A Liggia Clark y Oiticica les escribimos a la revista ROBHO y no hemos obtenido respuesta. Nos interesaría material de ellos: fotos (podríamos ampliarlas aquí), documentación, papeles, proyectos, etc... Si estuvieran por Europa (creíamos que sí) pensábamos invitarles, pero estando en América... ¡ya sabes lo que cuesta el viaje!
- E) De Dupuy, Sonfist, Miralda, Downey, también nos gustaría tener materiales exponibles. Siempre que sea documentación, fotos, papeles, etc... nos interesa de todos aquellos que tu consideres interesantes.
- F) ¡ No te olvides de la censura! que tu conoces bien.

Concretaremos todo en la próxima carta. Ya sabremos todo lo necesario. Ahora te contestamos a vuelta de correo.

Un abrazo,

aymulo

PROPUESTAS
REALIZACIONES
Y MONTAJES
SONOROS

JORDI BARREDO
OSCAR BAZAN
TED CASTLE
CRUZ DE CASTRO
ISAIA

ALEX KIELOCH
AMER KIRLAPE
LEANDRO
LUCAN
HALE MAROCHI

DIRECCION CABLEGRAFICA: GRUPOALEA

4. HABITAR EL ARTE

Estar contemporáneamente. Si nos concretamos a esto olvidamos lo otro¹

Un gran de número de actividades, muchas sugerentes y todas gratuitas. La creciente experimentación de nuevas formas rituales de lo colectivo, la concepción del Arte como instrumento contribuyente para cambiar la realidad sociopolítica, la inclinación de los movimientos generacionales de ese momento hacia comportamientos lúdicos (“como suele decirse, cuando el mundo tenía veinte años”) ², incluso la máxima de entonces de abolir las fronteras entre el Arte y la Vida mediante la integración participativa del público en el proceso creativo debían facilitar que la ciudad entera se viera integrada y comprometida en lo que se hizo llamar, intencionadamente, *Encuentros*.

El nombre vendría a definir ciertas reflexiones realizadas por sus dos organizadores principales, Luis de Pablo y Alexanco, sobre cómo se podría habitar el Arte: “*El eje principal de la idea era crear una nueva manera de habitar el Arte, compartir escenarios, involucrar al espectador, hacer convivir a los sentidos, mezclar la vanguardia con lo tradicional, lo plástico con lo sonoro, atendiendo siempre a la calidad de los hechos, y a su capacidad de estar vivos*”³. Sin embargo, se dice que los *Encuentros* no llegaron a convencer al público asistente⁴.

1 Aportación de Juan HIDALGO para el catálogo oficial de los Encuentros, óp. cit.,

2 HUICI, Fernando, “Memoria de los Encuentros”. En: VV.AA., *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, Madrid: MNCARS, 1997, p. 17

3 ALEXANCO, José Luis, “A 25 años de los Encuentros de Pamplona”. En: VV.AA., *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*. óp. cit., p. 10

4 Simón Marchán Fiz dirá al respecto: “Aquí, en ningún sentido, ni socialmente, ni políticamente, ni culturalmente se estaba en condiciones de una recepción y usufructuar una serie de energía que había allí y que no se entendieron, salvo por personas muy minoritarias” (MARCHÁN FIZ, S., Archivo sonoro. Biblioteca y Centro de documentación. Multimedia. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía –MNCARS, 2009). De manera similar, Oppenheim da a entender la incompreensión ge-

El rechazo más evidente, de todos modos, llegaría con la vieja guardia de la izquierda que militaba en el PCE y su entorno intelectual, defensores a su vez de las tendencias pictóricas y escultóricas de la asentada vanguardia española, ausentes en Pamplona. Alexanco, uno de los organizadores de los Encuentros, anotaba al respecto: “Se aguantaron bien los despreciables insultos de la derecha, no tan bien (nos causaron estupor), los equivalentes de cierta izquierda que, sin entender el hecho artístico, lo invalidaban, o lo utilizaban esgrimiendo argumentos claramente reaccionarios pero que arimaban el ascua a su sardina”⁵. Desconocimiento que Marchán Fiz, testigo de aquellos días, describe de la siguiente manera:

Fue un hecho aislado, no tuvimos plena conciencia de lo que significó, y no la tuvimos por una ceguera dogmática, básicamente porque lo hegemónico seguía siendo la transformación de todo acontecimiento cultural en un hecho político. Pero hecho político explícito. De miras muy cortas, porque estábamos muy metidos aquí, muy aislados... Siempre tuve claro que el trabajo intelectual era un tipo de trabajo y el otro era otro. No es que estuvieran desligados, pero que no tuvieran que depender el uno del otro. Sobre todo como proponían algunos, que me parecía sociologismo puro... Aquí había un predominio muy sociologista de todo, pero sobre todo en un sentido de estética ortodoxa, lucasiana fundamentalmente... Exceptuando lo que se había hecho en música o poesía experimental, lo que se había hecho en España, lo hegemónico era el realismo y lo hegemónico en política cultural, el fantasma del Partido Comunista. Parecía que todo el mundo era comunista cuando en realidad casi nadie era de nada... Los artistas eran artistas que yo llamo de la época de la resistencia y que por tanto o se movían en un realismo muy social o en un realismo transformado, pero a fin de cuentas en un realismo y eran ajenos a las nuevas expresiones artísticas⁶.

La memoria de Luis de Pablo, afectada por la experiencia que supuso su gestación, recuerda el acontecimiento como un hecho agríndice y contradictorio que implicaría directamente a su vida personal y trayectoria profesional, puesto que, “convertido en una especie de apes-

neralizada hacia lo que estaban haciendo; “solo los artistas comprendían realmente ese trabajo” (OPPENHEIM, D., Archivo sonoro. MNCARS, 2009). “La ciudad” —escribe el crítico musical Filare (Alberto Fraile) — “no ha penetrado en los Encuentros, éstos han contado con su público de jóvenes melencolios, indolentes ... Bajo el aspecto solemne se oculta el pseudoarte, lo negativo, lo absurdo, lo que no tiene razón de ser y enmascara su vacuidad con la apariencia novísima” (FILARE, “Mi resumen de los Encuentros”, *El Pensamiento Navarro*, 4 julio 1972, p. 16). Pedro Manterola, por su parte, resaltaría que hubo de todo “desde el entusiasmo a la indignación pasando por la indiferencia ... lo repentino e insólito del acontecimiento dejó a la mayoría sin respuesta” (MANTEROLA, P., “Encuentros y Desencuentros”. En: VV.AA., *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, op. cit., p. 40) Fernando Huici, al contrario, recuerda la recepción del evento como la confluencia entre los dos públicos, de aquellos que habían acudido desde distintas localizaciones en función de su particular interés y complicidad con lo ofertado y, en contraposición, el público de la propia ciudad que, “salvo excepciones, asistía en principio perplejo ante las descabelladas propuestas que habían invadido su espacio cotidiano ... ambos, de entrada tan distintos, confluyeron en más de una ocasión en una extraña reacción común. Así fue, por ejemplo, en el hermoso y largo concierto de Steve Reich con el grupo de danza de Laura Dean” (HUICI, F., “Memoria de los Encuentros”, *ibíd.*, pp. 31-32).

⁵ ALEXANCO, José Luis, “A 25 años de los Encuentros de Pamplona”, *ibíd.*, p. 10

⁶ Palabras de Marchán Fiz recogidas en VV.AA., *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: MNCARS, 2009, p. 17

tado”, se vio a sí mismo incapacitado para ofrecer sus servicios en ningún sitio de España, teniendo que aceptar la invitación de una universidad estadounidense que le llevaría posteriormente a trabajar en Canadá:

Yo creo que fue un acontecimiento importante. Hizo conocer cosas relativamente mal conocidas a escala colectiva y, por otra parte, el hecho de presentar una masa tan importante de manifestaciones artísticas... Para mí fue duro y, desde cierto punto de vista, negativo. Para mi vida personal fue negativo. Las cosas fueron muy desagradables en ese momento, llegaron al insulto personal. Yo no quise colaborar en la exposición para conmemorar los veinticinco años, porque yo no tenía nada que celebrar. Si es el caso, yo solo puedo aceptar las disculpas de las personas que entonces me insultaron... Yo hice un trabajo remunerado, pero las consecuencias que saqué de la experiencia me llevaron catapultado a EE.UU.⁷

Cabe señalar que la izquierda de partidos se encargó de mostrar el evento como “manio-
bra de la clase dominante”⁸ (en publicaciones como *Mundo obrero*, o la revista *Triunfo*, que publicaría varios artículos negativos con argumentos similares), apoyándose casi exclusiva-
mente en el hecho de haber sido subvencionado por una familia venida a bien con el régi-
men⁹. Argumento simplificador que sería justificado asimismo considerándolo reaccionario
y contraproducente. Contraproducente en el sentido que se ofrecía una imagen exterior de
normalización y de fiesta, cuando realmente aún se vivía bajo la represión de una dictadu-
ra¹⁰. Máxima que, por otra parte, no tendría presente la emergente escena universitaria y
creativa del momento, la cual se despreocupaba por proyectar una imagen de referencia
lúdica al exterior, como relataría años más tarde Herminio Molero: “no éramos combatientes

7 LUIS DE PABLO entrevista ofrecida con motivo de la exposición *Encuentros de Pamplona de 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, óp. cit.

8 Citado en CONTRERAS, ZUBILLAGA, Igor, “Arte de vanguardia y franquismo: a propósito de la politización de los Encuentros de Pamplona”, óp. cit., p. 235

9 Los herederos del constructor, industrial y Vicepresidente de la Diputación de Navarra (1964-1971) Félix Huarte Goñi, patrocinaron, en su totalidad, los costes elevados de este festival de ocho días de duración y con 350 artistas invitados, que recibieron la cantidad de 1.000 dólares por su participación. En una entrevista que Juan Huarte Beaumont concede a Javier Ruiz y a Fernando Huici, indica que se invirtieron en el evento 10.000.000 de pesetas. (HUICI, F., RUIZ J., *La comedia del arte (en torno a los Encuentros de Pamplona)*, óp. cit., p. 327). No obstante, otros autores como María José Arribas elevan esta cifra a 16.000.000 de pesetas (ARRIBAS, M. J., *40 años de arte vasco, 1937-1977. Historia y documentos*. Donostia: Erein, 1979, pp. 180-181). Recordar, asimismo, que las actividades culturales y de mecenazgo del Grupo Huarte constituyeron un pilar esencial en la historia del arte y arquitectura modernos, en especial, durante las décadas de los cincuenta y sesenta.

10 Argumento al que supuestamente recurrieron Joan Brossa, Antoni Tàpies y Pere Portabella (respaldado por su militancia en el PSUC y luego el PSC) presionando a los artistas para que no acudiesen a la cita, con el objetivo - indicaban - de evitar una falsa sensación de libertad en un país donde la dictadura perdía vigor. Toda esta intencionalidad, no obstante, podía haber sido inducida por un festival de características similares que estaba entonces organizando Portabella en Cadaqués. Pero de dimensiones mucho más reducidas y en cuya lista de participación se encontraba asegurada la presencia de Brossa, Tàpies, Miró y Ricard Salvat, artistas que inclinaron su participación en Pamplona. El relato fue confirmado por Chillida, quien durante los Encuentros afirmó que la ausencia de Miró y Tàpies se debía “a unos encuentros de arte que este verano se celebrarán en Cadaqués, organizados por Portabella”. En su magnitud, algunos artistas, como los integrantes del Equipo Crónica, llegaron incluso a disculparse por haber participado en Pamplona en una carta a Portabella, la cual ha quedado publicada en el catálogo de la exposición *Los Encuentros de Pamplona 25 años después* (Madrid: MNCARS, 1997).

al uso de pasearnos con bandera roja por la Gran Vía, y eso les desconcertaba. Realmente nuestra forma de lucha consistía en ignorar que existía una dictadura. Para nosotros ya estaba muerta y como tal nos comportábamos”¹¹. Metamorfosis que se traduciría de modo creciente en un sector del país que no se reconocía en la “la caricatura impuesta por la retórica del Régimen - y en cierto sentido, tampoco en la ilusión simétrica abanderada por la oposición militante tradicional ... que pretendía mantener el chanchullo”¹². No debiéndose descuidar, por tanto, que nos encontraríamos ante un encuentro que celebraba también la existencia de una visión escéptica e indiferente dentro de la escena cultural tardofranquista, hasta entonces invisible, que ya no se identificaba con la formalidad del Partido y se atrevía a cuestionarla desde el interior de la misma oposición a través de la transgresión del aspecto personal y de una actitud política que rompía, asimismo, con la bipolaridad izquierda/derecha al uso. Anotar, asimismo, que el entonces joven Maderuelo recuerda esos días en Pamplona desde el propio sentido *experiencial*, es decir, como aquello de lo que uno sale transformado¹³:

se respiraba un aire diferente, la calle era nuestra, todos, forasteros y lugareños, caminábamos observando las instalaciones que la ocupaban y los eventos que allí sucedían, participábamos... con aire de conspiración, como si, por unos días, viviéramos en otro país, permisivo y tolerante... Todo el mundo hablaba con todo el mundo, recuerdo haber entablado conversación con Juan Hidalgo, Jacobo Romano y Javier Aguirre, a quienes entonces no conocía de nada, y ellos, a su vez, discutían con amas de casa o jóvenes pamplónicas que, entre atónitos y divertidos, se sentaban en las butacas junto a los hombres de cartón de piedra del Equipo Crónica. Todos hablábamos y opinábamos libremente, de forma particular o en asambleas... Para mí fue el acontecimiento más decisivo de mi vida. La asistencia a estos Encuentros de Pamplona me permitieron dar un giro radical, me apartaron del camino trazado, de mis estudios, y me llevaron a interesarme profesionalmente por la música y el arte vanguardista... Para mí fue un auténtico lugar de encuentros. Entre los muchos artistas que conocí y que luego se han convertido en amigos... Al volver a Madrid, nada podía ser igual¹⁴

El ambiente de los *Encuentros* para otros testimonios, sin embargo, se subyugaría a exigencias externas al Arte “y al politizarse mucho”, asumiría Nacho Criado, “estos artistas empezaron a crear sus grupitos ... los americanos con los americanos, etc. y no hubo tanto contacto”. A lo que responde Oppenheim: “El arte político no es fácil de hacer, incluso si la política te rodea. Hasta en tu propia casa... Se tiene que hacer con mucha delicadeza. A veces el sentimiento político es tan fuerte, tan emocional, que el propio trabajo artístico no

11 MOLERO, Herminio (pintor, poeta, músico y actor, miembro conocido de la Movida madrileña y componente inicial del grupo musical Radio Futura). En: EGUIZÁBAL, R., “La vida densa”, *Buades. Periódico de Arte*, nº 10, junio-julio 1987, pp. 67-71.

12 HUICI, Fernando, “Memoria de los Encuentros”. En: VV.AA., *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, óp. cit., p. 19

13 FOUCAULT, Michel, *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996, p. 14

14 MADERUELO, Javier, “Siete días que cambiaron mi vida” En: VV.AA., *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, óp. cit., pp. 35-37

es bueno”¹⁵. Argumento que continuaríamos con Marchán Fiz:

Fue una oportunidad perdida. Pero hay que recordar que a veces olvidamos que la cultura de resistencia, que es explicable desde el punto de vista político en una situación de opresión, tiene su peaje, que es que se convierte muchas veces en una vía muy estrecha... Se convierte en reductor.

Los Huartes fueron vilipendiados y ofendidos porque estábamos todos en un radicalismo político propio del momento, de la pesada losa del franquismo, y tampoco supimos ver que aquello era una iniciativa muy interesante. La prueba es que no se volvieron a celebrar¹⁶.

Lo cierto es que el interés que suscitó este evento excedió el ámbito artístico y su celebración provocó la reacción de diversos sectores políticos e institucionales. Ésta no fue más que una fractura - de tantas - que irían apareciendo en una izquierda antifranquista dividida y que empezaron a traslucirse públicamente en un evento cultural como éste¹⁷. Deberíamos ser conscientes, asimismo, que la historia del Arte español se nutre de paradojas, de las cuales los Encuentros no resultaron ser una excepción; el vanguardismo español ha ido moldeándose por el proceso de una lucha ideológica que era parte de la lucha de clases, pero también se ha visto obligada a financiar sus proyectos o bien a través de instituciones oficiales del régimen o bien se apoyaban en un capitalismo privado, sabiendo que todo aquel que se había enriquecido, probablemente, lo había hecho manteniéndose próximo al poder y a pesar de ello, este hecho no había sido (ni ha sido) tan expuesto y criticado públicamente hasta que se dio esta celebración. En su día Francisco Calvo Serraller anotaría:

Geográfica e históricamente, España ha ocupado una posición extrema en Europa... Sometida a la tensión constante de impulsos encontrados, su identidad, dramáticamente cambiante, ha dado lugar a una extraña amalgama antropológica, que el filósofo Ortega y Gasset definió como una realidad nacional invertebrada, y que favoreció la aparición de un carácter duro y áspero, de afirmación beligerante, como de quien debe hacerse valer siempre frente o contra alguien o algo. En una palabra... España ha dado lugar a lo que ya ha sido descrito como un “capítulo aparte” en la civilización europea¹⁸

De sus anotaciones, podríamos recuperar asimismo el testimonio de la Primera Bienal His-

15 OPPENHEIM, Dennis, entrevista ofrecida con motivo de la exposición *Encuentros de Pamplona de 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, óp. cit.

16 MARCHÁN FIZ, Simón, entrevista ofrecida con motivo de la exposición *Encuentros de Pamplona de 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, óp. cit.

17 DÍAZ CUYÁS, J., “Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español”, *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Donostia-Barcelona-Sevilla: Arteleku-MACBA-UNIA, 2004, pp. 17-62

18 CALVO SERRALLER, Fco., *Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1988, p. 69

panoamericana de Arte, que tuvo lugar en Madrid en 1951 y considerada como el primer y más relevante acontecimiento artístico realizado en la década de los cincuenta, cuyo apoyo institucional, cabe destacar, provenía del régimen:

Tanto por la selección de obras, que incluía nombres de supervivientes de la vanguardia histórica - algunos de los cuales eran afectos al régimen franquista, como Cossío o el propio Dalí, pero no todos, pues también estuvieron representados en ella Maruja Mallo, Oteiza y Juan Manuel Caneja, este último recién salido de la cárcel-, como por la incorporación de los jóvenes vanguardistas más radicales, entre los que nos encontramos a varios representantes de Dau al Set¹⁹ -Tàpies y Tharrats-, la Bienal mostró un criterio revolucionario respecto a lo que venía siendo la postura oficial ... como precedente, significaba, nada menos, que la inversión total del sistema valorativo que hasta aquel momento había venido presidiendo en la vida española el régimen de sus exposiciones oficiales... La Bienal, al hacer pública su preferencia por las obras que correspondiesen a nuevos planteamientos problemáticos, estableció una nueva jerarquía inusitada y obligó a la nueva vida española a tomar de nuevo el pulso de su perdida tradición.²⁰

La dispersa y ambivalente modernidad presente en la Bienal del 51 no fue, en todo caso, producto de una selección indeliberada o espontánea, al contrario, las declaraciones realizadas por Joaquín Ruíz-Giménez, mentor de la iniciativa y entonces ministro de Educación Nacional, a la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* así lo demuestran:

Por lo que toca a la creación de las obras artísticas, el Estado tiene que huir de dos escollos, que no son sino el reflejo de los dos eternos escollos de la política dentro del problema que ahora nos ocupa: el indiferentismo agnóstico y la intromisión totalitaria. El primero se inhibe ante la Verdad, también ante la Belleza; el segundo las esclaviza, haciendo de las obras de la inteligencia y del arte unos serviles instrumentos de política concreta... En nuestra situación nos parece que esta ayuda (del Estado) a la autenticidad debe adoptar dos direcciones: por una parte estimular el sentido histórico, esto es, la ubicación del artista en el tiempo actual huyendo de todo engañoso

19 El grupo artístico Dau al Set desempeñó un papel relevante en la evasión cultural, principalmente en Barcelona, frente al cerco asfixiante del momento. Su publicación, con el mismo nombre del grupo, además de apoyar la obra de los artistas componente del mismo, se orientó a la recuperación de la vanguardia histórica, en especial al surrealismo mágico y, en la medida de lo posible, en acercar e informar sobre lo acontecido fuera del país, sobre todo de la cercana al tiempo que distante Francia. A este respecto, resulta relevante la biografía de Tàpies donde se trazan las conexiones con grupos y personalidades con inquietudes afines dentro de su contexto, así como su primer acercamiento a las obras de Duchamp, Klee, Miró o Schwitters: "fue como otro chorro de nuevas ideas que se ponían en marcha dentro mí, aunque con mucho retraso debido a los años de cerrazón de nuestro país. Si hubiéramos vivido en una situación normal tal vez las habría asimilado antes y con resultados más positivos. Tanto patriotismo y falso orgullo que pretendía que el franquismo nos había hecho progresar, e incluso nos había dado artistas que triunfaban por el mundo, olvidaba que nada se habría podido conseguir sin el entroncamiento con las generaciones republicanas de antes de la guerra y la influencia que nos llegaba del extranjero". TÀPIES, Antoni, *Memoria personal. Fragmentos para una autobiografía*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2010, p. 222

20 CALVO SERRALLER, Francisco, *Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, óp. cit., p. 103

tradicionalismo formalista; por otra parte, fortificar el sentido nacional, huyendo de todo falso universalismo, de toda provinciana admiración por lo que se hace fuera de la propia patria²¹

Si bien resultaba común encontrarse casi siempre unos mismos nombres tras cada exposición relevante en el país, es cierto que el punto discordante lo marcó el patrocinio institucional, hecho fundacional de una etapa que a partir de entonces se la conoció (mediante José María Moreno Galván²²) como “ecléctica”²³. Eclecticismo no vinculado con el sentido decadente implícito en la saturación de los momentos terminales, sino como una etapa inducida por las influencias políticas internacionales. España entonces se había convertido en marioneta para los intereses internacionales en conflicto y esta situación, en su escena cultural, se transcribió en una reconstrucción formal que descubriría las contradicciones contenidas en una libertad artística escindida por la situación política²⁴. Cuando Ruiz-Giménez fue sustituido por unos disturbios estudiantiles que le enfrentarían al ministro de la Gobernación, pusieron al régimen en un aprieto que, junto con otros factores de crisis determinantes, motivaría la conversión de la dictadura hacia una tecnocracia de liberación mercantil guiada por grandes nombres vinculados a la rama religiosa del Opus Dei (“encontrar a Dios en la vida ordinaria”, su lema). La Bienal, que llegó con Ruiz-Giménez, con él desapareció²⁵. Y la crisis política mencionada tuvo, a su vez, repercusiones que en el campo del Arte supusieron “sobre la base de una información cada vez mejor abonada”, señala

21 RUIZ-GIMÉNEZ, Joaquín, “Arte y Política”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 26, febrero 1952. Recogido en: CALVO SERRALLER, Francisco, *Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, óp. cit., p. 103

22 Si bien colaboraba como periodista o crítico de Arte en publicaciones bien avenidas con el régimen, a Moreno Galván se le conoce por su colaboración con la editorial Ruedo Ibérico, fundada en 1961 en la Rive Gauche de París por cinco exiliados españoles, cuya dirección estaba a cargo del ácrata José Martínez Guerricabeitia. Sorteando la represión policial, los problemas financieros y la incomprensión del Partido Comunista, conseguirían editar asimismo *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, una de las más imprescindibles revistas de la época. Moreno Galván colaboraría casi siempre bajo seudónimo, como otros tantos protagonistas políticos y culturales (entre los que se encontraban Juan Goytisolo, Jorge Semprún, Pasqual Maragall, Fernando Claudín, Juan Martínez Alier o Salvador Giner). De hecho, el primer artículo del primer número de *Cuadernos de Ruedo Ibérico* (junio de 1965), fue escrito por Moreno Galván bajo el pseudónimo de Juan Triguero. El artículo, que llevaba por título “La generación de Fraga y su destino”, consiguió enfurecer al que por entonces era ministro de Información y Turismo.

23 MORENO GALVÁN, José María, *Crónica de la pintura española de postguerra: 1940-1960*, Galería Multitud, octubre-noviembre 1976

24 CALVO SERRALLER, Francisco, *Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, óp. cit., p. 104

25 Tras haber celebrado la edición de *La Habana* (1954) y la de *Barcelona* (1955). A este respecto, Moreno Galván describía en su libro *Introducción a la pintura española actual* (1960) la alternativa que se le proyectó al Arte de mediados de los cincuenta: “Lo peculiar de aquel momento era que las simples definiciones “abstractas” o “figurativas” eran las que establecían las entidades estilísticas ... el problema de fondo lo planteaba la alternativa entre abstracción y figuración. Y lo planteaba esa alternativa –y era muy justo que fuese así– porque todavía ni por abstractos ni por figurativos había podido ser transcendida la idea de la sustentación de la realidad en el representativismo ... La situación dual del arte pudo permanecer así mientras las diversas formas de la abstracción vivieron una estética fluctuante de posiciones indecisas y no radicalizadas; mientras hacer profesión de “abstracto” era una definición. Pero, de pronto, justamente cuando aparece en el panorama español la abstracción llamada “informalista”, en el seno mismo de la abstracción comenzaron a definirse tendencias y partidismos tan dispares como irreconciliables. Se empezó a ver que el término “abstracto” aludía a una genericidad insuficiente, que de ninguna manera tocaba el problema de fondo. Ser abstracto equivalía a no ser representativo. Esta afirmación estilística, apoyada exclusivamente en una negación, era lo único capaz de establecer una identidad”. En: MORENO GALVÁN, José María, *Introducción a la pintura española actual*. Madrid: Publicaciones españolas, 1960, pp. 162 y ss.

ACCION CULTURAL

LEGALITATEETAZ

Azken denbora honetan Espainako Erresumaren maniobra berri bat ikusten ari gara MEL-en (Euskal Herriko Langileria)ren aurka eta bere berritasunaz eta baldugarria izanik erne egon beharreen aurkitzen gara.

Ez da antzineko molde zapaltzaileen berri-tzeak: Gertaerak ixilduak, aldatuak bestetan egintza iraultzaileen eta beste batzuetan propaganda zabalduak (polizia idatzitako orriak zabalduak) herriko indarrak zatitu araziaz eta beren artean tentsioak sortuz edo indar erreprimitzaile erabiliaz B.P.S.-k "atzetik" lagunduz gizonak arapatzen, espe-tzeratzen... sistimak badaki herria zapal-tzeko era hoiak ez direla oso bidezkoak eta handitu besterik ez dituztela egiten eta Eus-kal Herriari kontzientzia handigoa ematen diotela bere zapaltasunaz ausartzeko gorago-ko maila batera eramenez daramakin gatazka - eta burruka radikalizatuz. Egoera hau ikusi rik, Erresuma bide berri batzuetatik abiatu - da, orain arte erabili ez dituen batzuetatik engainagarriagoak eta baldurgarriagoak: Orain jakinik represioa bere aurkako politika bat besterik ez dela, hori debil geure Kultura be-re engranajetan sartu nahian, era hau aprobe-txatuz herria gehiago alienatzeko eta inta-gratzeko, egun iraultzaile dadukana kenduz ; kultur aldetik, euskaldunak izaten uzten di-gute -beste erremediorik ez daduketelako - - baina espafolizatuz geure kultura eta Espa-ñako moldeetan sartuz.

Politika horren ondorioak askar ikusten di-ra, hor dadukagu Gipuzkoako Gobernadoreak-(Konsulak) Errenderiko ikastola ofizialera egin duen bixita; beste aldetik hor ikusten dugu geure kontsularen leguntzaileak nola - hixten ari diren herriaren eskuetan dagoen-ikastolak. "Euskal" jaialdiak antolatzen di-tuzte eta beste aldetik euskal liburuak ate-ratzea debekatzen dute eta intelektuak espe-tzeratzen dituzte...

Ekintza hau ez da berria guretzat. Lehen holako zerbaite gertatu zen beste Herri bate-an : Katalunyan.

Ikusirik, errepresio baten ondorioa gatazkan radikalizazioa izen dela, beste erremediorik ez zaiole geratu, hots, "ekintza kulturalak" uzten, bide hau izan dedin herria konforma-tzeko, zatitzeko eta iraultzaile indarrak itotzeko.

Baino gu ez gogoz prest joku honetan erortze ko. Bide bat harturik gaude eta ziur gaude "ezkerre" direnak eta sindikato ofizialetan sartzeko prest dagoenak bide "iraultzaile-enak" delako, ez dituztela jarraituko. Geure postura garbia dago, hots: ERRESUMAK MANEJA-TZEN DITUEN ERAKUNDE GUZTIEKIN MOZTEA.

Postura honek esan nahi du, legalidade barru en egiten diren gauzen arka goazela eta geure burrukak legalidade forma hartuko duela gauza eskotan baino salatu egingo dugula herria alienatu ez dezan. Kapitalisten eta im-perialisten serbitzuan egonik ez daiteke egon herrien interesen serbitzuan.

ETA-ren helburua Euskal Erresuma Sozialista lortzea da eta orduan ezin ditzake onartu burgesia internazionalistak impositutako mol-deak, geure kasuan zapalkata- nazionalen forma hartuz España eta Frantziako oligarken pro-betxuan.

Ez da oso zaila izango, denbora asko barru "Autonomia" bezelatsuko zerbaite "emate" Espa-ñako Erresumak edo Frantziakoak. Baino gu hon-ekin ez gara konformatuko, ez da hori geure helburua. Geure helburua lortu izango da Euskal Herriaren klaseak deusezten diranean eta bitartean burrukan jarraituko dugu, Eus-kal iraultza egitea nahi dugun guztiok. Bide egokiak baita-Internazionalismoa izan zerbaite aportatzea nahi badugu-geure iraultza egitea Hemendik salatuko ditugu MEL-a aburgesatzea nahi duen guztiak, bai eskui indarrak bai "eskerrak".

En Pamplona se han celebrado del 26 de Junio al 3 de Julio un conjunto de actos cultura-les englobados bajo el nombre de "Encuentros 72". Hasta ahora rara vez ETA se había preocu-pado específicamente por este tipo de acti-vidades culturales, por lo que a muchos ex-traño el que nos atribuyéramos las acciones que se registraron en Pamplona por esas fe-chas, sobre todo por el hecho de estar diri-gidas contra dichos encuentros.

Al mismo tiempo, lanzamos por Iruña y el -resto de Navarra dos octavillas tituladas - "Encuentros 72" y " Nos sobre los Encuentros 72" en las que intentábamos exponer de forma sencilla, las razones que nos impulsaron a boicotear los actos, con el objeto de que el pueblo comprendiera nuestra postura, y, sobre todo, qué constituían los encuentros.

DESTRUCCION DE UN MONUMENTO FASCISTA

En la madrugada del lunes 26 de Junio, fe-cha de la inauguración de los encuentros, co-mandos militares de ETA vuelan el monumento al General Sanjurjo.

Esta acción tuvo como finalidad hacer ver al pueblo de Pamplona como actua ETA y cua-les son sus objetivos.

EXPLOSION EN EL GOBIERNO CIVIL

El miércoles 28 a las 5y 20 de la tarde ex-plota una bomba bajo el coche de un funcio-nario en el gobierno civil de Pamplona: los destrozos fueron considerables.

Aclaración: Ante las falsas informaciones-dadas por la prensa ("acto criminal", "vande-lico") debemos aclarar que se hicieron diver-sas llamadas a la policía municipal antes de la explosión con el objeto de prevenirles para que mantuviesen alejados a personas y -automóviles de la zona.

La intención de este ataque contra la poli-cia (omnipresente durante los encuentros) fue demostrarles que nuestros avisos iban en serio y con que enemigo se enfrentan.

Como ya anteriormente habíamos anunciado atentamos contra los organizadores de los encuentros, simples peleles de Huarte (archico nocido capitalista navarro) como se comprobó en sus actuaciones personales a lo largo de-los encuentros, los cuales domino Huarte de forma absoluta: una de sus mas celebradas ac-tuaciones la tuvo cuando se enfrentó a un -grupo de unas trescientas personas en la cu-pula neumática, reunidas allí para tomar una postura ante la suspensión - por parte de la organización - de los coloquios preparados como parte de los encuentros. Huarte, total-mente histérico al ver zozobrar su obra, ame-nazó a los presentes con dar por finalizados los encuentros el mismo (para que consultara con nadie) "si las cosas continuaban así".

Pocos días antes los obreros de Imanesa (empresa de Huarte) fueron a la huelga recla-mando aumento de salarios. De ese dinero ro-bado a los obreros están hechos estos "actos culturales" que no sirven sino a la burguesía

MUERTE DE LOS "ENCUENTROS 72"

A partir del momento en que tanto los artis-tas participantes (parte de ellos), como los asistentes a los encuentros comenzaron su protesta ante la prohibición de coloquios, suspensión de estos, censura de obras, cam-bios imprevistos de programa, presencia masi-va de grises del cuerpo especial " anti-sub-versión", caída "accidental" de la cupula neumática etc... ETA dejó de actuar por con-siderar que era a ellos (creadores y recepto-res de la obra de arte) a los que les corres-pondía, en último término, terminar con la farsa.

Si no hemos conseguido suspender los en-cuentros si hemos conseguido radicalizar las posturas. Así hemos podido comprobar que ar-tistas están al servicio de la burguesía - y quienes a favor de una cultura popular. Por otra parte, y lo que es mas importante, quedo patente ante el pueblo la impresionante -falsedad de estos, el comprender que no cons-tituían sino una maniobra burguesa con visos de progresismo. Nuestro objetivo es APOYAR - en todo momento a la clase trabajadora de - Euskadi en su lucha por una verdadera cultura socialista vasca.

Calvo Serraller, “un cambio de actitud y estrategia de los creadores más avanzados”, donde abundarían “planteamientos de choque, los movimientos y grupos de vanguardia”²⁶. Planteamientos que lograrían la síntesis artística entre unas señas de identidad marcadas por la diferencia y la actitud creativa de vocación experimental, cuya consagración internacional en los años finales de la década anterior a la celebración de los Encuentros, y aún conscientes de la precariedad reinante, había generado la ilusión de alcanzar una nueva sintonía temporal entre las creaciones nacionales y la esfera internacional²⁷. De esta aspiración creciente nacen los Encuentros. Pero también los movimientos generacionales alternativos y el debate radical de las ideas que conformaban la efervescencia de la escena internacional de los sesenta. Recta final que vería multiplicarse en campos muy diversos, incluso en los más extremos, incluida la violencia armada. Así sucedería en Pamplona también, cuyo escenario sirvió para que Euskadi ta Askatasuna (ETA) se definiese claramente por primera vez en aspectos culturales²⁸.

La noche anterior al inicio de los Encuentros, ETA hizo explotar una bomba en el monumento franquista al General Sanjurjo, que casualmente se encontraba enfrente del hotel que servía de alojamiento a un gran número de participantes. El día 28 volvió a estallar otra bomba frente al Gobierno Civil, esta vez provocando grandes desperfectos materiales y heridos de gravedad leve. No consiguieron paralizar el festival, pero interfirieron de manera significativa en su desarrollo, radicalizando las posturas de los asistentes y produciendo un estado de desconfianza y psicosis entre los agentes del orden²⁹. Recordemos que los grises por aquel entonces aún mantenían una enérgica potestad en el control de las calles. Nacho Criado indica al respecto: “el tema de las bombas se vivió de manera bastante jodida con la explosión al monumento, hubo fuerte vigilancia militar ... la policía, a la mínima que viera a alguien extraño se le arrestaba”³⁰. Jesús Díaz Cuyás, a su vez, reconocía la presencia desleal de los explosivos frente a las obras exhibidas:

El arte público compite con desventaja en la calle con la situación pública, con las bombas y el vandalismo ciudadano. Un caso ejemplar entre otros muchos: Muro acude con una obra pública que consistía en pegar por las paredes de los portales y por las calles unos pequeños objetos que parecían bombas. Cuando la gente se acercaba, podía comprobar que aquellos objetos tenían una nota en la que se explicaba que aquello era arte, etc. Ahora bien, ¿cuál podía ser la interpretación del “signo” bomba en Pamplona en 1972 y, sobretodo, qué podía hacer allí ese “signo” artístico en

26 CALVO SERRALLER, Francisco, *Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, óp. cit., p. 110

27 HUICI, Fdo. “Memoria de los Encuentros”. En: VV.AA., *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, óp. cit., p. 17

28 GUASCH, Anna Maria, *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, óp. cit., p. 167

29 CONTRERAS, ZUBILLAGA, Igor, “Arte de vanguardia y franquismo: a propósito de la politización de los Encuentros de Pamplona”, óp. cit., p. 249

30 CRIADO, Nacho, entrevista ofrecida con motivo de la exposición *Encuentros de Pamplona de 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, óp. cit.

competencia con los bombazos-signo de ETA? O, dicho de otro modo, ¿cómo podían tomarse en serio - como arte moderno y serio - las “bombas” de Muro frente a la imponente y ensordecedora seriedad de las bombas etarras?³¹

Asimismo, las octavillas que iban distribuyéndose durante los días del evento se mezclarían con las producidas por el grupo armado, donde se apelaba al boicot de unos Encuentros que “no sirven sino a la burguesía” y “estaban financiados con el dinero robado de los obreros”³², en alusión a las huelgas de Industrias Metálicas de Navarra, S.A. (IMENASA) grupo empresarial propiedad de la familia Huarte y a quienes ETA acusaba de financiar el festival con el dinero robado a los trabajadores. Recalcando, asimismo, las duras negociaciones que se estaban llevando entonces entre los trabajadores y la directiva. Por ende, los Encuentros no eran más que una muestra del “elitismo burgués” y sus organizadores “lacayos del Poder”, puesto que, según ETA, “todo elemento que no es capaz de penetrar en la problemática popular y dar respuestas a esa problemática no es otra cosa que un agente desconciador y un peón al servicio del fascismo”³³. El contenido de estas octavillas se incluyó un mes después en el comunicado “Acción Cultural”, publicado en el primer número de *Hautsi*³⁴ (1972-1979), revista de la organización y en la cual ETA se atribuía la autoría de los atentados³⁵, puntualizando:

A partir del momento en que tanto los artistas participantes (parte de ellos), como los asistentes a los encuentros, comenzaron su protesta ante la prohibición de coloquios, suspensión de éstos, censura de obras, cambios imprevistos de programa, presencia casi masiva de grises del cuerpo especial “antibusversión”, caída “accidental” de la cúpula neumática, etc... ETA dejó actuar por considerar que era a ellos (creadores y

31 DÍAZ CUYAS, José, “Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español”, *Desacuerdos* 1, óp. cit., p. 23

32 ARRIBAS, María José, *40 años de arte vasco, 1937-1977. Historia y documentos*. óp. cit., pp. 201-203.

33 Recogido en GARMENDIA, José Mari, *Historia de ETA*. Donostia: L. Haranburu, 1980, pp. 232-233 y citado en CONTRERAS, ZUBILLAGA, Igor, “Arte de vanguardia y franquismo: a propósito de la politización de los Encuentros de Pamplona”, óp. cit., p. 242

34 Según señala Igor Contreras Zubillaga, es muy probable que el responsable de este primer número fuese Eduardo Moreno Bergareche (Pertur) histórico dirigente de ETA (pm) desaparecido en extrañas circunstancias desde 1976. Entre las hipótesis, tiende a destacarse la que implica su desaparición al Batallón Vasco (BVE) y a la Alianza Apostólica Anticomunista (Triple A), dos grupos armados de extrema derecha que tuvieron el apoyo de los servicios secretos españoles, quienes supuestamente desviaron la atención hacia un ajuste de cuentas de los *polimilis*. Hipótesis que se apoyaría en la implicación de Francisco Múgica (Pakito) y Miguel Angel Apalategi (Apala), en aquel tiempo miembros de los comandos especiales de ETA, que se oponían a la línea política de abandono de la lucha armada que estaba postulando Pertur.

35 Se le atribuyen los atentados al Frente Cultural, uno de los cuatro frentes de ETA, junto con el Militar, Político y Social, creados en la V Asamblea de ETA celebrada en diciembre de 1966 y marzo de 1967. A través del Frente Cultural, ETA pretendía crear “un movimiento de contrapoder cultural en oposición a la opresión cultural de la oligarquía colonizadora”. Su actividad presentaba dos vías: una “negativa”, apoyada en “la elaboración de una crítica constante a las instituciones, la agudización de las contradicciones inherentes en el capitalismo y la destrucción sistemática de la ideología fascista, centralista y anti-vasca que la oligarquía trata de imponer sobre el pueblo con todos los medios que están a su alcance”, y otra “positiva”, basada en “una constante crítica al movimiento revolucionario, una aportación ideológica continua que eleve el nivel de lucha, (potenciando) en el seno del pueblo todas aquellas instituciones con todos aquellos medios que sirvan para ir educando al pueblo en la cultura popular vasca (todo aquel que sufra explotación de clase en Euskadi) y su vanguardia como motores fundamentales, como principios básicos para la consecución de una Euskadi socialista”. KEMEN. Recogido en: GARMENDIA, José Mari, *Historia de ETA*, óp. cit., pp. 226-227.

receptores de la obra de arte) a los que les correspondía, en último término, terminar con la farsa³⁶

ETA se mostraba satisfecha con los logros obtenidos de su particular construcción de una situación. Tras hacer explotar las bombas dejaron de intervenir para ver qué sucedía: "si no hemos conseguido suspender los Encuentros, sí hemos conseguido radicalizar las posturas. Así hemos podido comprobar qué artistas están al servicio de la burguesía y quiénes a favor de una cultura popular"³⁷. Afirmación que aprovecharían para exponer, en el apartado "Estética y Revolución" de la revista, los principios básicos para ser un artista revolucionario con el formalismo de "debe usted", dos puntos. Díaz Cuyás lo relaciona con los típicos decálogos del buen empleado característico de las empresas americanas. A lo que añade que el texto en cuestión resultaba ser una traducción literal, carente de distancia irónica, de la pieza homónima con la que los neoyorkinos Guerrilla Art Action Group habían colaborado en la muestra instalada en las cúpulas de Prada Poole. ETA convirtió - anota Díaz Cuyas - una expresión artística con intencionalidad política en un hecho político en sí mismo, donde el perfil del artista revolucionario quedaría definido por la organización armada de la siguiente manera y para lo cual debía:

1. Estar a disposición cuando se le requiera.
2. Olvidarse de imprimir su propia estética estilística sobre la realidad.
3. Elaborar con realidades diarias, no fantasías.
4. Ser capaz de superar sus depresiones personales.
5. Elaborar con cuestionamientos, no personalidades.
6. Ser activo, no reactivo.
7. Poder trabajar solo o con otros.
8. Ser flexible.
9. Saber tomar iniciativas cuando es necesario.
10. No temer equivocarse.
11. No temer ser inconsciente.
12. Ser versátil.
13. Ser imaginativo.
14. Eliminar preconceptos.
15. Redefinir constantemente su rol tal como lo dicta la realidad³⁸

³⁶ "Acción cultural", *Hautsi*, agosto de 1972. Recogido en: ARRIBAS, María José, 40 años de arte vasco, 1937-1977. Historia y documentos, óp. cit., pp. 201-202

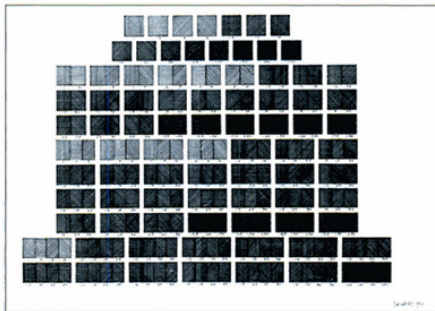
³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Hautsi*, agosto 1972. Recogido en: ARRIBAS, María José, 40 años de arte vasco, 1937-1977... óp. cit., p. 203

Sol Lewitt. Frases sobre arte conceptual (1969)

Y las «Frases sobre arte conceptual» de Sol LeWitt:

1. Los artistas conceptuales son más místicos que racionalistas. Sacan conclusiones a las que la lógica no puede llegar.
2. Los juicios racionales repiten juicios racionales.
3. Los juicios ilógicos conducen a experiencias nuevas.
4. El arte formalista es esencialmente racional.
5. Los pensamientos irracionales deben seguirse con fidelidad absoluta y lógica.
6. Si el artista cambia de opinión a medio camino de la ejecución de la pieza, pone en peligro el resultado y repite resultados pasados.
7. La voluntad del artista es secundaria con respecto al proceso que él mismo pone en marcha desde la idea hasta la terminación.
8. Cuando se emplean palabras tales como pintura y escultura, connotan toda una tradición e implican la aceptación consiguiente de esa tradición, poniendo así limitaciones al artista que no querría hacer un arte que vaya más allá de las limitaciones.
9. El concepto y la idea son cosas diferentes. Lo primero implica una dirección general, mientras que lo segundo es el componente. Las ideas ponen en práctica el concepto.
10. Sólo las ideas pueden ser obras de arte; están dentro de una cadena evolutiva que, al cabo, puede encontrar alguna forma. No todas las ideas tienen por qué materializarse.
11. Las ideas no se suceden necesariamente dentro de un orden lógico. Pueden abrir direcciones inesperadas, pero es preciso que una idea se haya completado en la mente para que se forme la siguiente.
12. Por cada obra de arte que se materializa hay muchas variaciones que no se materializan.
13. La obra de arte se puede entender como un hilo conductor que va de la mente del artista a la del espectador. Pero puede suceder que no llegue nunca al espectador, o que no salga de la mente del artista.
14. Las palabras de un artista a otro pueden inducir una concatenación de ideas, si los dos comparten un mismo concepto.
15. Ya que ninguna forma es intrínsecamente superior a otra, el artista puede utilizar cualquier forma, desde una expresión de palabras (escrita o hablada) hasta la realidad material, por igual.
16. Si se emplean palabras, y éstas proceden de ideas acerca del arte, entonces son arte, no literatura; los números no son matemáticas.
17. Todas las ideas son arte si se refieren al arte y caen dentro de las convenciones del arte.
18. Se suele entender el arte del pasado aplicando las convenciones del presente, y así se entiende erróneamente el arte del pasado.
19. Las convenciones del arte son alteradas por las obras de arte.
20. El arte logrado, al alterar nuestras percepciones, modifica nuestra manera de entender las convenciones.
21. La percepción de ideas conduce a nuevas ideas.
22. El artista no puede imaginar su arte, ni percibirlo hasta que está completo.



Sol LeWitt, *Drawing (Dibujo)*, tinta sobre papel 76 × 60 cm, octubre de 1969. Por cortesía de Art & Project, Amsterdam.

23. Un artista puede percibir erróneamente una obra de arte (entenderla de modo distinto que el artista) y, aun así, esa percepción errónea puede desatar en él una concatenación de ideas.
24. La percepción es subjetiva.
25. El artista no tiene por qué entender su propio arte. Su percepción no es mejor ni peor que la de los otros.
26. Un artista puede percibir el arte de otros mejor que el suyo propio.
27. El concepto de una obra de arte puede tener que ver con la materia de la pieza o con su proceso de ejecución.
28. Una vez establecida la idea de la pieza en la mente del artista y decidida la forma final, el proceso se lleva a cabo ciegamente. Hay muchos efectos secundarios que el artista no puede imaginar... Pueden servir de ideas para otras obras.
29. El proceso es mecánico y no se debe interferir en él. Debe seguir su curso.
30. En una obra de arte entran en juego muchos elementos. Los más importantes son los más evidentes.
31. Si un artista emplea la misma forma en un grupo de obras y cambia el material, hay que pensar que el concepto del artista tenía que ver con el material.
32. Las ideas banales no se redimen con una ejecución hermosa.
33. Es difícil malograr una buena idea.
34. Cuando un artista aprende demasiado bien su oficio, hace arte relamido.
35. Estas sentencias son comentarios acerca del arte, pero no son arte.

ESCRITO DE LOS PARTICIPANTES

Ante el carácter que está tomando el desarrollo del Encuentro-77 en Pamplona, y como participantes invitados al mismo, nos sentimos obligados a manifestar nuestra desolidarización por los motivos siguientes:

1.º El conflicto iniciado el lunes día 26 entre la organización del Encuentro y un grupo de artistas vascos de vanguardia. Es evidente que se impusieron en esta ocasión, por motivos extraartísticos, limitaciones al contenido de la aportación presentada por algunos artistas vascos. No pretendemos imputar la responsabilidad del conflicto exclusivamente a los organizadores del Encuentro, pero en cualquier caso, la situación resultante nos fuerza a manifestar nuestra solidaridad, como artistas, con algunos de los representantes, a nuestro parecer, más válidos del arte vasco actual.

2.º De modo más general, el desarrollo del Encuentro viene imponiendo limitaciones cada vez más graves al contenido cultural del arte de vanguardia. Señalaremos algunos aspectos:

a) En cuanto al intercambio de ideas entre los participantes. La organización del Encuentro ha parecido adoptar una actitud totalmente negativa a este respecto. No sólo por defectos técnicos de programación —y los ha habido muy importantes— sino más concretamente porque el desarrollo de los coloquios programados se ha visto constantemente sometido a coerciones, como se puso de manifiesto en el incidente que siguió al intento de toma de palabra del crítico José Corredor Matheos el día 27, en la anulación del coloquio del día 28 y en la imposibilidad material de continuarlo, impuesta por los organizadores, cuando se llegó a un cierto punto de la discusión el día 29. A nivel más general, y sean cuales sean las justificaciones que se puedan esgrimir para estos hechos concretos, creemos interpretar la opinión de la mayoría de los asistentes diciendo que la organización no ha parecido en ningún momento verdaderamente interesada en promover la confrontación y la discusión de ideas entre los participantes.

b) En cuanto a la participación pública. Uno de los propósitos anunciados por los organizadores ha sido el de incrementar la incidencia del arte de vanguardia sobre la conciencia pública. Hay que señalar también que la necesidad de la participación del público en el proceso de creación artística, la de disminuir las barreras entre la creación artística y vida cotidiana, etcétera, constituyen uno de los componentes más importantes de la doctrina

de las últimas vanguardias. Por tanto, consideramos que se revisten de una especial gravedad las limitaciones que en este aspecto se han impuesto a algunas de las actividades programadas al impedir o desaconsejar, por motivos extraartísticos, su desarrollo en la calle. En este sentido creemos que, por ejemplo, la marginación de las cúpulas inflables en cuanto a su localización urbana puede ser interpretado como un indicio de una actitud más general de los organizadores, que se ha manifestado también en el descuido de las condiciones técnicas de actos en la calle, inadecuación y estrechez de algunos locales, escasez y confusiones en la información para el público, etcétera) que hubieran debido permitir precisamente esa participación pública. Para algunas de las actividades programadas, esta orientación general de la organización del Encuentro las ha privado totalmente de su sentido y en la mayoría de los casos ha limitado considerablemente o anulado lo que hubiera podido hacer de la vanguardia artística en esta ocasión un fermento cultural innovador.

3.º Creemos que todas estas limitaciones deben ser interpretadas a la luz de una intención concreta de manipulación del Encuentro. En primer lugar, y de un modo evidente, en cuanto a algunas de las prohibiciones que se han producido. En segundo lugar, y de un modo más general, en cuanto que, al limitar o eliminar el fermento de innovación cultural, la vanguardia artística queda privada de su contenido más auténtico y se convierte en un simple caparazón vacío, una superestructura ornamental (como casi siempre cuando, en el pasado histórico, la producción artística se ha desarrollado bajo condiciones de mecenazgo) dispuesta para su instrumentación política.

Equipo Crónica: TOMAS ILORENS, MUNTADAS, LUGAN, JULIO PLAZA, CASTILLA DEL PINO, GARCIA CAMARERO, JAVIER RUIZ FRANCESCO TORRES, S. PAU BERTRAN, NACHO CRIADO, FRANQUESA, SALVADOR SAURA, JAVIER AGUIRE, ETCETERA.

N. de la R.—Este escrito fue redactado en la tarde del viernes 30 de junio, antes de que se produjesen los incidentes en el interior de la cúpula —con motivo del coloquio espontáneamente celebrado— que quedan relatados en la crónica adjunta. El manifiesto se empezó a pasar a la firma ese mismo día por la noche, adhiriéndose a él numerosos artistas más que aún no figuran entre los citados, y otros cuyas firmas resultan ilegibles.

vez y que cuando llega a los siete, sólo quiere estar en el mundo para independizarse cuando que la rodea, con que no esté de acuerdo. Sus reacciones en estado de embriaguez, son su modo de estar en contra de la sociedad. Esta película es el más reciente exponente de su forma de cine o hay algún otro motivo por el que la ha traído a Pamplona? De todas las películas que me pareció más interesante para traer a España y aquí a Pamplona. Es su primera visita a Pamplona, adonde llegó hace una semana, pero conoce Madrid

le pareció. —Pamplona, como ciudad, no vale mucho porque no tiene grandes obras arquitectónicas ni de arte. Lo que más me ha llamado la atención de ella es su formación. Lo que se llama la ciudad, en el centro, y rodeándola, toda la industria. Esto es el tipo que se da en las grandes ciudades. Pero veo un problema en la expansión de esta ciudad. —¿Ha conocido a gente de Pamplona? ¿Qué opina de ella? —La parte popular es muy semejante a la japonesa en su manera de ser, no en

haber o propo ser. mediante su ejercicio se consigue un autodomnio bastante completo. Es una forma de luchar contra la sociedad de consumo; el ser humano trata de subsistir con el mínimo de alimentos. Si basta para el cuerpo con un vaso de agua, no hace falta tomar un whisky.

—¿Qué ha sido lo más interesante que ha visto en los Encuentros?

—Me ha llamado poderosamente la atención y está en relación con lo anterior, el deporte que vi practicar en la ceremonia de la inauguración en el frontón Labrit. No sé cómo se llama pero me impresionaron esos hombres que con la mano desnuda, pegaban una y otra vez a la pelota, a pesar de que su mano estuviese ya muy hinchada. Es una forma de autodomnio del hombre. Me

importante en japon a causa de su relieve no muy apto para edificaciones.

—No hay tal problema porque el pueblo japonés no se preocupa de ello. Los niños pequeños gustan mucho y no se paran a pensar en un problema de espacio porque otras cosas son las que ocupan su mente.

Japón un país muy industrializado, a la cabeza en muchas materias del resto del mundo. Una arquitectura muy nueva, una de las más avanzadas que sólo se emplea para los grandes edificios: bancos, fábricas, pero no para las viviendas del pueblo. Arakawa nos ha mostrado su cine, uno de los más avanzados, hoy, y posiblemente muy difícil de comprender para una gran mayoría.

CARMEN TABAR

quiso comprar uno de sus primeros proyectores: "El Cine es sólo una curiosidad científica. No tiene ningún porvenir como espectáculo". Pero Meliás había visto más claro que el propio inventor del Cine. Compró un aparato en Inglaterra y al año siguiente empezó a realizar sus películas.

Películas muy cortas de dos o tres minutos en las que seguía el estilo documental de Lumière. Aprendió así el manejo de la cámara y las posibilidades que ofrecía para un director teatral como él era. Y hacia 1930 pudo ya realizar obras en las que su imaginación quedaba servida por los trucos cinematográficos. La fantasía entraba en el Cine. Es imposible citar aquí las muchísimas películas realizadas por Georges Meliás

Los "Encuentros" pese a rumores, continuarán celebrándose

Ayer, a las 9.30 de la noche, numeroso público seguía visitando como en días anteriores la muestra de "Cine Actual". Los incidentes producidos el martes sólo han ocasionado la eliminación por parte de los autores de sus obras. La muestra como tal continúa. Respecto a la obra de Javier Morras, hay que aclarar que se componía de un triptico, en cuya parte superior figuraba un "Cristo azulado", la pieza de la mujerida era la fotografía de unas verjas de una tienda sita en Fifth Avenue, de la ciudad de Nueva York; y la parte de la derecha, representa un paso de la procesion de Semana Santa de Zamora, en el que se podía ver a varios mozos y una mujer custodiando el paso, a pesar de embargo, se dijo

que era un póster apacando un tumulto, cosa totalmente errónea, puesto que lo que constaba es lo que ha quedado explicado. No obstante, la obra ha sido cambiada por el propio autor, previo acuerdo con la Organización, y ha sido colocada una obra sobre aspectos del "Encuentros".

Los últimos rumores de que los "Encuentros", a raíz de los incidentes que se estaban produciendo y la, al parecer, falta de organización para ensamblar todos los actos, iban a ocasionar su dislocamiento y ruptura total se han desvanecido.

La realidad es que ha habido momentos de nerviosismo y que han sido superados con algunas pérdidas artísticas. No obstante, los "Encuentros" globalmente continúan desarrollándose y mañana será el cuarto día de su celebración.

EQUIPO CRONICA: POEMA PUBLICO Y PROVOCACION

Dentro de la pintura política española, el Equipo Crónica, de Valencia, es el que mejor ha comprendido el problema del arte en relación a la realidad sociopolítica en que se desenvuelve.

El haber asimilado y empleado repetidas veces el lenguaje de la comunicación de masas les permite cobrar una eficacia muy grande a la hora de hacerse comprender por un público amplio. Este lenguaje —el comic, y recientemente el cine, entendido como elemento que puede referirnos

a nuestro pasado colectivo— se subvertido, llegando a emplear en un sentido diametralmente opuesto al que en un principio tuvo. Si antes lo que se hacía era transmitir un mensaje alienante, mitológico, lleno de una carga regresiva, en la obra de los Crónica lo que hay es una desmitificación, un juego que hace patentes todas esas alienaciones.

Si a esto le añadimos que el Equipo Crónica también ha jugado de la misma forma con los temas "pictóricos", revelando lo erróneo de una lectura pasiva y tónica de dichos temas, comprenderemos mejor el contexto de su obra.

Tenemos que hacer aquí referencia a interpretaciones confusas de la labor del Equipo Crónica. Los mismos Solbes y Valdés, los dos componentes del Equipo, nos han estado hablando de algunos comentarios que en la prensa de Pamplona han aparecido sobre el espectáculo de Luc Ferrari y Jean-Serge Breton "Allo, lci la terre".

En el Frontón Labrit, donde se realizó el espectáculo, el Equipo Crónica había colocado unos 100 muñecos de cartón pintado sentados entre el público. Su sintetismo a aspecto obedecía a una clara intencionalidad crítica, diríamos que una intencionalidad evidente.

Y así se lo tomó el público, que llenaba el frontón. Mientras la música seguía con una tonalidad sin ritmo, producida casi exclusivamente con medios electrónicos, el público escuchó la música sin moverse. Pero en cuanto se introdujo un ritmo de batería, algunos asistentes empezaron a danzar y a recorrer el recinto llevando unas sábanas. Y es entonces cuando empezó lo que algunos llaman "poema público" con los muñecos de Equipo Crónica.

Los muñecos seguían en sus asientos, aunque algunos ya habían sido bajados

al escenario. Un grupo numeroso comenzó a recorrer el recinto llevando los muñecos en procesion. Algún periódico ha informado del hecho como si se tratara de algo incluido desde el primer momento en el espectáculo.

Este último extremo es el que hay que desmentir y explicar con toda precisión: el Equipo Crónica en ningún momento ha pretendido hacer "poesía pública", término del que por cierto se está abusando un tanto en estos Encuentros, cuando en realidad aún no se ha realizado ningún poema de este tipo en Pamplona. Solbes y Valdés lo único que han pretendido es provocar al público, incitarle con la presencia de estos señores tan inquietantes que rodeaban al público y lo vigilaban. Y ocurrió lo lógico, el público captó perfectamente el sentido de tal provocación y reaccionó en contra de estos muñecos, los tomó como símbolos y actuó en consecuencia. Con cierta violencia, pero no sin sentido. Desde luego, hubo momentos en los que el asunto era excesivo, cuando algunos empezaron a tirar los muñecos en contra de la gente, pero en general el asunto era lógico, es decir no del todo imprevisible. Así lo ha comprendido el equipo valenciano.

Que quede claro, pues, que el espectáculo con los muñecos fue improvisado: lo cual nos lleva a aclararlo, no para criticar este espectáculo, ni mucho menos (personalmente lo encontré en algunos momentos lleno de relaciones con la música), sino sólo para especificar el sentido de la labor del Equipo Crónica. Y al mismo tiempo, para clarificar que la poesía pública no tiene nada que ver con estos muñecos. Que estos son simplemente una provocación con sentido crítico, que como es lógico puede mover a la gente a actuar, de un modo un tanto catártico.

Juan Manuel Bonet

La cúpula neumática todavía no es (habitabile)



de puertas, en forma de nido de golondrina, que se utilizará para entrar y salir de la cúpula. — (Foto ZUBIETA).

La cúpula neumática, creación del arquitecto Pradío, volvió a hincharse ayer, pero alguna incidencia en el arreglo de la misma obligó a desincharla de nuevo.

El público espera con verdadera impaciencia poder verse en su interior para ver las muestras de pintura y de poesía pública que en su interior se tiene pensado instalar.

Las dificultades técnicas que se han planteado obedecen, sin duda, a que el terreno es nuevo, es decir se ha tenido que acondicionar convenientemente siendo este aspecto particularmente difícil y al hecho de que la unión entre las diversas cúpulas ordena el impulso del aire que las infla.

Ayer se mantuvo durante algún tiempo a una altura,

que aunque no alcanzaba la prevista —12,50 metros— se daba la sensación final. Al final de la tarde, las cúpulas estaban casi completamente hinchadas. La cuestión será establecer si ya mañana el gran público podrá entrar en ella y admirar lo que puede ser un símbolo externo de estos "Encuentros de Artes, que se celebran en la ciudad.

Encuentros, Desencuentros y Encontronazos ARTE SI, HUARTE NO

"De Pampelune a la Lune", decía una revista francesa comentando los "Encuentros '72", más peligrosos —añadía— que las carreras de los toros furiosos por las calles de la ciudad. Espectáculo gratuito este de los "Encuentros", donde nadie se encontraba, ni los artistas y críticos entre ellos ni estos con el pueblo. Espectáculo dado por los constantes desplazamientos de un lado para otro de innumerables fuerzas policiales, o escoltando a los hermanos Huarte, multimillonarios de la guerra y mecenas de los "Encuentros". Se ha hecho todo lo posible y lo imposible para el "desencuentro en los encuentros", se ha usado para ello —además de los guardias— la música a todo volumen y hasta los apagones "oportunos" en las salas donde de alguna manera podía haber habido "coloquios".

Los cien muñecos —falsa valenciana— de tamaño natural, grises como la policía, colocados en lugares estratégicos, adecuados o no, fueron los más "populares". Eran personajes simbólicos de la pasividad, de la falta de comunicación y de la ausencia "humana" en los "Encuentros". El público los mantecó, los mutiló, los arrastró y hasta alguno se los llevó a su casa. "Personas" de cartón y trapo, como los gigantes de Pamplona.

La semana de arte de vanguardia —dijeron todos— comenzó con dos explosiones de bombas, una en el monumento al general Sanjurjo y la otra en el Gobier Civil. Algunos se las atribuyeron a los carlistas-marxistas (?), pero los más a los etarras socialistas.

De Pablo y Alexander (con dinero de Huarte, científicos de guerra), fueron los organizadores de los "Encuentros" y de los "Desencuentros". Blanco, Ibarrota, Morrás, Arri, Chillida, etc. produjeron los primeros "encontronazos". La cúpula neumática de 12.000 metros cuadrados o más, se desinfló a las 48 horas, como se desinflaron los "Encuentros" antes de empezar. "La vanguardia artística quedó privada de su contenido más auténtico y se convirtió en un simple caparazón vacío", dijeron los valencianos del equipo Cronica y suscribieron muchos más.

Los "Encuentros-'72" de Pamplona han costado de 10 a 20 MILLO- NES de pesetas, muchos millones para que todos hayan salido de las cajas de los Huarte, multimillonarios de guerra. ALEA organizaba y gastaba —con el patrocinio

de la Diputación de Navarra y del Ayuntamiento de Pamplona—, pero Huarte llevaba la batuta del dinero, del arte y de las fuerzas de represión.

Los participantes en los "Encuentros" —todos ellos invitados con todo pagado— se desolidarizaron con ellos desde los primeros momentos en que se produjeron los desencuentros y los encontronazos. "El conflicto iniciado el 26 de junio entre la organización y los artistas vascos de vanguardia —decían en un manifiesto— fue por motivos extra-artísticos (aludían a la retirada del cuadro de Dionisio Blanco sobre "El Proceso de Burgos" y el de Morrás, un Cristo nudo entre dos guardiaciviles) y nos solidarizamos con ellos". Enumeraban los "encuentristas" las limitaciones en cuanto al intercambio de ideas, coerciones en los coloquios, restricciones a la participación popular, manipulaciones, prohibiciones, etc. Todo esto lo firmaron la mayoría de los artistas y críticos de arte.

Javier Aguirre, cineasta, dijo que los "Encuentros" propiamente dichos han constituido un rotundo fracaso. Castillo del Pino, seguidor, afirmó que los "Encuentros" no repercutieron en el pueblo de Pamplona. Los del grupo Cronica volvieron a hablar de manipulación y dicen que muchos artistas se fueron ante la imposibilidad de "encontrarse". Robert Lumes, pintor, decía que era muestra coercitiva y se retiró al tercer día. Mestres, músico, manifestó que los artistas quedaron aislados y el pueblo no se enteró de nada, aunque tenía buena disposición para participar en el "encuentro". ETA puso el dedo en la llaga en forma explosiva; fueron los chupinazos de los "Encuentros" y de los "Sanfermines" 1972. Tras Huarte, Alea, la Diputación y el Ayuntamiento, estaba el Opus Dei.

"Internacional Herald Tribune" de París decía: "Los "Encuentros-'72" de Pamplona tuvieron un ruidoso comienzo, que no estaba en el programa. En la mañana del concierto inaugural una bomba colocada por los separatistas vascos voló el monumento a Sanjurjo, que fue jefe de la sublevación contra la República. A los dos días otra bomba explotó en el edificio principal de la Falange. Sin duda los patriotas vascos querían que todo el mundo supiera cuales son sus sentimientos en la actualidad".

"Le Monde" de París escribió: "Encuentros-'72" han sido financiados por los multimillonarios Huarte, que también sostienen el grupo ALEA de Madrid, organizador del festival. Las izquierdas sospechan de sus intenciones y el pueblo no sabe nada. Pero el arte contemporáneo resulta ser a veces subversivo y por ello las autoridades franquistas controlaron todo mediante la presencia permanente de la policía en todas partes. Fue una fiesta de arrivistitas. El 26 de junio volata en pedazos la estatua del general Sanjurjo y dos días después otra bomba hizo explosión en el Gobierno Civil franquista".

Los diarios franquistas que se publican en Euskadi hablaron de los "incidentes" que se produjeron en la exposición de Arte Vasco Actual, contaron la retirada de Chillida y del cuadro de Dionisio Blanco (no dijeron que representaba el Proceso de Burgos) así como el del navarro Morrás, desolidarizados por la organización... para evitar que fuera la propia autoridad la que lo hiciera... Los artistas se solidarizaron con Blanco y Morrás y unos retiraron sus obras, otros las taparon y otros les dieron vuelta mirando a la pared.

Las crónicas de Iruña y Bilbao del número de agosto de Tierra Vasca, sobre los "Encuentros-'72" fueron suficientemente "encuentristas" así como la Hoja Clandestina distribuida por ETA.

Repitamos para terminar las exclamaciones del público de Pamplona cuando tuvo ocasión de manifestarse: ARTE SI, HUARTE NO...

MUESTRA DE ARTE VASCO ACTUAL

LEGER Y GARAUDY

"Un realismo del siglo XX" se titula el libro de Roger Garaudy, montado en gran parte sobre la plástica y las ideas de Ferdinand Léger. Ambos son marxistas... Con ideas propias. Y el libro se publicó en los días de la invasión soviética a Checoslovaquia, en la que Garaudy tomó posición decidida contra la URSS, lo que le valió la expulsión del Partido Comunista francés. Léger es uno de los artistas plásticos más interesantes de nuestro tiempo, que cultivó además de la pintura, la arquitectura, la escenografía, el cine, la literatura... con un realismo subjetivo y original. Los dos Léger y Garaudy coinciden en hacer en las ciudades en las calles y plazas, arte ciudadano y popular para los trabajadores, para todos. Editó en castellano Siglo XXI. IKASLE

1972
AÑO CENTENARIO
MARTIN FIERRO
ERDERAZ
MATXIN BURDIN
EUSKERAZ

Irma 18.5.72 tel Sábán

Has insistido en verme, yo en no recibirte. Te di el lugar por qué he consentido. Tú dime ahora el interés de hablarme

3 razones por las que podría interesarme esta oportunidad de hablar contigo : escuchar
1- como respuesta a una llamada tuya de Charo H- después de 4 años de tiempo tengo que agradecer
2- la tan dolorosa separación de Full. Nada de enfurece más que la mentira, cine y más de una
3- tengo verdadera curiosidad por explicarme tu cambio rompert obra comp con Chi?

Encuentros Pamp. El golpe más duro que hemos recibido
toda la obstinación lucha seguir artistas vascos el control de nuestros actos, no es una generosa ingenua o crist por mi parte, sino como un planteo profunda revolú en el

lugar donde no tiene d' de caerse muerto el artista vasco
me nos ha traicionado cuando nos fuera (Capital Universi de AV) 38 mil
gestar ahora en pirotecnia y fiokiore estacionado de AC en servicio de quien? Opus
pedi delegación denuncié con ortamento artistas y Dip y rechazo estas cosas tu y
sanfermi es artificial (todo es atrasado lo que pretendéis descrestar) JCa g.
JA es generoso con su ideolo no con su país incultos, circo a la entrada del circo SPern y los artistas se prestan!

libro lo escribo yo, quién? dentro esquema sociológico y país (artistas con país) (4 o 51)
por otro: l' sin adjetivos/Cada l' influyen feci y produci, pens; este y comport rev (reido 2)
tu estilo no me int, sepa ensucido, y litera y linguis, no ofrece garantía ni... (barroquis, paroxisim, obscuridad, c. niusion, pedanteria)

por qué os acercáis a mí? q me ofrecéis? p qué?
todos me traicio parece q se acercan a mí y q están de acuerdo y cuando el interés particular es desbordado, me cortan

ahora solamente necesito quedarme solo
he fracasado con los demás siempre y seguiría fracasando, no me queda T para más acerca con nadie

5. ARTE VASCO ACTUAL

Ez dok hamairu¹

La muestra de Arte Vasco Actual, única condición que los patrocinadores impusieron a sus gestores, fue a cargo de Santiago Amón, crítico estrechamente vinculado a la familia Huarte. En su introducción a la exposición, Amón justificaba la ausencia de Oteiza, el más ligado al mecenazgo de los Huarte, limitándose a un “albedrío del artista” y sin ofrecer mayor aclaración al respecto. Si bien es conocido el enfrentamiento constante entre el crítico y el escultor², podríamos situar el antecedente de esta problemática en la I Muestra de Artes Plásticas de Barakaldo de 1971 y, consecuentemente, en las sucesivas resoluciones derivadas de las asambleas que los integrantes de la escena plástica vasca de entonces protagonizaron con Oteiza al frente para debatir sobre su participación en los *Encuentros*. Debate que obtendría, no obstante, una dimensión más reivindicativa que de orden estético.

Previamente, en torno a 1966, surgía el Movimiento de la Escuela Vasca, cuyo origen se dio en la Sala Barandiaran de Donostia-San Sebastián con el grupo formado por los artistas guipuzcoanos, el primero en constituirse. Respondía a una estrategia de creación donde unir las fuerzas más dinámicas y conscientes de cada una de las provincias mediante el “plan de acción” iniciado por Gaur (Hoy, Gipuzkoa). Después Emen (Aquí, Bizkaia) haría lo propio en Bilbao, pero acogiendo a Gaur. Gaur y Emen acudirían juntos a Gasteiz-Vitoria para unirse a Orain (Ahora, Araba) para, finalmente, confluir todos en Iruña-Pamplona con Danok (Todos, Nafarroa). “La estrategia ideada era como una ola imparable” – anota

1 Véase el capítulo “Do It (Yourself)” de esta presente investigación, pp. 147-151

2 ZUBIAUR CARREÑO, F. J., “Los Encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular”, *Anales de Historia del Arte*, óp. cit., p. 260

Francisco Javier San Martín – “de la necesidad de una ruptura de vanguardia, pero los resultados dejaron en evidencia que los fenómenos naturales tienen una dinámica diferente de las empresas humanas”³. La realidad, en este sentido, se evidencia en las exposiciones más importantes que se realizaron de Arte vasco en ese periodo; las correspondientes a la presentación de Gaur, Emen y Orain, la Exposición de México en octubre de 1970, la citada muestra de Barakaldo y finalmente, el festival de Pamplona del 72, último encuentro de los grupos Gaur, Emen, Orain, y la primera y única donde participaron los artistas de Danok. Entre todas ellas, la exposición realizada en Barakaldo fue donde la ausencia de los navarros resultaría más evidente.

Santiago Amón, junto con Moreno Galván y Enmanuel Borja, habían sido designados por el Ayuntamiento de Barakaldo para gestionar la exposición que se celebró un año antes a la de Pamplona y con la que se pretendía superar el sistema competitivo vinculado a los concursos artísticos⁴. Estos comisarios, sin embargo, decidieron la lista cerrada de los participantes sin acercarse y sin siquiera establecer contacto alguno con los artistas⁵. En su respuesta, los artistas invitados (fundamentalmente miembros de Gaur y Emen) rechazaron que se dirigiera un acontecimiento local desde la exterioridad del contexto⁶ enunciando lo siguiente en el comunicado que hicieron público a un mes de la muestra:

Para mostrar nuestra obra en los certámenes nacionales, provinciales e internacionales hay que ponerse en manos ajenas... Se nos representa totalmente al margen de nuestras opiniones... Hasta ahora, cuando hemos preconizado que se estimen y apliquen las iniciativas de los únicos protagonistas reales que son los artistas, han sido desconsideradas de manera intolerable, precisamente por los organismos y entidades que se atribuyen nuestra representación.⁷

El acuerdo al que finalmente se llegó con el ayuntamiento fue que, una vez terminada la exposición, a ella se sumarían todos los que aceptaran participar en una convocatoria abierta carente de selección alguna, bajo el título de *Exposición de Arte Vasco*. Se presentaron más de doscientos artistas con unas cuatrocientas obras cuya disposición en la sala expositiva se limitaría a seguir un orden alfabético y sin criterio estético alguno. Con todo ello la mues-

3 SAN MARTIN, Francisco Javier, “Pamplona 72, fase final de un desencuentro”, *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, óp. cit., p. 131

4 En 1970, por ejemplo, quinientos artistas habían propugnado la abstención a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes por este motivo.

5 ZUBIAUR CARREÑO, F. J., “Los Encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular”, *Anales de Historia del Arte*, óp. cit., p. 261

6 María José Arribas anota que para la exposición de los Encuentros Amón volvió a actuar como seleccionador desde su residencia madrileña aunque, tras la experiencia de Barakaldo, esta vez se puso en contacto con los artistas, quienes tuvieron noticia de lo que se planeaba por medio de la prensa. En: ARRIBAS, María José, *40 años de arte vasco, 1937-1977. Historia y documentos*, óp. cit., p. 178

7 Programa aprobado en la asamblea celebrada en Bilbao el 11 de junio de 1971 por artistas plásticos y alumnos de la Escuela de Bellas Artes. Recogido en: ARRIBAS, María José, *40 años de arte vasco, 1937-1977. Historia y documentos*, óp. cit., p. 188

tra se alargó hasta febrero de 1972.

Después de la confusa experiencia de Barakaldo, la elección de Amón como comisario responsable de la participación vasca en los *Encuentros de Pamplona* resultaba, por lo menos, conflictiva ya de partida. Cuestión que se debatiría en lo que se hizo llamar “Asamblea de Artistas Vascos”, que elaboró, con fecha de 17 de abril de 1972, un amplio estudio de cinco apartados para justificar tanto la asistencia como la aprobación de una selección de nombres a figurar en la exposición. La dos fuerzas políticas organizadas más influyentes, el PCE y el nacionalismo radical⁸, se habían posicionado durante la gestación de este comunicado conjunto, convirtiéndolo asimismo en el primero en cuestionarse la rentabilidad de los *Encuentros* por el régimen, donde se acusaba asimismo a la organización del festival el escaso interés por las manifestaciones culturales del pueblo vasco, en especial la cuestión lingüística del euskera, elemento central de recuperación identitaria⁹, y de formar parte de una política de prestigio exterior destinada a velar la realidad del régimen:

Nuestra reserva acerca de los verdaderos fines que se propone este espectáculo internacional, se fundamenta en el papel que se ha hecho jugar a ciertas manifestaciones estéticas en función de la actividad diplomática y el establecimiento de relaciones y acuerdos entre los diferentes gobiernos del mundo. A partir de las primeras bienales hispanoamericanas de arte, nuestro campo de trabajo cultural ha venido siendo utilizado y manipulado... lleva consigo la necesidad de mostrar una fachada cultural desprovista de los problemas nacionales... Los encuentros han empezado a anunciarse en inglés, francés, italiano, alemán y castellano... el idioma entrañable del país vasco, el Euzkera, aparece ignorado, descubriendo significativamente el estado de postergación en que se mantiene a toda expresión cultural del pueblo vasco¹⁰

El comunicado, a su vez, tuvo unas puntualizaciones de la llamada Escuela de Deba, que había sido propiciada en 1969 por la Fundación Ostolaza a iniciativa de Oteiza y Agustín Ibarrola. Estas puntualizaciones, condiciones de Oteiza para acudir al evento, iban enfocadas hacia la unidad de los artistas vascos y hacia el resurgir de la escuela vasca de Arte, para lo que se incluían las siguientes necesidades:

Enfocadas hacia la unidad de los artistas vascos y el resurgir de la “escuela vasca” de

8 Francisco Javier San Martín señala al respecto: “mientras ETA, que no tiene forma de participar en el entramado artístico, simplemente pone bombas y espera las reacciones, el PCE cuenta con un amplio plantel de artistas, escritores e intelectuales invitados, participando desde el interior de forma crítica y, en algunos casos, invasiva. En el contexto general de los *Encuentros*, orientados a tendencias de arte intermedia y performativo, los artistas del PCE poco tenían que aportar, de forma que su táctica de ‘participación y desborde’ resulta perfectamente identificable”. SAN MARTÍN, Francisco Javier, “Pamplona 72, fase final de un desencuentro”, *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, óp. cit., p. 132

9 El euskera, desde Oteiza, quedaría resuelto como herramienta establecedora imprescindible del Arte vasco, puesto que constituiría, junto con el crómlech, el único testigo excepcional del pasado prehistórico vasco.

10 “Resolución Adoptada en Asamblea de Artistas Vascos”, 17 abril 1972. Recogida en: ARRIBAS, María José, *40 años de arte vasco, 1937-1977. Historia y documentos*, óp. cit., p. 188

arte... la apertura de un local para información y gestiones culturales de los artistas navarros en colaboración con los "del resto del País Vasco"; cesión al nuevo centro y a la Escuela de Deva (sic.) del material audiovisual utilizado en los Encuentros; subvenciones a ambos centros; y garantía de participación activa en la organización de futuros Encuentros¹¹.

Las peticiones de Oteiza no fueron aceptadas y en réplica denunció los Encuentros de "elitismo, espectacularidad y menosprecio de la debida relación entre el pueblo y la cultura: En manos de la exaltación del elitismo, el término investigación ha adquirido un tono mágico, fetichista y mistificador. Se ha convertido, con el término de vanguardia, en el refugio del esnobismo y las oportunidades de los trepadores"¹². A partir de aquí, Oteiza, defensor de la función política del Arte, cuya proyección simbólica (insistiría en señalar hasta el final de su vida) se enfrentaba a un pueblo estructuralmente incapacitado, se encargaría de presentar el festival de Pamplona como el desencuentro entre dos maneras de hacer de un mismo modelo de fractura estratégica dentro del orden imaginario. En otras palabras, el desencuentro entre el racionalismo neoconstructivista defendido por él y las prácticas no objetuales de impronta conceptualista que, con el término "investigación" presente en su denuncia, aludía al Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, con cuyas iniciativas habían revalorizado supuestamente el término de "investigación artística" en la jerga de creativos¹³.

Hemos de tener en cuenta que tanto la inspiración como buena parte de la participación de esos días estuvo a cargo de algunos de los miembros pertenecientes al Centro de Cálculo quienes, a pesar de las alusiones de Oteiza, estarían sensibilizados, como señalaría López de Liaño, con sus enseñanzas estéticas¹⁴. Pero, como él mismo matiza, desde una actitud no genuinamente formal del Arte constructivo, sino con una mayor preocupación por la acción y los aspectos lingüísticos que, a su juicio, estaban en la base de toda esta preocupación. Dándonos a entender, asimismo, que desde el Centro de Cálculo resultaba posible la comunión entre la dirección constructivista o analista con una línea más cercana a la dadaísta:

para mí era muy claro: si en todo lo que hacíamos estaba latiendo aquello del 68, la imaginación al poder, pues estudiemos las artes de la imaginación, su lenguaje. Entonces me di cuenta de que si quería responder efectivamente a estos proyectos punteros de exploración, sin caer en reduccionismos o en academicismos o en marcas comerciales para facilitar la venta, tenía que ir más allá. Había que recoger tradiciones olvidadas como la emblemática, el jeroglífico, las artes de la memoria, en suma: las

11 OTEIZA, Jorge. Citado en ZUBIAUR CARREÑO, F. J., "Los Encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular", *óp. cit.*, p. 261.

12 OTEIZA, Jorge. Citado en: DÍAZ CUYÁS, J., "Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español". En: VV.AA., *DESACUERDOS 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, *óp. cit.*, p. 64.

13 CONTRERAS, ZUBILLAGA, Igor, "Arte de vanguardia y franquismo: a propósito de la politización de los Encuentros de Pamplona", *óp. cit.*, p. 249

14 LÓPEZ DE LIAÑO, Ignacio, entrevista realizada por Juan Bosco Díaz Urmeneta, *óp. cit.*, p. 132.

grandes combinatorias del pasado ... Al prolongar así aquel experimentalismo conexas con nuestra cultura, que concibe la imagen más como enigma que como réplica, quizá por influencia barroca¹⁵

El interés por un Arte analítico o constructivo, donde se estudiaba y consideraba el rigor de la forma, generó el interés de los miembros del Centro de Cálculo ha visitar corrientes artísticas tales como el suprematismo y, en general, “*las prácticas plásticas de matriz geométrica como la de los años veinte*”, reflexionando sobre su actualidad en relación a la incubación de nuevos valores; “*Cuando trabajábamos en esa dirección*”, anota Gómez de Liaño, “*quizá no éramos conscientes de que estábamos conectando la poesía con una importante modificación del lenguaje que se estaba realizando en los paneles publicitarios*”¹⁶. Apreciación que les llevaría a indagar en la tipología del lenguaje que ésta empezaba a explotar. También los recursos formales y la elección de los cuerpos de letras y su composición, a lo que añade: “*La publicidad dejaba de ser un cuerpo extraño, más o menos maldito, y podía integrarse dentro de la expresión poética de una forma preconcebida*”¹⁷. En este sentido merece recordar un fragmento de los *Métodos de Détournement* situacionista para dar con un punto de arranque similar:

Aparte del trabajo de Lautréamont -cuya avanzada aparición en su tiempo tuvo una gran repercusión gracias a la crítica pedante- las tendencias hacia el desvío que pueden observarse en la expresión contemporánea son en su mayor parte inconscientes o incidentales; y es en la industria publicitaria, más que en la decadente producción estética, donde uno puede encontrar los mejores ejemplos¹⁸.

En relación al resto de los artistas vascos convocados, señalar que optaron por no boicotear el festival con el propósito de transformar los Encuentros en cierta “*asamblea democrática*”, pues creían que al ser un festival que posibilitaba la intervención popular, podría convertirse en el escenario apropiado para “*aproximar a las fuerzas de la cultura con las demás fuerzas del pueblo trabajador*”¹⁹. En cualquier caso, la mayor parte de los artistas vascos que decidieron participar coincidían, con matices en uno u otro sentido, con la declaración realizada por Sistiaga, cofundador de *Gaur*, quien defendía la independencia de la función creativa respecto a las organizaciones políticas y demás dependencias externas:

No quiero oír hablar de burocracia, de autorizaciones, me niego a someter mi libertad de creación a una censura, a una Iglesia, a un partido político... cada uno debe saber

15 *Ibíd.*, p. 140

16 *Ibíd.*, p. 133.

17 *Ibíd.*

18 DEBORD, Guy, WOLMAN, Gil J., “Métodos de Tergiversación”, *óp. cit.*

19 Presente en el punto 4 de la *Resolución Adoptada en Asamblea de Artistas Vascos: “De la introducción de la cultura en los niveles populares con motivo de las fiestas tradicionales”* y recogido en ARRIBAS, María José, 40 años de arte vasco, 1937-1977. Historia y documentos, *óp. cit.*, p. 187.

con qué armas proseguir, continuar la lucha. Yo, como artista, a través de mi propia toma de conciencia, con mis hipótesis, mis respuestas en el terreno de la creación estética... Como artista creador soy lo más parecido a un árbol, doy a los otros mis frutos, no mi tronco. Hoy en día, desgraciadamente, se pretende considerar al artista solamente como un tronco, con el fin de explotarlo momentáneamente, prácticamente, de manera despótica. No tengo confianza en ninguna organización. Creo sólo en el hombre y en lo que emprende²⁰

La participación de Sistiaga con el metraje *Ere erera bailebu izik subua aruaren...*²¹ estuvo desde un comienzo incluida en el programa central del evento junto con los participantes venidos de fuera, en su vertiente de contestación a la especificidad de los medios²². Sin embargo, el resto de la presencia vasca fue arrinconada por la organización de la misma manera que arrinconarían al euskera²³, sintiéndose relegada del marco expositivo principal, tanto por localización en el Museo de Navarra como estilísticamente, dando la impresión de que se trataba de una exposición que coincidía temporalmente con el festival, pero que no era parte de él. Como anotaría Pedro Manterola: "es mejor decirlo de entrada ... era del todo incongruente en el plan de los Encuentros. Tenía un escenario distinto y distante ... y, lo que importa más, un contenido ... cuyo 'espíritu' resultaba absolutamente extraño al que los Encuentros pregonaban"²⁴.

Poco antes se había celebrado una reunión restringida de artistas vizcaínos en Durango, donde se llegaría al acuerdo de solidarizarse en caso de represalias contra alguno de los participantes. Se dice que Ibarrola y sus allegados pretendían desbordar la muestra de esta forma²⁵. Este podría ser el caso de Dionisio Blanco, miembro del partido comunista, quien

20 SISTIAGA, José Antonio, entrevista con Michel Maingois, *L'art Vivant*, nº 16, diciembre-enero 1971. Recogido en: ... *ere erera bailebu izik subua aruaren ... la película, Sistiaga 1968/70*. Donostia: Tabakalera, 2007, p. 50

21 El título consiste en una abstracción metalingüística que carece de significado aunque parezca remitir al euskera.

22 En 1970 se presentó internacionalmente dentro del *International Underground Film Festival* de Londres como "no cine ... no arte ... sino arte/acción". Tiempo después, Sistiaga se lamentaba de que "mucha gente pensó que yo era un artista americano". En: SISTIAGA, José Antonio, "Sistiaga, el trazo vibrante", en conversación con Bebo Vicario y Jesús María Mateos, *Animadrid*. Madrid: Consejería de Cultura y Turismo. Comunidad de Madrid, 2007, p. 147

23 Además de Sistiaga, la presencia vasca incluida en el núcleo central del programa lo completarían, a primera vista, el organizador de los Encuentros Luis de Pablo, José Luis Isasa, quien formaba también parte del grupo Alea, Javier Aguirre, Esther Ferrer componente de ZAJ, Juan Luis Goenaga e Iván Zulueta. En relación a la recepción de ZAJ desde su creación en 1964, cuando se presentaron como un grupo que, desde una línea más cercana a borrar la distinción entre Arte y Vida, desmitificarían el objeto artístico abogando por un arte-acción, Carmen Pardo Salgado describe: "La distinción entre una vanguardia, calificada por Guillermo García-Alcalde como irracionalista, a la que pertenecería ZAJ y la otra vanguardia, suponemos racional, da cuenta de esa dramatización nacional del escenario europeo. Borrar la distinción entre arte y vida debía resultar seriamente peligroso porque supondría contemplar la vida con la libertad de las acciones que ZAJ mostraba. No pasó esto desapercibido al General Alonso Vega cuando en 1967 y siendo Ministro de la Gobernación lanzó la signa de prohibir la presentación de ZAJ en teatros nacionales después del escándalo de su concierto en el Teatro Beatriz por 'promover la anarquía'. En la prensa de la época ... son acusados de anarquía o terroristas del arte". En: PARDO SALGADO, Carmen, "La aventura del arte: en torno a la música", *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, óp. cit., p. 89

24 MANTEROLA, Pedro, "Encuentros y Desencuentros", En: VV.AA., *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, óp. cit., p. 43

25 María José Arribas describe la intencionalidad de algunos participantes comunistas que apoyaron la idea de intervenir

presentaría predeterminadamente una obra alusiva al Proceso de Burgos, compuesta de una figuras humanas tras unos barrotes carceleros y bajo la amenaza de un imponente cuerpo policial. El destino de su intención resultaba excesivamente evidente²⁶. El conflicto vino cuando, al poco de inaugurarse la exposición, la organización decidió descolgar su cuadro "en evitación de que fuera retirado por la autoridad gubernativa por su tema directamente político"²⁷ y Javier Morrás tuvo que sustituir su Cristo amordazado por otra pintura relacionada con un encierro de toros²⁸. Sólo Ibarrola, Arri, Fernando Mirantes y el propio Blanco decidieron retirar sus trabajos cubriéndolos con sábanas. Chillida también hizo lo propio con su escultura, que no salió del camión que lo transportaba, pero no por respaldar a los artistas censurados, sino justificándose en que el espíritu de su obra estaba presente en la pieza escultórica expuesta de Ramón Carrera²⁹.

Esta actitud, que sacrificaba la visibilidad de la obra ofreciéndosela al acto político, tuvo su antecedente más cercano en la *Bienal de Venecia del 68*, cuando la mayor parte de los artistas participantes cubrieron sus piezas con sábanas y mantas. La fórmula fue repetida nuevamente en *Bienal del 76* de la misma ciudad, cuando los artistas vascos que habían sido seleccionados decidieron dejar vacía la nave cedida y con no más que una solitaria ikurriña en el centro. San Martín, a este respecto, señala que la decisión de Ibarrola por cubrir su cuadro resultó contener mayor calibre político que la figuración temática que había pintado para la ocasión:

no exactamente el friso que había elaborado para la ocasión en el taller de Vicente Larrea, con su ampulosa iconografía nacional proletaria, sino con un icono mucho más efectivo, esa misma pieza cubierta con mantas, que denunciaba con más eficacia la represión y la falta de libertad de los Encuentros. Aprovechando a su favor la situación política y, sobre todo, la presencia internacional, Ibarrola intentó reconvertir su ajada iconografía en algo más propio de los Encuentros"³⁰

Este hecho, asimismo, provocó que gran parte de los participantes del resto del Estado

en la exposición de *Arte vasco actual* con intención de reventar el festival desde dentro para evidenciar la naturaleza del sistema. En: ARRIBAS, María José, *40 años de arte vasco, 1937-1977. Historia y documentos*, óp. cit., p. 178.

26 Tras la explosión de la bomba que destruyó el monumento a Sanjurjo, al día siguiente, que coincidiría con la inauguración de los Encuentros, la policía condujo a declarar a comisaría a Carlos Castilla del Pino y a algún que otro miembro del PCE. Ante su inmediata puesta en libertad, Blanco habría declarado en corrillo, según el testimonio de Leopoldo Zugaza: "Nos han hecho la puñeta, los han soltado enseguida". Recogido en: SAN MARTIN, Francisco Javier, "Pamplona 72, fase final de un desencuentro", *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, óp. cit., p. 138

27 ESTEBAN, José María: "Conflicto en los "Encuentros de Arte", *Diario de Navarra*, 28 junio 1972, p. 24.

28 ANÓNIMO, "Los 'Encuentros' pese a los rumores continuarán celebrándose", *Diario de Navarra*, 29 junio 1972, p. 23.

29 Declaraciones de Eduardo Chillida a *Diario de Navarra*, 30 junio 1972, p. 24. San Martín contrapone estas declaraciones aludiendo que, si bien decidió no exponer su escultura, sí que quedaron presentes tres grabados en blanco y negro que podrían haber sido retirados por la misma razón de coincidencia de "espíritu" con la obra de Ramón Carrera (SAN MARTIN, Francisco Javier, "Pamplona 72, fase final de un desencuentro", *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, óp. cit., p. 139)

30 SAN MARTIN, Francisco Javier, *ibíd.*, p. 131

mostrasen su repulsa hacia lo ocurrido firmando un manifiesto colectivo³¹. Tónica, por cierto, tan común, constante y axiomática en esos días -según explicaba el escultor Nacho Criado- que se creó cierta obsesión por asegurarse la firma dentro de alguna de las enésimas cartas protesta que se presentaron. Lo que provocó “que se empezase a cuestionar si se había ido para una semana de pensamiento artístico o para andar firmando cartas y pasquines una y otra vez”³². En relación a esta necesidad por figurarse indignado, Díaz Cuyás señala:

Los mismos artistas que hoy recuerdan con júbilo y alborozo aquella fiesta y a sus promotores figuran también entre los que en la época firmaron comunicados en prensa muy duros contra la organización. De hecho, algunos ni siquiera recuerdan si firmaron o no, y no saben explicar muy bien por qué lo hicieron. Eran, dicen, cosas de la época³³

La conclusión más evidente de esta exposición la encontramos, no obstante, en la suspensión definitiva del impulso colectivo iniciado en 1966 con el Movimiento de la Escuela Vasca. De hecho, la fecha de 1972 remitirá a partir de entonces al cierre de un planteamiento integral y coherente que no consiguió adaptarse a las condiciones reales en las que estaba produciéndose, nos recuerda San Martín, a lo que añade:

Sin duda influyó también el maximalismo de Oteiza, organizador y cabeza visible de los Grupos de la Escuela Vasca, pero de igual forma máximo generador de polémica y clara fuerza disgregadora. Y, por supuesto, la rivalidad Oteiza/Chillida, que no dejó de polarizar las posiciones de los diferentes sectores.

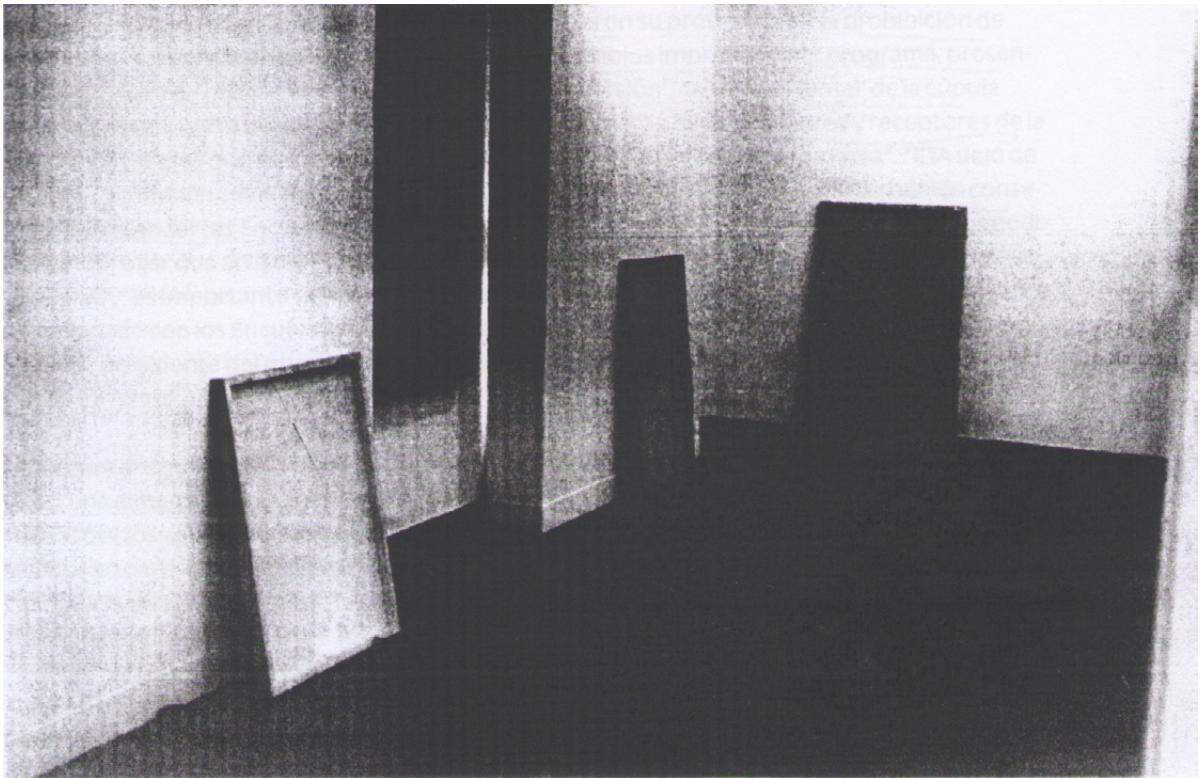
Oteiza siguió estos años una táctica de “desbordamiento” de las propuestas que recibía, exigiendo mucho más de lo ofrecido y rompiendo a menudo las conversaciones o los eventuales acuerdos de forma unilateral, tensando la cuerda siempre un poco más del máximo, hasta un extremo intolerable para la otra parte, arrastrado, quizás inconscientemente, por la tentación del fracaso³⁴

31 “Manifiesto de un Grupo de Participantes en los Encuentros”, firmado por Castilla del Pino, García Camarero, Javier Ruiz, Francesc Torres, S. Pau Bertrán, Nacho Criado, Franquesa, Salvador Saura, Javier Aguirre y varios participantes más. Véase ARRIBAS, María José, *40 años de arte vasco, 1937-1977. Historia y documentos*, óp. cit., pp. 194-196.

32 CRIADO, Nacho, entrevista ofrecida con motivo de la exposición *Encuentros de Pamplona de 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, óp. cit.

33 DÍAZ CUYÁS, J., “Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español”, *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, óp. cit., p. 24

34 SAN MARTÍN, Francisco Javier, “Pamplona 72, fase final de un desencuentro”, *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, óp. cit., p. 138



Resolución de Oteiza ^{para} que pone en conocimiento de sus artistas vascos

A la vista de lo ocurrido en Baracaldo (y de lo que debió ocurrir y no ocurrió) y de lo que va a ocurrir en los encuentros de Arte vasco en Pamplona, y de lo que ya está ocurriendo en la Quincena de Tolosa,

decido no volver a tratar a ningún artista vasco

ni mi nombre ni mi obra debe aparecer más junto a los nombres y las obras de los artistas vascos

En mi opinión los artistas vascos (y no se salva ninguno) constituyen un auténtico rebaño de inconscientes o irresponsables ^{tanto} para con sus compañeros, para con su país y para con el arte

Nada tengo en común con el artista vasco actual

Voluntariamente me declaro desaparecido del ambiente cultural de mi país, podéis considerarme muerto y enterrado.

Exijo al grupo de Bilbao que decidió ampliar una escultura mía para Baracaldo, defina con Baracaldo el destino de esa escultura para Baracaldo, naturalmente que no para la plaza del Ayuntamiento, pero tampoco para ningún otro destino. De no resolverse así esta cuestión, la escultura deberá destruirse. No quiero admitir más majaderos y mucho menos mendicaciones públicas, y mucho menos todavía injerencias impropiedades de nombrados ni estúpidos.

Estoy harto del comportamiento caprichoso, egoísta, ^{infantil} irresponsable, del artista vasco, un majadero más en la lista de irresponsables en nuestro país.

RESOLUCION DE OTEIZA PARA CONOCIMIENTO DE LOS ARTISTAS VASCOS

Deba, 12 mayo 72

A la vista de lo ocurrido en Baracaldo (y de lo que debió ocurrir y no ocurrió) y de lo que va a ocurrir en los llamados Encuentros de Arte Vasco en Pamplona, y de lo que ya está ocurriendo en la Quincena de Arte vasco en Tolosa,

decido no volver a tratar a ningún artista vasco. Ni mi nombre ni mi obra debería aparecer más junto a los nombres o las obras de los artistas vascos.

En mi opinión los artistas vascos (y no se salva ninguno) constituyen un auténtico y lamentable rebaño de inconscientes o irresponsables tanto para con sus compañeros como para con su país y para con el arte. Nada tengo en común con el artista vasco actual.

Voluntariamente me declaro desaparecido del ambiente de basura cultural de nuestro país, podéis considerarme muerto y enterrado.

DEVA ha resultado un fracaso.
de nada sirve quejarme de quién?
de nada me sirve ordenar nada para qué? nadie me hace caso ni nadie encuentro aquí responsable para nada. El fracaso es del país, un país de irresponsables

exij un gerente y un obrero de fundición
norma de trabajo con mis apostoles en este mes? no llegan a 6
qué ha sucedido con la escritura del fo?

Carta a Aj IBARROLA

Deva, 31 mayo 72

Con un saludo a los compañeros en la reunión de Vitoria, contesto a vuestra invitación:

que se hace en la Resolución de los Obreros

Delego en Koldo Azpiazu mi representación, él es portador de la RESOLUCION NUM. 2 tomada en Deva, con la que estoy de acuerdo. Espero que comprendáis que es el complemento inseparable del magnífico análisis objetivo de la situación que en Pamplona se nos plantea a los Artistas Vascos. ~~En esta resolución~~ a ESCUELA VASCA, ya que en Escuela Vasca nos definimos los Artistas Vascos como capaces de controlar nuestros actos, organizar nuestros esfuerzos, y fortalecer con nuestra unión la defensa de los intereses colectivos antes que de los personales y ja más en contra de nuestro pueblo.

Pero no hay praxis revolucionaria, de nada sirven los buenos análisis revolucionarios si no van seguidos de un auténtico comportamiento revolucionario. Los ENCIERROS DE PAMPLONA anticipan efectivamente los encierros de los sanfermines con un visible encierro de cabestros vascos a los que se nos invita o más exactamente, en téminos taurómacos, se nos cita con un poco de alfalfa del folklore de la vanguardia ya un tanto retrasada del arte contemporáneo.

Cómo también olvidar que fuimos ESCUELA VASCA quienes hace unos años ofrecimos a Pamplona la capitalidad universitaria de los Artistas Vascos y fuimos rechazados en los últimos momentos, en las mismas puertas de Pamplona, por los intereses que se impusieron del Opus y la complicidad del diputado foral Sr Urmeneta? El artista vasco puede tener intereses personales en olvidar, pero un artista revolucionario, un artista EN ESCUELA VASCA no puede olvidar. En ESCUELA VASCA toda oportunidad es buena para actuar o cobratar, como nos corresponde ahora exigiendo las condiciones que consideramos nuestras mínimas para participar.

Y como última observación, permitidme rogaros que aceptéis me alejamiento definitivo de nuestra lucha con los demás en la que siempre he creído. He dejado de creer. Que tengáis la suerte que no hemos tenido cuando yo os he acompañado, que la alegría de la lucha por nuestro país trabajador vasco, que os decidáis, que os acompañe. Un abrazo,

libilidad
que se que
Reconsiderareis vuestro como

Edasa
CICLOS NOAIN
NAVARRA EN LIBROS

6. ENTRE ENCUENTROS

Hemos procurado ser objetivos con nuestro momento. No nos solidarizamos con todo lo presentado; nos ha bastado un nivel de seriedad, responsabilidad y el saber que lo que se vea o se oiga es producto de una parcela viva del aquí y ahora. Queremos decir: no ha habido un credo estético que haya primado sobre los demás, si se exceptúa el que pueda suponer el exigir de la obra ser espejo real del momento que le tocó vivir. Y por descontado, no podemos pretender haber agotado el tema, sino sólo mostrar alguna de sus facetas más representativas¹

Con estas palabras se iniciaba el catálogo de los *Encuentros de Pamplona*; imparcialidad significativa si tenemos presentes los previsibles desafíos con los que se enfrentaría la organización del evento debido a que, principalmente, “se prestaba a enfrentar conceptos nuevos con lo ya aparentemente asentados. Estaba servida la polémica”², recuerda Alexanco. Asimismo, entre los factores más determinantes que lo distinguirían de festivales como *Documenta 5*, la *Bienal de Venecia* u otros eventos que pudieron darse en la época, fue la peculiaridad de su estructura organizativa, donde el impulso y la responsabilidad máxima de la concepción, diseño y organización fueron gestionados exclusivamente por artistas, así como la importancia del diálogo entre las distintas disciplinas creativas y el mestizaje abierto a la abolición de fronteras entre la vanguardia creativa y tradición cultural, “no a modo de curiosidades etnográficas, sino en un plano de estricta identidad”³

1 GRUPO ALEA, *Encuentros 1972 Pamplona* (Catálogo), óp. cit.

2 ALEXANCO, José Luis, “A 25 años de los Encuentros de Pamplona”. En: VV.AA., *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, óp. cit., p. 10

3 HUICI, Fernando, “Memoria de los Encuentros”, *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, óp. cit., p. 32

Si comparamos la información facilitada por el catálogo del Grupo Alea con los testimonios que experimentaron el festival o, dado el caso, con la prensa del momento, se aprecian cambios no previstos en el programa inicial. Estos cambios se dieron, fundamentalmente, por la decisión de ciertos artista de no participar una vez cerrado el programa, bien por la retirada de sus obras o sencillamente porque algunos actos no llegaron a celebrarse, puesto que el festival tuvo que ser clausurado de forma anticipada (y precipitadamente) por causas externas a su organización. Sin embargo, y teniendo en mente las ausencias, con solo repasar la espectacular lista de personalidades del Arte contemporáneo que estuvieron presentes y cuya presencia simultánea no se ha vuelto a repetir en el país⁴, no se puede cuestionar la relevancia de su elección para valorar su dimensión y sustancia. Del mismo modo, hemos de reconocer la considerable presencia de artistas mujeres en comparación con otras muestras del momento (a pesar de que el porcentaje continuase siendo reducido), la oportunidad de habitar con un Arte transfronterizo a escala no conocida hasta entonces, mediante la cual pudieron participar artistas de países no incluidos en el circuito internacional, especialmente de Sudamérica y lo arriesgado asimismo de su elección, con prácticas que no comenzaron a emerger sino hacia el ecuador de la década de los sesenta, como recordaría más tarde Oppenheim:

Era una experiencia relativamente temprana para los americanos que vinieron. Fue probablemente una de las primeras exposiciones que incluía artistas americanos y europeos. Definitivamente la primera exposición para todos nosotros en España... este arte era relativamente nuevo, hacía solo algunos años que se llevaba a cabo tanto en América como en España... no es como si fuera una muestra histórica, era bastante primitivo y gran parte de los trabajos no se entendían del todo por los propios artistas. Se creaba y la gente no estaba seguro de cómo podía evolucionar... Esta exposición fue cuatro años después de la aparición del arte conceptual. Fue muy pronto. Hubo una exposición en Alemania llamada Prospect que también fue pronto⁵.

El inicio de los Encuentros se dio con el inflado, como si de un globo aerostático se tratara, de las cúpulas⁶ que el arquitecto Prada Poole ideó expresamente para el evento. Estas cúpulas, muestra de arquitectura atópica⁷ (utópica para muchos) en sus formas redondas, remitían a

4 MANTEROLA, Pedro, "Encuentros y Desencuentros", *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, óp. cit., p. 38

5 OPPENHEIM, Dennis, entrevista ofrecida con motivo de la exposición *Encuentros de Pamplona de 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, óp. cit.

6 Cada cúpula tenía 12,5 m. de altura por 25 m. de diámetro e iban unidas por túneles cilíndricos de plástico abarcando, en su conjunto, una extensión de 12.000 m².

7 Con una prolongada trayectoria en el desarrollo de arquitecturas atópicas, especialmente interesado en la ecología, la construcción ligera y la vivienda de emergencia, De Prada Poole destaca por ser un ferviente defensor de la condición efímera de la arquitectura. El año previo a los Encuentros, De Prada Poole construyó *Instant City* en Ibiza, un ensamblaje de gusanos neumáticos realizado con motivo del VII Congreso del International Council of Societies of Industrial Design (ICSID). Esta jaima hinchable hizo las veces de campamento para los estudiantes que asistían al congreso. De Prada Poole recuerda en una entrevista concedida en el 2014: "¡Pero si solo era una cosa hecha con grapas y tijeras para ayudarles! No tenían dinero porque se lo habían gastado todo en promoción -a mí siempre me han encargado cosas por ser muy barato-. Carlos Ferrater, uno de esos estudiantes, habló con una empresa de plásticos para que nos dieran gratis el material. Lo



José miguel de Prada Poole. Cúpulas (1972)
Julio Plaza en el interior de las Cúpulas

un lugar sin sombras, sin aristas problemáticas, con la pretensión de que el espectador se aislara de la realidad española del momento, aunque fueran destruidas nada más se finalizase el festival. Su construcción, a este respecto, era en sí misma la mejor imagen simbólica en su celebración de la estética de lo efímero, de lo público y lo procesual⁸. Y es ahí donde se decidió mostrar, como se explicita en el catálogo del evento: “un arte que se quiere y se sabe igualmente efímero: lo que se ha dado en llamar un arte de ideas ... proyectos, documentaciones, filmaciones, ruidos, acciones, sucesos”⁹, cuya definición indeterminada sirvió para exponer los trabajos de noventa y un artistas, entre los cuales se mezclaban creadores de la escena nacional como Carlos Alcolea, Joan Gardy Artigas, Alberto Corazón, Nacho Criado, Equipo Crónica, Xavier Franquesa, Herminio Molero, Antoni Muntadas¹⁰, Paz Muro, Luis Muro, Julio Plaza, Alfredo Portillo, Salvador Saura, Soledad Sevilla o Francesc Torres con creadores relevantes de la escena internacional hasta entonces no vistos en el país como Vito Acconci, Carl André, Eleanor Antin, Nemesio Antunez, Shusaku Arakawa, Keith Arnatt, Art & Language (Ian Burn y Kosuth aparecen asimismo en la lista a título individual), Artist Placement Group (Ian Breakwell y John Latham también aparecen en la lista a título individual), Walter Ave, John Baldessari, Álvaro Barrios, Otto Beckmann, Jacques Bedel, Benedi, Mel Bochner, Christian Boltanski, Victor Burgin, Don Celender, Christo, Walter De María, Jan Dibbets, Juan Downey, Al Hansen, Michael Heizer, Karl Horst Hödicke, Nancy Holt, Leandro Katz, Alain Kirili, Uzi Kotler, Les Levine, Richard Long, Robert Morris, Leopoldo Maler, Piero Manzoni, Maurizio Nannucci, Bruce Naumann, Helio Oiticica, Dennis Oppenheim, María Orensanz, Luis Pazos, Ed Ruscha, Richard Serra, Robert Smithson¹¹, Supports-Surfaces (con Marc Devade, Daniel Dezeuze y Claude Viallat presentes también a título individual) Ben Vautier, Bernar Venet o Lawrence Weiner, por citar algunos.

Las cúpulas fueron igualmente el marco para la presentación de montajes sonoros elec-

conseguimos con plástico para flotadores, tras algunos ensayos en el laboratorio de tejidos de la Escuela de Caminos”. Asimismo, rememora el espíritu de hippismo tardío y cultura colaborativa que rodeó al tejido de la carpa: “Vinieron unos belgas que eran tremendos, iban allí como a un festival; pero un grupito de seis o siete estudiantes catalanes de arquitectura empezó a poner orden. Uno enseñaba a grapar a cuatro y, una vez que sabían hacerlo con soltura, tenían la obligación de enseñar a otros cuatro. Al cabo de un día, ya había 60 personas grapando” (DE PRADA POOLE, José Miguel. En: “De Prada Poole. Si tienes cabeza, mejor no dejar ni rastro”, entrevista concedida a Inmaculada Maluenda y Enrique Encabo. *El Cultural*, 10 enero 2014). Carlos Ferrater y Fernando Benito, dos de los estudiantes de arquitectura catalanes citados, firmaron con Luis Racionero el “Manifiesto Instant City”, un llamamiento para levantar una ciudad efímera de espíritu cooperativo que daría un paso relevante en el contexto de las comunas, al pretender dar con una liberación utopista a través de la tecnología. De este manifiesto, Benito y Carles Gutí, miembros del grupo de arquitectos El Triangle con José María Berenguer, se trajeron la idea de construir una cúpula a semejanza de las esferas geodésicas inspiradas en las teorías de Buckminster Fuller de la comuna artística estadounidense Drop City. Berenguer, posteriormente, bautizaría su editorial de cómics *La Cúpula*, de donde surgiría la revista *El Vibora*.

8 HUICI, Fernando, “Memoria de los Encuentros”. En: VV.AA., *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, óp. cit., p.32.

9 GRUPO ALEA, *Encuentros 1972 Pamplona* (Catálogo), óp. cit.

10 Muntadas, que se había trasladado a Nueva York en 1971, desempeñó un importante papel mediador, ofreciendo a los organizadores la posibilidad de contactar, entre otros, con Willoughby Sharp, Dennis Oppenheim, Hélio Oiticica o Leandro Katz (DÍAZ CUYÁS, José, “Literalismo y carnavalesización en la última vanguardia”, *Los Encuentros de Pamplona del 72: Fin de fiesta del arte experimental*, óp. cit., p. 25).

11 El trabajo que presentó Robert Smithson fue *Partially Buried Woodshed* (1970), de evidente cariz entrópico, donde quedaba revelada la impotencia de la estructura ante el poder de la naturaleza.

trónicos de João Barruso, Óscar Bazán, Ted Castle, Cruz de Castro, Isasa, Leszek Kielecki, Amel Kirnuje, Leandro Katz, Luis Lugán, Hale Maroglou, Josep Maria Mestres Quadreny, Levin Ritcher, Dieter Schenebel u Oleg Strindberg, compartiendo espacio con audiciones de músicas tradicionales venidas de India, Irán, Polinesia o Vietnam, que se aunarían con la tjalaparta de los hermanos Arze:

Se ha buscado también el no limitarse a la tradición artística occidental. Cada día es más claro lo artificioso de la división entre culturas, consideradas como compartimentos estancos. La participación... obedece a razones muy precisas: la necesidad de elaborar una tradición común que englobe a todos los que en el mundo hacen lo que se llama arte. Y en tal panorama, no podía faltar la presencia de nuestra historia: la sesión consagrada a Tomás Luis de Victoria cumple la misma función que el teatro Kathakali, pongamos por caso, pero visto desde Occidente¹²

Asimismo, las cúpulas fueron destinadas para el terreno de la poesía, donde Alain Arias Misson e Ignacio Gómez de Liaño pudieron mostrar su *Poesía pública*. Gómez de Liaño, a su vez, fue el encargado de organizar la exposición *Poesía visual y fonética* trabajando con Ronaldo Azeredo, Carlo Belloli, Max Bense, Klaus Burkhardst, Carles Camps i Mundo, Augusto de Campos, Reindhard Döhl, Fernbach-Flarsheim, John Furnival, Heinz Gappmayr, Pierre Garnier, Lily Greenham, Jochen Gerz, Al Hansen, Jiri Kolar, Aloisio Magalhaes, Yüksel Pazarkaya o Décio Pignatari, a quienes les dedicaría las siguientes palabras en el catálogo:

La semiesfera poética se introduce en las cosas cuando se relega al silencio a las cosas-reglas, cuando se disuelven los principios, las conveniencias, la lógica que sitia a las cosas. Por el contrario la semioesfera en que vivimos es esa ciudad-escrita, esa conducta-escrita, la escritura excrecencia del orden, la marca y señal de tránsito inexcusables. Las reglas del juego no tienen que ver con el juego. La semioesfera poética se hace juego libre. Eros, imaginación, ver.

En "De Ibero Arbitrio" leemos: "La Palabra, convertida ya en garantía del orden, define y categoriza el sentido de todo; impone sobre las cosas su ley marcial. Las cosas allanadas, los signos acometen la ocupación efectiva. Desde las poesías concretas a las poesías públicas y de acción se ha intentado curar la frigidez en que han dejado a la palabra ciencia, filosofía, periodismo, etcétera. Surgen como incursión liberadora sobre las realidades escondidas que se nos han sustraído de las cosas. Se lanzan contra un medio erizado de rutinas, usos establecidos y códigos aletargadores"¹³.

Tras leer el texto de Gómez de Liaño, en la siguiente página del catálogo damos con Gon-

12 GRUPO ALEA, *Encuentros 1972 Pamplona* (Catálogo), óp. cit.

13 GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. En: GRUPO ALEA, *Encuentros 1972 Pamplona* (Catálogo), óp. cit.

zalo Suárez, quien no pudo resistirse al marqués de Sade¹⁴ y cuyo trabajo *Antesala del Infierno* pudo verse en el cine Carlos III junto con el ciclo *Anti-cine* de Javier Aguirre, serie que enfatiza la experiencia perceptiva del cine como medio, siendo uno de sus principales objetivos golpear la percepción física del espectador y llevarla al umbral de lo soportable tanto visual como auditivamente¹⁵. Balerdi y Sistiaga¹⁶, bajo el patrocinio de X-films, vinculada al grupo Huarte, mostraron sus manipulaciones gráficas sobre el negativo fílmico, complementándose con proyecciones filmográficas, raramente vistas hasta entonces en el país, de creadores del calibre de Shusaku Arakawa, Christian Boltanski, Ian Breakwell, Luis Buñuel, Patrice Cazes, Oskar Fischinger, Jean Jacques Flori, Philippe Garrel, Fructuos Gelabert, John Latham, Fernand Léger, Man Ray, Jacques Monory, Jacques Luis Nyst, Jean Pierre Prevost, Valcárcel Medina, Stan Vanderbeek, Dziga Vértov o Wolf Vostell, así como Gordon Matta-Clark, aun cuando no aparece en el listado del catálogo, quien participaría en el ciclo *This is your Roof* especialmente producido por Willoughby Sharp para la ocasión, junto con las intervenciones de nombres previamente citados como Acconci, Bchner o Holt. Todas estas proyecciones se presentarían como la alternativa al cine más genérico, apresado en las convenciones del lenguaje, y en cuya alusión se convierte en lugar donde incitar a la identificación, al alineamiento psíquico entre espectador y personaje y, en especial, a la fascinación. En el catálogo se lee:

La razón salta a la vista: el cine se ha convertido en arma idónea para los que intentan dirigir la cultura. Y cualquier dirigismo supone un control de la imaginación, en provecho de la eficacia técnica... Naturalmente, esta situación no ha sido aceptada por todo el mundo: hay otro cine... Y este cine tiene unos antecedentes, algunos de los cuales se remontan nada menos que a finales del pasado siglo, esto es, a su nacimiento. Este será el cine que se verá en los Encuentros¹⁷

14 SUÁREZ, Gonzalo, *Ciudadano Sade*. Madrid: Areté, 1999. En su día, Julio Cortázar describió a Suárez de la siguiente manera: "Para alguien que aprecie los juegos sigilosos de una inteligencia irónica, y la marginalidad deliberada allí donde la gran mayoría trabaja a *full time*, la obra resbaladiza y casi inasible de Suárez dibuja en el panorama español contemporáneo algo análogo a lo que pudo dibujar en Francia la obra de Boris Vian. Cuando se los espera en una pantalla de cine o en un escenario, desaparecen bruscamente para mostrarse detrás de las tapas de un libro o de un solo de trompeta; quienes les habían dado cita en una mesa redonda, comprobarán consternados el hueco de su ausencia a la misma hora en que una ama de casa estupefacta descubrirá que un huésped de amable sonrisa ocupa una silla a la que nadie lo había invitado. De alguna manera cuyo secreto sólo él conoce, Gonzalo Suárez transita desde hace años por los registros más variados de la vida intelectual española, pero esa actitud tráfuga y casi de fantasma inquieta e incluso enoja a los críticos amantes del orden, los géneros y las etiquetas ... ¿Escritor que hace cine, cineasta que regresa a la Literatura? De cuando en cuando hay mariposas que se niegan a dejarse clavar en el cartón de las bibliografías y los catálogos, de cuando en cuando, también, hay lectores o espectadores que siguen prefiriendo las mariposas vivas a las que duermen su triste sueño en las cajas de cristal".

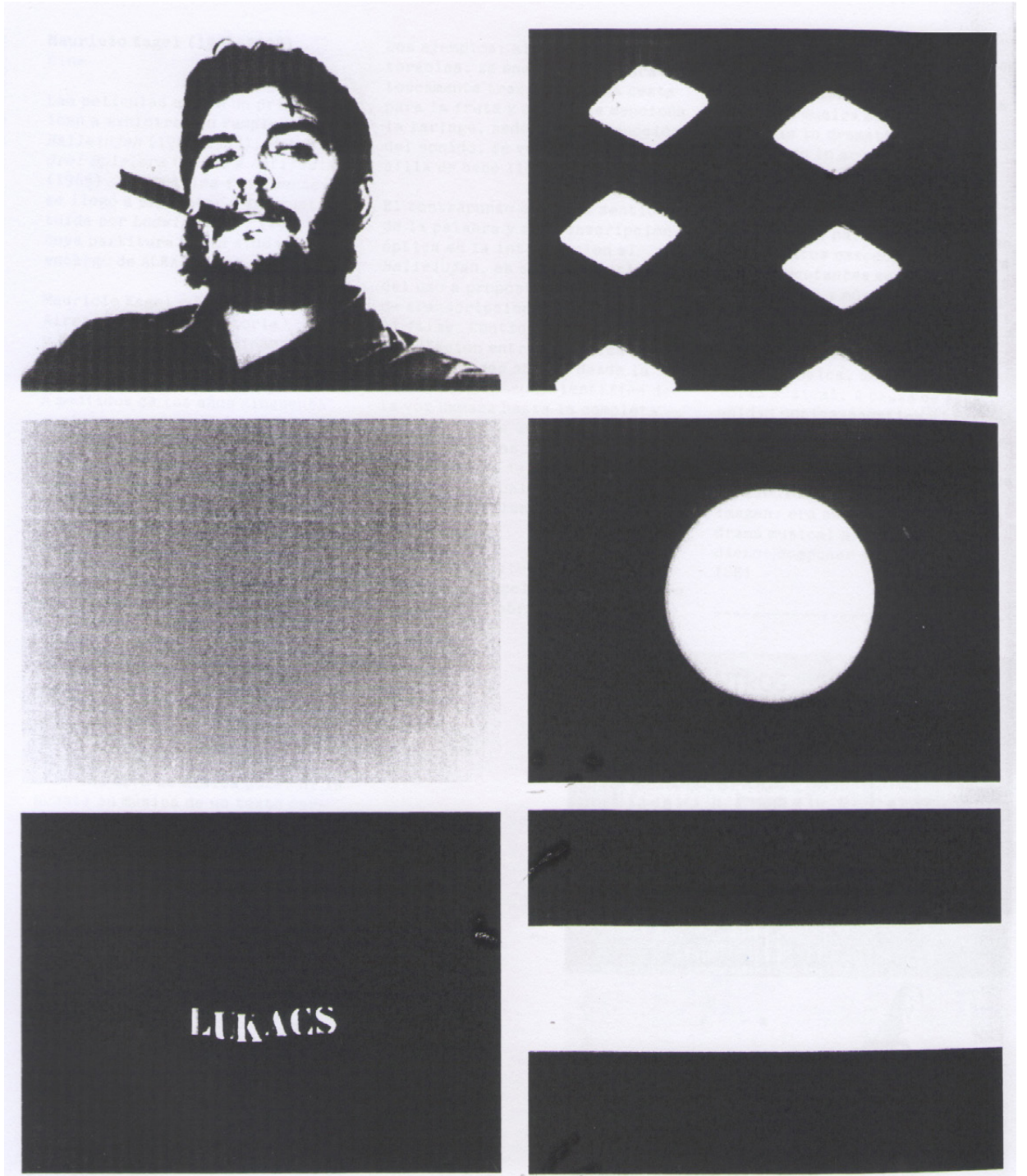
15 BENET, Vicente J., "Imágenes/Revueltas: cine y video en los Encuentros", *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, óp. cit., p. 177

16 El historiador y crítico de Arte Francisco Javier San Martín diría de Sistiaga que era el único artista vasco que verdaderamente era homologable a lo que Alexanco y De Pablo habían pensado para Pamplona. En: "José Antonio Sistiaga, en conversación con Francisco Javier San Martín" (15 enero 2010). Biblioteca y Centro de documentación. Multimedia. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)

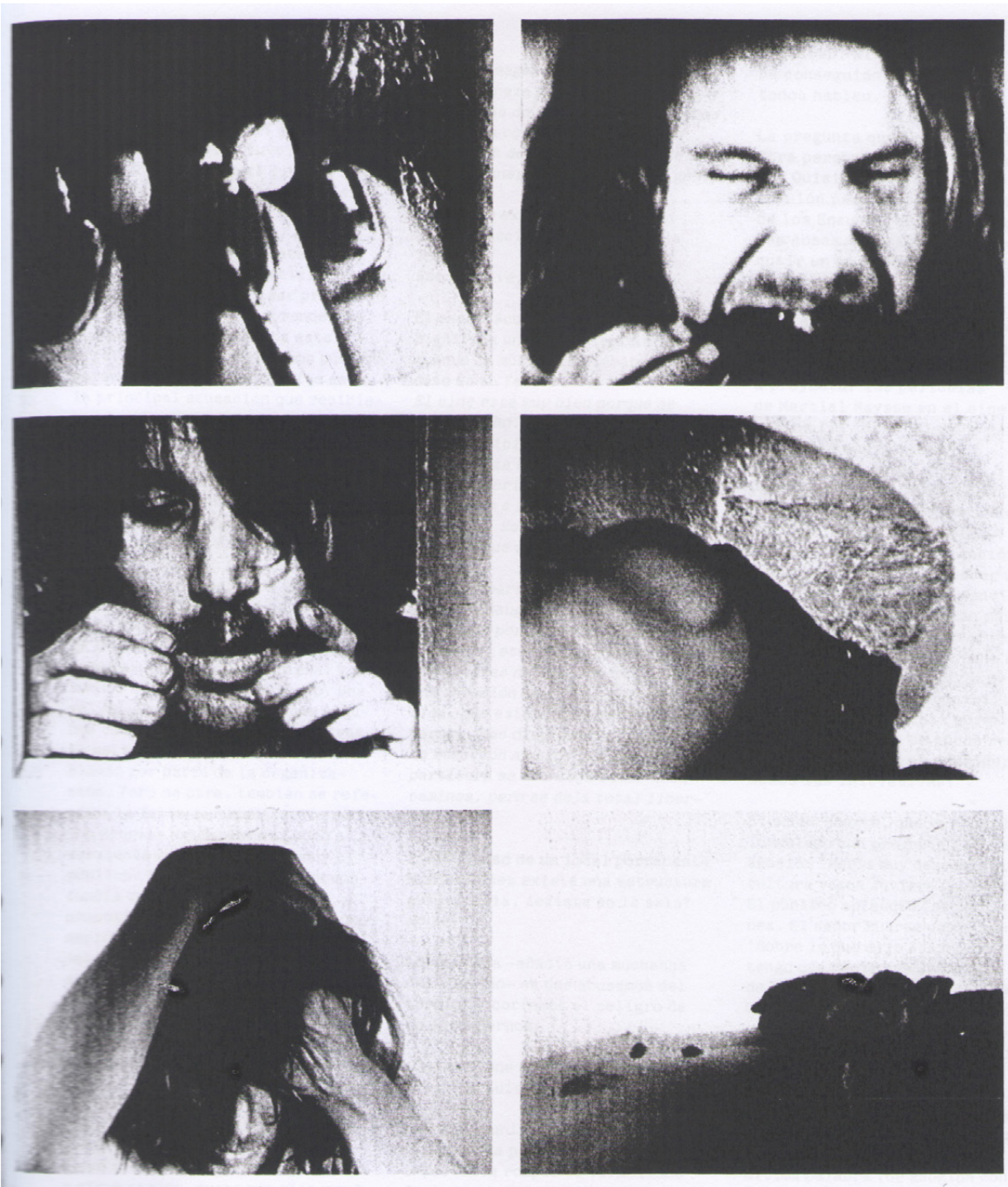
17 GRUPO ALEA, *Encuentros 1972 Pamplona* (Catálogo), óp. cit.

Ahora, la sombra de la pilastra —la pilastra que sostiene el ángulo sudoeste del tejado— divide en dos partes iguales el ángulo correspondiente de la terraza. Esta terraza es una amplia galería cubierta, que rodea la casa por tres de sus lados. Como su anchura es la misma en su porción media que en sus brazos laterales, la línea de sombra proyectada por la pilastra llega exactamente hasta la esquina de la casa, pero se detiene allí, pues solo los balcones de la terraza se hallan bajo los rayos del sol, que esta todavía bastante alto en el cielo. La fachada y el lado occidental están todavía protegidos de aquí por el tejado, tejado que es común a la casa propia y a la terraza. Ahora A. ha entrado en la habitación por la puerta interior que da al pabellón central. A. no mira hacia la ventana abierta de par en par por la que desde la puerta podría divisar este ángulo de la terraza. Christ aún una vez más le ha recordado que debe levantar el mismo vestido claro, muy sencillo y de cuello recto que vistió el día anterior. Christ aún una vez más le ha recordado que vendrá en un momento oportuno permitiendo soportar mejor el calor. Pero A. se ha contentado con sonreír: el calor no le molesta, pues había conocido algunas veces más calurosas en África, por ejemplo, y siempre se había sentido perfectamente en ellas. Por lo demás, tampoco le asusta el frío. También el otro lado para la carretera, apenas un poco más del borde de la vivienda. Esta carretera, única que da acceso a la concesión, señala el límite septentrional de esta. Desde la carretera hay un camino de coches que conduce a los cobertizos y, más allá aún a la casa. La pendiente del terreno hace que la porción media de la terraza que bordea la fachada por el sur, domine por lo menos de dos metros al buento. Alrededor de este y hasta los límites de la plantación, se extiende la masa verde de los platanes, únicamente con la falta de elevación relativa del observador impide distinguir claramente su disposición hacia el fondo del valle, en cambio, dada una mirada para darse cuenta de que están plantados al trebolillo. En ciertas parcelas de repantación muy reciente es incluso fácil seguir la fuga regular de las cuatro direcciones entrecruzadas, según las cuales se alinean los troncos jóvenes. —Un Campesino— dice con voz contenida, en medio del silencio que acaba de producirse. Frank levanta los ojos. Orientándose en la dirección indicada por los ojos de Frank, mira hacia la cabeza hacia el otro lado, a su derecha. Sobre la pintura clara del tabique, enfrente de A., ha proyectado una sombra de mediano tamaño (lo aproximadamente de la longitud de un dedo) perfectamente visible a pesar de la suave iluminación. De momento permanece inmóvil, pero la orientación de su cuerpo indica un camino que corta el panel en diagonal, viene del fondo del lado del pasillo, y se dirige hacia el ángulo del techo.

En 1957 ALAIN ROBBE-GRILLET PUBLICO "LA CELOSIA"
EN 1972 VALCARCEL MEDINA LA HA LLEVADO AL CINE
ESTE ES EL CARTEL DEL FILM



Javier Aguirre. Fragmentos de los proyectos presentados en los Encuentros



Dennis Oppenheim. Fragmentos de los proyectos presentados en los Encuentros

El resto del festival fue dispersándose por diferentes localizaciones de la ciudad. Como el Museo de Navarra donde se celebraría la exposición *Arte vasco actual* coordinada por Santiago Amón quien presentaría los trabajos de Arri, Rafael R. Balerdi, Isabel Baquedano, Néstor Basterrechea, Dionisio Blasco, Bonifacio Alonso, Ramón Carrera, Eduardo y Gonzalo Chillida, Agustín Ibarrola, Mari Puri Jiménez, Vicente Larrea, Remigio Mendiburu, Juan Mieg, Fernando Mirantes, Javier Morrás, Carmelo Ortiz de Elguera, Pedro Osés, Pedro Salaverri, José Antonio Sisitiaga y José Luis Zumeta. En el Hotel Tres Reyes donde, y bajo el comisariado de Ernesto García Camarero -director del Centro de Cálculo de Madrid-, se celebraría la exposición titulada *Generación Automática de formas plásticas y sonoras* agrupando obras producidas mediante ordenadores y en directo de los creadores Alexanco, Otto Beckmann, Juan Navarro Baldeweg, Mestres Quadreny, Horacio Vaggione e Iannis Xenakis. Asimismo, la exposición *Algunos aportes de la crítica al arte de los últimos años*, extravagante en cuanto planteaba la complejidad del quehacer de los críticos y, muy especialmente, sus desatinos en sus apreciaciones en relación al Arte, escogía para su presentación el siguiente pasaje de Rainer Maria Rilke: "Lea lo que menos pueda de cosas estético-críticas: son opiniones partidistas petrificadas y sin sentido, en su endurecimiento sin vida, o son hábiles juegos de palabras, en que hoy se saca esta opinión y mañana la opuesta"¹⁸, el cual inauguró los actos que se celebrarían en la Sala de Cultura de la CAN. Paralelamente, se celebraron a diario coloquios y proyectaron diapositivas divulgativas bajo el epígrafe *Arte de los últimos años*, cuya intención, según se recoge en el catálogo respondía a:

A título de información y para ofrecer a quien lo estime necesario las pistas del presente artístico, que son la sustancia de los Encuentros... una serie de visionados de diapositivas de lo más notable realizado en la plástica de los últimos años, así como unas audiciones de una selección de la música del mismo periodo¹⁹

El paseo de Sarasate se constituyó en espacio abierto donde mostrar las obras de Arakawa, Equipo Crónica, Arias Misson, Gardy Artigas, Agúndez-Guerrero, Raisse, o Lugán, que presentaría *Comunicación humana*; una instalación de cien teléfonos situados sobre postes y árboles y diez cabinas. De todos estos teléfonos, cuarenta estaban intercomunicados con conexiones aleatorias, veinte con conexiones temporizadas, en otros veinte se podían escuchar mensajes pregrabados y música en los veinte restantes que adquirirían su máxima expresividad en el entorno de la propia sonoridad urbana y en las evoluciones corporales de los viandantes sobre las *Estructuras tubulares* de Isidro Valcárcel Medina²⁰, cuyos cien metros ocupados por tubos de andamiaje amarillo y negro remitían a cuatro posturas corporales del ser humano; paseando, estando de pie, sentado y tumbado. En *Corredores* de

18 GRUPO ALEA, *Encuentros 1972 Pamplona* (Catálogo), óp. cit..

19 *Ibidem*

20 ZUBIAUR CARREÑO, F. J., "Los Encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular", *Anales de Historia del Arte*, óp. cit., p. 260

Robert Llanós, tres corredores, marchando en fila india, recorrían aleatoriamente los lugares donde se realizaban los distintos actos en la ciudad. Mientras, el previamente citado artista argentino Carlos Ginzburg, paseaba con el cartel “Estoy señalizando la ciudad” al tiempo que repartía las octavillas. Los artistas Arakawa y Gins, a su vez, aprovecharon las calles para repartir las cartulinas que contenían la frase “rafonc debería ser opiscas/también opiscas debería ser rafonc” (Franco debería ser Picasso/también Picasso debería ser Franco), impresa en tres idiomas. Estos actos en la calle se complementaron con montajes audiovisuales esparcidos por el centro de la ciudad como *Allo, ici la terre* de Luc Ferrari y Jean Serge Breton o la obra audiovisual automatizada de Josef Antoni Riedl. Así como con *Los objetos no identificables* de Luis Muro, que llevarían oculta una nota explicativa referente a su función en la actividad en la que formaban parte y cuya recepción, de manera similar a la acción de poesía pública de Alain Arias Misson, implicarían cierto escepticismo irónico:

La desproporción entre la muy real emoción provocativa de correr delante de (los caballos de) los grises, minimizaba hasta el ridículo cualquier otra emoción estética, como aquella postulada por Arias Misson... simples juegos inocentes de marcianos frente al muy real salir despavorido y algo histérico, ante el “no nos moverán” casi diario²¹.

En la *Ciudadela* Tomás Marco y José Antonio Fernández Muro ofrecieron sus *Recuerdos del porvenir*, música adaptada a la pintura de Juan Giralt. A su vez, el conjunto de actos se enriquecía con los primeros ejercicios de videocreación, que solo pudieron contemplar algunos iniciados en el Hotel Maisonnave²², en palabras de Francisco Javier Zubiaur Carreño, quien añade:

Con el espectáculo de “Allo! Ici la Terre”, de Luc Ferrari, los Encuentros alcanzaron su clímax, en el momento en que durante el concierto de música, juegos de luces y proyecciones de motivos cotidianos, el público se puso a danzar, enardecido, y a mantear las figuras, sospechosamente grises, del espectador de espectadores que el Equipo Crónica, en número de cien ejemplares, había distribuido por las localidades del frontón, entre el público. Era éste un muñeco, erecto o para sentar en una silla, de unos 170 cm. de altura, elaborado en cartón piedra, con gafas oscuras, bigote espeso, corbata negra, y de mirada atenta, que escrutaba el ambiente de forma tan inquietante que al público, tenso hasta ese momento, cuando la situación se hizo propicia, le dio por zarandearlos, reventarlos y hasta descabezarlos en una especie de rito orgiástico, para decirlo con las palabras de Ruiz y Huici.²³

21 DÍAZ CUYÁS, José, “Literalismo y carnavalización en la última vanguardia”, *Los Encuentros de Pamplona del 72: Fin de fiesta del arte experimental*, óp. cit., p. 34

22 Con trabajos de Acconci, Alcolea, Beckley, Beirne, Bernstein, Bochner, Boije, Caring, Cazes, Flori, Fox, Holt, Lawler, Lawe, Mayer, Muntadas, Myers, Oppenheim, Otte, Patris, Prevost, Raysse y Webb.

23 ZUBIAUR CARREÑO, F. J., “Los Encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular”, óp. cit., p. 260

Un aspecto importante de los Encuentros lo constituyó la divulgación de las últimas vanguardias musicales, entre las que se encontraban grandes figuras del momento, como podría ser el caso de un John Cage pletórico²⁴, padre de las músicas electrónica y aleatoria, y entonces aún acompañado de su interprete más fiel, David Tudor, ofreció una de sus expresiones acústico-vocales sobre el hilo conductor de la duración temporal en la Sala de Armas de la Ciudadela; “todo pulcritud y versatilidad”, anota el compositor Llorenç Barber, añadiendo:

fue en Pamplona donde Cage el oráculo, pronunció su sentencia “más nô que el nô” cuando como todos nosotros, vivió, feliz, el concierto Zaj más bello de la historia... un Zaj profesionalizado, hipostasiado y casi estatuario, perfecta esa estrella que fue (y todavía es), Esther Ferrer... Pero el acto que más impacto causó en mi ánimo de músico... el gran fresco repetitivo de Steve Reich (culmen de su mejor minimalismo) “drumming”, que comenzó a bailar Laura Dean y que pronto contagió a un público con ganas de poner el cuerpo en sintonía de gradual movimiento insistente. Recuerdo que años más tarde, cuando coincidí con Reich (New York, 1983), se le encendieron sus ojuelos judíos al recordar aquella tarde en que toda una marabunta de pamplonicas bailó la que, quizás, sea su obra más paradigmática²⁵

Junto a Reich, ZAJ (Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Esther Ferrer), Antonio Agúndez Leal, Gavin Bryars, Silvano Bussotti, Lejaren Hiller, Mauricio Kagel, Michael Nyman, Eduardo Polonio, Joseph Anton Riedl, Horacio Vaggione o Xenaquis, los organizadores de los Encuentros, Luis de Pablo y Alexanco, presentaron su obra plástico-sonora *Soledad interrumpida* donde, sirviéndose de magnetófonos, órganos eléctricos, amplificadores y mandos de aire comprimido conectados a muñecos hinchables, Luis de Pablo fue generando un cataclismo sonoro que acompañaría extrañamente a las figuras en las que Maurice Fleuret²⁶ veía la complementación mutua entre el horror y la esperanza de la condición humana:

Hay en ese teatro mecánico una extraña humanidad estilizada como condensada, abreviada... sin argumento, sin acción, sin anécdota cualquiera, ese simple juego de fenómenos neumáticos y acústicos habla con elocuencia de los horrores y de las esperanzas de la condición humana²⁷

24 Cage respondió con una frase la tensa situación derivada de la reacción negativa de la izquierda de partidos y de cierto sector artístico: “un artista que vive en la América de Nixon... ¿por qué no va a trabajar en la España de Franco?”. Citado en: ALEXANCO, José Luis, “A 25 años de los Encuentros de Pamplona”, *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, óp. cit., p. 14

25 BARBER, Llorenç. En: VV.AA., *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, óp. cit., p. 14

26 Con motivo de la muerte de Fleuret, Luis de Pablo escribía: “Fleuret, junto con otros colegas suyos, encarna en música esa Francia generosa, abierta, que, quizá antes que ningún otro país, apoyó con entusiasmo -pero sin abdicar de la crítica inteligente- la implantación de la música actual en la sociedad, tomando resueltamente partido a su favor sin reticencias, pero con criterios exigentes. Naturalmente, Fleuret no descubrió a Xenakis, a Stockhausen, a Berio, a Maderna, a Bussotti, a Takernitsu, a Mefano, a Boulez, a Ligeti, a Cage, a Cristóbal Halffter, a quien esto escribe (la lista sería interminable). Pero lo que sí hizo fue, digamos, normalizarnos en Francia por el único procedimiento conocido: la audición frecuente”. LUIS DE PABLO, “Maurice Fleuret”, *El PAÍS*, 5 abril 1990

27 FLEURET, Maurice. En: GRUPO ALEA, *Encuentros 1972 Pamplona* (Catálogo), óp. cit.

Hélio Oiticica. Parangolés >

Alain Arias-Misson. Poesía Pública

Asistentes a los Encuentros

Juan Huarte en el momento de la disolución del debate en el interior de las Cúpulas



Las cúpulas de Prada Poole, símbolo de todo lo expuesto, no duraron más que dos días prácticos, debido a una rasgadura en la pared de una de ellas, según algunos intencionada. Casualmente, el día anterior al incidente se había celebrado un coloquio espontáneo, no programado, sobre Arte y Sociedad para deliberar en torno a la funcionalidad del Arte, aquel día encaminado hacia la contracultura. Cuando el coloquio no llevaba más de una hora se presentó Juan Huarte comunicando que aquella reunión no estaba autorizada y que debía de disolverse para, según sus palabras, “evitar que se convirtiera en un mitin político”²⁸. Ante la negación de alguno de los presentes, Huarte ordenó que se intensificara el volumen de la composición de Mestres Quadreny que estaba sonando de fondo, impidiendo la posibilidad de oírse los unos con los otros. Este hecho fue descrito por Fernando Lara para la revista Triunfo como: “Incalificable utilización de una obra de arte para impedir un coloquio centrado en la manipulación de las formas expresivas”²⁹.

28 HUARTE, Juan. Citado en CONTRERAS, Igor, “Arte de vanguardia y franquismo: a propósito de la politización de los Encuentros de Pamplona”, *óp. cit.*, p. 246

29 LARA, Fernando, “Pamplona: Encuentros-72 de arte de vanguardia”, *Triunfo*, nº 511, julio 1972, pp. 10-11

chroniques de
**l'art
vivant**

N°32/AOUT-SEPTEMBRE 1972. PRIX 4F.

documenta ?

UNE
ENQUÊTE SUR
LA RÉALITÉ



Pamplona encuentros 1972

Photos Bernard Marrey, Mardones, Enrique B. Martin



"Le spectateur des spectateurs" de l'Equipo Cronica a fait déclarer à Enrique B. Martin "il ont tout ce qu'il faut pour la parfaite participation aux Encuentros. Ils sont aveugles, sourds et sans cerveau. Le public comprend cette provocation et bientôt dans un happening explosif ces personnages assis, grandeur nature, avec des lunettes noires empêchant la vision, furent détruits. Sauf réaction spontanée".

Pour aider à combler le retard du spectateur espagnol face à la création artistique contemporaine un grand effort vient d'être réalisé à Pampelune grâce aux "Rencontres d'art" organisées par Luis de Pablo et Alexanco du groupe ALEA (groupe de musique expérimentale et de recherches plastiques) et financées par une riche famille industrielle : les Huarte.

Les manifestations, ouvertes gratuitement au public, aspiraient à une possibilité de communication entre les artistes qui explorent les nouvelles voies des arts plastiques ou musicaux et le spectateur. Dépassant l'institution du "musée-sarcophage" les œuvres devaient sortir dans la rue, faire irruption dans différents endroits tels un fronton du jeu de pelote basque, un gymnase, les arènes, les squares de la ville, à la recherche de la vitalité quotidienne. Dans cette occupation de l'espace il faut signaler les poèmes publics et aériens, ballons s'envolant avec des lettres, participants invités à endosser des tuniques colorées formant des tableaux mouvants, les structures de Valcarcel occupant une avenue, les téléphones en intercommunication de Lujan, la rue peinte par Joanet Gardy Artigas, la centaine de personnages très réalistes et inquiétants de l'Equipo-Cronica de Valence placés au milieu des spectateurs du fronton Labrit. Trois coureurs en tenue "artistico-sportive" étaient un exemple de cette "œuvre en marche", de la "peinture en mouvement" en sillonnant la ville.

La structure gonflable de Prada Poole composée de 15 000 m2 de plastique formant onze coupôles de 12 m de haut devenait la représentation de "l'art éphémère", de l'urbanisme futur. Dans cet ensemble, le plus grand d'Europe, qui allait être détruit rapidement, le public a pu voir des œuvres de nature éphémère, elles aussi : projection de video-tapes, audition de bandes magnétiques, exposition d'art conceptuel, spectacles.

Quant à la musique, allant de la tradition (telle la "txalaparta" primitive basque constituée par la percussion de bouts de bois sur trois madriers au rythme pénétrant) à la musique expérimentale, elle rendit un hommage spécial à John Cage. La participation de ce dernier, aidé de David Tudor, fut un événement important n'éclipsant pas pour cela Luc Ferrari, Josef Riedl, Luis de Pablo, Polonio et Vaggione ou Steve Reich.

Cela n'a pas fait oublier les quelques graves incidents qui accompagnèrent la présentation d'Art basque contemporain dans le cadre du Musée de la Province de Navarre. La structure "La Crucifixion", montage photographique des frères Morras, dut être amputée du christ baïllonné. Un tableau de D. Blanco fut décroché en raison de son caractère politique, ce qui provoqua la réaction de plusieurs artistes (Ibarrola, Arri) qui retirèrent leurs œuvres pour protester contre cette censure. Un autre retrait de marque fut celui du sculpteur Chillida mais non pour les mêmes raisons. Lui-même a déclaré : "J'avais promis de marquer en acier de 9 tonnes ; en venant l'installer dans la cour du musée, je m'aperçus que l'œuvre du sculpteur Ramón Carrera était dans l'esprit des miennes, il y a une dizaine d'années. Considérant que j'étais représenté en esprit et pour éviter la confusion dans le public, j'ai préféré retirer ma sculpture".

L'absence, à ces rencontres, d'artistes espagnols importants tels Miró et Tapiés fut aussi remarquée et, à une question qui fut posée à Chillida, celui-ci répondit : "... si j'avais pu les joindre je leur aurai expliqué ce qu'étaient ces Encuentros et je suis sûr qu'ils seraient venus."

John Cage



À un spectateur qui faisait partie de la longue queue devant l'entrée des coupôles gonflables désirant savoir ce qu'il y avait à l'intérieur il fut répondu : "Mais... du vent". L'art éphémère sans doute...

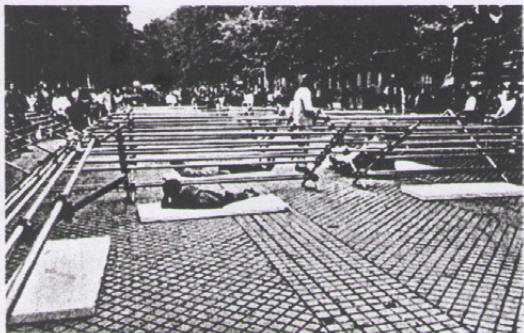


L'art en marche



Détail de la "Crucifixion" des frères Morras

Joanet Gardy Artigas n'a pu peindre que quelques mètres de rue. En obtenant l'autorisation fut une tâche difficile.



Hors des "musées-sarcophages" les œuvres sortent dans la rue et le public s'en empare



Musique électronique libre avec Polonio et Vaggione

Epílogo Parte II

UNA LECTURA DIFERIDA

La gallina puede empollar sus huevos porque su corazón siempre oye¹

A comienzos de los setenta, cuando se empezó a gestar la idea de los Encuentros, a excepción de Félix Huarte recientemente fallecido, los miembros de su familia continuaban manteniendo vivos los preceptos de “hacer popular el arte contemporáneo” y “complicar el arte en el mundo social”². Preceptos que alentarían en 1952 a Fernández del Amo (nada más ser nombrado director del Museo de Arte Contemporáneo) a enviar en su nombre a los críticos Luis González Robles y Moreno Galván a París con el fin de invitar personalmente a los artistas españoles allí residentes, la mayoría exiliados, para que expusieran sus obras en el Estado. Estos se dispondrían a participar, convencidos de la evidente diferencia entre boicotear al régimen y boicotear a la sociedad³. Pero veinte años más tarde la situación resultó ser diferente. Luis de Pablo anotaría:

Fue una experiencia atípica y las cosas atípicas que no suponen la muerte de nadie es siempre un revulsivo depurativo de la sangre que cambia el panorama del asunto... Los Encuentros fueron producto, como casi todo, del azar. De que un señor quiso hacer un regalo importante a su ciudad natal. Y otro señor, que trabajaba para ellos en otro plano, que dijo que sí a una solicitud. Y ese señor buscó lo que pudo con los medios que tenía y salieron los Encuentros⁴.

1 Proverbio chino recogido en: GRUPO ALEA, *Encuentros 1972 Pamplona* (Catálogo), óp. cit.

2 Entrevista a Luis Figuerola Ferreti, *Arriba*, 17 febrero 1952. Recogido en: MOLINS, Patricia, “Operación H: de la Bienal de São Paulo a los Encuentros de Pamplona”, *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, óp. cit., p. 64

3 *Ibíd.*

4 DE PABLO, Luis, entrevista ofrecida con motivo de la exposición *Encuentros de Pamplona de 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, óp. cit.

La irrupción de este acontecimiento, insólito en su base (más en una ciudad periférica como Pamplona bien avenida con el régimen) y diseñado como “revulsivo depurativo” para conocerse y darse a conocer a un público no especializado (tan en el espíritu de la época, donde la palabra participación requería de un espectador activo involucrado en el hecho artístico), anhelaba asentar las bases del conocimiento o sentido de las últimas tendencias experimentales que integraban el núcleo de su propuesta. Sin embargo, no logró obtener más que un contraproducente fracaso de respuesta, recuerda San Martín, quien dirá al respecto:

Quando se clausuraron los Encuentros 1972, la sensación no fue sólo la de una ocasión perdida para la difusión masiva del arte contemporáneo, para el contacto abierto con el público o para sentar nuevas bases con las que relanzar la Escuela Vasca, sino una sensación de derrota, de atomización, de profunda desmoralización⁵.

La oportunidad experiencial de vivir en directo una abrumadora acumulación de los referentes creativos más actuales del momento, todo ello gratuitamente⁶, confirmaría su condición de hito histórico. La apropiación, a su vez, de la calle como “la vía para llegar a comprender las nuevas propuestas como un aspecto más de la renovación del lenguaje”, podría haberle otorgado holgadamente a los Encuentros de un inolvidable carisma, como anotaba Bonet desde el convencimiento de que “es el público o la relación público-obra quien determina las connotaciones ideológicas del arte”⁷. Por el contrario, aún cuando pudieron suponer una conmoción iniciática para aquellas y aquellos que tuvieron la oportunidad de experimentarlos, parece que inauguraron un comienzo que no tuvo su continuidad.

El aislamiento de la memoria censurada y olvidada al que fueron sometidos y la consiguiente falta de información han gravitado durante demasiado tiempo sobre este evento particular. Tuvo que esperar veinticinco años para su consolidación, cuando una retrospectiva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) decidió romper con los estereotipos heredados y, con frecuencia, malinterpretados para ofrecer, desde la percepción distanciada temporalmente, una lectura de lo que pudo suponer el contexto en el que su celebración venía a insertarse y la significación de un acontecimiento como éste. Distancia suficiente para estudiar su alcance y consecuencias: “liberados al fin del engorroso lastre de los prejuicios que comentaron algunas de las contestaciones más beligerantes, por parte de quienes debieran haberlos saludado solidariamente, así como ciertas estimaciones críticas posteriores

5 SAN MARTIN, Francisco Javier, “De Arantzazu a los Encuentros: una década crucial”, *Arte y artistas vascos en los años 60*. Donostia: Koldo mitxelena, 1995. Citado en: SAN MARTIN, Francisco Javier, “Pamplona 72, fase final de un desencuentro”, *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, óp. cit., p. 130

6 El corresponsal francés Jack Gousseland diría al respecto: “Todo era gratuito. Por todas partes la gente se apresuraba, abierta, entusiasta, espontánea: por supuesto los estudiantes, pero también por la tarde muchos trabajadores. Por primera vez en mi vida, un público verdaderamente “popular”. GOUSSELAND, Jack, “Entre la fête et la crise: un succes inattendu”, *Combat: Le journal de Paris*, 1972

7 BONET, Juan Manuel, “La calle como lugar para la creación artística”, *Diario de Navarra*, 28 junio 1972, p. 23

que han ninguneado, con tozudez militante, su memoria”⁸, matiza Marchán Fiz.

A partir de entonces, su estatuto se tornó en “no por conflictivo y accidentado menos intenso”⁹. Ciertamente, los Encuentros fueron formulados como un acontecimiento público y, por tanto, tenía que ser necesariamente consecuente con sus posibles acontecimientos. De modo que lo allí acontecido, en toda su unidad, incluyendo los sucesos no programados, resulta en su lectura indisociable de su paradójico proceso. La diversidad de grupos y militancias políticas, exigencias nacionalistas, junto con la posible influencia contracultural de un Arte que podía cambiar la realidad socio-política, explica, en gran medida, el malestar provocado entre los distintos sectores sociales y el carácter, inevitablemente ambivalente, que adoptó el evento. Así, los Encuentros se convirtieron en el reflejo de todas las complejidades anotadas en la agenda nacional, mostrando la identidad del Arte estatal e internacional del momento para dar lugar a una construcción sociológica múltiple¹⁰. Panorama complejo que nos obliga a reconsiderar las relaciones entre los diversos fenómenos opositores y el régimen franquista, y todo ello, con la particular relación de los artistas con el mecenazgo de la familia Huarte. Mecenazgo que se interrumpió definitivamente unos meses después de la finalización de los Encuentros con el secuestro por parte de ETA de Felipe Huarte Beaumont¹¹. Y sin cuya financiación resultaría inviable un proyecto de esta envergadura. Curiosamente, como anota Díaz-Cuyás, por corresponderse con el arte público:

Lo primero que llama la atención es que, como tal acontecimiento público, sólo fuera posible gracias a la iniciativa privada. Y esto no por lo más obvio, por la práctica imposibilidad de que alguna instancia pública en la España de la época hubiera asumido un proyecto de semejantes dimensiones, sino por algo más chocante, en apariencia, y que tiene mayores consecuencias para el arte que se mostró y lo que fue ocurriendo: por el hecho de que sólo una iniciativa privada podía hacerlo posible, entre otras cosas porque las obras que allí se mostraban suponían, en su mayor parte, una manera nueva –y “política”– de expresar lo público y el espacio político del franquismo mantenía una agresiva resistencia a que el arte lo hiciera “público”¹²

Como señalaría en su día Francisco Calvo Serraller¹³, la celebración del proyecto de Pamplona marcó, en todo caso, un punto de no retorno y experiencia límite a partir del cual el debate creativo nacional no volvería a ser el mismo. Un universo que resultó ser una signifi-

8 MARCHÁN FIZ, Simón, entrevista ofrecida con motivo de la exposición *Encuentros de Pamplona de 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, op. cit.

9 HUICI, Fernando, “Memoria de los Encuentros”. En: VV.AA., *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, op. cit., p. 17

10 LÓPEZ MUNUERA, Iván, “Los Encuentros de Pamplona: de John Cage a Franco pasando por un prostíbulo”, *Arte y parte*, nº 83, octubre-noviembre 2009, pp. 14-45

11 A pesar de lo cual, los Huarte volvieron a contribuir generosamente, años más tarde, para la creación del Museo Fundación Oteiza, de nuevo en Navarra.

12 DÍAZ CUYÁS, José, “Literalismo y carnavalización en la última vanguardia”, *Los Encuentros de Pamplona del 72: Fin de fiesta del arte experimental*, op. cit., p. 34

13 CALVO SERRALLER, Francisco, *Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, op. cit., p. 142

cativa arista no sólo del tardofranquismo, sino también del monopolio de la izquierda clásica en la oposición, y en base a ello, nos apoyamos en la siguiente declaración de Jordi Gracia:

Es cierto que España apenas vive intensamente nada de ese nuevo talante occidental, muy fugitivo también, pero decisivo para entender el final de los sueños dogmáticos y las ilusiones utopistas del comunismo soviético. Sin embargo, el arte y la literatura sí reflejaron mucho de ese mismo talante en la medida que se convirtieron en testimonios privilegiados del desfase o incluso el corte que está viviendo España entre unos grupos minoritarios, profesionales urbanos, fuertemente politizados y a menudo conspiradores ocasionales en la caída de la dictadura, y una sociedad mayoritariamente adaptada a las circunstancias o muy recelosa ante formas de libertad moral que ve muy ajenas a las aptitudes innatas (e históricas) de los españoles¹⁴

En este ambiente regio fue surgiendo la existencia de un cambio en los códigos y en las conductas que solicitaban la participación de todas las capas sociales, influyendo también en las nuevas generaciones provenientes de la clase obrera. Así, una cantidad considerable de jóvenes se sacudieron las ataduras del franquismo y comenzaron a compartir con la élite cultural, en su evasión, los sentidos oblicuos de los espacios imaginarios que la doxa franquista creyó controlar. Fenómeno que exigiría de una herramienta, como la marcada por la estrategia del *détournement*, puesto que posibilitaba o se proyectaba para romper con esta división social ofreciendo universalmente la sensibilidad estética reservada a unos pocos privilegiados. Posibilitando, a su vez, la puesta en crisis de todas las instituciones capilares: la familia, la escuela, el ocio, la política y las relaciones sociales. De modo que podría confirmarse que el empeño metalingüístico impuesto y extendido en el escenario de la transición fue acogido de antemano por diversas trayectorias opositoras de la dictadura franquista. Reconsideración que permitiría, a su vez, abordar desde una perspectiva alternativa los primeros intentos culturales por habitar la derrota y el desencanto que se hicieron evidentes a partir de las elecciones de 1977.

Asimismo, si los años sesenta-setenta se presentan en occidente como un verdadero reto a la noción de cultura, la cuestión resultaba aún más lacerante en nuestro país. El peso del "viejo orden" se hacía notar con mucha más evidencia que en países próximos y la generación nacida con el franquismo buscó la complicidad en el malestar difuso que se percibía en los productos culturales de los países externos. Motivo por el cual las historias que anunciaban el "*gran asalto al padre y todo lo que representaba*" despertasen aquí iguales o mayores complicidades que en sus países de origen, y siendo parte de los presentes en los Encuentros sus primeros receptores. Sencillamente porque fue una excentricidad donde la noción de otredad pudo cobijarse. Al fin y al cabo, como señala Díaz-Cuyas: "España era

14 GRACIA, J., RUIZ CARNICER, M. A., *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis, 2004, p. 348

“otra” en Europa y el País Vasco “otro” en España, y que justamente allí era donde se iba a celebrar la fiesta de un arte que era “otro” con respecto al español”¹⁵. Con todo ello, y con la praxis artística estatal en mente, el evento también puso en evidencia cuestiones que permitieron abrir un interesante debate interior, generando, asimismo, un proceso de reflexión en torno a la quiebra del modelo de modernidad tan semejante -y dispar a la vez- a la que se gestó fuera de nuestras fronteras, que nos invita a recapacitar sobre los encuentros y los desencuentros entre las diversas vanguardias dispersas en el mundo. Prácticas que por sí mismas matizan la vieja historia de un simple desplazamiento de París a Nueva York, en cuya trayectoria, resaltan las actividades vanguardistas de varios continentes definiéndose en relación con los viejos centros, pero haciéndonos ver a su vez un recorrido discreto y marginal que reordena el mapa y relativiza este movimiento centrífugo.

El festival implicaría también un debate fracturado y polarizado entre las distintas maneras contemporáneas de hacer Arte iniciada en lo que se ha dado a conocer, a grandes rasgos, como la confrontación entre vanguardias y que han dado origen a no pocas interpretaciones fuertemente polémicas en la severidad de las respectivas posiciones, plenas en su apasionada ansiedad, a todos los niveles. En ese contexto iniciático de legitimación, ciertas tendencias experimentales, principalmente nacionales, a las que los Encuentros dieron impulso, no lograron dominar el debate renovador posterior, y casi todas ellas, independientemente de su calidad, fueron incluidas entre las grandes asignaturas pendientes de legitimidad bajo el velo del Arte conceptual. Recordemos las palabras de Gómez de Liaño al respecto:

todos los que habíamos estado en las poesías experimentales discutimos el nacimiento del arte conceptual porque algunos pensaban que con él se había acunado una suerte de trade mark, de marca registrada, y se había aplicado a muchas cosas que se habían ido haciendo esos años... al hablar de arte conceptual, parece que en España estamos muy influidos por la filosofía y el pensamiento anglosajón. Por ejemplo, en Kosuth hay al principio una notable influencia de la filosofía de Alfred Ayer, que en esos años está ya superada por los trabajos de Kuhn y por las mismas propuestas de Popper. Desde mi punto de vista, en el arte conceptual, si es heredero del estructuralismo, hay una cierta presencia de Nietzsche, que se advierte, primero, en la autoafirmación que hay en el arte conceptual: “ahora voy a hacer lo que quiero, con reglas, sí, pero puestas por mí. No hay reglas eternas, sino las que yo planteo”. Por otra parte está la impronta del lenguaje, el que habla a través del artista y éste se limita a hacer consciente. Creo que esto es más iluminador que ciertos recursos a la filosofía anglosajona¹⁶

Mediante la adjetivación conceptual (en su doble sentido) se dio un nombre común y único

15 DÍAZ CUYÁS, José, “Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español”. En: VV.AA., *DESACUERDOS 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, op. cit.

16 Véase el capítulo “El Centro de Cálculo (... Ignacio Gómez de Liaño)” de esta investigación, pp. 401-409

a ese conglomerado amplio y variado de intentos y modalidades experimentales concebidas como medio de reflexión. Con el minimalismo ocurrió algo similar. Las carencias más evidentes de las tendencias más extremas del literalismo conceptual se dejan sentir, no obstante, para el mismo año de la celebración de los Encuentros. Irónicamente en su año de consagración con la *Documenta 5* celebrada ese mismo año, cuando voces como la de Lucy Lippard cuestionaban para entonces su capacidad de convicción¹⁷. Marchán Fiz, que publicaría en ese año del 72 su paradigmático libro *Del arte objetual al arte del concepto*, con un nuevo vocabulario para entender el tránsito entre la crisis del objeto y un arte constituido como idea, recalcaría años más tarde:

Si por algo tiene sentido el arte objetual es porque dejó captada la sensibilidad del momento. Yo no quiero hacer una poética, que eso también se ha interpretado de una manera tonta ... eso de llamarte conceptual y llamarte tal. A mí me han interesado las expresiones que no son de géneros tradicionales, pero lo que quiero es entenderlo. Nunca he tenido una pretensión de marcar una poética, poética es sólo cuando uno se compromete a "solo existe esto"... Por tanto, si cualquier presencia de cualquier contenido digamos extraartístico, se concilia con la mediación artística, pues nada, como en toda época podrá haber obra buena y mala ... es que yo sigo apreciando que existe el Arte, en otras palabras. A veces da la sensación que discutimos de Arte, pero nos trae sin cuidado una actividad diferenciada del Arte. Es que yo defiendo que existe el Arte antropológicamente¹⁸.

Los Encuentros, como estandarte representativo de una época, no resultaron ser una excepción, y allí hubo oportunidad de atestiguar la calidad de muchas de sus expresividades, entre las cuales no faltaron obras carentes de interés, atreviéndonos incluso a señalar que muchas de ellas no pudieron evitar rozar la banalidad de su carácter anecdótico. Llegados a este punto, no nos detendremos en generar un listado preciso según las cualidades individuales de las obras presentadas, en cambio, optamos por retomar ese espacio entre como última pertinencia de estas posibles conclusiones donde necesariamente acontece la obra pública, cuya pertenencia la encontramos en alguna de las obras más significativas que pudieron apreciarse en el evento. Robert Smithson, dado el caso, a quien nos remitimos, pues fue él quien nos dio a entender que la coherencia del arte público llegaría cuando se extendiese la convicción de que todo paisaje, natural o artificial, supusiera "un proceso de construcción desde el suelo hacia arriba y desde el cielo hacia abajo". Proceso por el que se

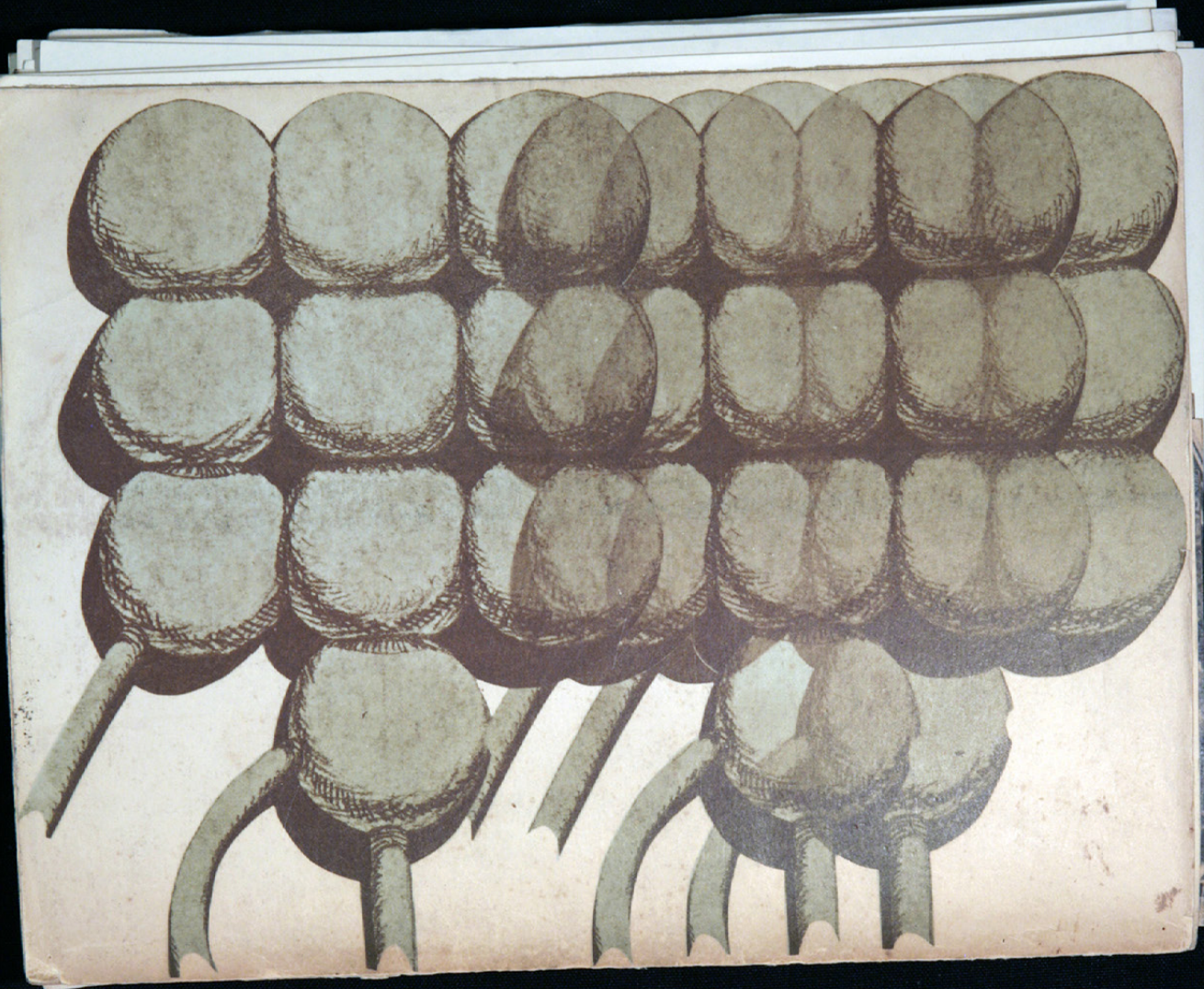
17 Publicado por primera vez en 1973, el libro de Lippard *Seis años de desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* intuía: "A nivel práctico, los artistas conceptuales ofrecían una mirada perspicaz sobre lo que suponía qué era el arte y el punto al que había llegado; en el extremo utópico, algunos trataban de imaginar un nuevo mundo y el arte que debía reflejarlo o inspirarlo ... era muy abierto en cuanto a estilo y contenido, pero muy específico desde el punto de vista material ... Las esperanzas de que el arte conceptual fuera capaz de evitar la comercialización general, el perjudicial enfoque 'progresivo' de la modernidad, eran en su mayor parte infundadas".

18 MARCHÁN FIZ, Simón, entrevista ofrecida con motivo de la exposición *Encuentros de Pamplona de 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, op. cit.

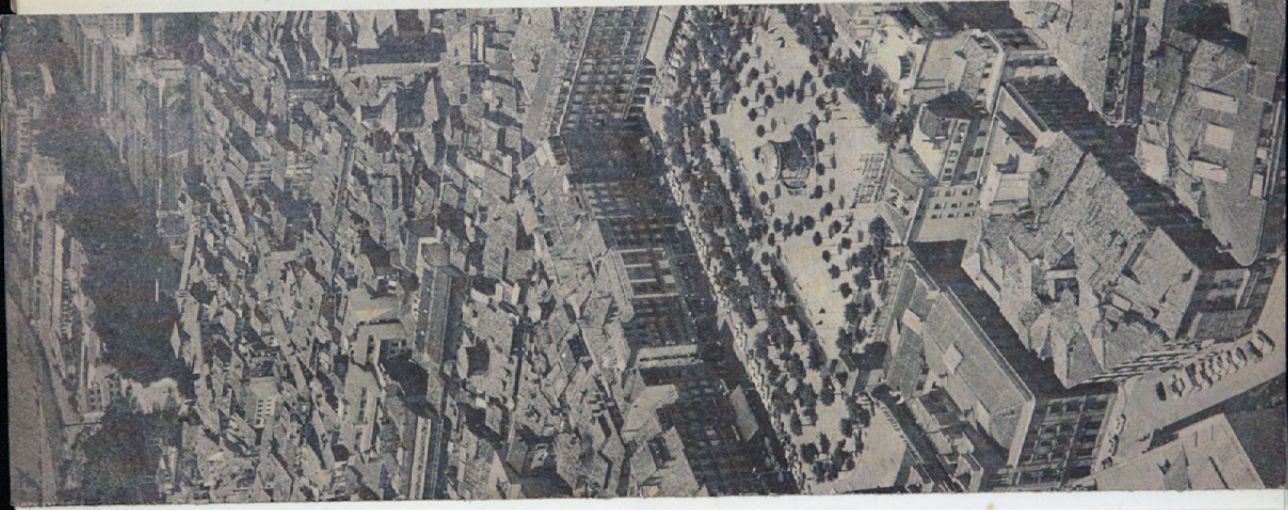
nos obligaría a detenernos en el sordo rumor de lo cotidiano, en los perfiles planos del horizonte y, en consecuencia, en una percepción sensible tanto en el acto como en situación, en cuya vitalidad, se debería incentivar la reciprocidad entre lo abierto y lo cerrado, entre interior y exterior, entre simplicidad y complejidad, entre individualidad y colectivo. De ahí que recordemos a Aldo van Eyck y su afirmación acerca de fomentar una educación cuyo objetivo sea apreciar la identidad dinámica de los elementos como aquellos componentes susceptibles de un constante cambio, exigiéndonos, como generadores de sentido, problematizar nuestra posición para “*crear desorden en la realidad*”¹⁹. En este punto es donde confluyen las dos vertientes estéticas del Límite, las vinculadas a la materialidad del medio y las vinculadas al acontecimiento, cuyo sentido pedagógico se pretendió ofrecer en los Encuentros. Y esta conjunción, como bien alude Díaz-Cuyás, envuelve un problema que entonces apenas comenzaba a tomar conciencia: “*el de la dificultad de separar, precisamente, lo privado de lo público*”²⁰. Dar lugar en casa.

19 ARANBERRI, Ibon. En: AGUIRRE, Peio (ed.), *Ibon Aranberri. Wiro / Containment*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jauriaritza Argitalpen Zerbitzu Nagusia, 2006, p. 18

20 DÍAZ CUYÁS, José, “Literalismo y carnavalización en la última vanguardia”, *óp. cit.*, p. 21



0 2	LUNES 3	eneradas por el ordenador. F. FASSBINDER, GANGE, JIZ-BALERDI, SISTIAGA, E. PREVOST, SHARP, VALCARCEL,	
DAVID TU- BARRAS,		Coloquio	
D. Y. J. L. para plásti-			
L. GASTOR, DE MO- RONTERA,			TRÁN VAN KHÉ, música tradicional vietnamita.



La aventura del arte actual es una aventura colectiva, que, a pesar de lo que a veces se diga, concierne a todos, incluso y más que a nadie a los que se dicen sus enemigos. Esta aventura podría ser la información mutua, los contactos personales entre los asistentes, etc. por una de las notas de los Encuentros quisieramos tipese, de un caso diríamos el llamado público puede el hecho artístico de una forma mucho más próxima de lo que se tenía por costumbre, habiéndolo de manera diferente; de otro, lógica consecuencia de irate a un público mucho menos pasivo que de ordinario. Naturalmente, no ocurre, pero si creemos que tal cosa sea posible, que tal participación mutua —positiva o negativa. Las razones para ello son múltiples. Pamplona es una ciudad de larga historia en las que el pueblo es protagonista de sus fiestas y no sólo espectador; el tamaño de la ciudad es idóneo; la gran cantidad de actividades que componen los Encuentros se celebrarán en pleno centro de la misma, etc... Por otra parte, hemos procurado ser objetivos con todo lo presentado; nos ha bastado un nivel de seriedad, responsabilidad y el saber que lo que se vea o se oiga es producto de una parcela viva del aquí y ahora. Queremos decir: no ha habido un credo estético que haya primado sobre los demás, si se exceptúa el que pueda suponer el exigir de la obra ser espejo real del momento que le tocó vivir. Y por descontado, no podemos pretender haber agotado el tema, sino sólo mostrar alguna de sus facetas más representativas.

Se ha buscado también el no limitarse a la tradición artística occidental. Cada día es más claro lo artificioso de la división entre culturas, consideradas como compartimentos estancos. La participación de Irán, India, Vietnam, África, América antioquina, Polinesia, etc... debe de elaborar una tradición común que englobe a todos los que en Y en tal hacen lo que se llama arte. panorama, no podía faltar la presencia de nuestra historia, la sesión que preside Tomás Luis de Victoria cumple la misma función que el teatro Kathakali, pongamos por caso, pero visto desde Occidente. Encuentros se celebran en Pamplona. No se podía, pues, olvidar ciertos aspectos fundamentales de la cultura vasca en lo que esta pueda tener de más universal: el pasado remoto —la «balaparta»— y el presente plástico —la exposición de arte vasco actual—, igual-

L'aventure de l'art actuel est une aventure collective, qui, quoi qu'on en dise surtout, nous concerne tous, même, et surtout, ceux qui se disent ses ennemis. C'est une des raisons qui ont motivé ces Rencontres. D'autres raisons pourraient être l'information mutuelle, les contacts personnels entre assistants, etc... Nous voudrions que l'une des caractéristiques de ces Rencontres fut, d'une part, que ce que l'on appelle le public puisse participer presque de façon beaucoup plus proche que d'habitude, s'y projetant d'une manière différente. D'autre part, conséquence logique de ce qui vient d'être dit, le créateur va devoir affronter un public beaucoup moins passif que d'ordinaire. Naturellement, ce n'est pas la première fois qu'une telle chose arrive, par contre, nous croyons que c'est une des premières occasions où cette participation mutuelle —positive ou négative— va se produire d'une manière aussi intense. Les raisons en sont nombreuses: Pamplona est une ville ayant une longue tradition civique, une des rares villes d'Espagne où le peuple est protagoniste de ses fêtes et non pas seulement spectateur; la taille de la ville est idéale; les nombreuses activités qui constituent ces Rencontres auront lieu en plein centre de la ville, etc...

D'un autre côté, nous avons essayé d'être objectifs avec le moment actuel. Nous ne nous solidarisons pas avec tout ce qui est présenté; nous nous sommes contentés d'un certain niveau de sérieux et de responsabilité et de savoir que ce que l'on verra ou entendra de son «ici» n'a pas eu un credo esthétique qui l'ait prévalu sur les autres, si celui d'exprimer de l'oeuvre dans lequel elle a été conçue, de soi, que nous ne pouvons prétendre avoir épuisé le sujet, mais offrir uniquement quelques-unes des facettes les plus représentatives. Nous nous sommes également cherché à ne pas limiter à la tradition artistique occidentale. Chaque jour révèle davantage l'aspect artificiel de la division entre les cultures, considérées comme compartiments étanches. La participation de l'Iran, de l'Inde, du Vietnam, de l'Afrique, de l'Amérique autochtone, de la Polynésie, etc., obéit à des raisons très précises: le besoin d'élaborer une tradition commune qui englobe tous ceux qui dans le monde font ce que l'on appelle l'art. Dans une telle vision, notre histoire ne pouvait pas être absente: par exemple, la séance consacrée à Tomás Luis de Victoria remplit la même fonction que, mettons, le théâtre Kathakali, mais vu de l'Occident.

Ces Rencontres ont lieu à Pamplone. On ne pouvait donc omettre certains aspects fondamentaux de la culture basque

The adventure of contemporary art is a collective adventure, that, besides of what sometimes people say, it concerns all, even more, those who are considered to be its enemies. This is one of the reasons of these «Encuentros». Another reason could be the mutual information, the personal contacts between its attendants, etc... Because one of the features of these «Encuentros» is that the so-called public should participate in a more direct way than accustomed, familiarizing it in a very different manner; on the other hand, a logical consequence of that has been mentioned above, is that the artist will find himself with a less inert public than accustomed. Naturally, we do not think that this is the first time this happens, but we believe that it is one of the first occasions in which this mutual participation —positive or negative— will come out with intensity. The reasons for this are many: Pamplona is a city with a long civic tradition, one of the few in Spain where its inhabitants play a leading rôle in their «fiestas» limiting themselves to be mere spectators; the size of the city is just right; the large number of activities that constitute these «Encuentros» will take place right in the centre of the city. On the other hand we have tried with all that we do not go along with all that is shown; it is sufficient to maintain a degree of seriousness, of responsibility and a knowledge of what is shown or heard is a product of part of our «here and now». By this we mean: there has been no aesthetic criterion which has predominated over others, if we exclude that, which demands the opus to be a faithful reflection of its moment of existence. Needless to say, we do not pretend to exhaust the subject, but only show some of its representative features. We have not limited ourselves to the occidental artistic tradition. It is presently clear that the division between cultures, considered as watertight compartments, is most artificial. The participation of Iran, India, Vietnam, autochthonic America, Polynesia, etc... respond to obvious reasons: the need to elaborate a common tradition that will contain all those, who in the world dedicate themselves to what is known as art. In this perspective our history could not be abandoned: the session dedicated to Tomás Luis de Victoria plays the same rôle, as the Kathakali theatre, but from an occidental point of view.

These «Encuentros» take place in Pamplona, thus we could not forget the main features of Basque culture in what it may have of universal: of the remote past —an exhibition of contemporary Basque art— and the present —the homage paid, nearly every

mente, hemos querido sumarnos a los homenajes tributados un poco en todas partes a los sesenta años de John Cage, cuyo espíritu está tan presente en gran cantidad de manifestaciones de estos Encuentros: se cuenta con su presencia para dar a conocer, junto con David Tudor, sus últimas obras.

Nota importante de estos Encuentros es el que su organización y realización hayan corrido a cargo de artistas. La visión que un organizador tiene de una actividad artística no es, ni puede ser, la misma de la de un creador. Esto, creemos, ha de notarse en el caso presente y hemos querido deliberadamente que así sea.

Una manifestación como la presente es, sin duda, polémica. Hay que saberlo y aceptarlo. Sólo no se puede discutir lo que está muerto, y se tiene la pretensión de que estos Encuentros estén vivos. Por ello, estamos seguros de que, pese a la inevitable polvareda que los mismos han de levantar, su balance final ha de ser, tarde o temprano, positivo para todos.

dans ce qu'elle peut avoir de plus universel: son passé reculé —le «régalgata»— et l'art plastique actuel —l'exposition d'art basque actuelle—. Nous avons également voulu participer aux fêtes que nous rendus un peu partout aux États-Unis de John Cage dont l'esprit est tellement présent dans un grand nombre de manifestations de ces Rencontres. Nous comptons sur sa présence pour faire connaître avec David Tudor ses dernières œuvres.

Un trait important de ces Rencontres est que leur organisation et réalisation ont été l'œuvre d'artistes. La vision qu'un organisateur peut avoir d'une activité artistique n'est pas et ne peut pas être la même que celle d'un créateur. Ceci doit se remarquer dans de façon délibérée nous avons voulu.

Une manifestation comme celle-ci est, sans doute, polémique. Il faut en être conscient et l'accepter. Seul ce qui est né peut pas être discuté, et nous, nous la prétention de faire de ces Rencontres quelque chose de vivant. Par conséquent, nous sommes certains que, malgré les remous que ces rencontres ne peuvent pas manquer de provoquer, son bilan final sera, tôt ou tard, positif pour tous.

where, to the sixty years of the life of John Cage, whose spirit is ever present in a great deal of the demonstrations of these «Encuentros»; we count with his presence to introduce, together with David Tudor, his latest work.

An important characteristic of these «Encuentros» is that organization and fulfillment have been undertaken by artists. The point of view an organizer may have of an artistic activity, is not, and cannot be the same of that of a creator. This we believe will be noticed in this case and we deliberately have wanted it to be so.

A demonstration like the present, is without doubt controversial. It must be known and accepted. Only what is dead cannot be discussed. And we are making an earnest attempt to see that these «Encuentros» be alive. On account of that, we are sure that in spite of the unavoidable dispute that they will arise, its result, sooner or later, will be fruitful to all.

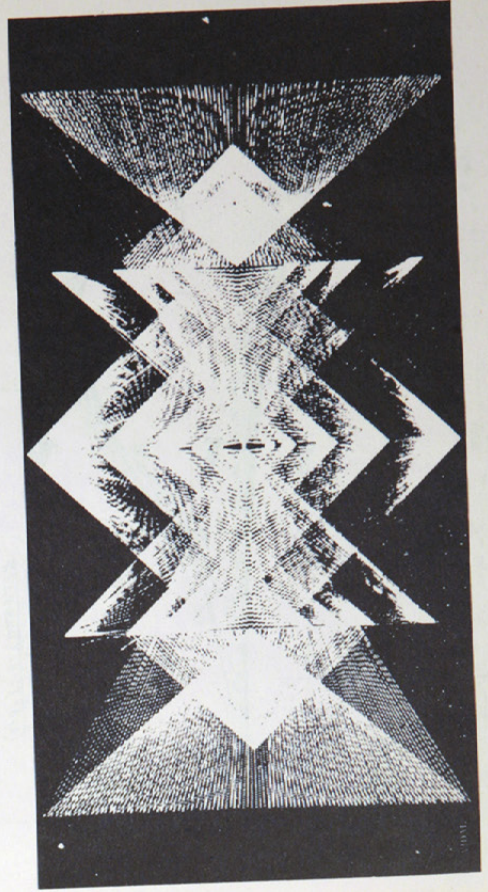
ENCUENTROS 1972 PAMPLONA

26 VI

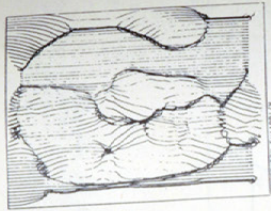
J. M. PRADA POOLE 3 VII
"CUPULA"
NEUMÁTICA



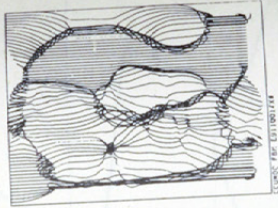
VARESE



1961



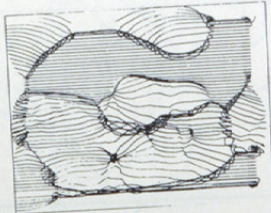
1962 SEP. ESTERRE



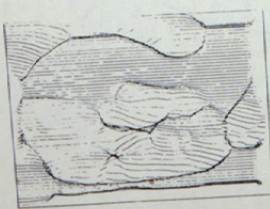
1962 SEP. ESTERRE



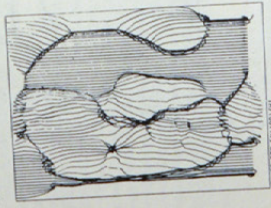
1962 SEP. ESTERRE



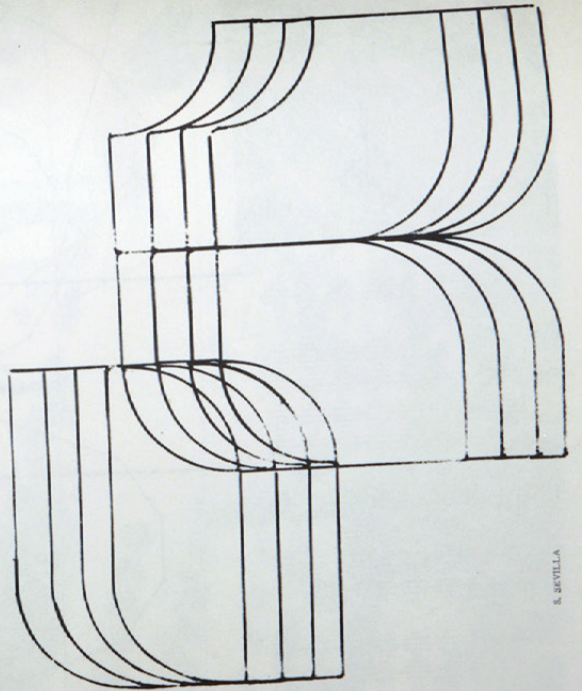
1962 SEP. ESTERRE



1962 SEP. ESTERRE



1962 SEP. ESTERRE



SEMPERE

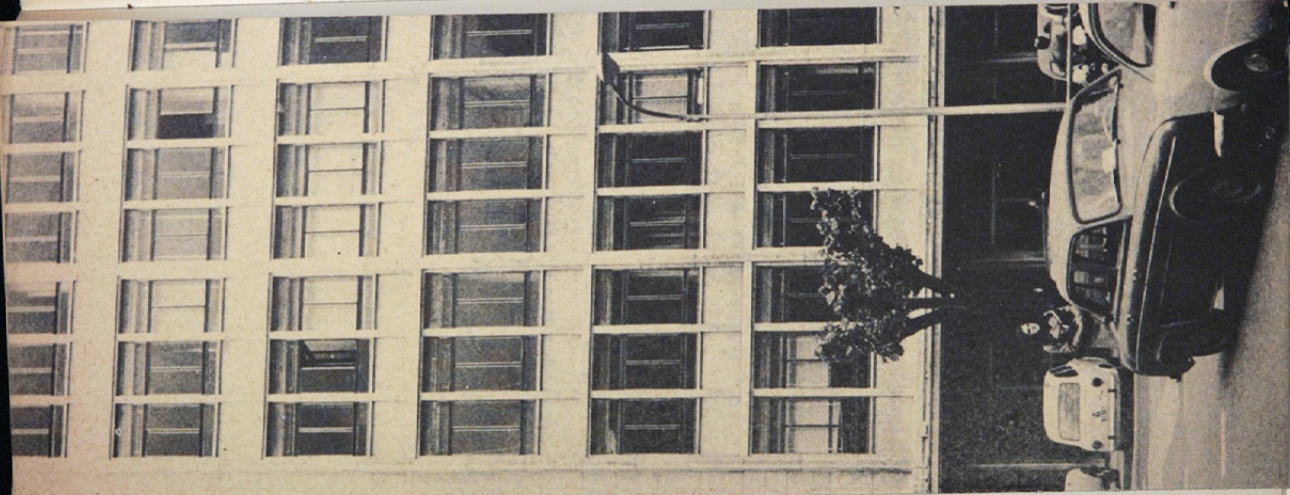
S. SEVILLA

MADÉLINE GINS 17 H CINEMA

28 VI

MEETINGS 1972 PAMPLONA

D. L. M. 11.214 - 1972. AGRESA - Ed. ALBA



Atropar preguntas, superficies, operaciones, respuestas, hacerías visibles combinando dos o más lenguajes. Dibujarlas, nombrarlas. Componer, no mezclar. Niveles de lenguaje. Lenguajes paralelos. Dibujarlos y nombrarlos. La importancia, la naturaleza en su desplazamiento, la línea, pueden ser traducidas por medio de trazados.

Mis cuadros son mis medios de expresión. El gusto mismo. El base del gusto se desconoce por completo.

Todos los cuadros son informes erróneos sobre el gusto. Encontrar un punto común de gusto entre varios lenguajes distintos; eso se llama Arte. Este no es mi medio de expresión.

El mio es la zona de percepción, a la vez creada, localizada y evidenciada por la combinación (la fusión) de lenguajes, de sistemas, en interacción en un mismo contexto movido.

Broma o punto de semejanza: si pudiere manejar las palabras como si fueran objetos, eso sería realmente algo.

La creación y la erosión progresivas de objetos por nombrarlos.

Cuanto más preciso es un cuadro o un lenguaje (verlos lenguajes; color, forma, palabras, etc.), menos existe como tal, pero mejor determinar una zona de significado o una presencia INNOMINABLE.

El nombrar crea un campo multidimensional, según cualquier ontología. LEYENDA DEL RECUADRO: Trazar y estimar el tiempo empleado en trazar estas líneas.

Este dibujo emplea varios lenguajes (línea, palabra, etc.). La significación de esta superficie o la superposición de esta significación se percibirá. Esto es una consecuencia de la creación. Mis medios de expresión operante a su impacto necesitan del tiempo. La Historia es un campo multidimensional.

Mis medios de la visión y de sus dimensiones propias, dentro del contexto espacial de la traducción inmediata y con el mecanismo operante del gusto, es así cómo y en qué dirección he cometido mi investigación. Ver es encontrar. Encontrar es apasionarse. Apasionarse es descubrir el gusto, la esperanza. El gusto, la esperanza, crean el lenguaje.

Prendre au piège des questions, des surfaces, des opérations, des réponses; les donner à voir par le jeu de la combinaison de deux ou plusieurs langages. Les dessiner, les nommer.

Composer, ne pas mélanger. Niveaux de langage. Lenguajes paralelos. Les dessiner, les nommer. La place, la nature de la signification, évoluant par le biais d'un processus dimensionnel, peuvent être traduites par des diagrammes.

Mes tableaux ne sont pas mes moyens d'expression. Le goût lui-même.

Tous les tableaux sont des complètes renseignements sur la notion de goût. Trouver un point commun d'un goût parmi plusieurs langages différents; cela s'appelle l'Art. Tel n'est pas mon moyen d'expression.

Le mien, en effet, doit être cherché dans cette zone de perception, à la fois créé, localisée et mise en évidence par la combinaison (la fusion) de langages, de systèmes ayant une interaction dans le même contexte mouvant.

Plaisanterie ou point de ressemblance: si je pouvais me servir des mots comme d'objets, ce serait vraiment quelque chose.

La création et l'érosion progressives d'objets à travers des noms. Plus tableaux ou un langage (plus langages; couleur, forme, mots, etc.) sont précis, moins ils existent en tant que tels; mais ils peuvent ainsi déterminer d'autant mieux une zone de signification ou une présence innommable.

Considérer que le fait de nommer crée un champ multidimensionnel et ceci selon toutes les ontologies.

LEGENDE DU DESSIN: Essayer si possible, d'estimer le temps mis à tracer ces lignes. Sa durée. Combien de temps? Le dessin ci-contre est composé de plusieurs langages (ligne, mot, etc.). La signification de cette surface ou la surface de cette signification seront perçues en fonction de l'imagination ou du goût.

Ceci est une conséquence de la civilisation. Mes moyens d'expression, quant à leur impact, sont indissociables de l'histoire. L'Histoire est un catalogue de goûts propres, dans le contexte spatial de la traduction immédiate et par le mécanisme opérant du goût, voilà comment et dans quel sens j'ai entrepris mes recherches.

Voir c'est rencontrer. Rencontrer c'est se passionner. Se passionner c'est découvrir le goût, l'espoir. Le goût, l'espoir créent le langage.

(Traduction de Jean ORIZET)

Catch questions, surfaces, operations, answers, make them visible combining two or more languages. Sketch them, name them. Composing, not mixing. Language levels. Parallel languages. Sketch them and name them.

Impotence, nature in its dimensional displacement, can be interpreted by means of diagrams. My paintings are my means of expression. The very essence of taste, the basis of taste is completely unknown.

All paintings are mistaken reports on taste. To find an affinity of taste between several different languages; that is called Art. This is not my means of expression.

Mine is the zone of perception, simultaneously created, localized and evidenced by the combination of languages, of systems, which are interacting in the same movable context.

Jest or an affinity; if I could use words as if they were objects, that would really be something.

The progressive creation and erosion of objects just by naming them. When a painting or a language is more precise (several languages; colour, making words, etc.) its existence is less as such; it is best to determine a zone of meaning or an UNNAMESABLE presence.

Naming creates a multidimensional field, according to any ontology. THE LEG- END OF THE SQUARE FORM: Trying to estimate the time employed to draw these lines.

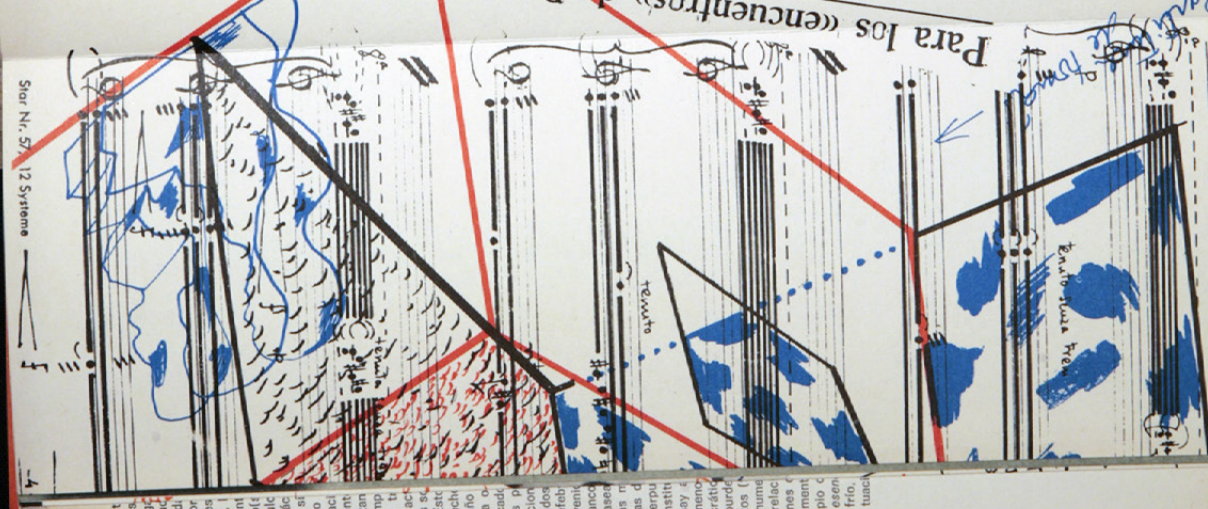
This sketch employs several languages (line, word, etc.). The meaning of this surface or the surface of this meaning will be perceived according to imagination or taste. This is a consequence of civilization. My means of expression as regard their impact need History. History is a catalogue of taste and its own dimension.

Beyond the spatial context of immediate translation and with the operating mechanism of taste, thus so and in this direction of taste, I have committed my investigation. To see is to find. To find is to appeal deeply. To appeal deeply is to discover taste, hope. Taste and hope create language.

RECUERDOS DEL FUTURO

UNA OBRA DE GIRALT Y TOMAS MARCO CON LA COLABORACION DE J. A. FERNANDEZ ANDRÉS

MADRID, 21 (INFORMACIONES) el cuarto piso de Madrid



Se t
lexes
el lug
totalid
una pr
impres
tica», l
y senti
tardic
moder
y si
como
[relaci
valent
comp
tes ti
- ac-
los se
Estic
hechi
naho
ma o
ocual
os pl
acion
ridos
afibi
venti
jancic
baser
tas d
cas d
perpu
hoy
mon-
crdite
burde
tos
nume
relac
nes c
ment
plo c
esen
frío,
tuca.

La música de «Souvenirs de l'avenir» nace de la colaboración y la independencia. De la colaboración, en cuanto se adapta a la idea plástica de Juan Giralt; de la independencia, en cuanto es acto de creación sonora autónomo e insoportable de escucha aislada de este contexto. Son recuerdos musicales de lo que aún no existió, porque el tiempo es la médula de la música y ésta es, por consiguiente, una facultad de la memoria. El tiempo viene y va en recurrencias sobre sí mismo; la música puede adoptar mil aspectos. Es, en todo caso, una coordinación de libertades entre el músico, el intérprete y el público que influye en el propio desarrollo del proceso sonoro.

Collaboration and independence give birth to the music of «Souvenirs de l'avenir» («Reminiscences of the future»). Collaboration because it adapts to Juan Giralt's plastic idea, independence because it is an aural autonomous act of creation and even susceptible of being heard detached from this context. They are musical reminiscences of what has not even yet existed, as time is a faculty of memory. Time comes and goes in cycles, music and time is a faculty of memory. The time comes and goes in cycles, music can adopt a thousand aspects. It is in any case an agreement of liberties between the musician and the plastic artist, the performer, and the audience, who influence the very development of the aural process.

Tomas Marco



TOMAS MARCO

LUGAR

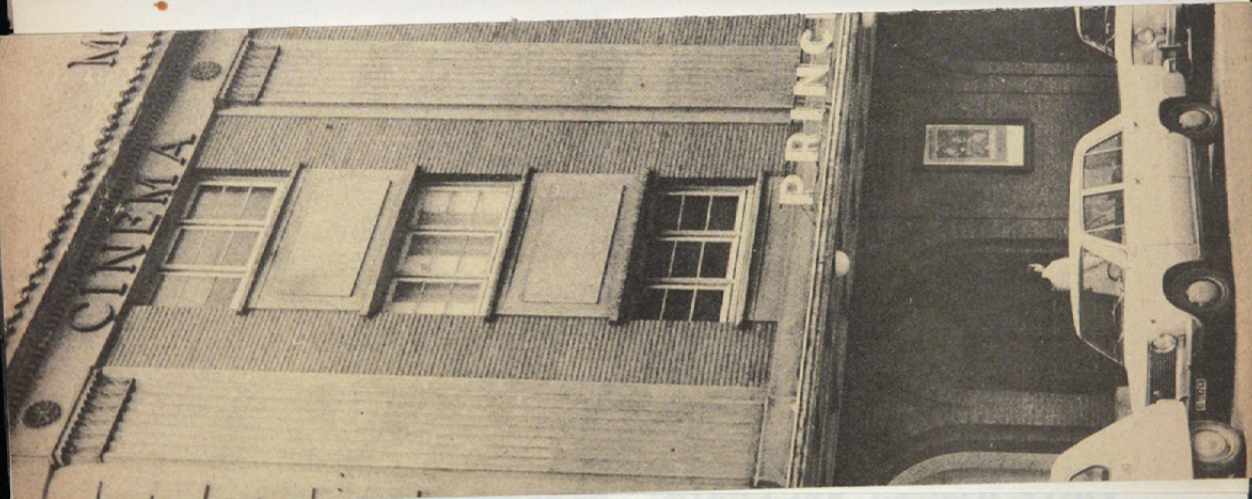
Dícese de ti y de mí.
Dícese de esta frase y de aquella.
Dícese de un tiempo y de otro.
Dícese de una verdad o de una mentira.
Dícese de la ocasión y de la desaparición.
Dícese de esta cosa y de la otra.
Dícese de lo predestinado, bien o mal.
Dícese de la materia y del espíritu.
Dícese de lo quieto y de lo móvil.
Dícese, a veces, de una película.

PELICULA

Dícese de ti y de mí.
Dícese de esta frase y de aquella.
Dícese de un tiempo y de otro.
Dícese de una verdad o de una mentira.
Dícese de la ocasión y de la desaparición.
Dícese de esta cosa y de la otra.
Dícese de lo predestinado, bien o mal.
Dícese de la materia y del espíritu.
Dícese de lo quieto y de lo móvil.
Dícese, a veces, de un lugar.

ENDROIT

On le dit de toi et de moi.
On le dit de cette phrase et de celle-ci.
On le dit d'un temps et d'un autre.
On le dit d'une vérité ou d'un mensonge.
On le dit de l'occasion et de la disparition.
On le dit de cette chose et de l'autre.
On le dit de ce qui est prédestiné, bien
[ou mal.
On le dit de la matière et de l'esprit.
On le dit de ce qui est immobile et mobile
On le dit, parfois, d'un film.



CON LA COLABORACION DE LA CINEMATHEQUE
 D. L. M. 11.214 - 1972. AGRESA - Ed. ALEA

CINE
 Es sintomático pensar que el cine, arte joven, es el que está más preso en convenciones de lenguaje. La razón salta a la vista: el cine se ha convertido en un idioma para los que intentan imponer la cultura. Y cualquier dirigismo supone un control de la imaginación, en la medida de la eficacia técnica. Comparada con la evolución de la pintura y la música de los últimos cincuenta años con la sufrida por el cine se constatará que, mientras en el primer campo la creación ha afectado a la sustancia misma de la obra, en el cine no ha superado la utilización de los medios técnicos.
 Naturalmente, esta situación no ha sido aceptada por todo el mundo: hay otro cine, hecho por plásticos, por músicos, por no profesionales, etc... Y este cine tiene unos antecedentes, algunos de los cuales se remontan nada menos que a finales del pasado siglo, esto es, a su nacimiento. Este es el cine que se verá en los Encuentros.

CINEMA
 Il est symptomatique de penser que le cinéma, l'œuvre, se trouve être le plus prisonnier des conventions de langage. La raison en est évidente: le cinéma est devenu l'arme idéale pour ceux qui prétendent diriger la culture. Tout dirigisme suppose un contrôle de l'imagination, au profit de l'efficacité technique. Il n'est qu'à comparer, par exemple, l'évolution des arts plastiques et de la musique dans les cinquante dernières années avec celle du cinéma. Alors que pour les premiers la création a touché à la substance même de l'œuvre, elle n'a pas au cinéma dépassé l'utilisation des moyens techniques.
 Naturellement, cet état de choses n'a pas été accepté par tout le monde. Il existe un autre cinéma. Cinéma fait par des artistes plastiques, par des musiciens, par des non professionnels, etc... Ce cinéma a des antécédents, dont certains remontent rien de moins, qu'à la fin du siècle dernier, c'est-à-dire sa naissance. C'est ce cinéma que l'on pourra voir aux Rencontres.

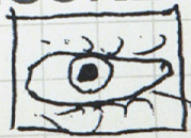
CINEMA
 It is symptomatic to think that cinema, a young art, is the one most firmly imprisoned by the usages of language. The reason is obvious: Cinema has turned into a useful weapon for those who intend to control culture. And any type of guidance implies the control of imagination, in the effort of technique. Compare, for example, the evolution of painting and music during the last fifty years with that of the one endured by cinema, and it will be evident that while in the former, the creation has affected the very essence of the work, in the latter it has not surpassed the use of technical means.
 Naturally, this situation has not been accepted by everybody: there is another cinema. Cinema made by painters, musicians, non-professionals, etc. And this cinema has its antecedents, some go as far back as the end of the 19th century, this is, to its birth. This is the kind of cinema that will be shown at these "Encuentros".



AGUIRRE



D. L. M-1-214 - Ed. ALEA-AGRA - 1972.
RENCONTRES 1972 PAMPELUNE



LUC FERRARI 22 H MURAILLES

JEAN SERGE BRETON

AQUI LA TIERRA

Play significa actuar, jugar. Es un entretenimiento de sentidos diversos, en la intención y en el actuar. Habrá aquello que hasta el público actúa. Puede ser que hasta el público actúe, pues hay una forma de estar presente, o estar también; o simplemente estar, o estar simplemente.

Light es la luz, desde luego. Habrá, pues, juegos de luces y condensaciones de luz, lo que revela la luz y cómo la luz mira las cosas, o cómo la luz transforma el espacio de dentro y de fuera.

And, quiere decir: y, o y luego, o seguidamente, o y aún, o y luego, etc... *Time*, parece que de ello se sobrentiende una preocupación temporal.

Jugar también con el tiempo, es normal si hay musical. Pero una música específicamente temporal, siendo lo menos autoritaria posible; en fin, que invite al espectador a modelar su propio tiempo.

Show, se trata aquí de enseñar, de hacer un viaje imaginario. Enseñar las modulaciones del tiempo y del espacio. Cambiar de lugar. Enseñar lo que cada uno puede imaginar, verlo en común, enseñarlo, llamar la atención, hacerlo beneficioso.

Aquí la tierra. Es muy corriente y es muy hermoso, o tal vez no sea terreno sino simplemente normal. Es necesario prestar atención; miramos esa cosa que se llama la tierra. Miramos un pequeño pedazo de tierra, o decir: aquello que un ojo o dos ojos ven.

«Somos nosotros también la tierra? Habrá proyecciones, ¿pero es que se trata de algo original? Es un medio audiovisual; toda «publicidad» los fabrica para vender zapatos o carne para gatos.

Escribir música para una orquesta no es muy original. Se viene haciendo desde hace siglos. Grabar música en cinta magnetofónica es más reciente, pero tampoco original. Existen ya cientos de kilómetros.

Todo esto no es ciertamente muy original, y ponerlo todo junto, como se ha hecho ya en cualquier parte; tal vez en Groenlandia. Si, verdaderamente. «Aquí la tierra» no es nada original; basta podría decir que es terriblemente cotidiano. Se encuentra todo ello sobre la tierra: hay Groenlandia, adios caras, miradas...

Hay infinitud de miradas sobre la tierra. Entonces, si yo tomo la tierra como sujeto, no terminaré nunca de mirarla. Me quedan aún muchas cosas que ver; todavía tengo mucho trabajo.

Es una forma de anunciar que es el primer espectáculo de una serie tal vez

Play, cela veut dire jouer.

C'est un jeu dans des sens divers, dans l'histoire et dans l'espace. Il y aura ce soir-là des gens qui joueront, beaucoup de gens. Peut-être même le public jouera-t-il, car il y a une façon d'être présent qui est aussi jouer; ou simplement être, ou être simplement.

Light, c'est la lumière bien sûr. Il y aura donc des jeux de lumière et des condensations de lumière, ce que révèle la lumière et comment la lumière regarde les choses, ou comment la lumière transforme l'espace du dedans et du dehors.

And, cela veut dire: et, ou et puis, ou ensuite, et encore, ou et puis etc... *Time*, il semble que cela sous-entende une préoccupation temporelle.

Jouer aussi avec le temps, cela va de soi s'il y a de la musique. Mais une musique spécifiquement temporelle tout en étant aussi peu autoritaire que possible, en somme, qui invite le spectateur à modeler son propre temps.

Show, il s'agit ici de montrer, de faire un voyage imaginaire. Montrer les modulations du temps et de l'espace. Changer de lieu. Montrer ce que chacun peut imaginer, se le voir en commun, se le montrer, se le faire remarquer, se le faire bénéficier.

Ici, c'est la terre. C'est très ordinaire et c'est très beau, ou bien peut-être n'est-ce pas beau, mais tout simplement normal. Il faut faire attention, regarder ces choses qui s'appellent la terre, régions un tout petit morceau de terre, c'est-à-dire ce qu'un œil ou deux peuvent en voir.

Somme-nous aussi la terre? Il y aura des projections, mais est-ce bien original? Des audiovisuels, toute la «Pub» en fabrique pour à chat.

Ecrire de la musique pour un orchestre, c'est aussi bien original. On fait ça depuis des siècles. Faire de la musique sur bande, c'est plus récent mais c'est pas original non plus, il y en a déjà des centaines de kilomètres.

Tout cela n'est vraiment pas très original, je pourrais même dire que c'est terriblement quotidien. On trouve tout ça sur la terre, il y a du groenland, des audiovisuels, il y a des cimetières, il y a des villes, des orchestres, des visages, des regards...

Il y a une infinité de regards sur la terre. Alors, si je prends la terre comme sujet, je suis loin de finir de la regarder, j'ai encore beaucoup de choses à y voir, j'ai encore beaucoup de travail. C'est une façon de dire que n'est-ce pas long, à moins que je ne me lasse de mon impuissance,

Play, this means playing.

It is a game of different meanings, in history and space. In the performance in question there will be people acting, many people. Maybe even the audience will join in, because there is a way of being present which also means acting, or of simply being, or of being only.

Light, that is of course the light. There will be light plays and light condensations, revealing the light, and the way the light trans- sees things, or the way the light transforms the space from inside and outside.

And, i. e. «and», or «and then», or «after», or «and afterwards», or «in the next

Time», etc., seems that this word is to be understood as a temporal anxiety; to play is all with the time, that is normal if there is music. But a specifically temporal music, being at the same time as little commanding as possible in one word, that invites the audience to mould its own time.

Show, the intention here is to show, to undertake an imaginary journey. To show the modulations of time and space. To change places. To show what each one is able to imagine, to see things together, to call the attention upon things, to let them be beneficial.

This is the Earth calling. This is very common and very beautiful, or perhaps it isn't beautiful, but at what we call earth, look at a tiny piece of earth, as much as one eye or two can catch.

Are we too the earth? There will be films, but is this very original? Audio-visuals, the entire publicity is working them out in order to sell shoes or meat.

Writing music for an orchestra is not very original. It has been done for centuries. Putting music on tape is more recent, but there exist already hundreds of miles of the kind. All this is really not very interesting, and mixing it all up as I do isn't other. It must have been done somewhere, maybe in Greenland.

Really, «the earth is calling», is not at all original. I would even say that it is terribly quotidian. You find all this on the earth, there is Greenland, there are audio-visuals, cemeteries, towns, orchestras, faces, looks...

There are no end of looks on earth. Therefore, taking the earth as a subject, I'm far from being finished with looking at it. I still will lots to see here and there is still lots to do. From this you may understand that this is the first show or act of an undecidable long series, unless I give up of my impossibility, my incapacity of telling what I see.

larga, a menos que me cansé de mí falta de empuje, de mi incapacidad para relatar aquello que veo.

El primer espectáculo es la placidez de la tierra.

El segundo será el salvajismo de los civilizados.

El tercero... ¡Ojalá la tierra... es una mirada ingenua y maravillada; es también casi nostálgica; es la belleza de la luz; es la belleza del tiempo.

... Pero he encontrado la tierra muy antinazadora.

de mon incapacité à raconter ce que je vois.

Le premier spectacle c'est la douceur de la terre.

Le second sera la sauvagerie des civilisés.

Le troisième...

¡Ojalá la tierra... c'est un regard naïf et émerveillé; c'est aussi presque nostalgique; c'est la beauté de la lumière; c'est la beauté du temps.

... Mais, j'ai trouvé la terre très menaçante.

Luc Ferrari

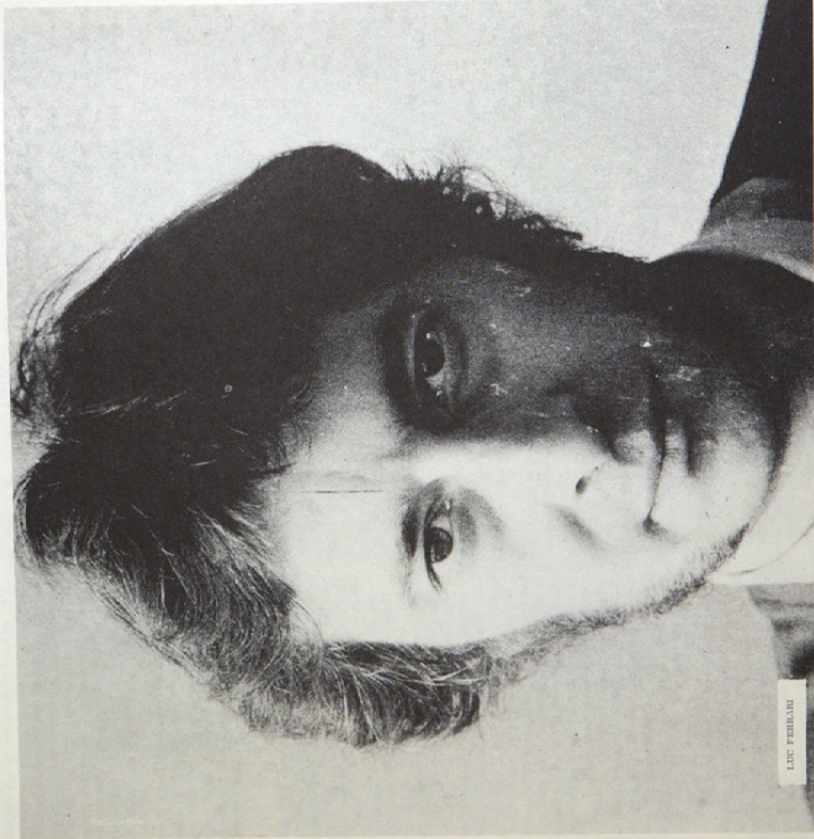
The first performance represents the fragrance of the earth.

The second one will tell of the wildness of the civilized.

The third...

Hello! the earth is calling... what an ingenuous and amazed look; it is almost nostalgic too; it is the beauty of the light; it is the beauty of time.

But I have found the earth to be very threatening...



LUC FERRARI

Modo de empleo número 1

El público puede vestirse de colores, y de esta manera vestirse con la oscuridad de la sala. Por el contrario, puede optar por llevar colores claros y así volverse un receptor de imágenes.

O bien emplee usted los pantalones.

Modo de empleo número 2

El público, en ciertos momentos, puede tener ganas de moverse, sobre todo hacia el final. Es incluso posible que la razón de esto sea que en aquellos momentos la música se pone a... ¿Cómo expresarlo?, a sugerir movimientos bailables. Entonces háganse, si quieren, pantalones que bailen.

Modo de empleo número 3

Los nueve elementos que se representarán tienen un significado, pero ¿tienen algún significado?, o ¿han querido los autores significar algo?, o ¿qué significados han querido introducir?, o ¿cómo han querido aclarar significados en el público para aclarar significados enredados?

¡O si no busquen ustedes mismos los significados!

Luc Ferrari

Modo d'emploi No. 1

Le public peut s'habiller de couleurs et ainsi se contondre avec l'obscurité de la salle. Par contre, il peut choisir de s'habiller dans des couleurs claires et devenir un récepteur d'images.

Ou bien, soyez vous aussi des pantalons.

Modo d'emploi No. 2

Le public peut sentir à certains moments l'envie de bouger, surtout en soit fin. Il se peut même que la raison en soit qu'à ces moments là la musique se mette à... comment dire?... à suggérer des mouvements dansants. Alors devenez donc, si vous voulez, des pantalons qui dansent.

Modo d'emploi No. 3

Les neuf éléments qui seront représentés ont une signification; ou bien, ont-ils voulu signifier quelque-chose, ou bien, quelles significations ont-ils voulu y mettre, ou bien, attendent-ils du public l'éclaircissement dans des significations embrouillées?

Ou bien, cherchez vous-mêmes les significations!

Luc Ferrari

Directions for use Number 1

The audience can dress up in colours and so be contended with the darkness of the auditorium. On the other hand they can choose to wear light colours and so become the reception of images. Or be screens.

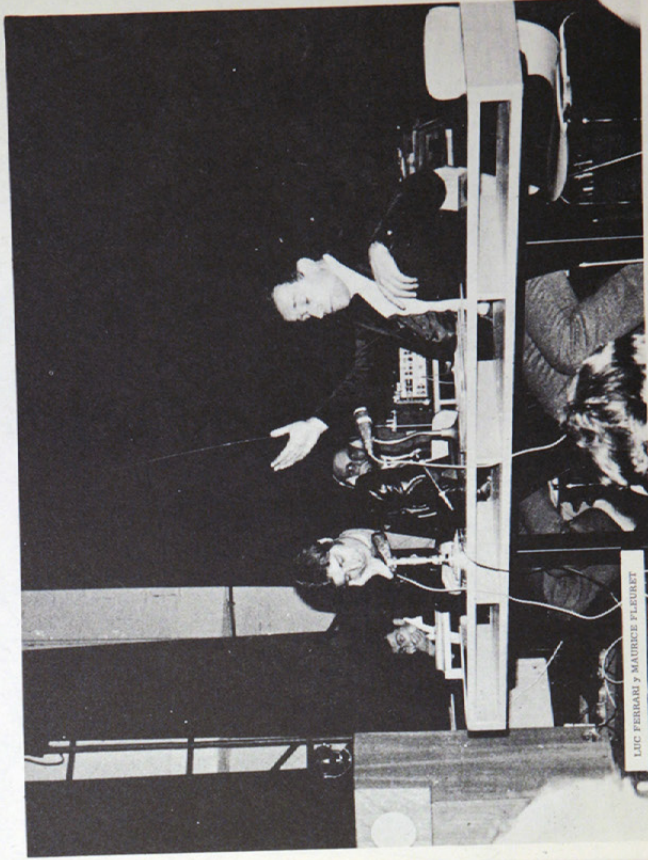
Directions for use Number 2

The audience sometimes may feel the need to move about, especially at the end. Perhaps the reason of this is that the music could be say? insinuate dancing movements. So if you wish, become dancing pants.

Directions for use Number 3

The nine elements that will be represented have a meaning; either it is that they have some meaning, or that the authors have wanted to represent something, or what is the meaning they have wished to introduce, or are they counting on the audience to clear up these tangled meanings? Well, if you like, look for the meanings yourselves!

Luc Ferrari

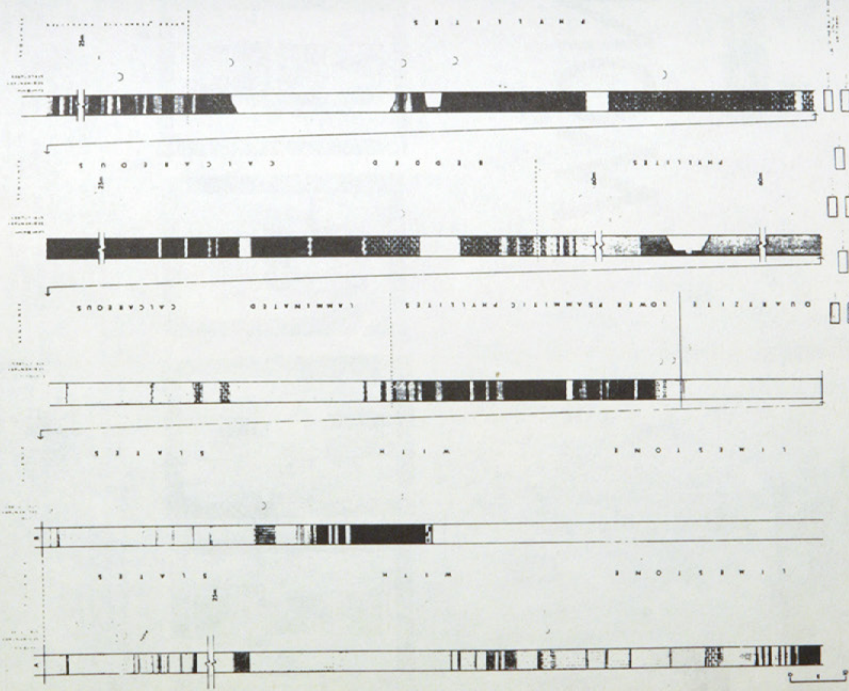


LUC FERRARI Y MAURICE FLEURET

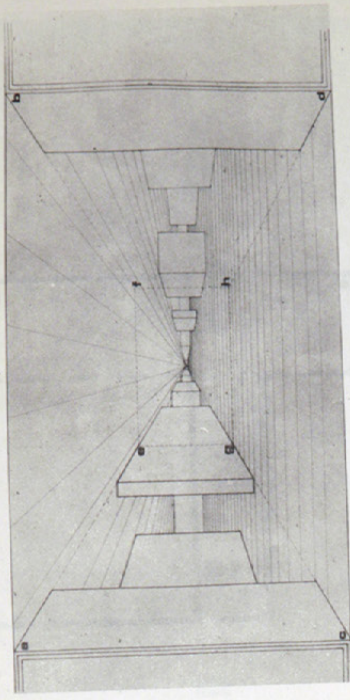
AIRPLANE

Synoptic Stratigraphic Columns

- 1. Section of North Bay to East
- 2. Section of South Bay



Temperature Show, 1966-67, "Synoptic stratigraphic columns: The Isle of Shuna"



picture model



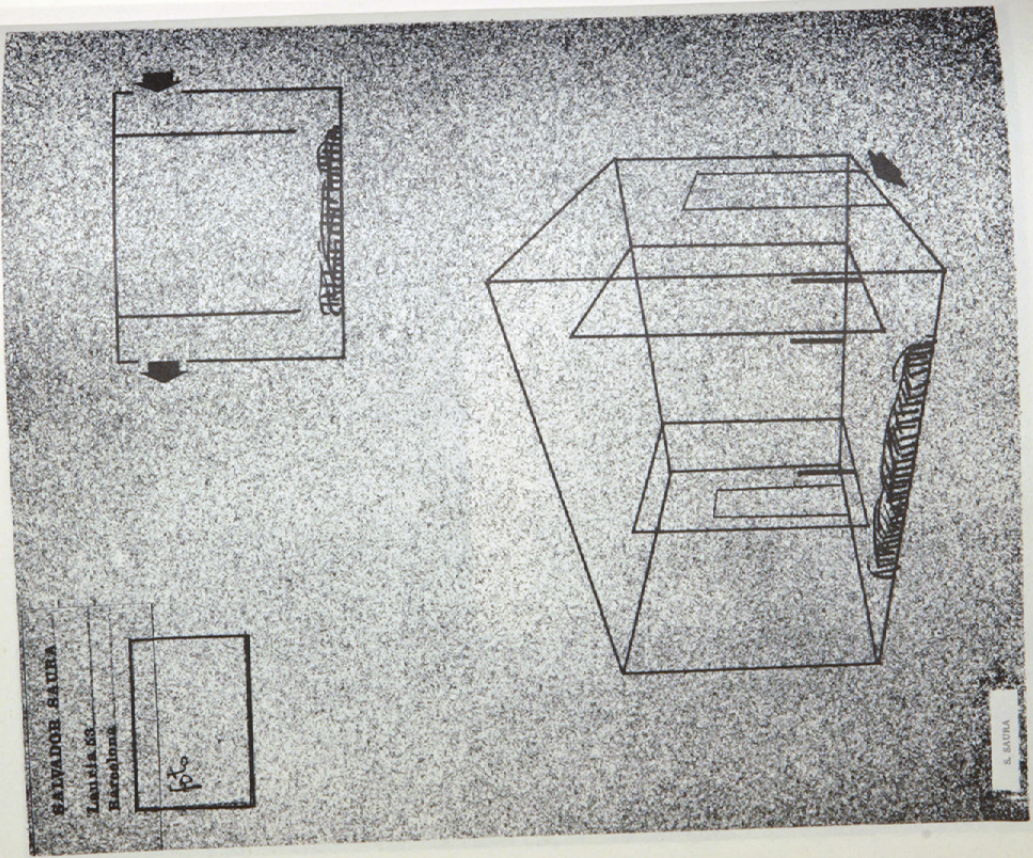
1123



S. SAURA



S. SAURA



SALVADOR SAURA
Ladreria 53
Barcelona

106

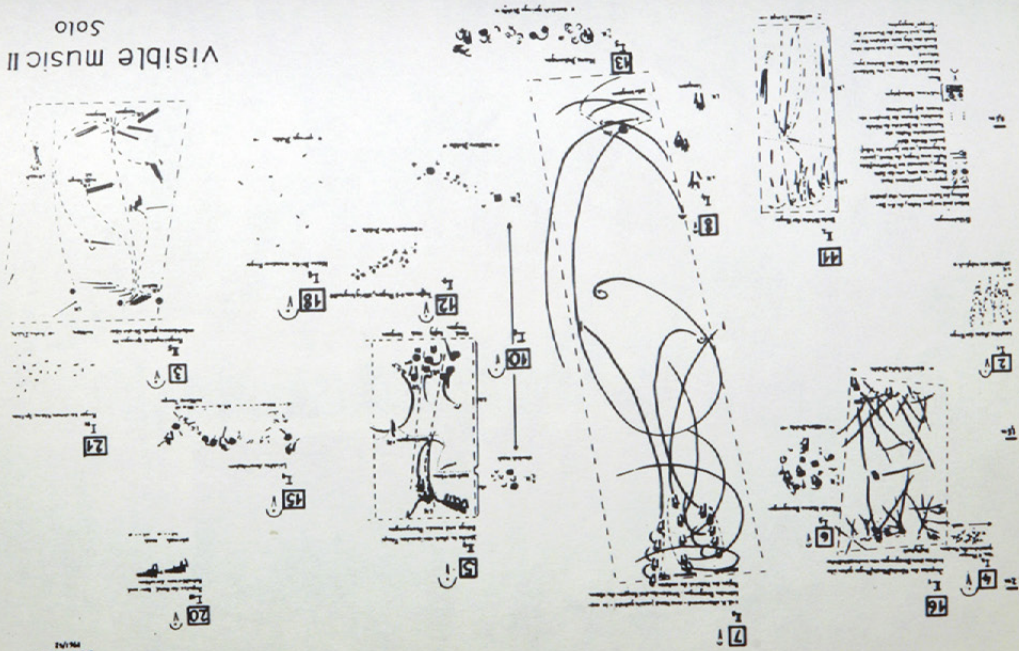
S. SAURA

106

dir, sin er
fuente son
uno o más
que tendré
anterior c
•El mome
línea traza
tura», pret
importanci
sucede, si
y elección
partes rigi
ellas por

CHEZ DI

Visible music II
Solo



N. BENTLEY

ARTE CONCEPTUAL de Catherine MILLET

Será un error el considerar que la palabra «conceptual» califica lo que podría ser un estilo de la misma manera que «Pop Art» por ejemplo, designa unas obras inspiradas todas en la imaginaria popular. El término «conceptual» no se limita a calificar un tipo de obras que ha nacido al objeto o completamente independiente de la presentación con numerosos artistas «conceptuales» que podrían ser denominar «cuadros» de Joseph Kosuth, de Bernard Venet. Además, el hecho de que estos medios parecen ser menos utilizados que la fotografía o la hoja de papel utilizada como tal, no se debe a una voluntad sistemática, sino que es la consecuencia circunstancial de renuncias operadas a un nivel que no es el de la formulación del arte conceptual como una simple reacción del artista en una civilización en la cual el objeto cobra cada vez más importancia, introduciéndose cada vez más dentro de las relaciones humanas. De hecho, no se puede desentender el que este tipo de consideración juega en la reflexión de un artista, pero nunca estará toda su actividad determinada por ella. De partida, esta actitud constituiría un concepto transmitido, sería una actitud marginal e idealista.

La intención de los artistas conceptuales es escribir en el arte, un concepto del arte. Esto, a pesar de que un cierto oportunismo haya incitado más de un artista a contentarse con presentar ideas como obras. Es fácil, en efecto, reemplazar el objeto por la frase que lo describe, el gesto por una invitación a realizarlo y creer que lo que no es más que una variante de las manobras artísticas pueda presentarse como una contribución de definiciones, muy generosa. Puesto de ciertos extractos filosóficos, de textos como «Art after philosophy» de Joseph Kosuth, «Art after philosophy», «Les propositions artistiques n'ont pas un caractère de fait, mais un caractère de fait, mais un caractère linguistique — c'est-à-dire qu'elles ne décrivent pas le comportement des choses physiques ou même mentales: elles sont l'expression de définitions de l'art ou les conséquences formelles de définitions de l'art. En d'autres termes, nous pourrions dire que l'art opère selon une logique. Car nous verrons

Ce serait fausser le propos que de considérer le mot «conceptuel» comme un filant ce qui pourrait être un style de la même façon que «Pop Art», d'œuvres désignant un certain nombre populaire. Le terme «conceptuel» ne se borne pas à qualifier un type d'œuvres ayant renoncé de la présentation indépendante en est de la présentation concrète qui en est donnée. D'abord, de nombreux artistes «conceptuels» utilisent encore des objets et même des tableaux. On pourrait appeler de Bernard Venet. De plus, si ces moyens, semblent être moins nombreux que la photographie ou la feuille de papier employés telles quelles, cela n'est pas dû à un parti-pris mais est la conséquence d'un tout autre niveau que celui de la formulation.

Il n'est donc pas possible de regarder l'art conceptuel comme une simple réaction de l'artiste au sein d'une civilisation où l'objet prend de plus en plus d'importance, s'intercalant de plus en plus dans les rapports humains. En fait, il n'est pas dit que ce type de considération ne puisse éventuellement participer à la réflexion d'un artiste, mais toute son activité ne saurait s'y soumettre. Cette attitude serait, au départ, un contresens, se serait une attitude marginale et idéaliste.

L'intention des artistes conceptuels n'est pas de situer leur action comme une intervention avant tout perturbante dans les circuits de production et de diffusion (ce qui reviendrait à une critique directe de la société). Ils ne l'intendent — et ceci est un point essentiel que développerons — que comme un travail à caractère réflexif, une autoanalyse. L'art conceptuel ne signifie pas concept mais «idée» de l'art. «Conceptuel» poussé non-bien que l'opportunisme ait poussé nombre d'artistes à se servir de la présentation d'idées en remplacement de l'œuvre, en effet, remplace l'objet par la phrase qui le désigne et de croire que ce n'est qu'une variante dans les manœuvres, se serait un contresens.

On peut considérer comme des tentatives de définitions, très générales mais conposables, certains extraits du texte de Joseph Kosuth, «Art after philosophy», notamment par les artistes de l'«Art-Language». «Les propositions artistiques n'ont pas un caractère de fait, mais un caractère de fait, mais un caractère linguistique — c'est-à-dire qu'elles ne décrivent pas le comportement des choses physiques ou même mentales: elles sont l'expression de définitions de l'art ou les conséquences formelles de définitions de l'art. En d'autres termes, nous pourrions dire que l'art opère selon une logique. Car nous verrons

CONCEPTUAL ART, by Catherine MILLET

It would be an error to use the word «conceptual» to qualify what could be a style in the same way that «Pop Art», for instance, is used to designate that which stems from popular imagery. The term «conceptual» is not limited to a type of work that no longer represents the object or to those which have freed themselves from the exact imitation of what they represent. Firstly, many conceptual artists still use objects and even objects that could still be called «pictures». Joseph Kosuth's and Bernard Venet's blow-ups. Also, the fact that these means seem to be less used than photography or just a piece of paper used as such, is not due to a systematic act of will but to the circumstantial consequence of renouncement done at a level not corresponding to formulation.

It is not therefore possible to consider «conceptual art» as the artist's simple reaction in a civilization in which the object becomes more important, introducing itself more and more in human relations. In fact, you cannot expect that this kind of consideration will form part of the artist's idea, but that it will all his activity be dominated by it. This attitude would constitute a misinterpretation, it would be a clearly marginal and idealist attitude.

The conceptual artists' intention does not stem from centering their action so as to intervene in the cycles of production and distribution (this would be critical of society openly). They understand it this is an important point that we will develop later on — as a reflective process, an autoanalysis.

Conceptual art does not mean reducing the work to an idea, to a concept, but it only is «art idea», «art concept». And this notwithstanding an evident opportunism which has made more than one artist conform to present ideas as works. It is in fact quite easy to replace the object by the phrase that describes it, the gesture by an invitation to realize the act and conclude that what is no more than change in artistic manoeuvres can be a revolution.

Certain extracts from Joseph Kosuth's text «Art after Philosophy» could be considered as very general but acceptable definitions. A text, which is otherwise quoted by Art-Language artists: «The propositions of art are not factual, but linguistic in character—that is, they do not even mental objects; they express definitions of art, or the formal conditions of definitions of art. Accordingly, we can say that art operates on a logic. For of a purely logical enquiry is that it is concerned with: the logical consequences of our definitions (of art) and also with questions of empirical fact». And also: «What art has in common with logic and

una actitud puramente lógica es la de estar ejercitada por las consecuencias formales de nuestras definiciones (del arte) y no por cuestiones empíricas. Y también: lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es que es una tautología, es decir, que la "idea del arte" (la "obra") y el arte son una misma cosa.

Con el fin de suprimir toda ambigüedad, sería necesaria una última precisión con respecto a la formulación de Joseph Kosuth: "art as idea as idea" que resume lo que acabamos de mencionar y que constituye el encabezamiento general de todas las investigaciones que ha realizado desde 1966. No se trata de interpretar esta formulación como un proceso sistemático de abstracción de toda cosa (la idea de un objeto, de una materia presentada como obra de arte más bien que aquel objeto, o aquella materia misma), sino como principio básico en cuanto a la función del arte.

Asimismo, habíamos anteriormente de un cambio de actitud por parte del artista. Este último renuncia a toda voluntad expresa para asumir voluntariamente exclusivamente una actitud analítica en su propia actividad. Analisis a la cual no bastaría el abandono puro y simple de toda preocupación formal.

que le trait caractéristique d'une recherche purement logique est qu'elle est convenue par les conséquences formelles de nos définitions (de l'art) et non par des questions empiriques. Et aussi: • Ce que l'art a en commun avec la logique et les mathématiques c'est qu'il est une tautologie, c'est-à-dire que l'"idée de l'art" (l'"œuvre") et l'art sont une même chose.

Afin de lever toute ambiguïté, une dernière précision est peut-être à apporter concernant la formule de Joseph Kosuth "art as idea as idea" qui résume ce que nous venons de citer et qui est le sous-titre général à toutes nos recherches depuis 1966. La formule n'est pas à comprendre dans le sens d'un procédé systématique d'abstraction de toute chose (l'idée d'un objet, d'une matière présentée en tant qu'œuvre d'art, plutôt que cet objet ou cette matière elle-même), mais dans le sens d'un principe de base quant à la fonction de l'art.

Aussi parlons-nous plus haut d'un changement d'attitude de la part de l'artiste. Ce dernier renonce à volontairement exclusive pour assumer volontairement et exclusivement une attitude analytique à l'égard de sa propre activité. Analyse à laquelle l'abandon pur et simple de toute préoccupation formelle ne saurait suffire.

mathematics is that it is a tautology, i.e., the "art idea" (or "work") and "art" are the same thing.

In order to eliminate all ambiguity, a last explanation of Joseph Kosuth's "art as idea as idea", which sums up what we have mentioned above and constitutes the general heading of all his investigations since 1966, would be necessary. We do not mean to interpret this definition as a systematic process of abstraction of all things (the idea of an object, of a presented substance as work of art instead of the object, or that very substance), but as a basic principle as regards art's role.

We have mentioned before a change of attitude on the artist's side; the artist renounces to all expressive power so to assume freely and exclusively and analytical attitude towards his own activity. An analysis for which the simple break with all formal preoccupation is not enough.

ENCUENTROS 1972 PAMPLONA

29 VI

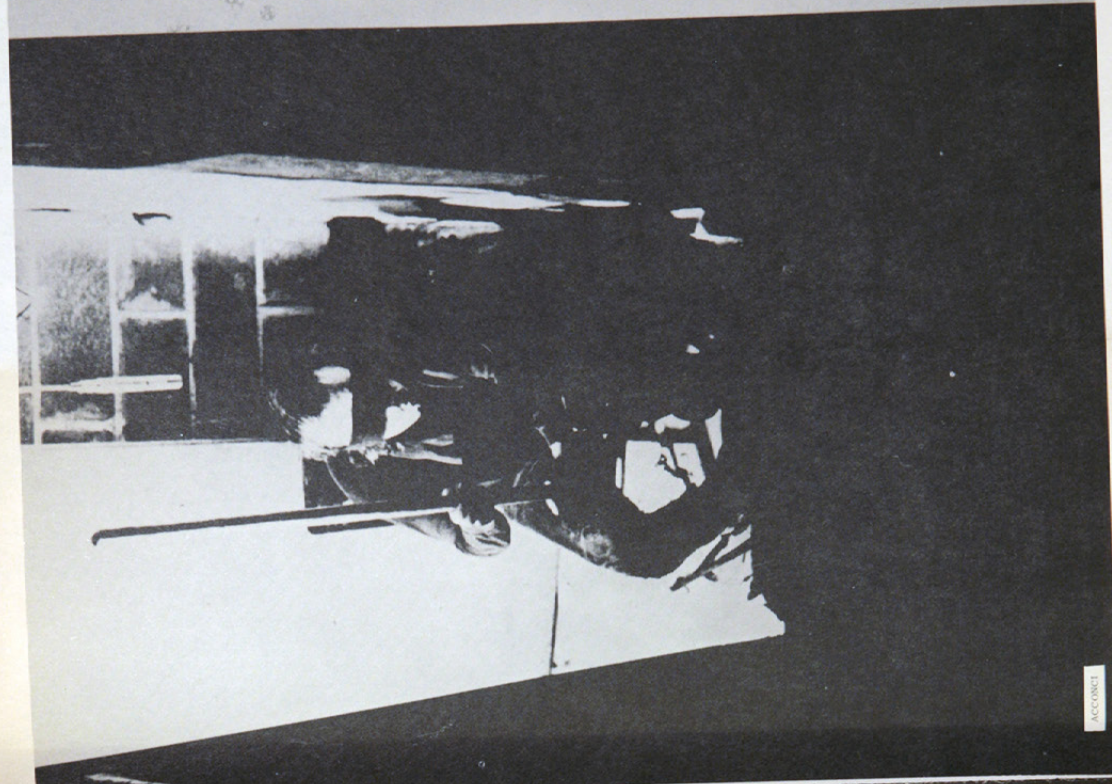
VIDEOTAPES 3 VI

CUPULA
NEUMATICA

ACCONCI
ALCOLEA
BECKLEY
BEIRNE
BERNSTEIN
BOCHNER
BOJJE
CARING
CAZES



... de m ar w le m st tr b ir tr / S C S E F F N C E d r s E a f C C A n sp d li p v a c c d e e k a e e p p p p p



A. KUCORCI

CON LA COLABORACION DE WILLOUGHBY SHARP

DE LA ALTA... AGRICULTURA... EN ALTA

... de m ar w le m st tr b ir tr / S C S E F F N C E d r s E a f C C A n sp d li p v a c c d e e k a e e p p p p p



HANS OTTE



OPPELHEIM

•NOLI ME TANGERE•

Esta primera secuencia de la serie "Teatro Musical de Cámara", ha sido escrita expresamente para el "Südwestfunk" y estrenada en Baden-Baden en octubre de 1967. Una colegiala ha vivido su primera experiencia sexual y a continuación se encuentra ante los micrófonos de un estudio de TV. La situación pasa por diversos modulaciones. En una especie de semi-ausencia, esta joven narra, lamenta, susurra, grita sus asociaciones, sus impresiones, así como sus elucubraciones nuevamente provocadas ante los micrófonos. En el fondo aparece en una pantalla el mundo tradicional, aparentemente dominado, se abre nuevamente paso. Es decisiva la confrontación de lugares comunes, de pedazos de música ligera, del mundo de las revistas y de la moda, en la mente de una adolescente traumatizada por su medio ambiente.

•Noli me tangere•: palabras que, según Juan XX, versículos 11-18. Jesucristo dijo a la convertida María Magdalena, después de su resurrección. Hay también una planta que se llama así. En esta obra de Hans Otte se cuenta una historia que trata del presente en general y de las jóvenes de hoy en particular, con el fin de enseñar, precisamente en relación con el llamado «sexo débil», cómo y de qué forma nuestra vida está marcada por las circunstancias.

Por esta razón, en esta pieza son expuestos todos los pensamientos y conceptos, esperanzas e ilusiones, que justamente sólo puede tener una «mujer-nina». Hasta las situaciones más privadas e íntimas son exhibidas, y el «argot» de esta juventud está escrupulosamente definido en cuenta, para de este modo ser a conocer hasta el máximo el enorme y total desencanto de este mundo construido. Este objetivo se alcanzó consiguiendo en imágenes que se suceden rápidamente y fugaces, que aparentemente incompatibles, correspondiendo al título, que quiero referirse a lo separado, a aquello que ya no se junta.

This first sequence of the series "Musical Chamber Theater" has been especially written for the "Südwestfunk" and staged in Baden-Baden in October 1967. A school girl has had her first sexual experience and then finds herself in front of the microphones of a TV-studio. The situation is suffering multiple modulation. In a kind of semi-absence the teenager tells, laments, whispers, screams her associations, her impressions into the microphones, as well as hallucinations only provoked. In the background appears on a screen the trivial, overwhelming world of the parents, in a hysterical propensity the apparently overcome world of tradition breaks through again. What is decisive is the confrontation of commonplaces, shreds of hits, the world of an adolescent energetically touched by her environment.

•Noli me tangere• —were the words— St. John XX, verse 11-18 — Jesus Christ addressed to the converted Maria Magdalen when he met her after his resurrection. It is also the name of a plant. In this work by Hans Otte a story is told, relating the present time in general terms, and particularly today's young girls. The intention is to exhibit, relating to the so-called weaker sex, how very much in which ways our life is marked by the conditions and the surroundings we live in.

Therefore, all those thoughts and imaginations, hopes and illusions are described in this piece that precisely only these «womenchildren» experiment. Even the most private and intimate situations are exhibited and the jargon of this youth is thoroughly respected, in order to demonstrate to a maximum the great and total disenchantment of this world of appearances and commercial business. This position is realized here by means of rapid and apparently succeeding one another to the title which is referring to the separated, to what is no more connected with each other.

VVVVVVVVVV
VVVVVVVVVE
VVVVVVVVVEL
VVVVVVVVELO
VVVVVVELOC
VVVVVELOCI
VVVELOCIDA
VVELOCIDAD
VVELOCIDADE

reñado aseráo, brasil.

ri

o
oio
ioi
oio
oioio
oioio
oioioio
oioioioio

ih

MAITI
BAOULE KODE
COSTA DEL MARIL
GABON
BURUNDI
BA-LARI
BA-CONGO-NSEKE
CONGO: BA-BENBE
PIGMEOS: BA-BENZELLE

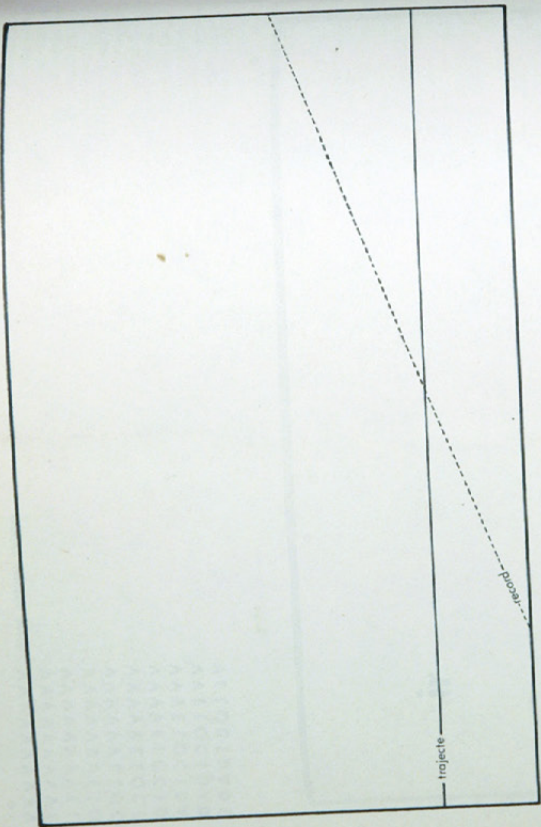
AFRICA

MUSICAS DE

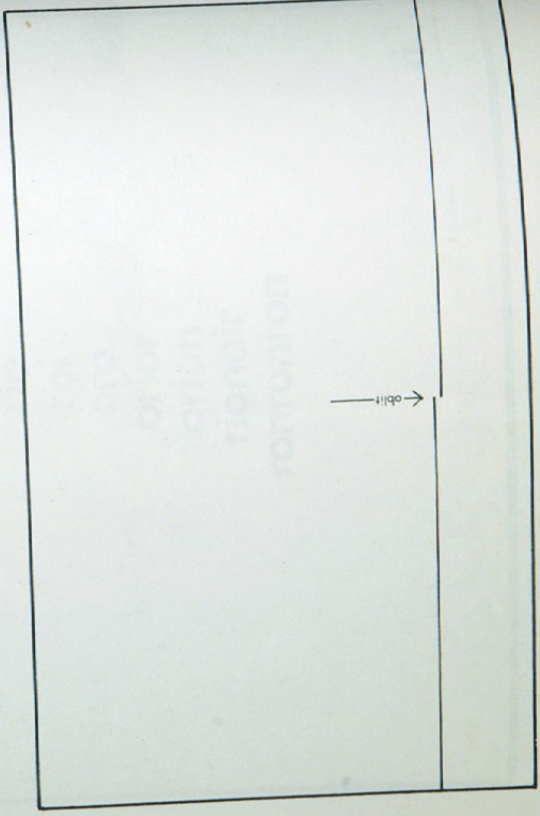
29 M
3 VII
11 H
14 H

"CUPULA"
NEUMATICA

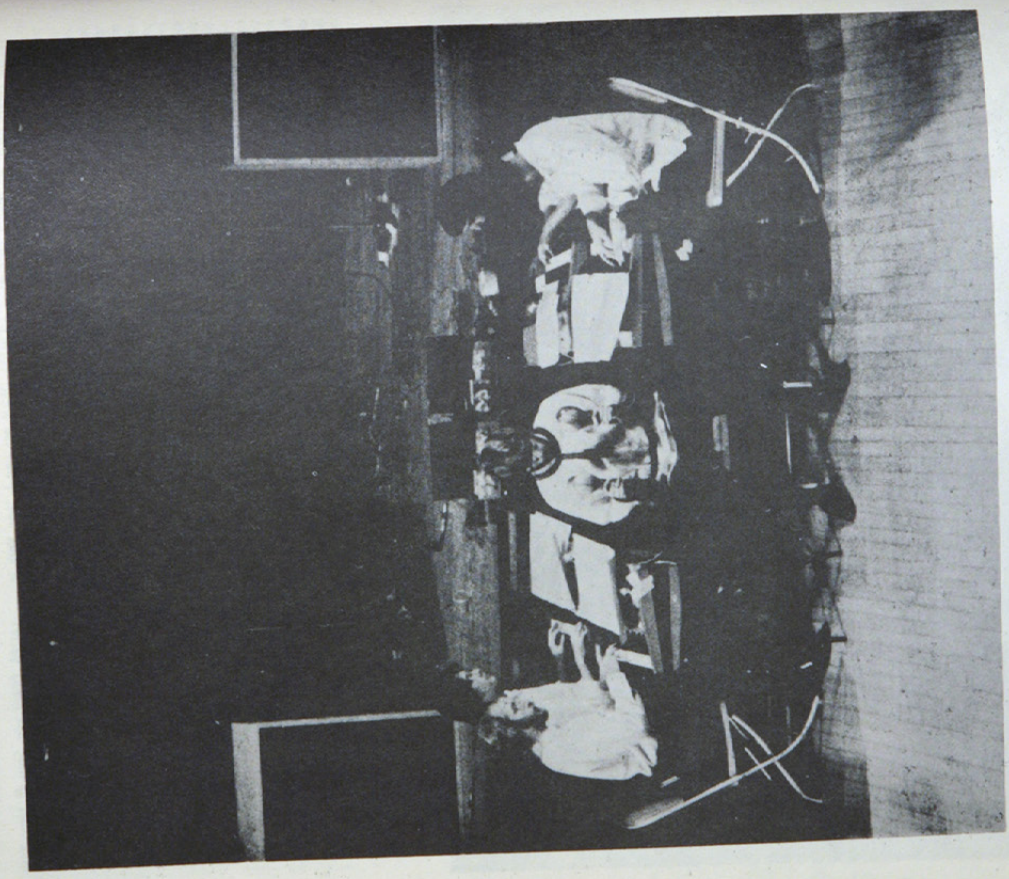
ENCUENTROS 1972 PAMPLONA



S. PAU BERTRAN : DE LA SUITE "ELS JARDINS DE KRONENBURG"



ENCUENTROS 1972 PAMPLONA
2 VII
JOHN CAGE 18 H FRONTON
DAVID TUDOR
LABRIT



AND
PAMPLONA

BIBLIOGRAFÍA

A

- ADORNO, T. W., *Minima Moralia*. Madrid: Taurus, 1987
- ADORNO, T. W., HORKHEIMER, M., "Teoría de la seudocultura", *Sociológica*. Madrid: Taurus, 1979
- A.F.R.I.K.A. (LUTHER BLISSET/SONJA BRÜNZELS), *Manual de la guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Virus, 2000
- AGAMBEN, G., "Difference and Repetition: On Guy Debord's Films". En: MCDONOUGH, Tom (ed.), *Guy Debord and the Situationist International. Texts and Documents*. Cambridge, Massachusetts: An October Book/Massachusetts Institute of Technology, 2002
- AGAMBEN, G., "Bartleby o la contingencia", *Preferiría no hacerlo*. Valencia: Pre-Textos, 1997
- AGAMBEN, G., "Glosas marginales a los Comentarios sobre la sociedad del espectáculo". En: DEBORD, G., *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 2004
- AGAMBEN, G., *Medios sin fin*. Valencia: Pre-Textos, 2002
- AGAMBEN, G., "Marginal Notes on Commentaries on the Society of the Spectacle", *Means Without End: Notes on Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000
- AGAMBEN, G., "Metrópolis", s.f. En: generation-online.org
- AGUIRRE, P. (ed.), *Ibon Aranberri. Wiro/Containment*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritza Argitalpen Zerbitzu Nagusia, 2006
- ALBERRO, A., BUCHMANN, S., *Art After Conceptual Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press; Vienna, Austria: Generali Foundation, 2006
- ALIAGA, J. V., CORTÉS, J. M., *Arte conceptual revisado*. Valencia: Universidad Politécnica, 1990
- ALTED, A., AUBERT, P. (eds.), *Triunfo en su época*. Madrid: École des Hautes Études Hispaniques-Casa Velázquez-Pléyades, 1995
- ALTHUSSER, L., *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974
- ALTHUSSER, L., *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. México: Siglo XXI, 2010
- AMARA, L., *Textos encontrados: intervenciones, apropiaciones y copy/paste*. México: Museo del Chopo. En entrevista concedida a Karen Julibeth, *Milenio*, 8 abril 2014
- AMORÓS, M., *Los Situacionistas y la anarquía*. Bilbao: Murreko burutazioak, 2008
- AMORÓS, M., *Armas de la Crítica*. Bilbao: Murreko burutazioak, 2004
- AMORÓS, M., *Registro de catástrofes*. Valencia: Anagal, 2007
- ANGRY BRIGADE, *The Angry Brigade 1967-1984: Documents and Cronology*. Londres: Bratach Dubh Anarchist Pamphlets, 1978
- APARICIO MOURELO, L. A., *Construir una pequeña situación sin futuro. La Internacional Situacionista. De la liquidación del arte a la crítica revolucionaria de la vida cotidiana*. (Tesis doctoral) Madrid: Universidad Complutense, 1998
- APOLLINAIRE, G., *Caligrammes; Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*. París: Mercure, 1918
- APPLE, J., *Alternatives in Retrospect: A Historical Overview, 1969-1975*. Nueva York: New Museum, 1981
- ARAGON, L., *Les Collages*. París: Hermann, 1965
- ARBASINO, A., *Off-Off*. Barcelona: Anagrama, 1971
- ARBELOA, V.M., MAULEÓN, J., "Carta abierta sobre los Encuentros", *Diario de Navarra*, 2 julio 1972
- ARDAGH, J., *The New France: A Society in Transition 1945- 1973*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1973
- ARDENNE, P., *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención,*

de participación. Murcia: CENDEAC, 2006.

ARGULLOL, R., "Reflexión" sobre los años radicales (movimiento estudiantil 1968-1971)", *Materiales*, nº 2, 1977

ARMAND, E., *Utopías, ideales, sueños y otras conjeturas sociales*. Barcelona: Biblioteca de Documentación Social, 1934

ARMITAGE, J. (ed.), *Virilio Live: Selected interviews*. Londres: Sage, 2001

ARRABAL, F., "Guy Debord... consumido por el fuego", *EL PAÍS*, 22 diciembre 1994

ARRIBAS, M. J., *40 años de arte vasco, 1937-1977. Historia y documentos*, Donostia-San Sebastián: Erein, 1979

ARRIBAS, M. J., "Pamplona: Encuentros-72", *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 1 julio 1972

ARTAUD, A., *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2001

ARTAUD, A., *El cine*. Madrid: Alianza, 1984

ARTAUD, A., *Les nouvelles révélations de l'être*. París: Denoël, 1937

ASHFORD, D., "Group Material: una memoria de la abstracción como matriz de lo real", 2009. En: eiccp.net

ATKINS, P., *Asger Jorn: The Crucial Years, 1954-1964*. Nueva York: Wittenborn Art Books, 1977

ATXAGA, B., *Obabakoak*. Barcelona: Ediciones B, 1989

AUDIOLAB, *Hirugarren Belarria (Los sonidos de la guerra)*. Texto de presentación del encuentro. 10-12 septiembre de 2013. Arteleku, Donostia, sin paginar

AUGÉ, M., *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Gedisa, 1995

AULT, J., *Art matters: how the culture wars changed America*. Nueva York: New York University Press, 1999

AULT, J., *Alternative Art New York, 1965-1985*. Minneapolis: University of Minnesota Press and New York: The Drawing Center, 2003

AZNAR ALAMAZAN, S., *El arte de acción*. Hondarribia: Nerea, 2000

B

BADIOLA, T., *Rêve sans fin (la técnica)*. Texto escrito con motivo de su exposición en la galería Soledad Lorenzo, Madrid, 2006

BADIOLA, T., "El gran fracaso de Oteiza", *Diario Vasco*, 13-Abril-2003

BADIOU, A., *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial, 1999

BADIOU, A., *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2005

BADIOU, A., *La república de Platón*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013

BADIOU, A., "Jean Borreil", *Petit panthéon portatif*. París: La fabrique, 2008

BAK, P., *How Nature Works: The Science of Self-Organized Criticality*. Oxford: University Press, 1997

BALANDIER, G., *Modernidad y poder. El desvío antropológico*. Gijón: Júcar Universidad, 1988

BALL, E., "The beautiful language of my century: from the Situationists to the Simulationist", *Arts Magazine*, nº 63 (5), enero 1989

BALL, E., "The great sideshow of the Situationist International", *Yale French Studies*, nº 73, noviembre 1987

BAKHTIN, M., *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984

BANDINI, M., *L'estetico il político: Da Cobra all' Internazionale Situazionista*. Milan: Costa & Nolan, 1999

BARROT, J., *What is Situationism: Critique of the Situationist International*. Londres: Unpopular Books, 1987

BARTHES, R., *El placer del texto. Lección inaugural*. Madrid: Siglo XXI, 2007

BARTHES, R., *El grado 0 de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI, 1997

BARTHES, R., *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1973

BARTHES, R., *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987

BARTOLOZZI, F., "Los Encuentros. Charla de Francis Bartolozzi", *Arriba España*, 2 julio 1972

BATAILLE, G., *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003

BATAILLE, G., "Les larmes et les rois", *Botteghe oscure*, nº XVII, 1956

BATCHELOR, D., "A little Situationism", *Artscribe*, nº 66, Nov-Dic. 1987

BATTY, M., LONGLEY, P., *Fractal Cities: A geometry of Form & Function*. Londres: Academic Press, 1994

BAUDELAIRE, C., *El pintor de la vida moderna en Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1996

BAUDELAIRE, C., *Las flores del mal*. Madrid: Planeta, 1999

BAUDRILLARD, J., *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1993

BAUDRILLARD, J., *Crítica de la economía política del signo*. México D.F.: Siglo XXI, 1974

BAUJARD, A. (introducción). En: SHÛNAGON, Sei, *Notes de chevet*. París: Gallimard, 1985

BAUMANN, B., *Terror or love? Bommi Baumann's Own Story of His Life as a West German Urban Guerrilla*. Nueva York: Grove Press, 1977

BAUMAN, Z., *Los retos de la educación en la modernidad líquida*. Barcelona: Gedisa, 2008

BECKER, C., *Zones of Contention. Essays on art, institutions, gender and anxiety*, New York: State University of New York Press, 1996

BELL, D., *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza, 1977

BELLAVITA, A., *Schermi perturbanti: per un'applicazione del concetto di unheimliche all'enunciazione cinematografica*. Milán: Vita&Pensiero, 2005

BELLOUR, R., "Marker forever". En: GREENE, Ricardo, PINTO, Iván (eds.), *La Zona Marker*. Santiago de Chile: Fidocs, 2013

BENJAMÍN, W., *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990

BENJAMIN, W., *El Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2006

BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982

BENJAMIN, W., *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1988

BENJAMIN, W., *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 2001

BENJAMIN, W., *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro Libros, 2010.

BENJAMIN, W., *Obra completa, Libro I, Vol. 1*. Madrid: Abada, 2006

BENJAMIN, W., *Obras Completas, Libro II, Vol. 1*. Madrid: Abada, 2010

BENJAMIN, W., *Dirección única*. Madrid: Alfaguara, 1987

BENSAÏD, D., *Resistencias: Ensayo de topología general*. Madrid: Editorial El Viejo Topo, 2006

BERMAN, P., *A Tale of Two Utopias: The Political Journey of the Generation of 1968*. New York: W.W. Norton, 1997

BERGER, G., *The Story of Crass*. Oakland, CA: PM Press, 2009

BERGSON, H., *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus, 2006

BERNSTEIN, D. W. "The San Francisco Tape Music Center: Emerging Art forms and the American Counterculture, 1961-1966", *The San Francisco Tape Music Center: 1960s Counterculture and the Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press, 2008

BERNSTEIN, R., SHAPIRO S., *Illegal living: 80 Wooster Street and the evolution of SoHo*. Vilna, Lituania: Jonas Mekas Foundation, 2010

BEY, H., *T.A.Z. Zona Temporalmente Autónoma*. Madrid: Talasa, 1996

BEY, H., *Inmediatismo*. Barcelona: Virus, 1999

BIRTWISTLE, G., *Living Art: Asger Jorn's Comprehensive Theory of Art Between Helhesten and Co-bra, 1946–1949*. Utrecht: Reflex, 1986

BLACK, B., *Anarchy after Leftism*. Birmingham: CAL Press, 1997

BLANCHOT, M., *Sade y Lautréamont*. Buenos Aires: Ediciones del Mediodía, 1967

BLANCHOT, M., *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila, 1957

BLANCHOT, M., *Falsos pasos*. Valencia: Pre-textos, 1977

BLISSETT, L., *Guy Debord ha muerto*. Madrid: radikales livres, 1998

BLISSET, L., BRÜNZELS, S. (grupo autónomo a.f.r.i.k.a.), *Manual de la guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Virus, 2000

BLOOM, A., *El cierre de la mente moderna*. Barcelona: Plaza & Janés, 1989

BOERSMA, L., "Constant", *Bomb Magazine*, nº 91, primavera 2005

BOITO, E., ESPOZ B. (eds.), *Urbanismo estratégico y separación clasista*. Rosario, Argentina: Puño y Letra, 2014

BOLDÚ, F., "Reportaje a Dany Cohn-Bendit", *Ajoblanco*, nº 39, noviembre 1978

BOLINAGA, I., "Beethoven y la batalla de Vitoria", s.f. En: euskonews.com

BONNETT, A., "Situationism, geography and poststructuralism", *Environment and Planning D: Society and Space*, nº 7, 1989

BONNET, A., "Art, ideology, and everyday space: subversive tendencies from Dada to postmodernism". En: *Environment and Planning D: Society and Space*, nº 10, 1992

BONNET, A., "The Situationist legacy", *Variant*, nº 9, 1991

BONET CORREA, A. (coord.), *Arte del franquismo*. Madrid: Cátedra, 1981

BONET, J. M., "Jorn: un hilo que nos une a COBRA", *EL PAÍS*, 27 febrero 1977

BONET, J. M., "La calle como lugar para la creación artística", *Diario de Navarra*, 28 junio 1972

BOURDIEU, P., PASSERON, J.-P., *La reproducción*. Barcelona: Laia, 1977

BORREIL, J., *La raison nómade*. París: Éditions Payot, 1993

BOSCO DÍAZ URMENETA, J., "Una entrevista a Ignacio Gómez de Liaño". *Modelos, Estructuras, Formas*. España 1957-79 (cat. exp.) Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2005

BOZAL, V. (et al.): *España. Vanguardia artística y realidad social 1936-1976*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976

BRATICH, J., "Becoming Seattle: The State of Activism and (Re)Activity of the State," *Fifth Estate*, nº 374, 2007

BRANDT, N., *Dialectical adventures into the unknown*. Londres: Spontaneous Combustion, 1974

BREA, J. L., *Nuevas Estrategias Alegóricas*. Madrid: Tecnos, Colección Metrópolis, 1991

BREA, J.L., "Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90", *Arte, Proyectos e Ideas*, nº4, mayo 1996

BREA, J. L., "Una imagen es una imagen es una imagen (tres escenarios)", *SalonKritik*, octubre 2010

BRETON, A., *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza, 1987

BRENTANO, R., SAVITT, M., *112 Workshop, 112 Greene Street: history, artists & artworks*. Nueva York: New York University Press, 1981

BRUSSELL, M., "Operation CHAOS: The CIA's war against the sixties counter culture", 1976. En: whale.to

BRYSON, N., *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza, 1991

BUBER, M., *¿Qué es el hombre?*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000

BUCHLOH, B., "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", *Artforum*,

nº 21; 1, septiembre 1982

BUCHLOH, B., "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions", *October*, nº 55, 1990

BÜRGER, P., *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987

BURROUGHS, W., *Exterminator!*. Nueva York: Viking, 1973

BURROUGHS, W., *The Soft Machine*. Nueva York: Grove Press, 1961

BUSKIRK, M., *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003

BUSTAMANTE, E., "La cultura vasca hoy. Los Encuentros de Pamplona". En: VV.AA., *Cuadernos para el diálogo*, colección *Los Suplementos*, nº 44, 1974

BYRNE, D., SHERMAN, C., (et. al), *New York Noise: Art and Music from the New York Underground 1978-88: Photographs by Paula Court*. Londres: Soul Jazz Books, 2007

C

CABAÑAS BRAVO, M. (coor.), *El arte español fuera de España*. Madrid: CSIC, 2003

CABRERA INFANTE, G., *Tres Tristes Tigres*. Barcelona: Seix Barral, 2005

CAGE, J., "Diary: Emma Lake Music Workshop 1965", *A Year from Monday*. Londres: Marion Boyars, 1985

CALLUORI, R. A., *Cultural terrorism: British Punk and the unity of misery in everyday life* (Tesis doctoral). Nueva York: Rutgers University NY, 1984

CALVO SERRALLER, F., *España: medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*. Madrid: Ministerio de Cultura/Fundación Santillana, 1985

CALVO SERRALLER, F., *El arte visto por los artistas: la vanguardia española analizada por sus protagonistas*. Madrid: Taurus, 1987

CALVO SERRALLER, F., *Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza Forma, 1988

CALVO SERRALLER, F. (coord.), *Los espectáculos del arte: instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Barcelona: Tusquets, 1993

CALVO SERRALLER, F., *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza Forma, 1988

CAMUS, A., *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza, 1985

CANDELA, I., *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza, 2007

CARANDELL, J. M., *Las comunas: Alternativa a la familia*. Barcelona: Tusquets, 1972

CARERI, F., *Walkscapes. El andar como una práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002

CARCHIA, G., *L'estetica antica*. Roma-Bari: Laterza, 1999

CARRILLO CASTILLO, J., "Amnesia y desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo", *arte-y-políticas-de-identidad*, vol 1. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2009

CARRILLO LINARES, A., "Movimiento estudiantil antifranquista, cultura política y transición a la democracia", *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, nº 5

CARSON, D., *Grit, noise and revolution*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005

CASQUETE, J., *Política, cultura y movimientos sociales*. Bilbo: Bakeaz, 1998

CASTELLS, M., *La ciudad y las masas: Sociología de los movimientos sociales urbanos*. Madrid:

Alianza, 1986

CASTORIADIS, C., *La institución imaginaria de la sociedad. Vol. I y II. Marxismo y teoría revolucionaria*. Barcelona: Tusquets, 1983

CASTORIADIS, C., *Una sociedad a la deriva. Entrevistas y debates (1974-1997)*. Buenos Aires: Katz, 2004

CASTRO FLÓREZ, F., *Escaramuzas: el arte en el tiempo de la demolición*. Murcia: Cendeac, 2003

CAVIA B., DE NAVERÁN I., JAIO M. y VERGARA L., "Formas de conocimiento informe". *Líneas de investigación, Bulegoa z/b*. En: bulegoa.org

CHEJFEC, S., *Moral*. Buenos Aires: Puntosur, 1990

CHEJFEC, S., *Los incompletos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004

CHEJFEC, S., *Mis dos mundos*. Barcelona: Candaya, 2008

CHEJFEC, S., *Teoría del ascensor*. Zaragoza: Jekyll and Jill, 2016

CHRISTIE, S., *Franco me hizo terrorista: memorias del anarquista que intento matar al dictador*. Madrid: Espasa Hoy, 2005

CHOLLET, L., *L'insurrection situationniste*. Paris: Dagorno, 2000

CHOMSKY, N., *Mantener la chusma a raya*. Tafalla, Txalaparta, 1995

CHOMSKY, N., RAMONET, I., *Cómo nos venden la moto*. Barcelona: Icaria, 1996

CIORAN, E. M., *Historia y utopía*. Barcelona: Tusquets, 1988

CKINC, H., *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences*. Princeton: Princeton University Press, 1995

COHEN, R., "Energism: An Attitude", *Artforum*, Septiembre 1980

COLLETTI, L., "Las ideologías del 68 a hoy", *La superación de la ideología*. Madrid: Cátedra, 1982

COLLECTIF (ed.), *Archives et documents situationnistes*, nº 3, otoño 2003

COMITÉ INVISIBLE, *La insurrección que llega*. París: La fabrique editions, 2007

CONSTANT, N., *La Nueva Babilonia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009

CONSTANTINE, A., *The covert war against rock*. Nueva York: Feral House, 2000

CONTRERAS, I., "Arte de vanguardia y franquismo: a propósito de la politización de los Encuentros de Pamplona", *Huarte de San Juan. Geografía e Historia*, nº 14, 2007

CORBEIRA, D. (ed.), *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000

CRAWFORD, M., "The Hacienda must be built", *Design Book Review*, nº 24, 1992

CRIMP, D., "La redefinición de la especificidad espacial". En: BLANCO, P., CARRILLO, J., (et. al.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000

CRITICAL ART ENSEMBLE, "El plagio utópico, la hipertextualidad y la producción cultural electrónica", *The Electronic Disturbance*. Brooklyn, NY: Autonomedia, 1994

CROWDER, G., *Classical Anarchism. The Political Thought of Godwin, Proudhon, Bakunin and Kropotkin*. Oxford: Clarendon Press, 1991

CULLER, J., *Sobre la deconstrucción: Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid: Cátedra, 1984

D

DALÍ, S., *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*. Madrid: Siruela, 2003

DANESI, F., *Le cinema de Guy Debord (1952-1994)*. París: Editions Paris Experimental, 2011

DANKY, J., KITCHEN, D., *Underground classics: The transformation of comics into comix*. Nueva York:

Abrams, 2009

DAVIS, M., "Wild streets: American graffiti vs. the cold war", *International Socialism Journal*, nº 91, 2001

DEBORD, G., *La Sociedad del Espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 1999

DEBORD, G., "Acerca de la arquitectura silvestre". En: SALA, A., *Le jardin d'Albisola*. Turín: Fratelli Pozzo, 1974

DEBORD, G., *In girum imus nocte et consumimur igni*. Barcelona: Anagrama, 2000

DEBORD, G., *Consideraciones sobre el asesinato de Gérard Lebovici*. Barcelona: Anagrama, 2001

DEBORD, G., *Comentarios a la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 1990

DEBORD, G., *Panegírico*. Tomos primero y segundo. Madrid: Acuarela & A. Machado, 2009

DEBORD, G., "Esa mala fama...". Logroño: Pepitas de Calabaza, 2011

DEBORD, G., *Oeuvres cinématographiques complètes*. París: Gallimard, 1994

DEBORD, G., *Guy Debord presente Potlatch (1954-1957)*. París: Gallimard, 1996

DEBORD, G., "Informe sobre la construcción de situaciones". En: *sindominio.net*

DEBORD, G., WOLMAN, G. J., "Métodos de *Détournement*". *Amano*, nº 7, Madrid: industrias mikuerpo, 1997

DE CERTEAU, M., *La invención de lo cotidiano*. 1 Artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, 2000

DE CERTEAU, M., *La toma de la palabra*. México: Universidad Iberoamericana, 1995

DELEUZE, G., *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002

DELEUZE, G., *La imagen-movimiento*. Estudios sobre cine 1. Barcelona: Paidós, 1984

DELEUZE, G., *La imagen-tiempo: Estudios sobre el cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987

DELEUZE, G., *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 2008

DELEUZE, G., *Proust y los signos*. Madrid: Editora nacional, 2002

DELEUZE, G., "Tres preguntas sobre Six Fois Deux", *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. III, nº 7, 2015

DELEUZE, G., "Tener una idea en cine", *Archipiélago*, nº 22, otoño 1995

DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Mil mesetas*. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos, 1993

DELEUZE, G., GUATTARI, F., *El Anti-edipo*. Barcelona: Paidós, 1971

DELGADO, M., "La eficacia simbólica del cine". En: VV.AA., *Cine y antropología*. Madrid: Casa Encendida-Fundación Caja Madrid, 2007

DELLA VOLPE, G., *Crítica de la ideología contemporánea*. Madrid: Comunicación/ Alberto Corazón, s.f.

DE LUCAS, G., "Chris Marker. Composición política de la imagen. Introducción a la primera imagen de Sans Soleil", *Formats: Revista de Comunicació Audiovisual*, nº2, 1999

DE PRADA POOLE, J. M., "De Prada Poole. Si tienes cabeza, mejor no dejar ni rastro", entrevista concedida a Inmaculada Maluenda y Enrique Encabo. *El Cultural*, 10 enero 2014

DERRIDA, J., *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1975

DERRIDA, J., *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989

DERRIDA, J., "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas". En: *galeon.com*

DERRIDA, J., "La fenomenología y la clausura de la metafísica. Introducción al pensamiento de Husserl", *Alter*, nº 8, 2000

DESHAYES, É., GRIMAUD, D., *L'underground musicale en France*. Marsella: Le mot et le reste, 2008

DEUTSCHE, R., *Evictions*. Chicago: Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, Cambridge / MIT Press, 1996

DEUTSCHE, R., *La cuestión urbana*. México: Siglo XXI, 1976

DEUTSCHE, R., "Men in space", *Artforum* 28, nº 6, febrero 1990

DE VICENTE HERNANDO, C., *Discurso sobre la vida posible. Textos situacionistas sobre la vida cotidiana*. Hondarribia, Gipuzkoa: Hiru, 1999

DIANO, C., *Forma ed evento. Principii per una interpretazione del mondo greco*. Venecia: Marsilio, 1994

DIANO, C., *Linee per una fenomenología dell'arte*. Venecia: Neri Pozza, 1956

DÍAZ, E., *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*. Madrid: Tecnos, 1983

DÍAZ, J., "El club de los poetas suicidas: Sylvia Plath", *Contemporary Culture Mag*, s.f.

DÍAZ CUYÁS, J., PARDO, C., "Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español", *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Donostia-Barcelona-Sevilla: Arteleku-MACBA-UNIA, 2004

DÍAZ, J., LLORENS, A., *La crítica de arte en España (1936-1976)*. Madrid: Istmo, 2004

DIDI-HUBERMAN, G., "Un conocimiento por el montaje". Entrevista concedida a Pedro G. Romero, *Minerva. Revista del círculo de bellas artes*, IV época, nº 5, 2007

DIDI-HUBERMAN, G., *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warbur*. Madrid: Abada, 2009

DISERENS, C. y CROW, T. (eds.), *Gordon Matta-Clark*. New York: Phaidon, 2003

DISERENS, C., *Gordon Matta-Clark: vistas a través de lo invisible*. Programa expositivo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997

DOWNING, J., *Radical media: The political experience of alternative communication*. Boston: South End Press, 1984

DUBOIS, P., "La Jetée de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience", *Théorème*, nº 6, *Recherches sur Chris Marker. Revue de l'Institut de Recherche sur le Cinema et l'Audiovisuel IRCAV*, Université Paris 3. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2006

DUBUFFET, J., *Asfixiante Cultura*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1970

DU CAMP, M., *Souvenirs Littéraires*, vol. 1. París: Hachette, 1882. En: archive.org

DUCIS ROTH, J. P., "La construcción de la subjetividad en Espadas como labios de Vicente Aleixandre", *Espéculo. Revista de estudios literarios Universidad Complutense de Madrid*, nº 21, julio-octubre 2002

DUMONTIER, P., *Les situationnistes et mai 68. Théorie et pratique de la révolution (1966-1972)*. París: Gerard Lebovici, 1990

DUMOULIÉ, C., "Nietzsche y Artaud, pensadores de la crueldad", *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, nº 4-5, 2007

DUMOULIÉ, C., *Nietzsche y Artaud: por una ética de la crueldad*. México: Siglo XXI, 1996

DURKHEIM, E., *Historia de la educación y de las doctrinas pedagógicas. La evolución pedagógica en Francia*. Madrid: La Piqueta, 1982

DWORKIN, D., *Cultural Marxism in Postwar Britain: History, the New Left and the Origins of Cultural Studies*. Durham: Duke University Press, 1997

E

ECO, U., *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen, 1986

EGUIZÁBAL, R., "La vida densa", *Buades. Periódico de Arte*, nº 10, junio-julio 1987

EL DJOUDI, Y., "N'habite pas à l'adresse indiquée", *Archives & Documents situationnistes*, nº5, 2005

EL DJOUDI, Y., "No vivas en la dirección indicada", *Revista Anthropos*, nº 229, 2010

ESTEN, M., *A history of underground comics*. Londres: Ronin, 1974

ENZENSBERGER, H. M., "La manipulación industrial de las conciencias", *Detalles*. Barcelona: Anagrama, 1969

ESCUADERO VILA, R., "El pozo, la muerte o el arquitecto: Gordon Matta-Clark". En: *Situaciones*, nº 4, febrero 2013

ESPINOSA, B., *Ética*. Madrid: Editora Nacional, 1984

ESTEBAN, J. M., "Conflicto en los "Encuentros de Arte", *Diario de Navarra*, 28 junio 1972

EVANS, Dylan, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Londres, Nueva York: Routledge, 1996

EYERMAN, R., JAMISON, A., *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998

F

FAIRBROTHER, T., POTTS, K. (Group Material), *In And Out Of Place: Contemporary Art and the American Social Landscape*. Boston: Museum of Fine Arts, 1993

FAIRFIELD, R., *The modern utopian. Alternative communities of the 60s and 70s*. Washington: Process, 2010

FARREN, M., *Give the anarchist a cigarette*. Londres: Jonathan Cape, 2001

FEIXA, C. (et. al.), *Movimientos juveniles en la Península Ibérica. Graffitis, grifotas, okupas*. Barcelona: Ariel, 2002

FELSHIN, N., *But is it Art?: the spirit of art as activism*. Seattle, WA: Bay Press, 1995

FERGUSON, R., OLANDER, W. (et. al.), *Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture*. Nueva York: The New Museum of Contemporary Art, 1990

FERNÁNDEZ-LLEBREZ, J., *La dimensión humana de la arquitectura de Aldo van Eyck. Escrita y Construida: Reconocimiento de sus ideas y Estudio de su iglesia en La Haya*. Tesis Doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Valencia, 2013

FERNÁNDEZ-SAVATER, A., "Olas y espuma. Otros modos de pensar estratégicamente", *Eldiario.es*, 10 junio 2012

FILARE (Alberto Fraile), "Introducción a los Encuentros", *El Pensamiento Navarro*, 1 junio 1972

FILARE (Alberto Fraile), "Encuentros 1972. Pamplona. Ante los Encuentros", *El Pensamiento Navarro*, 25 junio 1972

FILARE (Alberto Fraile), "Mi resumen de los Encuentros", *El Pensamiento Navarro*, 4 junio 1972

FINEMAN, J.I., "The Structure of Allegorical Desire", *October*, nº 12, primavera 1980

FORD, S., *The Realization and Suppression of the Situationist International. An Annotated Bibliography 1972-1992*. Edimburgo/San Francisco: AK Press, 1995

FORMENT, A., *José Martínez: la epopeya de Ruedo Ibérico*. Barcelona: Anagrama, 2000

FOSTER, H., *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001

FOSTER, H. (ed.) *The anti-aesthetic : essays on postmodern culture*. Nueva York: New York Press, 1998; Barbara Kruger. Nueva York: Rizzoli, 2010

FOSTER, H., *Diseño y delito*. Madrid: Akal, 2004

FOUCAULT, M., *El orden del Discurso*. Barcelona: Tusquets, 2015

FOUCAULT, M., *Defender la sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000

FOUCAULT, M., *Las Palabras y las Cosas*. México: Siglo Veintiuno, 1968

FOUCAULT, M. (et. al.), *Conversaciones con los radicales*. Barcelona: Kairós, 1975

FOUCAULT, M., *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996

FOUCAULT, M., *Topologías (Dos conferencias radiofónicas): Utopías y heterotopías; El cuerpo utópico*, France-Culture, 7 y 21 diciembre 1966

FOUCAULT, M., *Genealogía del Racismo*. La Plata, Argentina: Altamira, s.f.

FRANCIS, M., "It's all over: the material (and anti-material) evidence", *Sussman* n° 57, s.f.

FRANK, T., "New Consensus for Old", *The Baffler*, n°12, 1999

FRASER, A., "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", *Artforum*, n° 1, septiembre 2005

FREUD, S., *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1972

FREUD, S., *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996

FRITH, S., *Sociología del rock*. Madrid: Júcar, 1980

FRITH, S., STRAW, W., STERET, J., *La otra historia del rock*. Barcelona: Robinbook, 2006

FULLER, M., *Flyposterfrenzy: posters from the anticopyright network*. Londres: Working Press, 1992

FUNDACIÓN ESPAI EN BLANC (coord.), *Luchas autónomas en los años setenta. Del antagonismo obrero al malestar social*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008

FUSI, J.P., *Un siglo de España. La cultura*. Madrid: Marcial Pons, 1999

G

GARCÍA LLORET, P., *Psicodelia, hippies y underground en España*. Zaragoza: Zona de Obras, 2006

GALBRAITH, J. K. *La sociedad opulenta*. Barcelona: Planeta- De Agostini, 1992

GALVÁN, V., *De vagos y maleantes. Michel Foucault en España*. Barcelona: Virus, 2010

GEORGAKAS, D. (et. al.), *The Encyclopedia of the American Left*. Londres: St. James, 1990

GEORGAKAS, D., *Left face: a source book of radical magazines, presses, and collectives actively involved in the arts*. Nueva York: Cineaste and Smyrna Press, 1978

GIDDENS, A., *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza, 1993

GIEDION, S., *A decade of Modern Architecture*. Zürich: Girsberger, 1954

GILLET, C., *The sound of the city*. Londres: Souvenir Press, 1983

GILMAN, C., "Los archivos de vanguardia de Asger Jorn", *Anthropos*, n° 229, 2010

GITLIN, T., *The whole world is watching: Mass Media in the making and unmaking of the New Left*. Berkeley: University of California Press, 1981

GODFREY, J. (ed.), *A decade of i-deas: the encyclopedia of the '80s*. Londres: Penguin, 1990

GOITI (Fernando Pérez Ollo), "Notas del reporter" (epígrafe "Una radiografía"), *Diario de Navarra*, 5 julio 1972

GOLDSTEIN, R., *Reporting the counterculture*. Londres: Unwin Hyman, 1989

GOMARASCA, P., "Bene o male, la 'Vecchia talpa' è al lavoro", *Oasis (Rivista semestrale della Fondazione internazionale Oasis)*, Año V, n.9, Julio 2009

GOMBIN, R. (1971), *Los orígenes del izquierdismo*. Bilbao: Zero, 1976

GONZÁLEZ CALLEJA, E., *Rebelión en las aulas. Movilización y protesta estudiantil en la España contemporánea. 1865-2008*. Madrid: Alianza, 2009

GONZÁLEZ CALLEJA, E., SOUTO KRUSTÍN, S., "Juventud y política en España: orientación bibliográfica", *Ayer*, n° 59, 2005

GONZÁLEZ, J., *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Madrid: La Piqueta, 1977

GONZÁLEZ MADRID, D. A., *El franquismo y la transición en España. Desmitificación y reconstrucción de la memoria de una época*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2008

GONZALO, J., *Poder Freak. Una crónica de la contracultura*, vol. 1. Bilbao: Libros Crudos, 2009

GONZALO, J., *Poder Freak. Una crónica de la contracultura*, vol. 2. Bilbao: Libros Crudos, 2011

GONZALO, J., *Poder Freak. Una crónica de la contracultura*, vol. 3. Bilbao: Libros Crudos, 2014

GOODY, J., *La domesticación del pensamiento salvaje*. Madrid: Akal, 1985

GOOSE, V., *Rethinking the New Left: An Interpretative History*. Nueva York: Palgrave, 2005

GOUSSELAND, J., "Entre la fête et la crise: un succes inattendu", *Combat: Le journal de Paris*, 1972

GRACIA, J., RUIZ CARNICER, M.A., *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis, 2004

GRAHAM, H., LABANYI, J., *Spanish Cultural Studies. An Introduction. The Struggle for Modernity*. Nueva York: Oxford University Press, 1995

GRAY, C., *Leaving the 20th century. The incomplete work of IS*. London: Rebel Press, 1998

GREEN, J., *Days in the life: Voices from the English underground 1961-1971*. Londres: Heinemann, 1988

GREEN, J., *All Dressed Up: The sixties and the Counterculture*. London: Pimlico, 1999

GROYS, B., *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-textos, 2005

GRUPO ALEA, *Encuentros 1972 Pamplona (cat. exp.)* Madrid: Alea, 1972

GUARNACCIA, M., *Provos: Amsterdam 1960-67, gli inizi della controcultura*. Bertoliolo: AAA Edizioni, 1997

GUASCH, A. M., *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*. Madrid: Akal, 1985

GUASCH, A. M., *El arte último del s. XX, del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma, 2000

GUBERN, R., *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, 1974

GUILLAUM, P., "Debord", *La Vieille Taupe*, nº 1, primavera 1995

H

HABERMAS, J., *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Katz, 2008

HABIB, A., PACI, V. (Introduction), *Chris Marker ou l'imprimerie du regard*. París: L'Harmattan, 2008

HAGER, S., *Art After Midnight: The East Village Scene*. Nueva York: St. Martin's Press, 1986

HAGENBERG, R., *The East Village. A Guide. A Documentary*. Nueva York: Pelham Press, 1986

HAHNE, R., MOREA, B., *Black Mask and the Motherfuckers: the incomplete woorks of Ron Hahne, Ben Morea and the Black Mask Group*. Londres: Unpopular Books and Sabotage Editions, 1993

HALL, S., JEFFERSON, T., *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war*. Londres: Hutchison University Press, 1983

HALLEY, P., "Beat, Minimalism, New Wave, and Robert Smithson", *Arts Magazine*, Vol. 56, nº 9, mayo 1981

HALLEY, P., "Notes on Abstraction", *Collected Essays (1981-87)*. Zurich: Galería Bruno Bischofberger, 1989

HARPER, C., *Anarchy: a graphic guide*. Londres: Candel Press, 1987

HARPER, G. (ed.), *Interventions and Provocations. Conversations on Art, Culture, and Resistance*. Albany, NY: State University of New York Press, 1998

HEARTFIELD, J., *Photomontages of the Nazi Period*. Nueva York: Universe Books, 1977

HEATH, J., POTTER, A., *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*. Madrid: Taurus, 2005

HEBDIGE, D., *Subcultura: el significado del estilo*. Barcelona: Paidós, 2004

HEIDEGGER, M., "Poéticamente habita el hombre", *Revista Filosofía*. Universidad de Chile, s.f.

HEIDEGGER, M., *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal, 1994

HEYNEN, H. "The Antinomies of Utopia". *Assemblage*. Cambridge, nº29, abril 1996

HEWISON, R., *Too much: Art and Society in the sixties: 1960-1975*. Londres: Methuen, 1986

HOFFMAN, A., *Woodstock nation*. Nueva York: Vintage Books, 1969

HOLMSTROM, J., *Punk: The Original*. New York: Trans-high Pub, 1996

HOME, S., "Aesthetics and Resistance, totality reconsidered", *Smile* nº 11, 1989

HOME, S., *Asalto a la cultura: Corrientes utópicas desde el Letrismo a Class War*. Barcelona: Virus, 2002

HOME, S., *Plagiarism: art as commodity and strategies for its negation*. London: Aporia Press, 1987

HOVAGIMYAN G.H., "Matta-Clark, arquitectura y artes mediales", *Archivo Museo Nacional de las Artes*. Santiago, Chile, 2013

HOWARD, R. M., *Standing in the Shadow of Giants: Plagiarists, Authors, Collaborators*. Stanford, Connecticut: Ablex Publishing Corporation, 1999

HUGHES, R., "El ascenso de Andy Warhol", *The New York Review of Book*, 18 febrero 1982

HUICI, F., RUIZ, J., *La comedia del arte (en torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editora Nacional, 1974

HUIZINGA, J., *Homo Ludens*. Madrid: Alianza, 2012

HUYSEN, A., "The search for tradition: Avant-garde and Postmodernism in the 70's", *New German Critique*, nº 22, 1981

HUNT, R. (ed.), *Poetry Must be Made by All!-Transform the World (cat. exp.)*. Estocolmo, Suecia: Moderna Museet, 1969

I

IBÁÑEZ, T., "El anarquismo como catapulta". Entrevista realizada por Amador Fernández Savater, *eldiario.es*, 9 mayo 2014

INTERNACIONAL SITUACIONISTA, *Internacional Situacionista vol.1: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris, 1999

INTERNACIONAL SITUACIONISTA, *Internacional Situacionista vol.2.: La supresión de la política, más "Las tesis de Hamburgo en septiembre de 1961", de Guy Debord (1989)*. Madrid: Literatura Gris, 2000

INTERNACIONAL SITUACIONISTA, *Internacional Situacionista, vol. 3: La práctica de la teoría, más "Tesis sobre la Internacional situacionista y su tiempo"*. Madrid: Literatura Gris, 1999-2000

J

JACOBS, D., WINKS, C., *At dusk: the Situationist movement in historical perspective*. Berkeley, California: Perspectives, 1975

JAMESON, F., *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona: Paidós, 1991

JAPPE, A., *Guy Debord*. Barcelona: Anagrama, 1998

JASPERS, K., *Nietzsche. Introducción a la comprensión de su filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003

JENKINS, B., *Gordon Matta-Clark: Conical Intersect*. Londres: Afterall Books, 2011

JEZER, M., *Abbie Hoffman: American Rebel*. Nueva Jersey: Rutgers University Press, 1993

JIMÉNEZ-BLANCO, M.D., *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1989
 JORN, A., "Peinture Detournee". En: SUSSMAN, E. (ed.), *On the passage of a few people through a brief moment in time: the Situationist International (1957-1972)*. Boston: MIT Press/ICA Boston, 1989
 JORN, A., "Guy Debord y el problema del maldito", *La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución. Sección inglesa de la Internacional Situacionista*. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2004
 JULIÁ, S., "Echar al olvido. Memoria y amnistía en la transición", *Claves de Razón práctica*, nº 129, 2003
 JULLIEN, F., *Tratado de la eficacia*. Madrid: Siruela, 1999

K

KAHN, L. I., "New Frontiers in Architecture: CIAM in Otterlo 1959 ", *Escritos, conferencias y entrevistas*. Madrid: El Croquis, 2003
 KALTERMARK, Odile, *La littérature chinoise*. París: P.U.F., 1967
 KASTNER, J., "Earth Art o la naturaleza en el museo", *El Cultural*, 13 noviembre 2009
 KATSIAFICAS, G., *The Subversion of Politics: European Autonomous Social Movements and the Decolonization of Everyday Life*. Oakland, California: AK Press, 2006
 KAUFMAN, V., "Angels of Purity", *October*, nº 79, *Guy Debord and the International Situationiste*. Edición especial, invierno 1997
 KENNEDY, R., "If the Copy Is an Artwork, Then What's the Original?", *New York Times* 6 diciembre 2007
 KEMPTON, R., *Provo: Amsterdam's Anarchist Revolt*. New York: Autonomedia, 2007
 KIRWIN, L., *It's All True: Imagining New York's East Village Art Scene of the 1980s*. Baltimore, Maryland: University of Maryland, 1999
 KLOSSOWSKI, P., *Un tan funesto deseo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010
 KNABB, K., *Situationist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006
 KORZYBSKI, A., *Science and Sanity: An Introduction to NonAristotelian Systems and General Semantics*. Lakeville, CT: International NonAristotelian Library, 1958
 KOSIK, K., *Dialéctica de lo concreto*. México: Grijalbo, 1967
 KOSSOVITCH, L., *Signos e Poderes em Nietzsche*. San Pablo: Ática, 2004
 KOSUTH, J., *Art after Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990*. Cambridge: The MIT Press, 1991
 KRAUSS, R., *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996
 KRAUSS, R., FOSTER, H., (et. al.), *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006
 KRAUSS, R., "La escultura en su campo expandido". En: FOSTER, H., *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985
 KRISTEVA, J., *El porvenir de una revuelta*. Barcelona: Seix Barral, 2000
 KRISTEVA, J., *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid: Cátedra, 1995
 KRISTEVA, J., "La locura, la revuelta y la extranjería", *Signos filosóficos*, vol. 4, nº 7, 2002
 KRISTEVA, J., *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. París: Editions du Seuil, 1974
 KROPOTKIN, P., *Origen y evolución de la moral*. Buenos Aires: Americalee, 1945
 KROPOTKIN, P., "El Estado: su papel histórico", *La Libertad de Prensa*, Madrid, 1946
 KLIMKE, M., SCHARLOTH, J. (eds.), *1968 in Europe. A History of protest and Activism, 1956-1977*.

Nueva York: Palgrave McMillan, 2008

L

LACAN, J., *Kant con Sade. Escritos 2.* México: Siglo XXI, 1979

LACAN, J., *Escritos*, Barcelona: RBA, 2006

LACAN, J., *El seminario Libro II El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica.* Buenos Aires: Paidós, 1983

LACAN, J., *El seminario Libro VIII La transferencia.* Buenos Aires: Paidós, 2008

LACAN, J., *El seminario. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis.* Barcelona: Paidós, 1987

LAKA, X., *Síntesis de las artes: relaciones escultura-arquitectura. Experiencia Azterlan.* Tesis Doctoral. Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco/EHU, 2010

LARA, F., "Pamplona: Encuentros-72 de arte de vanguardia", *Triunfo*, nº 511, 1972

LAUTRÉAMONT, *Los Cantos de Maldoror.* Madrid: Cátedra, 1988

LAUTRÉAMONT, *Poesías y cartas.* Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, s.f.

LEACH, E., *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos.* Madrid: Siglo XXI, 1978

LEE, M., SHLAIN, B., *Acid dreams: The complete social history of LSD. The CIA, the sixties, and Beyond.* Nueva York: Grove Press, 1985

LEE, P., *Object to be destroyed. The work of Gordon Matta-Clark,* Cambridge, Massachuset, The MIT Press, 2000

LEFEBVRE, H., *Crítica de la vida cotidiana.* México: Siglo XXI, 1972

LEFEBVRE, H., *La vida cotidiana en el mundo moderno.* Madrid: Alianza, 1972

LEFEBVRE, H., *El derecho a la ciudad.* Barcelona: Península, 1973

LEFEBVRE, H., *The Production of Space.* Cambridge, Massachusetts: Blackwell, 1991

LE MANACH, Y., *Bye-bye turbin.* París: Editions Champ libre, 1973

LÉVI-STRAUSS, C., *El pensamiento salvaje.* México: Fondo de Cultura Económica, 1997

LÉVI-STRAUSS, C., *Historia de Lince.* Barcelona: Anagrama, 1992

LÉVI-STRAUSS, C., "La eficacia simbólica", *Antropología estructural.* Barcelona: Paidós, 1995

LEWIS, R., *Outlaws of America: The underground press and its context. Notes on a cultural revolution.* Londres: Penguin, 1972

LIGTELIJN, V., STRAUVEN, F., *The Child, the City and the Artist. An essay on architecture. The in-between realm. Vol 1.* Ámsterdam: Sun, 2008

LIGTELIJN, V., STRAUVEN, F., *Aldo Van Eyck. Collected Articles and Other Writings. 1947-1998, vol 2.* Ámsterdam: Sun, 2008

LIPPARD, L. (ed.), *Dadas on Art.* Nueva York: Dover, 2008

LIPPARD, L., "The Geography of Street Time: A Survey of Street Works Downtown", *SoHo-Down-town Manhattan* (cat. exp.) Berlín: Akademie der Künste, 1976

LIPPARD, L., *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Akal, 2004

LIPPARD, L., "Caballos de Troya: Arte Activista y Poder". En: *VV.AA, Arte después de la Modernidad.* Madrid: Akal, 2001

LIPPARD, L., *Get the Message? A Decade of Art for Social Change.* Nueva York: E. P. Dutton, 1984

LLADÓ POL, F., *Los Comics de la Transición. Colección Viñetas.* Barcelona: Glénat, 2001

LOOS, A., *Ornamento y delito y otros escritos.* Barcelona: Gustavo Gili, 1972

LOOSELEY, D., *The Politics of Fun: Cultural Policy and Debate in Contemporary France*. Oxford: Berg, 1997

LÓPEZ MUNUERA, I., "Los Encuentros de Pamplona: de John Cage a Franco pasando por un prostíbulo", *Arte y parte*, nº 83, octubre-noviembre 2009

LÓPEZ RODRÍGUEZ, S., *Orientación y desorientación en la ciudad. La teoría de la deriva*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2005

LOTRINGER, S., "Better than life (My 80's)", *Artforum*, nº 41; 8, abril 2003

LUCY, N., "Introduction. The source of plagiarism", *Angelaki. Journal of the theoretical humanities*, vol. 14, nº 1, abril 2009

LUIS DE PABLO, "Maurice Fleuret", *El PAÍS*, 5 abril 1990

LUMLEY, R., *States of emergency: Cultures of revolt in Italy from 1968 to 1978*. London: Verso, 1990

LYOTARD, J-F, *Discurso, Figura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979

LYOTARD, J-F, *La Posmodernidad (Explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1996

M

MADERUELO, J., *El espacio raptado*. Madrid: Biblioteca Mondadori, 1990

MADERUELO, J., *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008

MADERUELO, J. (ed.), *Arte Público: naturaleza y ciudad*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2001

MAFFI, M., *La cultura underground*, vols I y II. Barcelona: Anagrama, 1975

MAGRIS, A., *L'idea di destino nel pensiero antico*. Udine: Del Bianco, 1984

MAINER, J.C., JULIÁ, S., *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986. La cultura de la transición*. Madrid: Alianza, 2000

MALLARMÉ, S., *Correspondance complète (1862-1871) suivi de Lettres sur la poésie (1872-1898)*. París: Gallimard, 1995

MALLARMÉ, S., *Cartas sobre la poesía*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, 2008

MALLARMÉ, S., *Oeuvres Completes*. París: Gallimard, 1945

MALLARMÉ, S., *Mallarmé chez lui*. París: Grasset, 1935

MALLON, T., *Stolen Words. Forays in the Ravages of Plagiarism, Forays into the Origins and Ravages of Plagiarism*. Nueva York: Ticknor and Fields, 1989

MALVIDO, P., *Nosotros los malditos*. Barcelona: Anagrama, 2004

MANDOSIO J.M., *En el caldero de lo negativo*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2006

MARTOS, J.F., *Historia de la Internacional Situacionista*. San José, Costa Rica: Editorial Montemira, 2012

MANRIQUE, D. A., "Un milagro llamado 'Star'. Contracultura al asalto del quiosco", *EL PAÍS*, 7 marzo 2008

MARAGLIANO, G., "The invisible insurrection: the Situationists revisited- détournement rendered autonomous and removed from its context of subversion", *Flash Art*, nº 147, 1989

MARCHÁN FIZ, S., *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal, 1994

MARCHÁN FIZ, S., *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Madrid: Alianza, 1987

MARCHÁN FIZ, S., "Después del naufragio", *Fuera de Formato*. Madrid: Centro Cultural de la Villa, 1983

MARCUS, G., *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama, 1993

MARCUS, G., *In the fascist bathroom: writings on punk (1977-1992)*. Massachusetts, Harvard University Press, 1999

MARCUS, G., "Te puedes contagiar" (prólogo). En: DEBORD, G., *Panegírico*. Tomos primero y segundo. Madrid: Acuarela, 2009

MARCUSE, H., "Tolerancia represiva". En: WOLF, R.P. (et. al.), *Crítica de la tolerancia pura*. Madrid: Editora Nacional, 1977

MARCUSE, H., *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Ariel, 2005

MARCUSE, H., "Liberación respecto a la sociedad opulenta". En: COOPER, D. (ed.), *La dialéctica de la liberación*. México: Siglo XXI, 1969

MARCUSE, P., "Abandonment, Gentrification, and Displacement: the Linkages in New York City". En: SMITH, N., WILLIAMS, P. (eds.), *Gentrification of the City*. Boston: Unwin Hyman, 1986

MARIN, L., *Utópicas: juegos de espacios*. Madrid: Siglo XXI, 1975

MARK, J., *A history of underground comics*. Berkeley: Ronin, 1987

MARKER, C., "La necesidad y la razón", *Caimán cuadernos de cine*, nº 5, mayo 2012

MARKER, C., "Sans Soleil", *Trafic*, nº 6, 1993

MARKER, C., "A free replay; notes sur Vértigo", *Positif*, nº 400, junio 1994

MARTÍ ARÍS, C., *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005

MARTÍNEZ GUERRICABEITIA, J., SEMPRÚN, J. (eds.), *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 1963 -1979

MARTÍNEZ VEIGA, U., *Cultura y adaptación*. Barcelona: Anthropos, 1985

MARTÍN PRADA, J., *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos, 2001

MARWICK, A., *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States*. Oxford: Oxford University Press, 1998

MARX, K., *Antología*. Barcelona: Península, 1988

MARX, K., *Manuscritos: Economía y Filosofía*. Madrid: Alianza, 1984

MARX, K., *La cuestión judía. Sobre democracia y emancipación*. Madrid: Santillana, 1997

MARX, K., "El periódico del pueblo". En: marxists.org

MARX, K., "Sobre Proudhon (Carta a J. B. Schweitzer)". En: marxists.org

MARX, K., "El 18 de Brumario de Luis Bonaparte", Capítulo V, párrafo 4º. En: marxists.org

MAURA ZORITA, E., "Romanticismo y crítica inmanente en la teoría crítica del joven Walter Benjamin", *Congreso El fondo de la historia: Idealismo, Romanticismo y sus Repercusiones*. Actas. Madrid: Universidad Carlos III, 22 -24 noviembre 2010

MAUREL-INDART, H., *Du plagiat. Perspectives Critiques*. Paris: PUF, 1999

MELLY, G., *Revolt into style: The pop arts in Britain*. London: Penguin, 1970

MENDIZABAL, A., *Toma de tierra*. Bilbao: Carreras Múgica, 2014

MERLEAU-PONTY, M., *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010

McDONOUGH, G. W., "Discursos de la Marginación", *V. Congreso de Asociaciones de Antropología del Estado Español*, Barcelona, 1990

McDONOUGH, G.W., ROTENBERG, R. (eds.), *Cultural Meanings of Urban Space*. Nueva York: Bergin & Garvey, 1993

McDONOUGH, G. W., "Ciudades irreales", *Congreso de Asociaciones de Antropología del Estado Español*, Barcelona, 2002

McDONOUGH, T. (ed.), *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge: MIT Press, 2002

McDONOUGH, T., "El espacio situacionista", *Anthropos*, nº 229, 2010

McKENZIE, W., *50 Years of Recuperation of the Situationist International: Of the Situationist International 1957-2007*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2008

MCLUHAN, M., *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México: Diana, 1969

McMILLAN, J., BUHLE, P. (eds.), *The New Left Revisited*. Filadelfia: Temple, 2003

MILLER, J., *McLuhan*. Barcelona: Grijalbo, 1972

MILLER, T., *The 60s communes: Hippies and Beyond*. Syracuse: Syracuse University Press, 1999

MONK, P., "Reading and Representation in Political Art", *Parachute*, nº 16, otoño 1979

MONTAIGNE, M., *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*. Barcelona: El Acantilado, 2007

MONTESERÍN, P., *La conferencia. El plagio sostenible*. Madrid: Lengua de Trapo, 2006

MORAZA, J.L., *Abstracción normativa. Siete ensayos sobre los contras de la claridad*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 2010

MORENO GALVÁN, J.M., *Introducción a la pintura española actual*. Madrid: Publicaciones españolas, 1960

MORENO GALVÁN, J.M., *Crónica de la pintura española de postguerra: 1940-1960*. Madrid: Galería Multitud, octubre-noviembre 1976

MORIN, E., LEFORT, C., CASTORIADIS, C., *Mayo del 68: La brecha*, Buenos Aires: Nueva Vision, 2009

MORIN, E., *El espíritu del tiempo: ensayo sobre la cultura de masas*. Madrid: Taurus, 1966

MOORE, A., MILLER, M. (eds.), *ABC No Rio Dinero: The Story of a Lower East Side Art Gallery*. Nueva York: ABC No Rio and Collaborative Projects, 1985

MOORE, A., *Collectivities: New York City Artists Organizations 1969-1985. Tesis Doctoral*. Nueva York: City University of New York Graduate Center, 2000

MOORE, T., COLEY, B., *No Wave: Post-Punk. Underground*. New York. 1976-1980. Nueva York: Harry N. Abrams Books, 2008

MORRISEY, L., *The Kitchen Turns Twenty: A Retrospective Anthology*. Nueva York: The Kitchen, 1992

MOUFFE, C. (ed.), *Deconstrucción y Pragmatismo*, Buenos Aires: Paidós, 1998

MUÑOZ SORO, J. (ed.), *Intelectuales y franquismo: un debate abierto (monográfico)*. *Historia del Presente*, nº 5, 2005

MUÑOZ SORO, J., *Cuadernos para el diálogo (1963-1976). Una historia cultural del segundo franquismo*. Madrid: Marcial Pons, 2006

MUÑOZ SORO, J. (ed.), *Los intelectuales en la transición*, *Ayer*, nº 81, 2011

N

NASH, J., THORSEN, J. J., "Art is Pop - Co-ritus is Art - Divided We Stand", *Aspekt*, nº 3, Copenhague, 1963

NAZARIO, *La Barcelona de los 70 vista por Nazario y sus amigos*. Barcelona: Ellago, 2004

NEGRI, T., *La anomalía salvaje. Ensayo sobre poder y potencia en Spinoza*. Barcelona: Anthropos, 1993

NEUMANN, O., *Up Against the Wall Motherf**ker: A Memoir of the Sixties with Notes for Next Time (Paperback)*. New York: Seven Stories Press, 2008

NERVAL G., *Aurélia o El sueño y la vida, seguido de Las hijas del fuego*. Valencia: Pre-textos, Envida, 2002

NERVAL G., *Viaje al Oriente. Relatos*. Madrid: Valdemar, 1988

NEWMAN, S., *De Bakunin a Lacan. Anti- autoritarismo y dislocación del poder*. Lanham MD: Lexington Books, 2001

NEWMAN, S., *Universos inestables: Pos-modernidad y política radical*. Manchester: Manchester University Press, 2007

NIETZSCHE, F., *El Anticristo*. Madrid: Alianza, 1996

NIETZSCHE, F., *Fragmentos póstumos*, vol. IV: 1885-1889. Madrid: Tecnos, 2006

NIETZSCHE, F., *La Gaya Ciencia*. Madrid: Edaf, 2002

NIETZSCHE, F., *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza, 2008

NIETZSCHE, F., *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 1992

NIETZSCHE, F., *La voluntad de poder*. Madrid: Edaf, 2002

NIETZSCHE, F., *Ecce Homo*. Madrid: Alianza, 1996

NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia. O Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza, 1996

NIETZSCHE, F., *El crepúsculo de los ídolos (o como se filosofa a martillazos)*. Madrid: Alianza, 1979

NOMINÉ, B., *Sobre el discurso universitario*. Lectura de Lacan. Madrid, 2006. En: umbral-red.org

NONO, L., *Écrits*. París: Christian Bourgois, 1993

NUTTALL, J., *Bomb Culture*. Nueva York: Delta, 1970

O

O'HARA, C., *The Philosophy of Punk: More than Noise!!*. San Francisco (CA): AK Press, 1995

OLLARRA (José Javier Uranga), "Pamplona y el arte actual", *Diario de Navarra*, 1 julio 1972

OLICK, J.K. "Memoria colectiva y diferenciación cronológica: historicidad y ámbito público", *Ayer*, nº 32, 1998

ONLYÚ, *Memorias del underground barcelonés*. Barcelona: Glenát, 2005

ORTEGA LÓPEZ, T.M., "Se hace camino al andar. Balance historiográfico y nuevas propuestas de investigación sobre la dictadura franquista", *Ayer*, nº 63, 2006

ORTIZ, C., "Arte y política. Treinta años de creación artística en el Estado español, 1970-2000", *Papers d'Art*, 2000

ORTOLEVA, P., *I movimenti del '68 in Europa e in America*. Roma: Riuniti, 1998

OSBORNE, P., *How to Read Marx*. Londres, Nueva York: Norton, 2005

OTEIZA, J., *Propósito Experimental, 1956-1957*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007

OTEIZA, J., *Interpretación estética de la megalítica americana / Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo de la postguerra*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2008

OWENS, C., "Representation, Appropriation & Power", *Art in America*, nº 70, 5 mayo 1982

P

PAGLIA, C., *Cult and cosmic consciousness: Religious visions in the american 1960s*. Boston: Arion 10.3, 2003

PÁL PELBART, P., *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009

PARCERISAS, P., *Conceptualismo(s). Poéticos/Políticos/Periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007

PÉGUY, C., *Note conjointe*. París: Gallimard, 1942

PEREC, G., *W o el recuerdo de la infancia*. Barcelona: El Aleph Editores, 2003

PEREC, G., *Nací: textos de la memoria y el olvido*. Madrid: Abada Editores, 2006

PEREC, G., *El secuestro*. Barcelona: Anagrama, 2006

PÉREZ DE EULATE VARGAS, M., *La crítica de artes plásticas en la prensa diaria navarra, 1955-1983*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1998

PERNIOLA, M., *Los Situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid: Acuarrela & A. Machado, 2008

PERNIOLA, M., *El arte y su sombra*. Madrid: Cátedra, 2002

PERNIOLA, M., *Contra la comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006

PERNIOLA, M., *Transiti*. Roma: Castelvechi, 1998

PERROMAT AUGUSTÍN, K., "Poéticas combinatorias, (re)producción fragmentaria y plagio", *Réécritures I. Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine*, nº 4, 2010

PICÓ, J., *Modernidad y posmodernidad*. Barcelona, Alianza, 1988

POYNOR, R., *Obey the Giant. Life in the image world*. London: August Media, 2001

PLANT, S., *El gesto más radical. La internacional Situacionista en la época postmoderna*. Madrid: Errata Naturae, 2008

PLANT, S., "The Situationist International: a case of spectacular neglect", *Radical Philosophy*, nº 55, 1990

POYNOR, R., *Obey the Giant. Life in the image world*. Londres: August Media, 2001

PROUST, F., *De la résistance*. París: Le Cerf, 1997

R

RABINOW, P. (ed.), *Foucault Reader*. Nueva York: Pantheon Books, 1984

RAMPEREZ ALCOLEA, F., *La quiebra de la representación*. Madrid: Dykinson, 2004

RANCIÉRE, J., *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago, 2010

RANCIÉRE, J., *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996

RANCIÉRE, J., *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del estante, 2005

RANCIÉRE, J., *La lección de Althusser*. Santiago: LOM, 2013

RANCIÉRE, J., *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Arcis - Lom, 2009

RANCIÉRE, J., *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Madrid: Casus belli, 2015

RAYMER, M., "Bootlegging Inc.: La edad de oro de la piratería", *Vice*, vol. 4, nº 8, 2012

REID, J., *Up the Rise: The incomplete Works of Jamie Reid*. Londres: Faber, 1987

RESZLER, A., *La estética anarquista*. México D.F.: Colección Popular, 1974

REXROTH, K., *Desconexión y otros ensayos*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2009

RIDING, L., *The Poems of Laura Riding*. Londres: Carcanet; Nueva York: Persea Books, 1980

RIECHMAN, J. y FERNÁNDEZ BUEY, F., *Redes que dan libertad. Introducción a los nuevos movimientos sociales*. Barcelona: Paidós, 1994

RIMBAUD, A., *Una temporada en el infierno*. Madrid: Hiperión, 1982

RIMBAUD, A., *Iluminaciones*. Madrid: Alberto Corazón, 1991

ROBBE-GRILLET, A., *Instantáneas*. Barcelona: Marginales Tusquets, 1969

ROBBE-GRILLET, A., *Por una novela nueva*. Barcelona: Seix Barral, 1983

ROBBE-GRILLET, A., *La celosía*. Barcelona: Seix Barral, 1970

ROBERTSON, G., "The situationist International. Its penetration into British culture", *Block 14*, 1988

ROCA JUSMET, L., "La eficacia del Tai Chi Chuan", *Una trama sin tejer*, s.f.

ROCHA, S., *Historia de un incendio. Arte y revolución en los tiempos salvajes. De la comuna de París al advenimiento del punk*. Madrid/La Laguna, Tenerife: La Felguera, 2006

ROCHA, S., *Nos estamos acercando. Historia de Angry Brigade*. Madrid/La Laguna, Tenerife: La Felguera, 2008

ROCHA, S., *Los días de furia. Contracultura y lucha armada en los Estados Unidos (1960-1985). De los Weathermen, John Sinclair y los Yippies al Black Panther Party y los Motherfuckers*. Madrid/La Laguna, Tenerife: La Felguera, 2004

RODRÍGUEZ, S., "Nuevos estudios sobre el movimiento estudiantil antifranquista", *Ayer*, nº 77, 2010

RODRÍGUEZ, S., "Estrategias contrasubversivas frente a la disidencia estudiantil antifranquista". En: VV.AA.: *VI Encuentro de investigadores sobre el franquismo*. Zaragoza: CCOO, 2006

ROETZER, H.G., SIGUÁN M., *Historia de la literatura alemana I*. Barcelona: Ariel, 1990

ROSATI, L., STANISZEWSKI, M.A. (eds.), *Alternative Histories: New York Art Spaces, 1960-2010*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2012

ROSENBERG, H., *Tradition of the New*. Londres: Grove Press, 1962

ROSÉS CORDOVILLA, S., *El MIL: una historia política*. Barcelona: Alikornio, 2002

ROSLER, M., *Imágenes públicas: La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007

ROSZAK, T., *El nacimiento de la contracultura*, Barcelona: Kairos, 1981

RUBIA VILA, F. J., "El impacto de la Neurociencia: la ilusión del yo". En: *tendencias21.net*

RUESGA, J., CAMBIASSO, N. (eds.), *Más allá del rock*. Madrid: INAEM, 2008

RUIZ DE SAMANIEGO, A., "Chris Marker: La mirada de Orfeo", *Neutral*, nº 4, enero 2007

S

SABATER, A., *Peligrosidad social y delincuencia*. Barcelona: Nauta, 1972

SADER, E., *O Anjo Torto. Esquerda (e Direita) no Brasil*. Sao Paulo: Editora Brasiliense, 1995

SANDBACK, A. B., *Looking Critically: 21 Years of Artforum Magazine*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1984

SÁNCHEZ BIOSCA, V., *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza, 2006

SÁNCHEZ BIOSCA, V., "Las culturas del tardofranquismo", *Ayer*, nº 68, 2007

SÁNCHEZ FERLOSIO, R., *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*. Barcelona: Destino, 1993

SÁNCHEZ RECIO, G., *Eppure si muove. La percepción de los cambios en España (1959-1976)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008

SANGUINETTI, G., *Sobre el terrorismo y el Estado. La teoría y la práctica del terrorismo divulgadas por primera vez*. Bilbao: Libelos, 1993

SANZ DÍAZ, B., RODRÍGUEZ BELLO, R.I. (eds.), *Memoria del antifranquismo*. Valencia: Universitat de València, 1997

SANZ OLLER, J., *Entre el fraude y la esperanza. Las Comisiones Obreras de Barcelona*. Barcelona: Ruedo Ibérico, 1972

SARGEANT, J., *Deathtripping: An Illustrated History of the Cinema of Transgression*. Londres: Creation Books, 1995

SARMIENTO, J. A., *El arte de la acción*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1999

SARRAUTE, N., *Tropismos*. Barcelona: Tusquets, 1986

SENNET, R., *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2009

SERRAT, M., "El hermano de la sanguijuela-a guisa de contribución al asesinato de la palabra-" (prólogo), *Los cantos de Maldoror*. Madrid: Catedra, 1988

SCOTT, J. C., *Los dominados y el arte de la resistencia*. Tafalla (Nafarroa): Txalaparta, 2003

SCHULZ-DORNBURG, J., *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*. Madrid: Gustavo Gilli, 2002

SHAKESPEARE, W., *La Tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca*. Madrid: Colección Austral. Espasa-Calpe, 1996

SHAYA, G., "The Flâneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860–1910", *American Historical Review*, Vol. 109, nº 1, febrero 2004

SHUKAITIS, S., "Theories are made only to die in the war of time", *Guy Debord & the Situationist International as Strategic Thinkers*. Colchester: EBS Working Papers, 2012

SILVEYRA, J. O., "La criminalística y las falsificaciones de obras de arte". *Egida*, Buenos Aires: Editorial Policial, 1 (3), diciembre de 2007

SIMMEL, G., *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986

SIMONELLI, T., "Kojève o Lacan", *Verba Volant. Revista de Filosofía y Psicoanálisis*, año 4, nº 2, 2014

SISTIAGA, J. A., ... ere erera bailebu izik subua aruaren ... la película, *Sistiaga 1968/70*. Donostia: Tabakalera, 2007

SISTIAGA, J. A., "Sistiaga, el trazo vibrante", con Bebo Vicario y Jesús María Mateos, *Animadrid*. Madrid: Consejería de Cultura y Turismo. Comunidad de Madrid, 2007

SMITHSON, R., *Selección de escritos*. México: Alias, 2009

SMITHSON, R., "A Cinematic Atopia", *Artforum*, septiembre 1971

SPINOZA, B., *Ética*. Barcelona: RBA, 2002

STANSILL, P., ZANE MAIROWITZ, D., *By Any Means Necessary: Outlaw Manifestos and Ephemera 1965–70*. Hardmondsworth, Londres: Penguin, 1971

STEPHANE, A., *El universo contestatario*. Barcelona: Biblioteca Picazo, 1972

STIMSON, B., SHOLETTE, G. (eds.), *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2007

SUÁREZ, G., *Ciudadano Sade*. Madrid: Areté, 1999

SURI, J., *The Global Revolution of 1968*. Nueva York: Norton, 2007

SUSSMAN, E. (ed.), *On the passage of a Few People though a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International, 1957-1972*. Boston: Institute of Contemporary Art; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989

SWISS ARCHITECTURE MUSEUM (ed.), *Reactivate! Espacios remodelados e intervenciones mínimas*. Castellón: Espai d'art Contemporani de Castelló, 2008

T

TACUSSEL, P., *L'attraction sociale. Le dynamism de l'imaginaire dans société monocéphale*. París: Librairie des Méridiens, 1984

TANIZAKI, J., *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 2000

TÀPIES, A., *Memoria personal. Fragmentos para una autobiografía*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 2010

TAYLOR, M. J., *The Downtown Book: The New York Art Scene, 1974-1984*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2006

TAYLOR, P. (ed.), *Impresario: Malcom McLaren and the British New Wave*, New York. Cambridge, Mass.: New Museum of Contemporary Art / M.I.T. Press, 1988

TRAPIELLO, A., "Plagio", *El arca de las palabras*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006

TRÍAS, E., *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 2003

THOMAS, N., *Protest Movements in 1960s West Germany: A Social History of Dissent and Democracy*. Oxford: Berg, 2003

THOMPSON, A.K., *Black Bloc, White Riot: Anti-Globalization and the Genealogy of Dissent*. Edinburgh, Oakland, Baltimore: AK Press, 2010

THORNE, J.P., "Stylistics and Generative Grammars", *Journal of Linguistics*, vol. 1, nº 1, 1965

THORSEN, J. J., "Co-Ritus Interview", *Aspekt*, nº3, 1963

TOURAINÉ, A., *El movimiento de Mayo o el comunismo utópico*. Buenos Aires: Signos, 1970

TURCOTE, B.R., MILLER, C.T. (et. al.), *Fucked Up + Photocopied: instant art of the punk rock movement*. Berkeley, CA: Gingko Press, 1999

TURGENEV, I., *Padres e hijos*. Madrid: Alianza, 1971

TYLER, P., *The three faces of the Film: The Art, the Dream, the Cult*. South Brunswick. Nueva Jersey: A.S. Barnes, 1967

U

UGALDE, P., "El movimiento estudiantil y la izquierda", *Zona Abierta*, nº 25, 1980

USÓ, J.C., "Fuera de control: LSD y prensa de masas de España", *Ulises*, nº 11, 2009

V

VALÉRY, P., *El señor Teste*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1991

VANEIGEM, R., *Tratado del saber vivir para uso de las nuevas generaciones*. Barcelona: Anagrama, 1998

VANEIGEM, R., *Por una internacional del género humano*. Barcelona: Octaedro, 2000

VAN EYCK, A., "The Story of another idea", *Forum*, nº 14, septiembre 1959

VARON, J., *Bringing the War Home. The Weather Underground, the Red Army Faction, and the Revolutionary Violence in the Sixties and Seventies*. Berkeley/Los Ángeles/Londres: University of California Press, 2004

VAUCHER, G., *Crass Art and other pre Post Modernist Monsters*. London, AK Press/Exitstencil Press, 1999

VETUSTO, R., "Las revistas del rollo", *Vacaciones en Polonia*, nº 6, 2012

VIGURI, R., "Cicutas y cruces: suicidas ilustres", *Jot Down*. *Contemporary Culture Mag*, s.f.

VILA-MATAS, E. (prólogo). En: JOUANNAIS, Jean-Yves, *Artistas sin obra: I would prefer not to*. Barcelona: Acantilado, 2014

VILA-MATAS, E., *Historia abreviada de la literatura portátil, mezcla de ficción y ensayo*. Barcelona: Anagrama, 2006

VILA-MATAS, E., *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama, 2003

VILA-MATAS, E., *Exploradores del abismo*. Barcelona: Anagrama, 2007

VILA-MATAS, E., *Extrañas notas de laboratorio*. Caracas: El otro, el mismo, 2007

VILA-MATAS, E., "Un mehari verde". En: RUIZ DE SAMANIEGO, A., *Pere(t)c. Tentativa de inventario*. Madrid: Maia, 2011

VILLACAÑAS DE CASTRO, L. S., "¿Qué deseaban los situacionistas? (Reflexiones parciales sobre la revolución a partir de Mario Perniola)", *Posthumano*, s.f.

VILLATE, A., "Punk: combate, desesperación y suicidio", *Muskaria*, nº 27, 28, 29, 30, 1986-87

VILLENA, L. A., "El legado y El testamento", *El Cultural*, 1 mayo 2002

VILLON, F., *El legado y El testamento*. Valencia: Pre-Textos, 2002

VON DIRKE, S., *All Power to the imagination! The West German counterculture from the student movement to the greens*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997

VV.AA., *Acción directa en el arte y la cultura*. Madrid: radikales livres, nº 5, 1998

VV.AA., *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006

VV. AA., *A Study of the Non-Profit Arts and Cultural Industry of New York State*. Nueva York: National Research Center of the Arts, 1972

VV.AA., *Del mono azul al cuello blanco: transformación social y práctica artística en la era postindustrial*. Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, 2003

VV.AA., *El Independent Group: la postguerra británica y la estética de la abundancia*. Valencia: IVAM. Centro Julio González, 1990

VV.AA., *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: MNCARS, 2009

VV.AA., *Gordon Matta-Clark (cat. exp.)* Valencia: IVAM, Centro Julio González, diciembre 92- enero 93

VV.AA., *Matta-Clark, Gordon, 1943-1978*. Madrid: MNCARS, 2006

VV.AA., *La Internacional Situacionista. Un Proyecto de Autonomía y Transmutación Social*, *Anthropos*, nº 229, 2010

VV.AA., *Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*. Madrid: MNCARS, 2009

VV.AA., *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*. Madrid: MNCARS, 1997

VV.AA., *Manual de la guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Virus, 2006

VV.AA., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000

VV.AA., *Sección inglesa de la Internacional Situacionista, La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución*. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2004

VV.AA., *Situationister 1957-70*. Copenhagen: Bauhaus Situationniste, 1970

VV.AA., *Situacionistas: arte, política, urbanismo (cat. exp.)* Barcelona: MACBA, 1997

VV.AA., *Situacionistas: ni arte, ni política, ni urbanismo, Fuera de Banda*, nº 4, Valencia, 1997

VV.AA., *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: MACBA, 1997

W

WAGNER, R., *Mi vida, 1813-1868*. Madrid: Turner, 1989

WALLIS, B. (ed.), *Arte después de la Modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001

WARK, M., *50 years of recuperation*. Nueva York: Princeton Architectural Press and The Trustees of Columbia University, 2008

WELCHMAN, J.C., *Art After Appropriation. Essays on Art in the 1990's*. Londres: G+B Arts International, 2001

WHITTINGTON, R., *What is Strategy – and Does it Matter?*. Londres: Thomson Learning, 2000

WIGLEY, M., *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*. Rotterdam: Witte de With

Center for Contemporary Art, 1998
WILDE, O., *De profundis*. Valencia: Ediciones74, 2015
WILLEMJN, S., *Cobra*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1987
WILLENER, A., *The Action-Image of Society: On Cultural Politicization*. Nueva York: Pantheon Books, 1970
WOLMAN, G. J., *Résumé des chapitres precedents*. Paris: Spiess, 1981
WILLIAMS, R., *Los medios de comunicación social*. Barcelona: Península, 1971
WOLFF, J., *La producción social del arte*. Madrid: Istmo, 1997
WOLF, R.P. (et. al.), *Crítica de la tolerancia pura*. Madrid: Editora Nacional, 1977
WOLFE, T., *Ponche de ácido lisérgico*. Barcelona: Anagrama, 1997
WOLLEN, P., *El asalto a la nevera*. Madrid: Akal, 2006
WOLLEN, P., "The Situationist International", *New Left Review* 1/174, marzo-abril 1989
WOOD, T., "El arte de desaparecer", *New Left Review*, traducción s.f.

Y

YOLDI LÓPEZ, M., *Apropiación y citación en el arte de los años ochenta: Mike Didlo, Louse Lanler, Sherrie Levine, Polke, David Salle y Richard Prince*. Tesis doctoral. Autónoma de Barcelona, 1999

Z

ŽIŽEK, S., *El espinoso sujeto*. Buenos Aires: Paidós, 2001
ŽIŽEK, S., *La suspensión política de la ética*. Buenos Aires: FCE, 2005
ŽIŽEK, S., "La ideología funciona cuando es invisible", *La Voz del Interior. Revista lacaniana*, n° 14, diciembre 2004
ŽIŽEK, S., *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI, 2010
ZUBIAUR CARREÑO, F. J., "Los Encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular", *Anales de Historia del Arte*, n. 14, 2004

LOCALIZACIÓN DE LAS FUENTES HEMEROGRÁFICAS

Ajoblanco:	Biblioteca Central UPV/EHU. Leioa. Investigación.
Algo: semanario de vulgarización y actualidad:	Biblioteca Central UPV/EHU. Leioa. Hemeroteca
Arbor:	http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor
Bicicleta. Revista de Comunicaciones Libertarias:	Biblioteca de la Fundación Anselmo Lorenzo (Madrid)
Cambio 16:	Biblioteca Central UPV/EHU. Leioa. Investigación (a partir de 1971). http://cambio16.es
Cuadernos de Ruedo Ibérico:	Biblioteca Central UPV/EHU. Leioa. Hemeroteca. Biblioteca Campus Gipuzkoa. Investigación.
Cuadernos para el Diálogo:	Biblioteca Central UPV/EHU. Leioa. Investigación.
El cábaro:	Biblioteca Central UPV/EHU. Leioa. Hemeroteca.
El ciervo:	Biblioteca Central UPV/EHU. Leioa. Hemeroteca.
El Viejo Topo:	Biblioteca Central UPV/EHU. Leioa. Investigación.
Euskadi Sioux:	Biblioteca Central UPV/EHU. Leioa. Hemeroteca.
Materiales:	Biblioteca Central UPV/EHU. Leioa. Hemeroteca.
Mientras tanto:	Biblioteca Central UPV/EHU. Leioa. Investigación
Negaciones:	Biblioteca Central UPV/EHU. Leioa. Investigación.
Nuestra Bandera:	Biblioteca de la Fundación de Investigaciones Marxistas (Madrid) Biblioteca Central UPV/EHU. Leioa. Investigación (a partir de 1970)
Nuestro Cine:	Biblioteca Central UPV/EHU. Leioa. Investigación.
Ozono:	Biblioteca Nacional de España.
Pensamiento:	Biblioteca Campus Alava-K.Mitxelena. Investigación.
Primer Acto:	Biblioteca Central UPV/EHU. Leioa. Investigación.
Realidad:	Biblioteca de la Fundación de Investigaciones Marxistas (Madrid)
Reseña de literatura, arte y espectáculos:	Biblioteca Campus Araba-K.Mitxelena. Investigación.
Revista de Occidente:	Biblioteca Central UPV/EHU. Leioa. Investigación.
Revista Horizonte:	Biblioteca Central UPV/EHU. Leioa. Investigación.
Roma:	Biblioteca de la Fundación de Investigaciones Marxistas (Madrid)
Sistema:	Biblioteca de la Fundación Pablo Iglesias (Madrid)
Star:	Biblioteca Nacional de España.
Teoría y Práctica:	Biblioteca de la Fundación de Investigaciones Marxistas (Madrid)
Tiempo de Historia:	Biblioteca Central UPV/EHU. Leioa. Investigación.
Triunfo:	http://www.triunfodigital.com/
Zona abierta:	Biblioteca Central UPV/EHU. Leioa. Investigación. Biblioteca Campus Araba-K.Mitxelena. Investigación.

