



Tesis doctoral
Doctorado en Filosofía
Departamento de Filosofía de la UAB

LA DERIVA SITUACIONISTA COMO HERRAMIENTA PEDAGÓGICA

Presentada por:

Mtra. Mónica H. Amieva Montañez

Dirigida por :

Dr. Gerard Vilar Roca

Dra. Jèssica Jaques Pi

2014

AGRADECIMIENTOS

Me resulta difícil dar cuenta en unas palabras a todas las personas que me acompañaron de diversas maneras en esta tesis. Agradezco profundamente a los directores de esta tesis el Dr. Gerard Vilar Roca y la Dra. Jessica Jaques Pi, su generosidad más allá de lo académico y la confianza en este trabajo. Agradezco la paciencia y la retroalimentación permanente así como a la coordinadora del programa de doctorado Begonya Sáez Tajafuerce por su comprensión y su ayuda.

Quisiera comenzar por agradecer a mi esposo Willy Kautz por su compañerismo, aliento y afecto a lo largo de este proceso.

Quiero dar las gracias muy especialmente al apoyo incondicional, la alegría, y el entusiasmo de mi madre Mercedes Montañez, a quien dedico este trabajo junto con el agradecimiento a mi padre Carlos Amieva quien se me fue a medio camino antes de finalizar este trabajo.

Agradezco el ánimo y el humor de mi hermana Carla Amieva que me aligeró de cualquier carga, el ejemplo de mi abuelo Alfonso Montañez y el cariño de mi amiga Teresinha Kautz. Agradezco a todos y cada uno de los miembros de las familias Amieva, Montañez, Kautz, Arruza y Tamez-Sierra. A Elisa Olivares, a Constantino Sota, a los miembros de la cumbre y a las reinitas por su invaluable amistad.

A todos los amigos, colegas, al grupo del seminario del Museo Experimental el Eco, al grupo del seminario de SOMA con quienes he discutido este trabajo y quienes me han invitado a diseminar los contenidos de esta investigación a lo largo de estos años con seminarios, talleres y publicaciones. En particular doy las gracias a Gabriela Correa, Tobías Ostrander, Eduardo Abaroa y Alberto López Cuenca.

Agradezco a Lourdes Hayo y a Erick Beltrán por su hospitalidad durante mis estancias en Barcelona y también a Laura Benítez por su orientación y consejo a distancia.

A los coordinadores de Casa Vecina Espacio Cultural y sobre todo a los participantes del proyecto *Paisajes en ruta*. En especial a Ekaterina Álvarez y a Brenda Caro.

Al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, a la Fundación Colección Jumex y a la AGAUR respaldos institucionales que hicieron esta investigación posible.

Ciudad de México, 27 de abril de 2014

A mi madre y a la memoria de mi padre Carlos Amieva

ÍNDICE ESQUEMÁTICO

PRIMERA PARTE:

I. Introducción.....	17
----------------------	----

SEGUNDA PARTE:

II. La vocación pedagógica de las vanguardias históricas. Estética, moral, política y la superación del arte.....	57
---	----

TERCERA PARTE:

III. Paradojas comunes entre el programa situacionista y el concepto de mediación educativa del arte contemporáneo	115
--	-----

CUARTA PARTE:

VI. La deriva situacionista como herramienta pedagógica	153
---	-----

QUINTA PARTE:

V. Análisis del programa educativo <i>Paisajes en ruta</i> realizado en la ciudad de México en la institución cultural "Casa Vecina"	241
--	-----

SEXTA PARTE:

VI. Epílogo.....	299
------------------	-----

SÉPTIMA PARTE:

VII. Bibliografía.....	311
------------------------	-----

ÍNDICE DETALLADO

PRIMERA PARTE:

I. Introducción.....	17
----------------------	----

SEGUNDA PARTE:

II. La vocación pedagógica de las vanguardias históricas. Estética, moral, política y la superación del arte	57
II.1 La Internacional Situacionista y la vocación pedagógica de las vanguardias históricas.....	58
II.2 Entre la transgresión y la resistencia: la superación del arte en la Internacional Situacionista.....	76
II.3 Emancipación como igualdad, Imaginación como libertad: la construcción de situaciones como construcción de conocimiento	97

TERCERA PARTE:

III. Paradojas comunes entre el programa situacionista y el concepto de mediación educativa del arte contemporáneo	115
III.1 Tres paradojas comunes entre el programa de construcción de situaciones y el concepto de mediación educativa del arte contemporáneo	116
III.2 Primera paradoja: capacidad/incapacidad	122
III.3 Segunda paradoja: contemplar/participar	130
III.4 Tercera paradoja: distancia/cercanía.....	136
III.5 <i>Enseñar como si...</i>	146

CUARTA PARTE:

IV. La deriva situacionista como herramienta pedagógica	153
IV.1 La dimensión pedagógica de los grupúsculos que confluyen en el programa de urbanismo unitario en la Internacional Situacionista	155
IV.2 La deriva situacionista como herramienta pedagógica	203

QUINTA PARTE:

V. Análisis del programa educativo <i>Paisajes en ruta</i> realizado en la ciudad de México en la institución cultural "Casa Vecina"	241
V. 1 Resumen	243
V.2 Introducción.....	245
V.3 Objetivos	248
V.4 Marco Teórico	250
V.5 Metodología.....	254
V.5.1 Procedimientos generales de implementación de <i>Paisajes en ruta</i>	256
V.5.2 <i>Paisajes sensoriales</i>	263
V.5.3 <i>Paisajes imaginados</i>	272
V.6 Análisis y resultados.....	281
V.7 Anexos	286

SEXTA PARTE:

VI. Epílogo	299
-------------------	-----

SÉPTIMA PARTE:

VII. Bibliografía.....	311
VII.1 Páginas Web consultadas	317
VII.2 Índice de ilustraciones por capítulo	317

En fonction de ce que vous cherchez, choisissez une contrée, une ville de peuplement plus ou moins dense, une rue plus ou moins animée. Construisez une maison. Meublez-la. Tirez le meilleur parti de sa décoration et de ses alentours. Choisissez la saison et l'heure. Réunissez les personnes les plus aptes, les disques et les alcools qui conviennent. L'éclairage et la conversation devront être évidemment de circonstance, comme le climat extérieur ou vos souvenirs. S'il n'y a pas eu d'erreur dans vos calculs, la réponse doit vous satisfaire. (Communiquer les résultats à la rédaction).

Le jeu psychogéographique de la semaine

Potlatch n° 1, 22 juin 1954

PRIMERA PARTE:

I. Introducción



FIGURA 1. *Guy Debord is so cool!*
Matthieu Laurette

I

La vorágine de acontecimientos económicos, políticos, científicos, tecnológicos y artísticos de los últimos años han sobrepasado nuestra capacidad de reflexionar sobre ellos o elaborar basamentos teóricos que nos permitan comprenderlos. En el campo cultural la amplitud y la velocidad de la red cibernética, el alcance los medios de comunicación y sus usos a menudo acríticos, implican también una profunda transformación en nuestras coordenadas epistémicas de condiciones de sentido así como en nuestros aparatos cognitivos. Estos cambios todavía difíciles de diagnosticar, demandan la formación de filósofos y creadores que no sólo que generen saberes que cuestionen críticamente los aspectos éticos, estéticos y políticos de estas mutaciones, sino que

suspendan estas lógicas hegemónicas de construcción de conocimiento. En México, como en otras partes del mundo, esto es especialmente evidente en la propensión de las instituciones educativas y los individuos a desdeñar la teoría y la creación filosófica o artística al menos en el ámbito universitario.

En esta marco, el objetivo general de la investigación *La deriva situacionista como herramienta pedagógica* es dilucidar las contribuciones del programa situacionista a los discursos que versan sobre las prácticas de arte contemporáneo como potenciales instrumentos crítico de investigación, exploración y reflexión social. La tesis de este trabajo es que el análisis de la psicogeografía, la deriva y el *détournement* desde el ángulo de la producción de conocimiento, puede arrojar luz sobre la valiosa capacidad de nuestras prácticas pedagógicas para generar experiencias que cuestionen los estándares perceptivos propio de los ordenamientos visuales, urbanos y cotidianos, así como sus interpretaciones de lo real y lo imaginario. Su legado a la consolidación de un basamento teórico-metodológico de la dimensión pedagógica del arte contemporáneo, es la afirmación de que la ficción es un parte de nuestra realidad que prescinde de las relaciones establecidas entre los signos y las imágenes, entre la manera en que unos significan y otros hacen ver.

Antes de entrar de lleno en el antecedente, las motivaciones, las limitaciones, las fuentes y la propuesta de la presente investigación, me gustaría comenzar con una reflexión que pienso, puede contextualizar en una sola frase el horizonte contemporáneo de la pesquisa. La frase que elegí como epígrafe, cobró vida en una 'aparición' del artista francés Matthieu Laurette el 31 de diciembre de 2004. Como muestra el still del video, detrás de las vallas que protegen a los corresponsales que acuden cada mañana a la Rockefeller Plaza de Nueva York, lugar donde se sitúa habitualmente el escenario del *The Today Show*, programa matinal que emite la cadena de TV NBC, 'aparece' Laurette por 59

segundos sosteniendo de una manera entre cómica y absurda una pancarta que reza *Guy Debord is so cool!*, al lado claro esta, de los habituales asistentes que buscan circular sus mensajes en televisión con leyendas tipo *Hello Mom!*, *Happy New Year*, *Go patriots*, *Jenny marry me*, etc. No fue la primera intervención en televisión de este artista, sino que en realidad esta aparición guardaba ya una cierta continuidad con otra serie similar de *Apparitions* (como él mismo los denomina) en medios de circulación masiva, periódicos, revistas y televisión, utilizándolos como herramientas de su trabajo.

Esta aparición se sitúa con mediana fortuna en ese lugar tan visitado por el arte contemporáneo que parece no cansarse de jugar con la ambigüedad de hacer crítica irónica, cínica y hasta cierto punto banal, de temas lo suficientemente espinosos como para causar molestias o al menos una cierta incomodidad para quienes atesoran la memoria situacionista como la vanguardia más radical; y en particular idealizan la figura de Guy Debord como el gran gurú de las sociedades contemporáneas. Sin embargo, parece claro que esta acción que seguramente pasó desapercibida para la audiencia mayoritaria del programa, no resulta tan ridículamente inocua si tomamos en cuenta que precisamente por eso, abre diversas preguntas a la reflexión. ¿Quiénes recordamos hoy a Guy Debord? ¿Cómo concebimos en la actualidad su crítica de la sociedad del espectáculo? En un mundo que hasta hace poco parecía haber renunciado a las utopías emancipatorias de los 60 ¿acaso la adopción de estrategias artísticas de infiltración y cortocircuito cultural familiares a los situacionistas conservan hoy el vigor y las cargas polémicas iniciales? ¿Cómo repensamos la tesis situacionista según la cual la autonomía del arte hace pasar por libertad el aislamiento y la impotencia del artista, impidiéndole desbordar su crítica en la vida cotidiana?

La Internacional Situacionista (a quien a partir de ahora me referiré como la IS) constituyó desde su fundación en 1957 hasta su

autodisolución en 1972, una agrupación a la vez política y *avant-garde* integrada por filósofos, arquitectos, cineastas, poetas, urbanistas y artistas de diversos países, los cuales a partir de una serie de discursos y prácticas pretendían desarrollar un programa que subvirtiera el ordenamiento social, a sus ojos 'espectacular' de la cultura de consumo de posguerra.

Narrar la historia o la trayectoria del arte a la política de esta agrupación, no resulta en absoluto una tarea fácil si tomamos en cuenta la serie de desacuerdos internos que determinaron su porvenir, al punto de que en el año de 1961 no restaba ningún miembro del núcleo artístico original, excepto Guy Debord quien se tomó el papel de juez tan en serio, que terminó por expulsar sucesivamente a una buena parte de los setenta y tantos miembros de la IS procedentes de diversos países en su mayoría europeos. Sin embargo, para los fines de la presente investigación intentaré hacer un relato breve de los aspectos que considero más relevantes para introducir y evocar la procedencia de los planteamientos generales de su programa.

La historia de la IS se origina en 1957 durante la celebración del Primer Congreso de Artistas Libres en la población de Cosio d'Aroschia (Cuneo) en el norte de Italia. Los principales colectivos que se fusionaron para su conformación fueron el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista (MIBI), la Internacional Letrista (IL) y la Asociación Psicogeográfica de Londres, con antiguos miembros de la agrupación CoBrA (Copenhague, Bruselas, Ámsterdam). Durante los primeros años, la IS captó integrantes internacionales y organizó conferencias anuales. En los primeros años el grupo se hallaba integrado por miembros de Argelia (Mohamed Dahou), Bélgica (Attila Kotanyi, Raoul Vaneigeim), Holanda (Constant, Jacqueline de Jong), Francia (Guy Debord, Henry Lefebvre, René Viénet, Mustapha Khayati, Jean Garnault, Michèle Bernstein), Italia (Giuseppe Pinot Gallizio, Eduardo Rothe, Paolo

Salvadori, Elena Verrone, Gianfranco Sanguinetti, Walter Olmo), Alemania (Helmut Sturm, Hans-Peter Zimmer, Heinz Holf) y otros.



FIGURA 2. La IS en las vísperas de su auto-fundación

Convergen así las investigaciones experimentales de Constant, Asger Jorn y Pinot Gallizio; la indagación psicogeográfica de A. Khatib, anticipada por las observaciones de Gilles Ivain (seudónimo de Ivan Chtcheglov), que contrasta al funcionalismo arquitectónico y urbanístico experiencias alternativas de tránsito en el espacio urbano, así como la consideración crítica y más propiamente teórica de la vanguardia dadaísta, surrealista y letrista de Guy Debord y Michèle Bernstein. La oposición de estos grupos tanto al surrealismo 'dogmático' bretoniano, como a las condiciones sociales y políticas del capitalismo de finales de los años cincuenta, la concepción del arte como una actividad colectiva directamente ligada a la transformación revolucionaria de la sociedad, la investigación de la ciudad como un escenario primordial de lucha y del urbanismo como una actividad unitaria destinada a convertir el espacio urbano en un espacio del deseo

y de la vida liberada, abrieron el paso al concepto de *construcción de situaciones* desarrollado ya por los letristas internacionales, y en torno al cual se vertebra toda la experiencia situacionista. Las situaciones definidas como 'momentos de vida vividos concreta y deliberadamente' perseguía *grosso modo* estimular pues, estilos de vida 'radicalmente' nuevos, fundamentados en la autoexpresión y la asunción del deseo humano de jugar.



FIGURA 3. La IS en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, 1960. De izquierda a derecha: Maurice Wyckaert, Asger Jorn, Jacqueline de Jong, Hans Peter Zimmer, Heimrad Prem, Helmut Sturm, Katja Lindell, and Jorgen Nash. Sentados, de izquierda a derecha; Attila Kotyani, Guy Atkins y Laurence Alloway

Cada una de las secciones además de desarrollar sus propuestas de manera local, participaba en la publicación en francés de la revista *Internacional Situacionista (Internationale Situationniste)* dirigida por Guy Debord, que llegó a editar 12 números y que constituyó el órgano de expresión del colectivo y por ende, el testimonio más completo de sus actividades al menos durante la primera fase de la agrupación. En

este apartado cabe señalar que miembros del grupo como Asger Jorn o Pinot Gallizio proyectaron actividades en diversas galerías de arte de Italia y París. De igual manera, Constant presentó en el año 1959 la serie *New Babylon* en el Stedelijk Museum de Ámsterdam. De hecho, fue el entusiasmo de la crítica por estas exposiciones lo que abrió camino a la organización de una exposición colectiva de la IS en el mismo museo, que de haberse concretado hubiese inaugurando entre abril o mayo de 1960.

Como era de esperarse por la obvia contradicción de ésta exposición con los principales postulados del programa situacionista que buscaban disolver el arte en la vida cotidiana, la muestra se malogró por pugnas dentro del colectivo que terminaron en una escisión y varias expulsiones. Entre 1960 y 1961 la mayor parte del foco artístico inaugural de la IS dimitió o fue expulsado, mientras que los miembros restantes se reagruparon alrededor de Guy Debord. Ahora bien, no sobra señalar los vínculos de la IS con artistas que por delimitaciones de esta investigación han quedado fuera como una perspectiva de género que evaluara las aportaciones de las situacionistas mujeres o bien el grupo alemán SPUR que llevó la técnica del graffiti y del comic *detourné* nuevas caminos, y la segunda Internacional Situacionista, fundada por Jorgen Nash. Un análisis más completo avocado a la historia de la IS debería incluir igualmente las obras de Helmrad Prem y Maurice Wyckert, cuya omisión aquí no implica un juicio de valor sobre sus producciones o participación en el grupo. Cabe recordar también, que la sección alemana y norteamericana de la IS. La alemana unida al colectivo en 1959 y articulada en torno a la revista *Spur*, al centrarse más en el programa de superación del arte que en el de la agitación política como el caso de la sección belga o francesa, después de su expulsión formó en el año 1962 en la granja de Asger Jorn Drakabygget al sur de Suecia, la autodenominada Segunda Internacional Situacionista por iniciativa de los llamados 'siete rebeldes'; Jørgen Nash, Gordon Fazakerley, Jens Jørgen Thorsen, Jacqueline De Jong, Ansgar Elde,

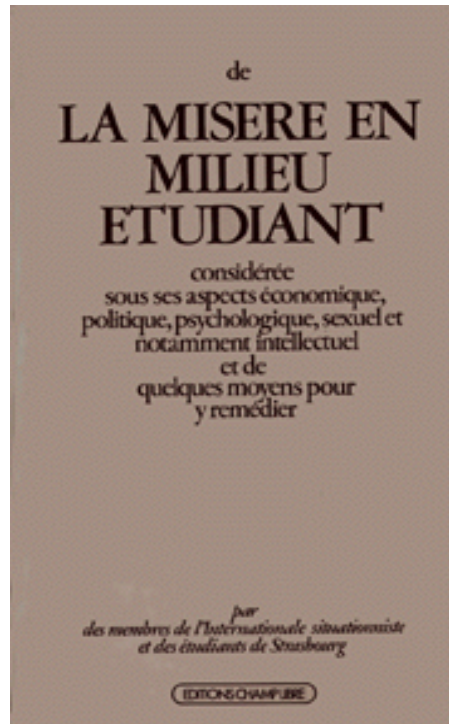
Hardry Strid y Hans Peter Zimmer. La sección norteamericana activa de 1967 a 1971 incluía a Robert Chasse, Bruce Elwell, Jon Horelik, Tony Verlaan.



FIGURA 4. Conferencia de la IS en Goteborg, Suecia, 1961. De izquierda a derecha: J.V. Martin, Heimrad Prem, Ansgar Elde, Jacqueline de Jong, Guy Debord, Atilla Kotyani, Raoul Vaneigem, Jorgen Nash, Dieter Kunzelmann, and Gretel Stadler

Ahora bien, el periodo sucesivo de la IS se definió por una producción más teórica abocada casi completamente al terreno político, sobre todo desde la aparición en 1967 de los libros *La sociedad del espectáculo* (*La société du spectacle*) escrito por Debord, y *La revolución de la vida cotidiana* (*Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*) de Raoul Vaneigem. En el mismo año un colectivo de simpatizantes de la IS encabezó el control el sindicato estudiantil de la Universidad de Estrasburgo, destinando sus fondos económicos para la publicación ilegal de miles de copias del panfleto situacionista *Sobre la pobreza de la vida estudiantil* (*De la misère en milieu étudiant*). Algunos meses más tarde, de la mano del Comité de Ocupación de la Universidad de la Sorbona y de los *Enragés* (rabiosos) de Nanterre, integrantes la IS

participaron en las protestas de mayo de 1968. Las polémicas abiertas por estas colaboraciones dieron súbitamente un alto nivel de visibilidad y relativa fama a la IS. Desde este momento y hasta su disolución final en 1972, la IS se dedicó a emitir una serie de comunicados y documentos subversivos reimpresos libremente en varios países, así como a orquestar acciones de protesta públicas provocadoras.





FIGURAS 5 Y 6. Portada del libro *Sobre la miseria en el medio estudiantil*, y Foto anónima del mayo 68 en Paris

A pesar de lo ambicioso de este cometido, la defunción de la IS marca el final de la etapa de las vanguardias históricas con el tradicional sistema de organización colectiva, propaganda, manifiestos, congresos, discusiones y escándalos internacionales. De hecho, parte de lo que podría ser considerado como el desatino que llevó al “fracaso” el proyecto de la IS reside en parte, en el hecho de haber vertebrado un discurso político sobre un fundamento teórico hasta cierto punto anacrónico en relación al contexto de su aparición, según el cual únicamente el proletariado poseía, por su papel dentro del proceso de producción, los medios y la fuerza real para hacer estallar la revolución. Tras los acontecimientos de mayo del 68 es evidente que el final de los sesenta no se orientaba ya hacia el segundo asalto del movimiento proletario y menos aún al salto dialéctico que daría fin a la falsificación de la vida social de la economía separada. Sino que se acercaba si acaso, al imparable avance del espectáculo en su fase final de integración, tal y

como lo había de constatar el propio Guy Debord en su *Comentarios a la sociedad del espectáculo (Commentaires Sur La Société Du Spectacle)*, escrito en 1988, dieciséis años después de la autodisolución de la IS.



FIGURA 7. Café Chez Moineau frecuentado por los jóvenes letristas y situacionistas en Rue du Four, Paris, (1953)

Los jóvenes situacionistas pretendieron distanciarse de los canales artísticos y políticos precedentes y contemporáneos a su desarrollo. Para el colectivo la sociedad de la década de los sesenta era el resultado de un progresivo proceso de mercantilización de la totalidad de las esferas sociales, al cual ni la cultura de vanguardia ni la política revolucionaria, a sus ojos -recuperadas- habían podido escapar al haber sido incapaces de proponer una teoría crítica global y efectiva del empobrecimiento de la vida cotidiana como un efecto de la regulación de las relaciones sociales cada vez más permeadas por el capitalismo. La IS apareció en el contexto de la gran afluencia económica del capitalismo de finales de los años cincuenta y principio de los sesenta, caracterizado principalmente en los países más desarrollados por un considerable aumento en el nivel de ingresos del ciudadano, un desarrollo casi sin precedentes de programas de educación y de

seguridad social y un auge cada vez mayor de los medios de comunicación de masas y de la audio visualización de la experiencia. En particular para enmarcar los planteamientos situacionistas es indispensable recordar el contexto político-cultural que diera lugar a la profunda mutación de la vida cotidiana en Francia, principalmente en ciudades grandes como París. A pesar de que el movimiento era desarrollado simultáneamente en países como Alemania, Bélgica, Italia, o Argelia, es sin duda en el contexto francés donde la IS alcanza su más alta expresión. A lo largo de la Francia de la primera mitad del siglo XX, las sostenidas tasas de crecimiento económico y de producción industrial originaron un nuevo estilo de vida denominado *métro-boulot-dodo* (metro-trabajo-dormir). Además para ese entonces, ya desde 1930 había tenido lugar la primera emisión televisiva en directo, la duplicación de gastos de los franceses en electrodomésticos, así como la construcción en Sarcelles los primeros *grands ensembles*, imponentes conjuntos de viviendas de bajo alquiler en las periferias de las ciudades.

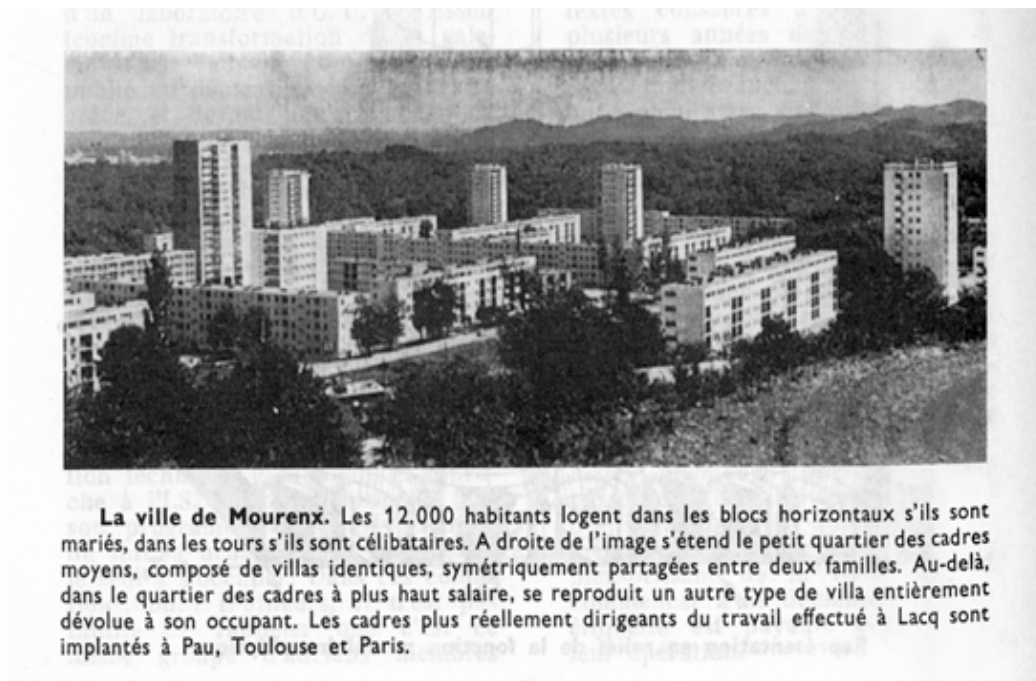


FIGURA 8. Fotografía aparecida en *Internationale Situationniste*, No 6 en agosto de 1961

Sin embargo, la agrupación consideraba que dichas transformaciones concebidas por la mayoría como avances económicos y de condiciones de vida, eran superficiales e ilusorios. Partiendo de una re contextualización de los textos tempranos de Hegel, Feuerbach, Marx y Lukács, la actividad práctica-teórica de la IS se centró en la crítica al empobrecimiento de la totalidad de las vivencias cotidianas experimentadas efectivamente por el individuo, como un eco directo de las relaciones sociales mediatizadas por lo que Guy Debord calificó como 'espectáculo'. Para él como para la mayoría de los miembros de la IS, se trataba del estadio de la economía independizada, separada, desarrollándose por sí misma fuera del control del hombre, habiendo llegado a subordinar completamente la vida humana según las leyes e intereses de la industria moderna.

Desde esta óptica, la IS caracterizó a la década de los años sesenta como la sociedad del espectáculo, cuya génesis vino marcada por el reinado autocrático de la economía mercantil, como consecuencia del hecho de que ésta había dejado de ser un medio, para convertirse en el fin y en la orientación de todas las actividades del hombre. Para el grupo, dicha sociedad que se presentaba como una inmensa acumulación de espectáculos en la que todo lo que anteriormente se vivía de manera directa, del urbanismo a la política pasando por el arte y la ciencia hasta llegar a las pasiones y deseos humanos, se encontraba separado y convertido en una representación que suplantaba la realidad por la imagen. Esto, profundizaba Debord, se debía a que los nuevos dispositivos de urbanismo, pero sobre todo de comunicación habían suplantado la experiencia real de la vida por la imagen separando cada vez más la brecha entre el individuo y el mundo. En el estadio histórico espectacular 'el capital en un grado tal de acumulación que se ha vuelto él mismo imagen', estimulaba crecientemente la audio visualización de la cultura a fin de garantizar la contemplación pasiva de imágenes y con ello la completa sumisión de toda la actividad social a las exigencias de

la expansión mercantilista. Para los situacionistas el espectáculo regía la totalidad de la vida ya que lograba infiltrarse de la esfera más pública a la más privada, al grado de que sus efectos lograban medirse en el empobrecimiento de los modos de vida y de experiencia cotidiana efectivamente vivida por los 'espectadores'.



FIGURA 9. Anuncio publicitario de cigarros Philip Morris de 1951

El contexto histórico del primer periodo "artístico" de los situacionistas fue el de la Francia de la posguerra, la supuesta economía de la abundancia y el florecimiento de la sociedad del consumo de masas, caracterizado como ya se dijo, por una generalización de los medios de comunicación audiovisual y una penetración del denominado *american way of life* de los gobiernos de Charles de Gaulle (1958-1969) y Georges Pompidou (1969-1974) ambos del partido 'Unión de demócratas por la Republica'. Sin embargo, el clima desolador del periodo de entreguerras había dejado un halo de espectros en la sociedad civil y un apabullante

saldo estadístico de genocidios y hambruna en Europa y en varias colonias, como Madagascar, Indochina o Argelia. En un marco más general, en el periodo que abarca de 1945 a 1967, se fueron cristalizando las democracias europeas de posguerra e inició la era de un sistema mundial polarizado por la milicia americana y la hegemonía industrial en Occidente y la hegemonía soviética en el Este. Se definen las líneas políticas y económicas de la liberación nacional de las colonias. Estéticamente en este período en Europa se realizan esfuerzos por salir del trauma de la guerra, para reinventar una movilidad de la imagen y del lenguaje poético y para reconstruir una memoria cultural, paralelamente a la reconstrucción urbanística, arquitectónica y económica impulsado por el Plan Marshall.



FIGURA 10. Irónica fotografía de una línea de personas esperando por comida frente a un cartel publicitario, tomada por Margaret Bourke-White tomada en Louisville, Kentucky en 1937

Estos acontecimientos eran leídos por la IS como el triunfo del dominio autocrático de la economía mercantil que había alcanzado un estatus de

soberanía irresponsable, y el conjunto de nuevas técnicas culturales sutiles, cada vez más sofisticadas de alienación que acompañaban ese dominio para fomentar la contemplación pasiva del 'reino de la apariencia' o la verdad invertida, sus preguntas versaban sobre ¿cómo estamos mirando? ¿qué consecuencias posee a nivel del conocer y actual esta forma de mirar? Tomando distancia histórica de la IS, resulta todavía pertinente preguntarnos a este respecto si lo realmente excepcional del profundo cambio que supone la audio visualización de la cultura, reside no sólo en la modificación de nuestra mirada sino la modificación de las categorías, eso sí, contingentes, que la determinan. Los juicios que antaño funcionaron bajo criterios epistémicos, éticos, psicológicos y funcionales, poco a poco emigran al territorio de los juicios y la experiencia estética. Esta transformación, trastoca nuestra lucidez frente a las jerarquías y los referentes de nuestras tablas de valores. De ahí que quizás sea más importante prestar atención a esta confusión y ordenar cada uno nuestras prioridades según sea el caso, pues la confusa vorágine 'espectacular' de la cual todos somos responsables, amonesta insistentemente con devaluar nuestra esfera relativamente autónoma de distancia crítica y reflexividad social. A pesar de que estas cuestiones las puntualizaremos en el primer capítulo, podemos adelantar que entre los mecanismos de alienación que disciplinaban la vida cotidiana, los situacionistas señalaron: el ordenamiento del territorio, la venta de modelos de vida, el olvido de la memoria histórica, la penetración mercantil del signo/imagen, la descomposición de la cultura, y la atomización de los individuos, dificultando la posibilidad de transformar la realidad.

De ahí que en su proyecto sólo una revolución de la vida cotidiana entendida como el único terreno de reconexión y reedificación del mundo real, teorizada desde una crítica radical y llevada a la práctica mediante la creación de situaciones, lograría la superación del arte y de la política, conduciendo a ambas esferas a un plano superior de intervención y de conciencia basado en la libre construcción de una

nueva realidad. Para la IS dentro del programa para llevar a cabo la revolución permanente de la vida cotidiana, el arte una vez disuelto en los espacios y en las prácticas de nuestro día a día debía generar nuevas experiencias 'reales' de comportamientos liberados, no mediados por el espectáculo, que propiciaran en última instancia una reconexión con el mundo en forma de un despliegue ilimitado de situaciones construidas libremente por los individuos. La construcción de situaciones constituye la base conceptual del documento presentado por Guy Debord en la conferencia de fundación de la IS: *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional (Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organistaion et de l'action de la tendance situationniste internationale)*. El concepto sintetiza en un solo término el objetivo perseguido por todas las vanguardias de las que se declaran herederos los situacionistas: borrar los límites entre la vida cotidiana y el arte a través de la creación de ambientes momentáneos que pongan de manifiesto las cualidades pasionales de la existencia, revelando de esa forma la alienación y la miseria de la vida de pasividad, la no intervención y el mero espectáculo que imponía el mundo 'actual'.

En este sentido, a pesar de que la IS articuló su proyecto a partir de una crítica de la recuperación espectacular del arte político de las vanguardias precedentes, en el centro de sus propuestas encontramos cierta continuidad con las agrupaciones del arte político de la primera mitad del siglo XX, las cuales concebían el arte como un instrumento que el artista debía utilizar para intervenir sobre la praxis social con la finalidad de abrir nuevos canales de acción política con miras revolucionarias y de emancipación. Sin embargo, los intentos teóricos y artísticos desarrollados por el proyecto de acción política de la IS se hallaban así mismo distanciados del arte político precedente ya que sus estrategias para llevar a cabo la revolución permanente de la vida cotidiana buscaban además reconectarnos con la realidad, desmediatizar nuestra relación con el mundo y develarlo como un

constructo susceptible de cambio. Las estrategias situacionistas para llevar a cabo la revolución permanente de la vida cotidiana comenzando por la implantación de un urbanismo unitario, a decir, la psicogeografía, el *détournement*, y la deriva, pero también el cine y la pintura industrial, constituyeron pues, una vasta experimentación con los nuevos medios culturales, desde la óptica situacionista, 'superiores'. La construcción de situaciones tenía en resumen, la finalidad de investigar y generar otras formas auténticas de comunicación, participación y experiencia, que no se limitaran a una revolución exclusivamente cultural o política sino vital.

II

Seguramente muy contrario a las expectativas situacionistas el eco de su legado se encuentra hoy confinado dentro de los campos de especialización del conocimiento ya sea artístico, comunicacional o político, que la mirada conflictiva de la agrupación tanto denunciaba y buscaba superar en su proyecto bajo una perspectiva multidisciplinar o en sus propios términos, unitaria, que transgrediera las fronteras habituales de la división de trabajo. En el campo de especialización artística, podemos enumerar alrededor de 10 exposiciones que giran en torno a las prácticas situacionistas, sin contar una muestra excepcional en la cual participaron los mismos miembros de la IS como Michèle Bernstein, Guy Debord, J.V. Martin y Jan Strijbosch como es el caso de *Destruktion af RSG-6. En kollektiv manifestation af Situationistisk Internationale* realizada en la Galerie EXI Odense en el año de 1963. La lista en orden cronológico es la siguiente: *Aufbrüche, Manifeste, Manifestationen. Positionen in der bildende Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München* organizada por el Städtische Kunsthalle Düsseldorf en 1984; la segunda muestra dedicada exclusivamente a la IS *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps. A propos de l'Internationale Situationniste 1957-1972*, organizada por Mark Francis y Peter Wollen

para el Centre Pompidou de Paris en 1989, y que viajó en el mismo año al ICA en Londres y en Boston en 1990; la exposición *Situacionistas. Arte, política, urbanismo* organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en 1997; la muestra *Situationistische Internationale, 1957-1972* del Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Vienna en 1998; la exposición *Guy Debord - Agent der Kritik gegen ihre Anerkennung* curada por Roberto Ohrt en 2001 para el Zentrum für Kunst und Medientechnologie en Karlsruhe; *After the end of art currently* expuesta en el Saint-Etienne Musée d'Art Moderne en el 2004; la muestra de carácter más documental *Guy Debord, documents situationnistes, en el cipM - centre international de poésie Marseille* en el 2003; la exposición curada en 2006 por Thomas Y. Levin y Aaron Levy más orientada al cine *Vive le détournement! One More Try if you Want to be Situationists ..." Guy Debord Cineaste*, en la Slought Foundation, Philadelphia; *IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI. Het verloren paradijs van de Situationistische Internationale* en el Centraal Museum Utrecht, coproducida en 2006 por el Musée Tinguely, Basel; Y finalmente la exposición más reciente *The International Situationist: 1957-1972*, en el año 2007.

Asimismo en la década de los noventa hubo un claro resurgimiento del interés teórico por la IS, que dio un lugar a una serie de publicaciones sobre el legado de esta vanguardia a las prácticas artísticas contemporáneas preocupadas por una intervención crítica en la sociedad¹, dentro de las cuales la que más reverberación tuvo fue sin

¹ Como lo muestra la siguiente lista que también incluye los primeros estudios sobre el tema en la década de los años setenta: Jean-Jacques Raspaud/Jean-Pierre Voyer: *L'Internationale Situationniste: Chronologie, bibliographie, protagonistes (avec un index des noms insultés)*. Champ Libre, Paris, 1972; Mario Perniola: *I situazionisti*, Roma, Castelvecchi, 1972. Traducido al castellano por Álvaro García-Ormaechea como *Los situacionistas*. Ediciones Acuarela y Antonio Machado Libros, Madrid, 2008; Mirella Bandini: *L'Estetico il politico: da COBRA all'Internazionale Situazionista, 1948-1957*. Officina Edizioni, Roma, 1977. Traducido al francés por Claude Galli como *L'Esthétique, le Politique, de Cobra a l'Internationale Situationniste (1948-1957)*. Sulliver/Via Valeriano, Arles, 1998; Stewart Home: *The Assault on Culture: Utopian currents from Lettrisme to Class War*. Aporia Press and Unpopular Books, London, 1988; Greil Marcus: *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*. Harvard University Press, 1989. Traducido al castellano como *Rastros de carmín*. Editorial Anagrama, Barcelona,

duda la inscripción a la genealogía situacionistas del denominado 'arte relacional' y de 'post-producción' articulada por Nicolas Borriaud en las obras *Estética Relacional (Esthétique relationnelle, 1998)* y *Post-producción (Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World, 2001)*. Ello nos muestra, como señala Jacques Rancière al comienzo del libro *La división de lo sensible (2000)*, las idas y las vueltas del discurso situacionista que nació como una agrupación artística de vanguardia, convertida en la década de los sesenta en una crítica radical de la política, actualmente recuperado por 'la vulgaridad' del discurso desencantado que actúa de sustituto crítico de la cultura contemporánea, manifestando uno de los tantos síntomas de las transformaciones del legado vanguardista en un pensamiento nostálgico que denuncia la crisis del arte por la generalización del espectáculo. Con un pie en la modernidad y otro en la 'posmodernidad' la defunción de la IS marca un momento crucial de transformación de nuestras formas de concebir las competencias del arte pretendidamente político. Las prácticas situacionistas constituyeron un paso intermedio en el desplazamiento de los programas de liberación social de las vanguardias históricas centrados en los medios de producción a un análisis crítico de los procesos de circulación y consumo del capitalismo desarrollado; ya que su posición histórica le permitió interpretar con profunda lucidez las nuevas ordenaciones cotidianas de la sociedad de su tiempo, frente a las cuales reaccionó creando estrategias no tanto de transgresión sino de resistencia cultural entendidas desde una conflictividad inmanente.

2005; Tom McDonough (Editor): *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. The MIT Press, 2004; Several authors, *October* by MIT Press, special issue #79, Winter 1997 dedicado al trabajo del colectivo situacionista; Sadie Plant: *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*. Routledge, 1992. Traducido al castellano por Guillermo López Gallego como *El gesto más radical. La internacional situacionista en una época posmoderna*. Errata Naturae Editores, Madrid, 2008; Sadler, Simon: *The Situationist City*. MIT Press, Cambridge MA, 1998; Simon Ford: *The Situationist International: A User's Guide*. Black Dog, London, 2004; Wark, McKenzie: *50 Years of Recuperation of the Situationist International*. Princeton Architectural Press, New York, 2008; Thomas F. McDonough: *Guy Debord and the Situationist International*. Boston: MIT Press, 2002.

Sin embargo, si bien la trayectoria de la agrupación situacionista es una referencia obligada en el campo de la teoría del arte a la hora de intentar comprender de qué manera se han transformado nuestras maneras de concebir el papel del arte crítico en el siglo XX, por el momento la atención a los atributos más propiamente 'cognoscitivos' de las estrategias situacionistas han sido escasamente abordados. Estrategias cuyas aportaciones a las prácticas educativas que persiguen generar conocimiento desde el ámbito artístico contemporáneo, están aún por repensar. Quizás esto se deba en parte a que a primera vista, las posibles aplicaciones pedagógicas del discurso situacionista no son en absoluto evidentes. Previamente a procurar responder estas interrogantes, quisiera adelantar que al abrir nuevos espacios discursivos sobre las estrategias situacionistas en tanto que herramientas de producción de conocimiento, hacemos justicia a su pretensión de no especialización, desde luego no por el ángulo desde el cual lo abordaremos que es el de la teoría y la estética del arte, sino por la defensa del tipo de conocimiento no especializado que estos instrumentos y una buena parte de prácticas artísticas contemporáneas nos permiten autogenerar. Se trata de un conocimiento no tanto sobre arte, sino a través de él en un sentido amplio. Un conocimiento que como profundizaremos conforme avance esta exposición, tiene que ver en primer lugar con cuestionar bajo que parámetros percibimos y pensamos el mundo y sus posibilidades; y en segundo, con estimular la experimentación constante de la búsqueda por lo extra-ordinario, o bien, una atención 'estética' a la realidad cotidiana revelando su dimensión constructiva fundamental y por lo tanto, las posibilidades de auto-transformación personal o colectiva.

Pero de igual manera, en un esfuerzo por rehabilitar la pertinencia crítica de la IS, también trastocaremos un principio primordial, su programa de superación del arte. Partiendo de la idea de que las nuevas fronteras entre el arte y la vida cotidiana (que son también las fronteras

entre el arte y el conocimiento), se encuentran cada vez más desdibujadas, reducir la función política del arte a su disolución en la vida cotidiana para des mediatizar nuestra relación con el mundo o 'des alienarnos' de la pseudorealidad espectacular, resulta limitante. Como argumentaremos mejor más adelante, nuestra compleja actualidad cultural nos obliga al contrario a repensar la distancia estética de la 'autonomía' del arte, frente a las negociaciones y contaminaciones que cruzan una y otra vez estas fronteras de un lado a otro, pero no para preservar dogmáticamente al arte de estas poluciones en muchas ocasiones fértiles, sino para comprender de qué manera nos enriquecen reflexivamente estos movimientos de ambos lados de la cancha.

El planteamiento general de esta pesquisa, puede entenderse como una prolongación del trabajo de máster *Trampas de la mediación, derivas de la imaginación: Una mirada de la estética a la dimensión educativa del arte contemporáneo (2008)*, que elaboré durante el máster 'Pensar el arte hoy. Estética y teoría del arte contemporáneo'. Dicho estudio reexaminó la concepción hoy consensuada de la función de la educación como mediación tan extendida en la mayoría de nuestras instituciones museísticas y académicas, para correr el velo sobre ciertas trampas subyacentes a los presupuestos de sus programas educativos, que a menudo han homogeneizado y limitado sus competencias a meras metodologías de transmisión. La tesina respondió a esta problemática realizando un examen conceptual crítico de la mediación educativa para actualizarla con otros visos y recuperar su importancia desde los frentes teóricos y académicos, girando siempre sobre el eje de una nueva distribución de los lugares del discurso educativo, las funciones del educador y los modos de pensar nuestras relaciones con unos y otros que participan de este reparto, a mi modo de ver más atractiva para estudiantes potencialmente profesionales de este campo.

El propósito en última instancia consistió en recuperar la importancia de los servicios educativos, no como una traducción suplementaria de

las prácticas artísticas a los espectadores que involucran precisamente restarles capacidades y reforzar las desigualdades que perseguimos disipar, sino como un dispositivo imprescindible de la producción cultural. Producción de un cierto tipo de *conocimiento a la deriva* vinculado al -uso- educativo de las prácticas artísticas, que aprovechen su peculiar 'apertura' para activar y ejercitar las facultades cognitivas e imaginativas que todos compartimos y ejercemos cuando generamos pensamiento, sentido, reflexión.

En el frente académico, después de una revisión de diversos programas de estudio de las licenciaturas de Historia del Arte, Artes Plásticas y Humanidades en México y en España, al confirmar la sospecha del vacío de planes de estudio sobre mediación educativa del arte a este nivel, señalé ciertas orientaciones en torno a la urgencia de demarcar un perfil profesional de educador cultural más acorde a las necesidades de la producción artística contemporánea. Elaboré en este camino, un programa de estudios sobre la materia 'Educación, Estética y Arte Contemporáneo', que aguardo impartir y compartir con estudiantes universitarios como uno de los primeros pasos para romper con el prejuicio convencional del educador de arte como el 'patito feo' de los departamentos de los museos y de los centros culturales. Detrás de esta idea, en realidad con una buena dosis de entusiasmo, se encontraba la consideración de que si a largo plazo hubiera más profesionales interesados en este campo, sería más fácil trabajar por justificar socialmente el valor de reforzar y renovar programas de educación pública que redistribuyan y compensen más equitativamente las diferencias de formación estética desde la educación elemental, con miras a aprovechar efectivamente aquello que las instituciones culturales pretenden ofrecer.

La línea de continuidad entre el planteamiento antecedente y el argumento general de esta investigación viene marcada entonces por dos extravíos del primer análisis abordables provechosamente desde el

programa situacionista e ineludibles al debate de la producción de conocimiento sobre y a través del arte en la actualidad. La primera es contextualizar con un análisis menos neutral, el sentido social de las competencias de los servicios educativos dentro de los espectacularizados engranajes de la industria cultural. Tal parece ser que en muchos casos principalmente en instituciones de un corte más tradicional como los 'grandes museos', la reciente orientación más pretendidamente pedagógica de los museos, simula bajo esta vocación el cometido de gestionar experiencias estéticas del arte prefabricadas casi completamente pautadas. La segunda una propuesta más 'práctica' para hacer frente a las problemáticas de la mediación educativa que localicé: ¿Cómo experimentar con la recreación de los antiguos espacios educativos para activar nuevos usos y formas de relaciones a partir de ellos? ¿Qué clase de actividades o dinámicas son convenientes para producir el conocimiento que buscamos generar?

Las motivaciones detrás de esta pesquisa parten de una cierta inconformidad personal, que surgió después de un periodo de trabajo en los departamentos de servicios educativos de los museos Solomon R. Guggenheim de Nueva York, Peggy Guggenheim Collection de Venecia, así como en Proyecto Meteoro, un programa educativo interdisciplinario de artes y oficios para niños y jóvenes en situación de calle del Laboratorio de Arte Alameda en la Ciudad de México. Dichas experiencias profesionales, demarcaron las inquietudes que me llevaron a problematizar más profundamente la relación entre la educación y el arte contemporáneo.

El primer contacto con este tipo de trabajo ocurrió cuando me encontraba finalizando mi licenciatura en Historia del Arte y la pregunta inicial que me asaltó fue porqué en los planes de estudio de esta carrera no existía ningún programa de estudios relacionados con este tipo de práctica. En realidad, de no haber sido por una circunstancia un tanto azarosa, quizás nunca me hubiera decantado por esta opción profesional

ya que por lo poco que sabía de ella no la encontraba en absoluto atractiva. Por el momento, en lo que he podido advertir empíricamente, a la mayoría de los artistas e historiadores del arte especializados en la contemporaneidad no les interesa el campo de la educación por el prejuicio del *cortar y pegar* de esta labor, menos 'auratizada' que la del artista, el curador, el crítico o el teórico, mientras que a gran parte de los pedagogos del arte, las prácticas artísticas actuales les resultan un tanto sospechosas. La mayoría de los estudiantes de las carreras en humanidades, historia del arte o disciplinas afines se decantan por opciones profesionales de investigación, museología o más recientemente curaduría, quizás porque en los planes curriculares hay pocas materias y fuentes bibliográficas vinculadas a las prácticas docentes en museos y centros culturales. De ahí, la necesidad de aportar fuentes teóricas actualizadas y currículos concretos no sólo a nivel de postgrado sino de licenciatura. Ello multiplicaría tanto los intereses como las oportunidades profesionales dentro del ámbito cultural, y muy deseablemente se reflejaría en la mejora cualitativa de la oferta didáctica existente en museos y centros de arte contemporáneo.

Tiempo después, una vez finalizada mi licenciatura y trabajando de nuevo como mediadora esta vez no por casualidad sino por interés, caí en la cuenta de la necesidad de debatir más a fondo los postulados subyacentes de éste tipo de profesión, ya que una gran parte de nuestros programas han operado hasta ahora bajo apriorismos conceptuales quizás obsoletos, en tanto que respuestas a problemáticas de otro momento. Las consecuencias de esta especie de funcionamiento acrítico van del desinterés general de la teoría del arte por en este campo a una baja cualificación, reducida remuneración en proporción al esfuerzo y la responsabilidad, a una constante evaluación por lo general cualitativa, es decir, medida por el número de visitantes y no por la calidad de los servicios ofrecidos. De manera que esta ausencia de un basamento teórico, no sólo ha dado pie a una educación fáctica, repetitiva e irreflexiva, sino que ha nublado también la comprensión del

significado social de los procesos sociales implícitos en la estructura de nuestras actividades. Es evidente que, frente a una tendencia continuista y conservadora de la educación a través del arte, coexiste y se confronta otro tipo de experiencia, a decir, la estética, que precisamente debería cuestionar la pedagogía prescriptiva, repetitiva y transmisora de una normatividad social cimbrada en la previsión, el cálculo, y el dominio de otro.

Entre otros síntomas que pueden ejemplificar lo que a mi modo de ver es un funcionamiento acrítico, me encontré con que es bastante común que los mediadores educativos ejerzamos nuestra práctica en visitas guiadas o talleres a partir de una valorización desfasada de las prácticas artísticas contemporáneas ya sea por su grado de originalidad, su capacidad de 'expresión del yo', o bien desde una perspectiva formalista que presenta elementos y principios del diseño como base para la evaluación y la producción didáctica y crítica del arte. A esto se suma que en la práctica cotidiana, no obstante el consenso teórico de la relativización del sentido estético siempre abierto, los educadores en ocasiones actuamos como si nuestra labor fuera 'develar' un significado fijo que subyace a las obras. Es como si nos preocupáramos más por realizar una labor de traducción de las prácticas artísticas a los diversos públicos, que por educar en el sentido del vocablo latino *Educere* 'sacar fuera'. Es decir, generar conocimiento en un sentido amplio, obstaculizando así quizás con la mejor intención, la particularidad cognitiva de la experiencia estética del arte más actual.

De acuerdo a tales motivaciones que constituyen a su vez las interrogantes que he intentado responder a lo largo del posgrado en teoría y estética del arte contemporáneo, esta investigación parte del supuesto de la necesidad de aportar discursos teóricos autocríticos a esta particular esfera de producción cultural aún en ciernes, desde un entendimiento de la mediación educativa no tanto como una labor de traducción o transmisión; sino como una práctica artística que genera

conocimiento y cuyas competencias pueden ser mucho más creativas de lo que a menudo asumimos.

Multiplicar las posibilidades combinatorias de nuestras dinámicas tradicionales desde luego no es una tarea fácil. Partiendo de este empeño se propone aquí el uso educativo de las estrategias situacionistas como herramientas de producción de conocimiento no como metodologías didácticas cerradas, sino como ideas abiertas a un uso práctico. Convencida de que hoy más que nunca la situación actual del arte es tan compleja que ha llegado al punto de exigir una metodología flexible y sensible a particularidades tales como el tipo de institución, de programación, muestra o proyecto, decidí restringir esta investigación a la actualización de contenidos y enfoques teóricos que puedan sumar un estrato autocrítico a la mediación educativa *a priori* a la aplicación de la metodología más idónea en cada caso. La relevancia de estos esfuerzos no se encontrará por tanto, en ofrecer recetas o manuales pedagógicos sino en develar tensiones, contradicciones, puntos ciegos que al final no nos llevan más que a exigir un esfuerzo más creativo y constructivo de nuestra propia labor.

En cierta tensión con a lo que hasta ahora he señalado de manera muy general como las carencias discursivas de cuestionamientos de la mediación educativa, es innegable que hay cada vez más demanda institucional de este perfil profesional. Ello se deja sentir tanto en las líneas discursivas de la mayoría de los museos, como en sus programas públicos y la oferta de posgrados de especialización en pedagogía del arte o educación artística, si bien casi nunca enfocados específicamente al arte contemporáneo. Para la mayoría este interés nace de la urgencia de traducción de las prácticas artísticas actuales dado su déficit de comunicación. Visto así, la consecuente necesidad de generar ya sean simples o bien sofisticados dispositivos de traducción, explica el requerimiento institucional de profesionales de éste campo que ha dado lugar a programas académicos o prácticas de 'curaduría educativa'.

Sin embargo, cabe interrogarnos si lo que dicho modo de funcionar de la maquinaria mediadora deja al descubierto es sólo el carácter secreto, denso o ininteligible de ciertas prácticas artísticas. Merece la atención el reciente aumento de los visitantes a museos, centros de arte contemporáneo bienales e incluso ferias, que es también el aumento del sentido que circula, para discutir esta posición. El cuadro parece ser menos simple. La demanda se arraiga también en su casi completa sumisión instrumental que muchas veces disfrazada de un esfuerzo democratizador, alimenta y obedece más al mercado de la diversión y el mero entretenimiento.

Estas condiciones han provocado dos posturas destinadas por parte de las instituciones culturales, que en ocasiones desde luego se entremezclan complejizando todavía más nuestra diagnosis de lo ocurre. En la primera postura que es en realidad la más conservadora o tradicional, la oferta educativa se encuentra refrendada un tecnicismo que a pesar de su relativa eficacia, prioriza en demasía la metodología inscrita en una lógica espectacular. El acento está puesto en estandarizar y direccionar el tiempo de ocio, a pesar de la expectativa de cultura de los públicos y los turistas, a quienes no en pocas ocasiones se les responde con un McTrío para llevar. Los polémicos pros y los obvios contras de la industria cultural como entretenimiento, demarcan por tanto el liminal, acaso vaporoso espacio del 'artespectáculo' en el cual se desempeñan nuestras labores. La segunda postura de las instituciones artísticas gestiona con mayor o menor fortuna, programas educativos cuyo ámbito de acción se extiende más allá de las muestras, refiriendo sobre todo en sus líneas discursivas a un criterio de validación que apela sobre todo a la capacidad de generar públicos mediante prácticas de 'participación', 'sociabilidad', 'relacionalidad', 'colectividad', etc., que, como analizaremos a lo largo de esta investigación, llevados a la práctica dejan al descubierto las grandes dificultades de encarnar tales intenciones.

III

Para discutir hasta qué punto una gran cantidad de programas educativos operan o no bajo condiciones que podrían ser más fértiles, es necesario situar este debate en un centro de interés teórico más amplio, vinculado a la pregunta por el lugar y el sentido del arte en las sociedades contemporáneas, para muchos hoy depotenciado por los mecanismos del espectáculo o el entretenimiento. Desde luego, este creciente escepticismo es comprensible si constatamos con la perspectiva del presente el proceso de inversión espectacular de la utopía vanguardista. Es decir, la progresiva transgresión de las fronteras entre el arte y la vida llevada a cabo más por el espectáculo en su vocación estetizadora sin resistencia, que por la vanguardia misma. De ahí que una relectura crítica del programa situacionista, pionero como lo fue, del análisis de la cultura como espectáculo, continúe en ciertos sentidos resultando productivo –si se problematiza y reconstruye- a la hora de defender el ámbito de la mediación educativa como una práctica artística que cataliza procesos críticos, cognitivos y éticos de reflexión.

Naturalmente como se verá más adelante, las condiciones del contexto histórico y cultural al que los situacionistas buscaron enfrentar ha sufrido profundas transformaciones. A pesar de ello, más allá de la nostalgia, la hipótesis de este trabajo es que hay al menos dos razones por las cuales la memoria situacionista puede sernos útil hoy para relocalizar el lugar y las competencias de la mediación educativa en el mundo del arte contemporáneo. La primera es que la crítica situacionista del espectáculo comparte ciertas paradojas conceptuales de raíz con la mayoría de los programas de mediación educativa en instituciones de arte contemporáneo. Paradojas que en ambos casos tienen que ver con la presuposición de una ‘pasividad’ propia de los públicos y espectadores, que al no haberse repensado en profundidad han limitado a mi modo de ver, su capacidad emancipatoria,

desaprovechando así el espacio ético de igualdad y de libertad, al menos más flexible que el de otras esferas sociales y ámbitos formativos. El segundo argumento, es que las estrategias concebidas por dicha agrupación, al poner el acento sobre todo en la dimensión experimental no predictiva de la investigación o las exploraciones sociales y subjetivas, presuponen algo poco frecuente en la educación formal, a decir, estar dispuestos a no controlar por completo un proceso pedagógico. Este atributo, nos permite cuestionar nuestras tácticas pedagógicas más centradas en la transmisión y obtener ciertas lecciones en torno a los atributos del arte como producción de conocimiento, encontrando así en las prácticas educativas un terreno privilegiado en el cual actualizarse.

En el núcleo de esta controversia, se intentará mostrar cómo, para tomar una postura más comprometida frente a la lógica de neutralización crítica de nuestro trabajo, es necesario asumir, quizás pecando un poco de optimismo, que el 'arteespectáculo' constituye aún un dispositivo de proliferación de sentido. La pregunta es si las prácticas artísticas y las instituciones culturales espectaculares o no, contribuyen a la reflexión que la sociedad hace de sí misma. Tales cavilaciones no provienen de una voz ni más privilegiada que otra, ni más legítima. A menudo son limitadas y reducidas como cualquier otras, pero tienen una dimensión pública. No podemos esperar mucho más que eso del arte y de la ficción, pero tampoco menos.

Los escenarios expositivos son potencialmente laboratorios de conocimiento porque el aprendizaje sobre y a través del arte contemporáneo está relacionado a las maneras de comunicar, generar ideas propias y comprender las ajenas. La experiencia estética del arte tiene el valor de desarrollar nuestras capacidades intelectuales, sensoriales e imaginativas compartidas. El estímulo constante de estas competencias, su ejercicio habitual, agudiza un modo de pensar

extensivo y reflexivo más allá de las dinámicas educativas en los museos, en experiencias extrartísticas.

En este sentido, a pesar de que el arte no se reduce en absoluto a sus funciones pedagógicas, problematizar la gnoseología del arte contemporáneo aparece claramente como una suerte de puesta a prueba de su capacidad crítica entendida no en términos de confrontación sino en tanto que perturbación de la topografía de los saberes; y cuestionamiento de nuestros modos cotidianos de comprensión y construcción de la realidad, de ser 'algo más' que adorno, mercancía o distracción. A partir de este supuesto, que constituirá uno de los hilos conductores que vertebrarán el planteamiento general de esta tesis, se intentará mostrar cómo para rehabilitar el valor cognoscitivo de las prácticas de arte contemporáneo, resulta bastante provechoso reconsiderarlo muy en la tradición vanguardista no como un objeto de conocimiento 'en sí', sino como un caleidoscopio cuyas variaciones nos permiten enfocar y reflexionar sobre nuestra realidad desde diversos giros, recordándonos y; en el mejor de los casos, la dimensión constructiva de la imaginación, la mirada y la realidad misma.

Si por una parte el mundo del arte en la actualidad está tan lejos de tener un lugar privilegiado de la producción simbólica, junto a los media y la industria del ocio; y, por otra, tomamos en cuenta que los museos y los centros culturales no son aulas ni centros de formación, las preguntas que guiarán la presente investigación son pues: ¿Qué distingue el arte del espectáculo y el entretenimiento? ¿Cómo pueden las prácticas de mediación educativa generar conocimiento a partir del arte en tiempos de la cultura del entretenimiento espectacular? ¿Qué enseñanzas al respecto podemos obtener de las vanguardias históricas en general y de la Internacional Situacionista en particular? ¿Qué recordar u olvidar y en virtud de cuáles exigencias y desafíos? ¿Podría ser el uso educativo de las estrategias situacionistas una opción que extienda las prácticas de construcción de conocimiento tradicionales

más allá de los estándares tradicionales como lo son las guías y los talleres? ¿De acuerdo a cuales propiedades dichas estrategias favorecen tal producción?

Asistimos a un momento en el que para muchos cada vez es menos evidente que el arte contemporáneo nos permite conocer algo más sobre el mundo. Como he venido señalando, esta tesis defiende la idea de que el arte y su mediación educativa conserva la potencia de hacernos pensar de una manera especial: mediante la activación de nuestras operaciones reflexivas, valiosas en sí mismas en tanto que visiblemente más 'libres' que otros ámbitos de pensamiento, permitiéndonos construir relaciones de sentido nuevas y sobre todo propias. Para argumentarlo, el cuerpo de esta exposición se compone de los siguientes capítulos además de la presente introducción y el epílogo final: II. *La vocación pedagógica de las vanguardias. Estética, moral, política y la superación del arte* (eje narrativo), III. *Paradojas comunes entre el programa situacionista y el concepto de mediación educativa del arte contemporáneo* (eje teórico); VI. *La deriva situacionista como herramienta pedagógica* (eje argumentativo); V *Análisis del programa educativo Paisajes en ruta para el espacio cultural Casa Vecina de la ciudad de México* (eje práctico). En el segundo capítulo se comienza a narrar la dimensión educativa de las estrategias situacionistas en el horizonte de lo que Jaques Rancière califica como una vocación pedagógica del arte más anheladamente crítico, que anima todo el 'régimen estético de las artes' y va de los principios de la educación estética tal y como fue conceptualizada por Friedrich Schiller a ciertos programas de las vanguardias históricas que han hecho desempeñar al arte una función política, pasando también por algunos planteamientos directrices del romanticismo alemán.

En el tercer capítulo se busca fundamentar teóricamente las cuatro paradojas compartidas entre la caracterización situacionista del espectáculo y el concepto de mediación educativa que determinan la

mayoría de nuestros programas: capacidad/incapacidad, participar/contemplar, cercanía/distancia, crear/enseñar. Plantearemos en su lugar no tanto una solución a la ambivalencia fundamental que circunscribe nuestras competencias, como un enfoque de la mediación educativa desde una concepción de la emancipación tal y como lo formula Jaques Rancière en *El maestro ignorante* (1987): el proceso de verificación de la igualdad de inteligencias en todas sus manifestaciones. Este punto de vista, nos permite contribuir a la consolidación de un basamento conceptual que amplíe el margen productivo, crítico y experimental de nuestras prácticas hacia la afirmación de esta igualdad de capacidades no sólo intelectuales sino imaginativas, en nuestro caso de estudio, afirmarlo a través de la deriva. Es importante apuntar que la horizontalidad en los procesos pedagógicos resulta en la práctica inalcanzable por completo, pues nos encontramos inmersos permanentemente en relaciones de poder. Sin embargo, la horizontalidad puede funcionar como un horizonte o un principio organizativo para nuestras prácticas ciertamente más flexibles que las de otros ámbitos disciplinares. En otras palabras la pesquisa defiende que la pedagogía a través del arte, a diferencia de otros ámbitos disciplinares, nos permite experimentar con formatos de intercambio de conocimientos ciertamente menos verticales.

En el cuarto, dilucidaremos las contribuciones del aparato conceptual y estratégico situacionista a los discursos que versan sobre la complejidad del arte actual en el campo de la educación y el lugar del conocimiento en nuestros espacios y canales de circulación. Procuraremos mostrar en qué medida la recuperación de dicho aparato al 'encarnar' tácticamente las funciones cognitivas imaginativas, heurísticas y narrativas de la experiencia del arte, se presenta como una caja de herramientas pedagógicas que pueden inducir nuevos retos de producción, recepción y visibilidad artística, desde la -horizontalidad- tal y cual se reflexiona en el primer capítulo, a partir de las aportaciones al tema de Jacques Rancière. Lo que buscamos al proponer un escrutinio de los aciertos y

desaciertos de la deriva, la psicogeografía y el *détournement* dentro del programa situacionista del urbanismo unitario no reside por tanto en tomarlos como modelos didácticos o recursos formativos a imitar, sino como enclaves desde los cuales repensar las competencias de la producción de conocimiento a través de la deriva. No se trata de una lista de recursos o de técnicas sino de herramientas para fundamentar la propia práctica de proyectos pedagógicos de exploración e intervención urbana. Es importante enunciar que he pretendido centrarme en la dimensión urbana de muchas de las actividades de la IS, patentes en las confección de cartografías urbanas, investigaciones psicogeográficas y *unités d'ambiance* proyectadas o realizadas.

Finalmente en el quinto apartado examinaremos como un estudio de caso, mi propuesta del programa educativo *Paisajes en ruta*, que cristaliza en la práctica la aplicación de la deriva situacionista como herramienta pedagógica. El objetivo del programa consistió en última instancia en dar cabida a experiencias de naturaleza heurística, espontánea, de desorientación y libre orientación, de una búsqueda de sentido 'lúdico-constructiva' en oposición a nuestra cotidianeidad. Dinámicas educativas de encuentros y diálogos comunes entre distintas perspectivas e imaginarios subjetivos, que generaron un conocimiento no ortodoxo de una geografía ya familiar que se nos fue presentada como vista por primera vez. A pesar de que las plazas, edificios, palacios, templos, museos y mercados que pueblan el centro histórico de la ciudad de México contienen en sí todo un potencial creativo, en ocasiones dejan de ser entornos de asombro en la medida en que los habitamos desde una mirada basada en costumbres, rutinas y consumos, que los convierten en un lugares comunes. Visto así, ofrecer un programa público de derivas a visitantes, vecinos, grupos de estudiantes y turistas por el centro histórico de nuestra ciudad, abrió una posibilidad más de conocimiento y redescubrimiento de uno de los cuadros con la mayor complejidad social y relevancia histórica de la capital mexicana.

IV

Sólo quedan por determinar las principales limitaciones de esta investigación cuyo marco especulativo se ciñe a fuentes bibliográficas del campo de la teoría y la estética del arte contemporáneo, incluyendo desde luego la propia producción teórica del colectivo situacionista. Al encontrarse marginada como disciplina, sin un corpus teórico y currículos elaborados atendiendo a sus particularidades, la educación del arte, con tal de subsistir se ha asentado por un largo periodo sobre una mezcla de conceptos educativos generales y prácticas artísticas de cada momento. Hoy percibimos que el esbozo de un perfil de educador en el campo del arte contemporáneo, debería entrañar una formación de contenidos multidisciplinares. El estudio de las relaciones entre arte y educación puede complementarse desde diversas perspectivas del conocimiento cada uno con sus propios 'pros y contras'. La enseñanza involucra tantos niveles perceptivos, informativos, caminos de análisis, horizontes interpretativos, metodologías y variables heterogéneas que están en juego en la producción del saber, que sugerir otra cosa o privilegiar una sola, parece poco sensato.

Para abordar las relaciones entre arte y conocimiento hay todo un kaleidoscopio de posibilidades que van de la pedagogía, la psicología y la semiótica a todas las filosofías del arte en sus vertientes de teoría crítica, fenomenología, hermenéutica, pragmatismo, deconstrucción, analítica, etc. Pese a ello, para abordar esta relación en la contemporaneidad, me ha parecido particularmente iluminador limitar mi campo teórico al ámbito de la estética tal y como fue conceptualizada en sus comienzos, por una especie de trayectoria palíndroma de ciertos planteamientos fundacionales, que pueden leerse de manera muy similar al derecho y al revés.

Como señala el teórico Gerard Vilar en *Las razones del arte* (2005), el discurso estético inició dentro del programa ilustrado del siglo XVIII con la pregunta: «¿qué es lo que diferencia a la experiencia estética de otras formas de la misma como la experiencia teórica (o cognitiva), la experiencia moral (o normativa), o la experiencia religiosa y cuáles son sus eventuales conexiones con ellas?»². Antes del nacimiento de la estética, dentro de la herencia platónica de lo bello ya sea en su estimación ya sea en su descalificación, la reflexión sobre los atributos epistémicos que de él podíamos obtener, estuvo por un largo periodo entre paréntesis y supeditada al arbitrio filosófico.

La autonomía de la reflexión de lo bello y el estudio del peculiar conocimiento sensible formalizado en una disciplina independiente de lo lógico, se concretó hasta que Alexander Baumgarten publicara en 1750 la *Aesthetica*. En esta obra, Baumgarten la define como «gnoseología inferior, como *scientia pulchre cogitandi*, ciencia del conocimiento sensitivo cuya categoría de valor es la belleza, análogamente a como la verdad es del conocimiento teórico»³. En la *Aesthetica* encontramos ya las bases de los planteamientos de Shaftesbury, Hutcheson, Gérard, Alexander, Hume, Diderot, que cristalizaron en la *Crítica de la facultad de juzgar* (1790) de Kant. El concepto de la belleza del arte no como un doble alejamiento de la verdad o una mera ilusión irracional, sino como uno de los aspectos de la verdad misma, y la reivindicación de la dimensión cognoscitiva de la experiencia estética como un conocimiento sensible de lo particular, alternativo al conocimiento metafísico de los universales.

Lo curioso es caer en la cuenta de que hoy, como sostiene el teórico Yves Michaud, tanto la progresiva desaparición de las obras como objetos a favor de intenciones, conceptos y experiencias; como la

² Gerard Vilar: *Las razones del arte*. Antonio Machado Libros. Colección La balsa de la medusa, Madrid, 2005. p.30.

³ *Ibíd.* p.30.

superabundancia de obras hasta casi su consunción, han derivado en otras formas de la experiencia estética y del arte, en tanto que ésta tiende a ocupar la totalidad de las esferas vitales ahora cubiertas por una ubicua huella de belleza. Parece por tanto, que de nuevo la estética debe resituar la particularidad de la experiencia del arte frente a la colonización estética de las esferas sociales y las nuevas formas de sensibilidad que ésta produce.

Por exagerado que parezca el diagnóstico de Michaud, lo cierto es que en el contexto de este 'triumfo' de la estética o estatización general, en el cual literalmente cualquier objeto o situación cotidiana puede experimentarse como una obra de arte, la distinción entre la experiencia en general y la experiencia del arte quizás sólo resida «en que las experiencias del mundo de la vida son transportadas imaginativamente hacia una experiencia de segundo grado (...) El qué acontece únicamente en el cómo; arte es cualquier cosa que remite a su cómo y adquiere carácter de signo»⁴. Para la mediación educativa, esto compromete una especie de defensa del tipo de conocimiento que el arte contemporáneo 'todavía' puede generar. En este momento, sólo si asumimos quizás pecando un poco de optimismo, que la experiencia estética del arte contemporáneo "aún" constituye un dispositivo de proliferación de sentido, es posible sortear la concepción fútil de nuestro trabajo.

En otras palabras, dentro de estas múltiples sendas intelectuales, la estética tiene el valor de constituir el sostén crítico fundamental de las ideas subyacentes a las prácticas docentes. La estética en tanto que vaivén constantemente redefinido y estrechamente más vinculado a la esfera social de lo que habitualmente se piensa, puede ayudarnos a inscribir la agencia educativa dentro de complejas problemáticas del arte contemporáneo: la especificidad de la reflexión dentro de la

⁴ Hans Robert Jauss: *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* (1972). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Trad. Daniel Innerarity. Paidós, Barcelona, 2001. p.85.

experiencia estética del arte en un mundo casi por completo espectacularizado y estetizado; la relocalización del rol del educador en los escenarios del arte contemporáneo en relación al sistema de agentes de visibilidad y validación dentro del entramado de producción artística; y el particular enfoque de las capacidades imaginativas que potencialmente catalizan el desarrollo cognitivo a través del uso educativo de las estrategias situacionistas. Convendría tener presente permanentemente en todo proceso educativo este enfoque, ya que es uno de los pocos espacios que posibilitan la reflexividad estética, en ocasiones crítica, que es importante estimular.

Finalmente, la segunda gran limitación con respecto a la recuperación de la memoria situacionista, reside en el hecho de que sólo prestaré atención al primer periodo del programa situacionista. A decir, su intento de 'superación del arte' (*dépassement de l'art*), la disolución de todas las barreras entre el arte y la vida heredada de las vanguardias históricas precedentes, que abarca el corto periodo que va de su fundación en 1957 a 1961, momento en el cual la mayor parte del núcleo artístico dimitió o fue expulsado, lo que da un ángulo restringido histórica y conceptualmente a mi enfoque. A pesar de ello analizaré los libros *La sociedad del espectáculo* escrito por Debord aparecido en 1967, ya que en realidad esta obra concreta planteamientos que se gestaron en este periodo inicial del grupo. También me he restringido a encontrar rasgos comunes en la medida de lo posible las diferencias geográficas enfatizando las similitudes entre el movimiento y concentrándome en su acciones y análisis de la ciudad de París. He pretendido centrarme en la dimensión teórica y urbana de muchas de las actividades de la IS, patentes en los desvíos (*détournements*), las derivas, las investigaciones psicogeográficas proyectadas o realizadas, así como en la confección de cartografías. Un enfoque de estas características resulta indudablemente parcial en la medida en que la ciudad sólo fue una de las muchas inquietudes del grupo. Sin embargo, considero que es un punto de vista válido para y oportuno para comprender las actividades de este grupo

desde su fundación en el año de 1957 hasta su autodisolución en 1972. Pienso también que la ciudad o la condición urbana, ofrece también el punto de vista más adecuado para comprender aquellos aspectos de las actividades de la IS –no especializadas- que no se pueden englobar bajo el título genérico de arte.

SEGUNDA PARTE:

II. La vocación pedagógica de las vanguardias históricas. Estética, moral, política y la superación del arte

En el presente capítulo comenzaremos a perfilar la dimensión educativa de las estrategias situacionistas en el horizonte de lo que Jaques Rancière califica como una vocación pedagógica del arte más anheladamente crítico, que anima todo el 'régimen estético de las artes' y va de los principios de la educación estética tal y como fue conceptualizada por Friedrich Schiller a ciertos programas de las vanguardias históricas como el dadaísmo, el surrealismo o el letrismo, que han hecho desempeñar al arte una función política, pasando también por algunos planteamientos directrices del romanticismo alemán. Vocación que a grandes rasgos partía del uso del arte como una herramienta con la potencia de renovar nuestras visiones sobre el mundo y estimular así el deseo de transformarlo; y que de acuerdo al argumento general de esta tesis cristalizó en el programa situacionista, para muchos, como para el teórico italiano Mario Perniola (uno de los primeros especialistas del tema), la última vanguardia del siglo XX. O al menos eso sí, el cierre de la época de una cierta vertiente de las vanguardias históricas inauguradas por el manifiesto futurista y alistadas en un proyecto emancipatorio progresista.

Esta breve narrativa conceptual la sostendremos fundamentalmente en los textos del filósofo francés Jacques Rancière *Sobre políticas estéticas* (2005) y *La división de lo sensible (Le Partage du sensible, 2000)*. Posteriormente una vez finalizado este recuento, realizaremos un examen del protagónico papel del programa situacionista en el paso de un arte de vanguardia que buscaba transgredir y en última instancia disolver los límites entre el arte y la vida, a un arte de resistencia que busca investigar para luego infiltrarse en las cadenas de montaje espectaculares para cortocircuitar sus gramáticas 'implosivamente', tan

característico de nuestra contemporaneidad. Para argumentar esta idea, haremos uso del artículo "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo" del teórico del arte estadounidense Hal Foster traducido al castellano en el libro *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (2001), cuya versión original "For a concept of the political in contemporary art" formó parte del conjunto de ensayos del libro *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics* (1985). En este texto Foster, rearticula las prácticas artísticas de las vanguardias históricas en términos de estrategias político-culturales con el fin de aproximarse a una comprensión de la situación del arte político en nuestra actualidad. Para finalizar analizaremos el texto "Arqueología de la modernidad práctica" ("Archaeology of practical modernism"), octavo y último capítulo del libro de Thierry de Duve *Kant after Duchamp* (1993), con vistas a sacar a la luz la relevancia de la relación entre la capacidad crítica de las estrategias situacionistas y su competencia cognoscitiva. En esta dirección examinaremos las consecuencias de repensar la emancipación dentro de la esfera estética no como un objetivo a perseguir sino como una máxima desde la cual pensar, actuar y proponer nuestras prácticas presuponiendo la igualdad de capacidades cognitivas e imaginativas.

II.1 La Internacional Situacionista y la vocación pedagógica de las vanguardias históricas

En su acepción más general el término vocación que proviene del latín *vocatio* 'acción de llamar', tiene que ver con una inclinación, un anhelo, un interés, una aptitud y en última instancia una elección de nuestra profesión o carrera. En el contexto religioso la vocación se ha entendido como la inspiración con la que dios 'llama' y elige el destino de tal o cual individuo para cumplir su voluntad, de ahí que sea casi un sinónimo de llamamiento o convocación. Por otra parte, a grandes rasgos el adjetivo 'pedagógico' (del griego *paidón*, niño y *ago*, conducción o guía) se utiliza como indicativo de una cierta acción preferentemente clara o

sencilla cuyo objetivo consiste en enseñarnos o ayudarnos a conocer algo más.

Sin embargo, la figura de la vocación pedagógica para situar la dimensión cognoscitiva de las estrategias situacionistas en toda una raigambre de *avant-garde*, no debe entenderse aquí como la defensa de un 'don' o talento innato contrario a la idea misma de educabilidad, sino como una especie de ánimo pedagógico que sin duda se aprende, adopta libremente y perfecciona en un proceso vital. El uso de esta figura nos ayuda a examinar cómo podemos prevenirnos para el propósito de esta investigación, de no reproducir una de las 'fallas' del programa situacionista estrechamente vinculada a esta concepción pedagógica de la eficacia política del arte, aún presente en nuestros días por ciertas prácticas artísticas más intencionalmente políticas. A decir, la creencia de que existe algo parecido a un *continuum* entre la construcción de situaciones y su cristalina recepción en forma de una experiencia que garantiza la modificación de los pensamientos, los sentimientos y las acciones de los espectadores en una misma dirección. Mi propósito aquí es discrepar de esta tesis del arte crítico como la transmisión de modelos o contra modelos de comportamiento en una relación directa de causa y efecto, y sostener que merece la pena repensar esta competencia crítica más como una operación cognitiva activada por el característico sentido abierto de las prácticas artísticas contemporáneas, que al ser distintas en cada espectador producen una experiencia estética de disenso. De esta manera podemos aprovechar mejor la discontinuidad entre el ámbito artístico en tanto que esfera de conocimiento diferenciado y las demás esferas sociales, que es lo que nos faculta a cuestionar nuestros modos de inteligibilidad del mundo desde la distancia de cada una de tales esferas y sus funciones preestablecidas, para reafirmar el arte como un lugar privilegiado de pensamiento que nos recuerda que nuestra realidad es un constructo susceptible de ser transformado, y no una verdad oculta falseada espectacularmente en su totalidad.

Enfocar la vocación de este forma nos exige ubicar el nacimiento del régimen estético de las artes, en un momento en el cual tanto la propiedad de ser de arte como sus criterios de identificación se desvinculan de sus modos de *hacer* o grados de habilidad técnica y empiezan a reconocerse por sus modos de *ser* y sus formas específicas de aprehensión sensible, distinguidas de las de la vida cotidiana. Si seguimos esta idea con Rancière, dicha particularidad del régimen estético de las artes nos permite comprender porque la autonomía estética no es esa autonomía del hacer artístico que la modernidad ha oficiado: «Sino que se trata de la autonomía de una forma de experiencia sensible. Y es esta experiencia la que constituye a lo largo de éste régimen, el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida»⁵. Y a todo ello agregaría yo, una nueva potencia educativa y cognoscitiva de la experiencia del arte, que como ahondaremos a continuación tanto entusiasmó a Friedrich Schiller, a los románticos y posteriormente a las vanguardias históricas.

Ahora bien, desde la fundación misma del 'régimen estético de las artes', una gran parte de los discursos y prácticas estéticas animadas por una función emancipadora del arte, denunciaron la existencia de una división tajante entre una élite intelectual y artística y una masa ignorante y alienada, adoptando la función de -ilustrar- y dirigir esa mayoría mediante la generación de nuevas formas artísticas de aprehensión sensible común, distintas de las de la dominación. Esta vocación o llamamiento al cumplimiento del destino ilustrado adoptado por los discursos artísticos más pretendidamente críticos; significaba hasta hace unos cincuenta años que «el arte debía acompañar, e incluso adelantarse, al proyecto de emancipación que en una variedad de formas subrayaba el advenimiento de la modernidad»⁶. La actividad

⁵ Jacques Rancière: *Sobre políticas estéticas*. Trad. Manuel Arranz. MACBA/UAB, Barcelona, 2005. p.27.

⁶ Thierry de Duve, "Arqueología de la Modernidad Práctica", *ACTO* n° 0, Aula de Pensamiento Artístico Contemporáneo de la Universidad de La Laguna(2001): <http://webpages.ull.es/users/reacto/pg/n0/7.htm>

artística debía operar por tanto, como un garante progresista de la consecución de algún proyecto ético de emancipación « aliado con la Historia, anclado en el terreno político, y solidario ideológicamente con una revolución»⁷. Conservando los ejemplos de De Duve de artistas que cimbraban la 'eficacia' política de sus obras en esta vigilancia del cumplimiento del trinomio *Liberté, Egalité, Fraternité* podemos enumerar a: Jacques-Louis David y la revolución francesa, Theodore Gericault y la revolución de 1830, Courbet y la revolución de 1848, así como a Vladímir Yevgráfovich Tatlin y la revolución de 1917.



FIGURA 1. Esbozo de *El juramento del juego de pelota* de Jacques Louis David, 1791

Versión editada y traducida por Esteban Pujals del capítulo ocho y último del libro de Thierry de Duve *Kant after Duchamp*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

⁷ *Ibíd.*



FIGURA 2. *La balsa de la medusa* de Theodore Gericault, 1819



FIGURA 3. Proyecto para el *Monumento a la Tercera Internacional* de Vladimir Tatlin, 1919

Visto así, esta especie de concepción pedagógica de la eficacia crítica del arte define la noción misma de vanguardia artística y la Internacional Situacionista, lo mismo que el periodo más politizado del *Surrealismo*, no son una excepción. Su sentido fundamental consistía en el vínculo – transitivo- que tendía entre la ética y la estética. La revolución o liberación estética eran concebidas como un anuncio, preparación, provocación o acompañamiento de una revolución o liberación ética, o viceversa. En los dos casos el supuesto era transitivo: «si se consigue la libertad estética, entonces se materializa la libertad moral; o al revés, si se alcanza la libertad política, entonces tendrá cabida la libertad artística»⁸. Para la IS, heredera del programa vanguardista de autocrítica del arte que buscaba devolverlo a la praxis vital, la situación construida constituía un puente de tránsito del arte a la vida. En su programa para llevar a cabo la revolución ‘permanente’ de la vida cotidiana, el arte una vez disuelto en los espacios y en las prácticas de nuestro día a día, debía generar nuevas experiencias ‘reales’ de comportamientos liberados, no mediados por el espectáculo, que propiciaran en última instancia el despliegue ilimitado de situaciones construidas libremente por los individuos.

Recordemos de antemano dando un gran salto al pasado, que si bien tanto en la *Aesthetica* (1750) de Alexander Baumgarten, como en la *La Crítica de la facultad de Juzgar* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790) de Immanuel Kant se había perfilado ya la concepción de la estética como una ‘gnoseología inferior’ autónoma a la ciencia o a la moral y cuyo objeto de estudio versaba sobre una cierta especificidad cognoscitiva de la mirada estética; la idea de una educación emancipadora por medio del arte como ‘preparación’ para el advenimiento de una sociedad verdaderamente ilustrada se elabora más sistemáticamente en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795) de Friedrich Schiller. De ahí que

⁸ *Ibíd.*

reflexionar sobre la vigencia actual de los vínculos entre el arte, la educación y la emancipación, nos exija referirnos necesariamente al pensamiento estético de Schiller como una de las primeras defensas con ambición moral de legitimar el valor sustantivo de la experiencia estética del arte como una experiencia irremplazable, «capaz de dar libertad por medio de la libertad»⁹. Una de las perspectivas centrales de esta discusión es la crítica del fracaso de la cultura ilustrada desarrollada en las *Cartas*, bajo la tesis de que la cultura ilustrada se había quedado en el tintero, al haber sido incapaz de llevar a una realización efectiva de su misión. Es fácil advertir hasta qué punto esta crítica es tan similar a los reproches con los que la IS condenó a las agrupaciones de vanguardia que le precedieron inmediatamente.



FIGURA 4. *Friedrich Schiller* retratado por Anton Graff en 1790

En las cartas Schiller diagnostica en primer lugar un desfase entre la situación histórica del hombre y el ideal de humanidad, y propone a la educación estética o la formación sensible del hombre, como el medio idóneo para lograr la realización de los postulados morales de la razón ilustrada, ya que es a través de la belleza como se llega a la libertad: « la más perfecta de las obras de arte sería la construcción de una verdadera

⁹ Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1975). *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Trad. Jaime Feijóo y Jorge Seca, Edición bilingüe Anthropos, Barcelona, 1990. p. XXVII,9.

libertad política»¹⁰. Para Schiller, la belleza del arte en tanto que apariencia libre, daba lugar a una forma particular de aprehensión de los sentidos ajena a las demás formas ordinarias de la experiencia sensible. El arte al servicio de la educación estética, define e identifica sus objetos de acuerdo a su pertenencia a un *sensorium* autónomo distinto del de la dominación.

En realidad, esta idea proviene de las nociones de la estética kantiana de la apariencia y el juego libre entre las facultades del entendimiento y la imaginación, que «suspenden el poder de la forma sobre la materia y el espíritu sobre la sensibilidad»¹¹. Sin embargo, a diferencia de la estética kantiana cuyo vínculo entre belleza y moral venía dado sobre todo por una analogía simbólica, Schiller traslada estas nociones al terreno político como la suspensión de «el poder del estado sobre las masas o el poder de las clases de la inteligencia sobre las clases de la sensación, de los hombres de cultura sobre los hombres de la naturaleza»¹². Por ende, si ambas dominación y servidumbre constituían ante todo distribuciones ontológicas que separaban la actividad del pensamiento de las clases cultas y la receptividad sensible de las clases incultas, la educación estética debía integrar esta separación vía la belleza como principio de libertad o autonomía en la apariencia sensible, desarrollando estéticamente una 'nueva región del ser'. Es aquí donde se fundamenta la potencia emancipatoria del *sensorium* estético, se trataba de integrar estas dos humanidades y 'enseñar' el camino hacia las nuevas formas de la vida moral individual y colectiva.

Las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795) incitan pues, la idea de la modernidad transitiva como un «tiempo dedicado a la realización sensible de una humanidad aún latente en el hombre»¹³. Lo

¹⁰ *Ibíd.* p. XXVII,9. II, 1.

¹¹ Jaques Rancière: *Sobre políticas estéticas*. Op.cit. p.25.

¹² *Ibíd.* p.25.

¹³ *Ibíd.* p.43.

que esta insólita manera de pensar las relaciones entre estética y política propone, por tanto, es saldar las deudas que la revolución francesa no liquidó al enajenar al ser humano respecto de su esencia moral de 'ser para la libertad'. El programa del régimen estético inicia pues, con una meta política que persigue llevar a cabo en la realidad y en el terreno sensible, una tarea formativa, moral y crítica que la política no podrá realizar nunca más que en el ámbito de las apariencias y las formas, de manera muy similar al programa situacionista que pretendió ir más allá del arte y la política, mediante la 'construcción de situaciones' y su política de lo cotidiano.

Tal es la relevancia de recordar muy someramente la formulación schilleriana de la educación estética, ésta nos ayuda a comprender el núcleo mismo del surgimiento del régimen estético de las artes y el sentido de hablar de cómo la experiencia autónoma del arte constituye una partición política de lo sensible. Simplificando tremendamente, desde entonces, ya sea como la realización sensible del arte como identificación con la vida de la comunidad en el romanticismo alemán, ya sea como la realización sensible de nuevas ventanas a la realidad que favorecieran el advenimiento del progreso histórico y social, el régimen estético de las artes esta condicionado desde un inicio por esa contradicción que iremos retomando a lo largo de este trabajo y que relaciona autonomía y *emancipación*: «La soledad de la obra de arte contiene una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de la promesa consiste en la supresión del arte como realidad aparte, en su transformación en una forma de vida»¹⁴.

Uno de los primeros ecos de la conceptualización schilleriana de la educación estética como una actividad anticipadora de otra comunidad más libre e igual, se dio casi inmediatamente a la publicación de las *Cartas*, y se hace patente en el *Proyecto más antiguo del idealismo*

¹⁴ *Ibíd.* p.29.

alemán (1796) uno de los documentos fundacionales del romanticismo, firmado por Hegel, Schelling y Hölderlin. En el *Proyecto*, se promulgan en primera instancia la verdad y el bien hermanados por la belleza y en segunda, se consigna el papel de la educación estética dentro del proyecto de formación de una comunidad igualitaria de percepción. La tarea preconizada en el *Proyecto* trataba, muy en línea la educación estética de Schiller, de «hacer las ideas sensibles, de sustituir a la antigua mitología: un tejido vivo de experiencias y creencias comunes compartidas por la élite y el pueblo»¹⁵.

Sobre este basamento pedagógico se edifica la noción de una revolución estética que renovarían en cierto sentido las concepciones imperantes de la revolución política, al poner sobre la mesa la necesidad de transformar no únicamente las formas de Estado sino las formas de existencia sensible misma, de la cual es evidentemente deudora la IS: «El estado estético de Schiller al suspender la oposición entre entendimiento activo y sensibilidad pasiva, se propone invalidar, con una idea del arte, una idea de la sociedad basada en la oposición entre quienes piensan y deciden y quienes se dedican a los trabajos materiales»¹⁶. Tal estado neutro que a los ojos de Schiller anulaba la división de las capacidades entre la actividad del pensamiento de las clases cultivadas y la pasividad de la materia sensible de las clases 'silvestres', abría por tanto, un espacio común en el que la apariencia y el juego libre de la belleza (más tarde del 'arte') harían pensable y 'momentáneo' este estado de igualdad. Como profundizaremos más adelante, tal vez por continuar obedeciendo a esta división de las facultades no hemos podido terminar de salir de una concepción pedagógica y transitiva de la eficacia política del arte, a pesar de haber problematizado una y otra vez, la división de las ocupaciones que sustentan el reparto del trabajo en nuestra sociedad.

¹⁵ *Ibid.* p.31 .

¹⁶ Jacques Rancière: *Le partage du sensible* (2000). *La división de lo sensible. Estética y Política*. Trad. Antonio Fernández Lera. Centro de Arte Salamanca, Salamanca, 2002.p.75.

Continuando con la narrativa conceptual del 'régimen estético de las artes' articulada por Jacques Rancière en *Políticas estéticas*, sin tener conocimiento del *Proyecto más antiguo del idealismo alemán*, Marx llegaría a conclusiones similares con respecto a la necesidad de una revolución capaz de transformar la política en un programa total de vida y proponer una nueva identificación permanente del hombre estético con la de el hombre productor de objetos y relaciones sociales en las que éstos se producen: «Los textos del joven Marx que dan al trabajo el estatuto de esencia genérica del hombre solamente son posibles sobre la base del programa estético del idealismo alemán; el arte como transformación del pensamiento en experiencia sensible de la comunidad»¹⁷. Esta identificación que trastocó también la figura del artista como productor analizada por Walter Benjamin en la ponencia *El autor como productor* (presentada en el Instituto para el estudio del fascismo de París el 27 de abril de 1934), dio lugar en la década de los años veinte a que la vanguardia artística y la vanguardia marxista compartieran el mismo programa. A decir, la supresión del arte en tanto que actividad separada para restituirlo a la vida cotidiana y obedecer así a su verdadero sentido, la producción de las formas y los 'edificios' de la nueva vida. El artista debía por tanto, reflexionar sobre su posición en el modelo de producción, migrando a la revolución de la clase para cambiar desde allí para cambiar los medios de producción: «En vez de "hablar" en nombre de esta fuerza social, debía alinear su práctica "con" su producción»¹⁸.

¹⁷ Jacques Rancière: *Sobre políticas estéticas*. Op.cit.. p.76.

¹⁸ "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", traducido de *Recordings. Art, Spectacle and Politics (1985)* por Jesús Carrillo y Jordi Claramonte para la compilación *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. p.97.

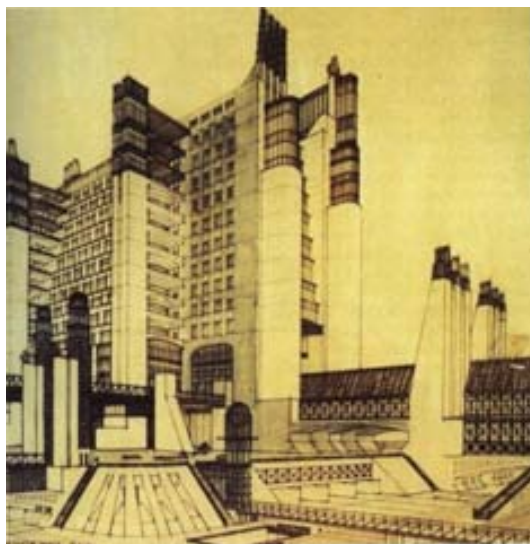


FIGURA 5. Esbozo del proyecto *La città nuova* del arquitecto y urbanista futurista Antonio Sant'Elia, 1914

Dentro de este programa instrumental de la cultura, una de las funciones del arte entendido como producción, consistía en adelantarse al propósito revolucionario de terminar con las oposiciones y las desigualdades que el trabajo aún estaba tan lejos de lograr para y por sí mismo. Ello explica el énfasis de las vanguardias históricas por analizar el 'tiempo libre' y reivindicar la dimensión lúdica de sus prácticas. Pero esto lo puntualizaremos mejor en el segundo capítulo a la hora de analizar la competencia cognoscitiva de las estrategias situacionistas. Por el momento, basta decir que en este punto de nuevo nos encontramos con la misma contradicción intrínseca del régimen estético de las artes que enlaza autonomía y emancipación: «El arte es autónomo o libre porque es expresión de una comunidad libre. Sólo que esta libertad ve cómo se invierte su sentido: una comunidad libre, autónoma, es una comunidad cuya experiencia vivida no se escinde en esferas separadas, que no conoce división entre la vida cotidiana, el arte, la política o la religión. Con esta lógica, una estatua griega es para nosotros arte porque no lo era para su escultor. Y lo que la apariencia libre promete es una comunidad que será libre en la medida en que no concebirá ya, ella tampoco, estas separaciones, en que no concebirá el

arte como una esfera de la vida»¹⁹. A pesar de que a menudo se suele vincular este programa de la revolución estética inscrita en algún proyecto de emancipación, con las catástrofes totalitarias en las cuales se vieron implicadas vanguardias como el *Futurismo* italiano, el *Suprematismo* o el *Constructivismo* rusos, existió también toda otra vertiente de proyectos utópicos del arte como producción de formas de vida y de escenarios de la vida futura; los arquitectos del *Deutscher Werkbund* el urbanismo unitario de la primera etapa de la agrupación *Internacional Situacionista*; la *Bauhaus*; o el movimiento *Arts and crafts*; que respondieron cada una a sus particulares contextos de aparición obedeciendo a esa misma tradición ideológica, pero con coyunturas y resultados diferentes.



FIGURA 6. Pabellón del vidrio en la exposición del *Deutscher Werkbund* (Colonia) de Bruno Taut, 1914

¹⁹ Jacques Rancière: *Sobre políticas estéticas*. Op.cit. p.29.



FIGURA 7. *Black Relationship* de Vasily Kandinsky, 1924

En este punto escuchamos también el eco de las conceptualizaciones sobre el juego de las *Cartas* de Schiller en las vanguardias históricas, y por lo tanto en la IS. Para Schiller la actividad 'gratuita' del juego podía fundar al mismo tiempo la autonomía de un dominio propio del arte y de la creación de formas de una nueva vida colectiva, porque era la humanidad misma del hombre libre por contraposición a la servidumbre del trabajo. Si parte de la capacidad de poder de las élites se asentaba en la educación estética de los sentidos contraria a la sensibilidad por cultivar del pueblo, el *sensorium* del arte ajeno a las demás formas de experiencia sensible, es decir, su 'aparición libre' implicaba una posibilidad emancipatoria y de igualdad porque generaba a su vez un estado de 'libre juego' en el espectador: «Si el 'juego' y la 'aparición' estética fundan una comunidad nueva, es porque son la refutación sensible de esta oposición entre la forma inteligente y la materia sensible que constituye en definitiva la diferencia entre dos humanidades»²⁰. La importancia de señalar este antecedente de la dimensión lúdica del arte de vanguardia, reside en que nos ayudará a repensar la posibilidad de generar prácticas de construcción de conocimiento en un espacio de ocio y juego, ciertamente más flexible en

²⁰ *Ibíd.* p.25.

lo que a cognición toca, pero advirtiéndonos de la necesidad de negociar con las fronteras del mero entretenimiento, el reto que supone para nosotros navegar entre las paradojas de la gratuidad del divertimento y la distancia crítica, el espectáculo y la deriva situacionista.

Ahora bien, en el momento del despliegue expositivo de las vanguardias las relaciones entre educación y arte se institucionalizaron por llamarlo de algún modo y sufrieron un significativo giro pues debían responder a las expectativas del modelo de museo pedagógico. Las producciones vanguardistas más 'novedosas' y alejadas de lo figurativo, narrativo o mimético, confrontaban las expectativas y las percepciones de los espectadores. De manera que produjeron un esperado shock inicial pero exigían un esfuerzo de co-generación, que proporcionó a la 'educación estética' una segunda razón ser. Museos pioneros como el MoMa o más tarde el Centro Pompidou no sólo se auto concebían como instituciones pedagógicas *per se* cuya vocación consistía en 'enseñar' cuanto fuera necesario para acortar la distancia entre los públicos y las vanguardias, sino que para acortarla articularon toda una empresa de traducción o mediación suplementaria de sentido.

Como sabemos, lo que sucedió después fue que los denominados servicios educativos hoy conocidos mejor bajo la etiqueta de programas públicos, se concentraron en perfeccionar sus herramientas de acercamiento y sus técnicas de traducción. Aún en nuestros días que la *avant-garde* hace tiempo que entró ya en el gran mercado de la cultura, podemos comprobar, quienes hemos trabajado en este campo, que la mayoría de los espectadores se inquietan sobre todo por las obras en las que tienen un código de acceso más inmediato pues reconocen fácilmente algo. Del arte contemporáneo ni hablar. La apertura de sus dispositivos, que en ocasiones reclaman una cierta familiaridad con la historia del arte e incluso una dosis de teoría para dialogar con ellas, ha suscitado una curiosidad sospechosa, pero también a menudo una cierta hostilidad que aleja al arte más actual de los públicos mayoritarios,

quienes a pesar de los avances de la democratización cultural lo consideran todavía un producto para la élite de artistas, críticos, curadores, académicos y coleccionistas, etc.



FIGURA 8. *Museum Highlights* de Andrea Fraser, performance en la que la artista se desempeña como guía educativa del *Philadelphia Museum of Art*, en 1989 bajo el pseudónimo de Jane Castleto

Llegamos así a la interrogante central que he buscado destacar antes de desarrollar propiamente las paradojas compartidas entre el programa situacionista de la superación del arte y la mediación educativa del arte contemporáneo: ¿Hasta qué punto podemos hablar de una vocación pedagógica que entreteje la historia de la conceptualización de la educación estética como garante de algún proyecto ético de emancipación de las *Cartas* de Schiller a las problemáticas de nuestros días? Problemáticas que al fin y al cabo, tienen mucho que ver con lo que las *Cartas* denunciaban como una desigualdad o una realidad separada entre dos competencias, la actividad del pensamiento de las clases cultas y la receptividad sensible de las clases incultas por formar. Tal parece ser que esta tensión de origen dispone el escenario en el que la educación estética ha interpretado siempre, al menos en el discurso, un papel conciliador o una especie de puente transitivo entre ética y

estética que debía acompañar o más tarde adelantar el proyecto de emancipación de la modernidad. Mientras que antes se trataba de enseñar para acortar la distancia entre el público y la vanguardia, entre los sujetos y los discursos del progreso. Ahora se trata de acortar esta misma distancia desde un horizonte menos transitivo, más inmediato e institucional, pero en lugar de vanguardia hablamos de prácticas o muestras, y en lugar de discursos de progreso hablamos de discursos de arte contemporáneo. ¿No será que por presuponer esta división de capacidades tan tajante en el afán de superarla, la reforzamos? ¿Acaso no hemos concentrado más nuestro esfuerzos en enseñar sobre arte, en vez de producir conocimiento y disenso a través de él?

La actual complejidad del lugar del arte ya sea en los programas de educación pública, ya sea en los programas educativos de las instituciones museísticas, se inscribe obviamente en un ethos de desigualdad más complejo y contradictorio que al que Schiller o las vanguardias históricas buscaron responder. Excede la crónica elitización del arte (existente por supuesto mucho antes de la aparición del arte moderno) y el remedio paliativo de los departamentos educativos que 'acercan' y 'traducen' a los públicos las obras expuestas en las muestras. No obstante, a pesar de que consumir arte contemporáneo requiere en alguna medida de preparación pero sobre todo de curiosidad y esfuerzo, lo que produce al menos a mi modo de ver una gran perplejidad a este respecto es el gran auge internacional de la activación del mercado artístico. España es un claro ejemplo de la proliferación de museos y centros de arte contemporáneo, así como de bienales, ferias comerciales y eventos periódicos que forman parte de una estrategia de turismo y visibilidad espectacular no sólo ya de las grandes ciudades. Sin celebrar pero tampoco sin reprobar del todo este *boom* de cultura contemporánea en clara frontera con la industria del entretenimiento que ha dado luz a soberbios proyectos arquitectónicos, lo innegable es que éste ha ido atrayendo poco a poco diversos públicos crecientes que visitan expectantes los contenedores de arte como una especie de rito

que hay cumplir pero también atraídos por el prestigio de lo que contienen; y eso es algo que quienes trabajamos en este terreno debemos de tomar en cuenta y en cierto sentido, aprovechar desde luego no sin algunas precauciones.



FIGURA 9. Museo *Guggenheim Bilbao* del arquitecto Frank O. Gehry, inaugurado en 1997



FIGURA 10. *Nuragic and Contemporary Art Museum* Zaha Hadid, Cagliari, Italia en construcción desde 2006

De hecho, es en nuestra actualidad cultural entre la democratización y la mercantilización/neutralización de propuestas culturales y artísticas críticas, en la cual las prácticas educativas se encuentran primordialmente determinadas por intereses de la industria cultural del ocio, el turismo y las reordenaciones urbanas; cuando nuestros esfuerzos debieran concentrarse en la protección del reducto específico de la distancia de la experiencia del arte para ejercitar desde este campo contradictorio, nuestras capacidades en última instancia reflexivas, en los espacios y con los dispositivos de los cuales disponemos. Es, sobre todo, en este momento de heteronomía espectacular, cuando no debemos olvidar que la educación a través del arte, como cualquier otra práctica formativa se asienta necesariamente sobre un basamento de emancipación, que tenemos la responsabilidad ejercitar y proyectar hacia el marco más amplio de libertad de pensamiento que alcancemos.

II.2 Entre la transgresión y la resistencia: la superación del arte en la Internacional Situacionista

Es importante subrayar la concepción de la agencia educativa dentro del entramado de producción del arte contemporáneo anteriormente descrita, la cual busca sentar las bases para la rehabilitación de las estrategias situacionistas en tanto herramientas cognitivas, se encuentra contrapuesta en este sentido con el programa de la *superación del arte*. Lo que está en juego en esta rehabilitación implica al contrario, hacer un uso crítico de nuestras instituciones y prácticas artísticas para mantener una delgada y flexible frontera especular entre el arte y la vida como una condición de posibilidad para generar reflexión y un tipo de conocimiento vinculado a la activación de la imaginación, cuya importancia reside en recordarnos que las cosas podrían ser siempre de otro modo.

Comencemos por recordar el sentido y las implicaciones del programa de *superación del arte* de la IS en consonancia a las

vanguardias históricas que le precedieron, pero también en relación a nuestra contemporaneidad. En su documento fundacional aparecido en junio de 1957, *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional (Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale)*, la IS concibe al *Dadaísmo* y al *Surrealismo* como las dos corrientes 'a la vez ligadas y en oposición' que marcaron el final del arte moderno. En palabras de Debord, ambas agrupaciones permanecieron encerrados en el mismo campo artístico cuya caducidad habían proclamado, dada la insuficiencia interna de su crítica desarrollada en los dos casos de manera unilateral: «El dadaísmo ha querido *suprimir el arte sin realizarlo*; y el surrealismo ha querido *realizar el arte sin suprimirlo*»²¹. Los situacionistas consideraron que el *Dadaísmo* y el *Surrealismo* se habían generado y desarrollado en gran medida como una respuesta crítica a los acontecimientos políticos y sociales de las primeras décadas del siglo XX. La tendencia nihilista que caracterizó a dadá buscó destruir el sistema tradicional de valores que había dado lugar a las atrocidades de la primera guerra mundial. En relación a este objetivo perseguido por dadá, los situacionistas opinaban que a pesar de que su función histórica había sido dar un golpe mortal a la concepción tradicional de la cultura, su casi inmediata autodisolución era también necesaria dada su definición completamente negativa. Para la IS, la caracterización de dadá como un movimiento enteramente nihilista era la condición que le había impedido llevar a cabo la destrucción del arte. En este marco, los *Dadaístas* habían fracasado en llevar a cabo la supresión del arte, al carecer de la conciencia dialéctica de la historia, según la cual, para suprimir el arte, había que destruirlo desde adentro, *realizándolo*, no bastaba pues, con su simple negación.

²¹ Guy Debord. "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional" (1957). Traducción de Nelo Vilar publicada en el # 4 de Fuera de Banda: *Situacionistas: ni arte, ni política, ni urbanismo*, bajo el título "Revolución y contra-revolución en la cultura moderna". <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>.



KARAWANE
jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
holiaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bossa fataka
u u u
schampa wulla wussa ólolo
hej tatta gôrem
eschige zumbada
wuluðu ssobudu uluw ssobudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

FIGURA 11. Hugo Ball en el Cabaret Voltaire hacia 1917, declamando el poema fonético *Karawane*

En el mismo documento, se afirma acerca que el periodo de progreso del *Surrealismo* se encontraba marcado por la liquidación del idealismo en el momento de su vinculación con el materialismo dialéctico, pero que este proceso se había detenido poco después de 1930, hasta llegar a la etapa de su completa decadencia, contemporánea al final de la Segunda Guerra Mundial. Para la IS el programa surrealista que afirmaba la soberanía del deseo y de la sorpresa, proponiendo nuevos usos de la vida cotidiana, era mucho más rico en posibilidades constructivas que la vertiente idealista a la que había degenerado al sobrevalorar la riqueza infinita de la imaginación inconsciente. El empeño del *Surrealismo* por revolucionar el horizonte de la producción artística y poética con miras a una liberación social e individual lo ubicaba en la misma senda de las producciones dadaístas. Las creaciones *artísticas* del *Surrealismo* en pintura, escultura, o cine, así como el automatismo psíquico puro y la deriva, buscaban, en el mismo camino que las producciones dadaístas, oponerse a la sociedad racional, sirviéndose de la irracionalidad para destruir los valores tradicionales. Sin embargo, a diferencia del intento de autodestrucción del arte de la negación dadaísta, los surrealistas

partieron de una aplicación poética del psicoanálisis freudiano para articular su crítica a la sociedad capitalista en términos de una crítica al excesivo racionalismo de la cultura occidental, que negaba la libertad y aprisionaba las potencialidades humanas prefiguradas en lo imaginario y en el inconsciente. Aún así, la IS sostenía que la causa de su fracaso ideológico consistía justo en esto, en haber apostado por el inconsciente como la gran fuerza de la vida, descubierta al final.

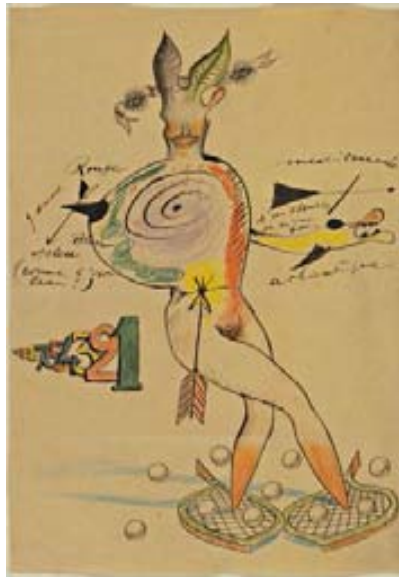


FIGURA 12. *Desnudo, Cadavre Exquis* de Yves Tanguy, Joan Miró, Max Morise y Man Ray, 1926-1927

Lo que los situacionistas critican a los surrealistas es precisamente que tanto su irracionalismo como la concepción idealista de la historia los había llevado a *realizar el arte sin suprimirlo*. Juzgaban que los surrealistas habían fracasado por la misma insuficiencia crítica del dadaísmo, pero en un sentido inverso: el surrealismo no había logrado suprimir el arte ya que la confianza en el inconsciente como un potencial emancipador los había desviado de la conciencia dialéctica de la historia, sin la cual no habían podido salir de la esfera estética, al no haber dejado jamás de generar producciones estrictamente artísticas. Para la IS, el irracionalismo y la incomprendibilidad ya no constituían

una crítica a la sociedad, sino una apología del estado de cosas existente. Más aún, dada esta sobrevaloración, el espectáculo había logrado recuperar, utilizar y disolver el carácter revolucionario y amenazante del surrealismo en 'comercio estético corriente'. A diferencia de los surrealistas, los situacionistas concebían la emancipación como una toma de conciencia de la posibilidad de transformación del mundo: «Hay que ir más lejos, en primer lugar racionalizar el mundo, como la condición previa para hacerlo apasionante»²². Dicho análisis llevó a la IS a reformular una posición crítica que lograra finalmente la supresión y la realización del arte como aspectos indisociables para su *superación*: «Tenemos que ir más lejos, sin ligarnos a ningún aspecto de la cultura moderna, ni siquiera a su negación. No queremos trabajar en el espectáculo del fin del mundo sino en el fin del mundo del espectáculo»²³.



FIGURA 13. Internacional Situacionista, exposición Destruktion af RSG-6, Galería EXI, Odense en Dinamarca, junio de 1963

²² AAVV: *Internacional Situacionista*. Textos íntegros de la revista Internationale Situationniste. Vol, I,II y III. Literatura Gris, Madrid, 2008.pp. 144-146.

²³ *Ibid.*pp.144-146.

En el 'Manifiesto' ('Manifeste', 1960) la IS describe cuáles deberían ser los rasgos de la nueva cultura, sobre todo en relación con las vanguardias históricas que no habían logrado realizar el arte en la vida al haberse mostrado incapaces de formular una teoría crítica y efectiva del empobrecimiento de la vida cotidiana bajo la regulación de las relaciones sociales permeadas por el capitalismo. Si las 'nuevas formas de represión en la cultura' habían terminado por recuperar y convertir el arte y la política en meros espectáculos, aún en el caso los intentos más transgresores, el programa para la construcción de situaciones debía dejar atrás las estrategias de *transgresión* revolucionaria de los frentes social y cultural, para intervenir directamente en el campo cotidiano, entendido como un lugar de conflicto (de dominio espectacular) y de *resistencia* desde el cual llevar a cabo una investigación crítica de los procesos y de los aparatos que generan los modelos de vida cotidiana, según los -códigos- que se consumen y los -espacios- que se habitan, para poder así interferir ambas esferas desde el terreno espectacular mismo.

El colectivo consideraba que para la eliminación del arte como una esfera cultural separada de la cotidianidad, sus estrategias debían trabajar haciendo frente al espectáculo mediante acciones que involucraran la *participación total*; contra el arte unilateral (sin respuesta), la cultura situacionista debía propiciar un arte de *diálogo* y de *interacción*, y finalmente contra el arte conservador, la cultura situacionista sería "una organización del momento vivido directamente". Sólo así se llevarían hacia la autodestrucción total todas las formas de pseudocomunicación para lograr una comunicación real y directa. Esta búsqueda de participación, comunicación real y experiencias vividas directamente, que intentaba oponerse en todo caso a los medios artísticos separados, recuperados y mercantilizados, condujo a los situacionistas a desarrollar la primera fase de su actividad teórico-práctica alrededor de la construcción de situaciones. Esta fase se realizó en un marco de cuestionamientos de la vida cotidiana, ya que a sus ojos

tan sólo la crítica radical y en actos de la vida cotidiana podría conducir a una superación de la cultura y de la política en el sentido tradicional, a un plano superior de intervención en la vida.

La IS define a la situación construida como «un momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos»²⁴. Llevando a un culmen la vocación pedagógica de las vanguardias históricas, el objetivo de la situación construida era que el espectador se viera envuelto y participara activamente en el redescubrimiento de los objetos, los signos, el entorno urbano y su modo de relación con ellos, enriqueciendo su propia experiencia con nuevos sentidos que apuntaran a que el mundo y la experiencia genuina debía regresar a él como condición de cambiar el estatus de mero contemplador del espectáculo reinante. La búsqueda última de la situación construida era que el espectador dejara de estar -frente a- para -situarse en-, moviéndose a través del espacio y de los objetos en un momento cognoscitivo de ampliación perceptiva que intensificaba la conciencia de 'realidad'. Es en este sentido que los momentos construidos en situaciones podrían ser considerados momentos de ruptura, de aceleración, revoluciones en la vida cotidiana individual, cuyo estímulo contante tenía la potencia emancipadora de despertar un conocimiento, una conciencia crítica frente al estatus quo.

²⁴ Ibid.pp.144-146.

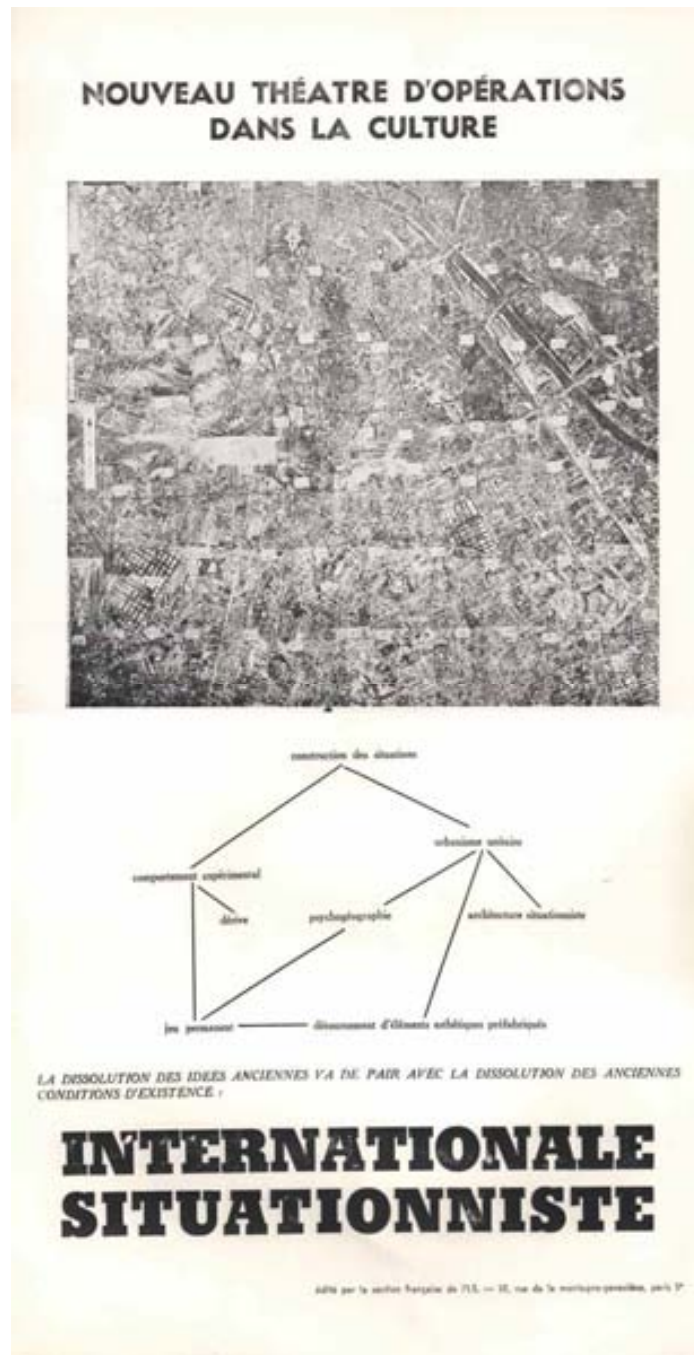


FIGURA 14. Sección francesa de la Internacional Situacionista, *Nuevo teatro de operaciones en la cultura*, enero, 1958

A pesar del carácter utópico del proyecto situacionista, existe una especie de legado que le continúa dando vigencia hoy día. En parte por haber interpretado con profunda lucidez el paso de la sociedad de consumo a la cultura de consumo de imágenes e información; en parte por haber reivindicado el espacio urbano como un lugar de contestación cultural y de acción política, pero sobre todo por haber generado tácticas de investigación cultural susceptibles de ser reinterpretadas a futuro. La especificidad multidisciplinaria así como la *doble identidad* de la agrupación situacionista a la vez como formación política y como movimiento de vanguardia artística, proporciona el mejor punto de vista para demostrar la ruptura y la expansión del horizonte discursivo con respecto a casi toda la crítica cultural anterior a la IS orientada desde ámbitos especializados. Es a la luz de esta doble identidad que la IS participó en la construcción de un discurso que aportó en primer lugar, vía el concepto de espectáculo un análisis crítico de la sociedad de posguerra que logró dar cuenta no sólo de la colonización y mediación mercantil de la vida social, individual y cotidiana, sino del papel que comenzaban a desempeñar los mecanismos de comunicación masiva. En segundo lugar, vía la práctica de la deriva, la psicogeografía y el urbanismo unitario, la IS aportó una relectura crítica de la ciudad moderna; y finalmente, mediante el uso del *détournement*, una aguda herramienta para desviar el sentido de los dispositivos mediáticos y culturales.

Dichas tácticas de confrontación siguen abiertas aún en ciertos debates del arte contemporáneo con preocupaciones más estrictamente políticas en tanto que prácticas de tergiversación o decodificación de discursos dominantes en sus manifestaciones tanto urbanas como comunicacionales, ya que el programa situacionista jugó un papel fundamental en el cambio de la posición estratégica de la función del arte y del artista político en las sociedades tardo capitalistas. Resulta interesante, con el objeto de examinar la importancia de la IS en el reposicionamiento del arte político del siglo XX, más que ahondar en

ejemplos aislados de la inmensa cantidad de propuestas artísticas contemporáneas que se puedan considerar como herederas de su programa, reconsiderar lo crucial de su legado en términos de tácticas y 'cambios de lugar'. Para este objetivo, el texto "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo" del teórico del arte estadounidense Hal Foster traducido al castellano en el libro *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (2001), cuya versión original "For a concept of the political in contemporary art" formó parte del conjunto de ensayos del libro *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics* (1985), resulta iluminador en tanto que rearticula las prácticas artísticas de las vanguardias históricas en términos de estrategias político-culturales con el fin de aproximarse a una comprensión de la situación del arte político actual. La principal pregunta que guía este texto es la siguiente: ¿de qué manera el mayo del 68 enmarca la política cultural de nuestro presente? Y llega a la conclusión de que dicho acontecimiento marcó el cambio de posición estratégica del artista de la transgresión a la resistencia.

La transgresión fue la estrategia más utilizada la tradición productivista del arte en la línea del *futurismo, constructivismo, surrealismo, Bauhaus, arts and crafts, deutscher werkbund o bien Walter Benjamin y George Brecht*. El concepto de transgresión implicaba necesariamente un límite a transgredir. El límite estructural era el que separaba el arte autónomo (académico, ultra reflexivo y elitista) de la vida. El arte como resistencia surgió en el momento en el cual los códigos estructurales que pretendía transgredir la vanguardia o bien ya no existían o bien ya no eran definidos de igual modo por la cultura hegemónica o 'espectacular'. Para los situacionistas, era necesario ir de la transgresión a la resistencia ya que en la sociedad del espectáculo el capital había penetrado el signo hasta el punto en que la resistencia al código sólo era posible a través del desvío del proceso de circulación de esos mismos códigos de consumo. *Por lo tanto, sólo era posible una lucha inmanente, una resistencia desde el interior del espectáculo.* Estrategias como el desvío

situacionista se basaban en la idea de que la intervención en el consumo de imágenes podían tener un mayor valor crítico, que la creación de otras nuevas. En la resistencia situacionista está la génesis de una serie de investigaciones estéticas y teóricas con respecto a los siguientes temas de clara actualidad: el significado cultural del consumo y el consumo cultural del significado, el cambio de localización del campo de batalla cultural de los medios de producción a los medios que generan los códigos culturales de representación, la espectacularización de lo simbólico y la simbolización de la economía y el consumo de signos y mercancías inmateriales.

Partiendo del empeño de responder a la pregunta de «¿cómo y dónde puede situarse hoy el arte político?»²⁵, Foster habla de un conjunto de desplazamientos de nociones marxistas adoptadas por el arte político del siglo XX que marcaron ciertas pautas para comprender el paso que éste dio de las prácticas de *transgresión* vanguardista y revolucionaria de los frentes sociales y culturales a los de *resistencia* y cortocircuito en la actualidad. Desde luego este paso no fue definitivo, existe una coexistencia actual de ambos tipos de posicionamientos, pero no obstante son categorías que nos permiten esclarecer los planteamientos distintivos del programa situacionista. La utilidad de este abordaje reside en que nos permite situar una especie de diálogo constante de la IS con un 'antes' moderno (por llamarlo de algún modo), culturalmente transgresor y vanguardista; con un 'después' contemporáneo, de estrategias estéticas de investigación articuladas desde la resistencia frente a la completa ocupación mercantil de lo artístico, lo político, lo urbanístico y lo cotidiano. Dicho de otro modo, tales desplazamientos nos ayudan a explicitar cómo la condición intersticial de la IS respecto a la modernidad y a la posmodernidad coadyuvó a la generación de cuestionamientos y herramientas de exploración y construcción de conocimiento tan múltiples como vigentes en la actualidad.

²⁵ "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo". Op.cit. p.96.

El primero de estos tres desplazamientos de concepciones marxistas consintió en ir de la idea «de un sujeto social de la historia concebido en términos de clase a interesarse por la producción del sujeto social a través de la historia (o de la subjetividad como sujeción)»²⁶. En este sentido, como se vio en la introducción, dicho desplazamiento no estuvo presente en las posiciones teóricas situacionistas ya que al contrario, para la IS únicamente el 'proletariado' poseía, en cuanto clase y por su papel dentro del proceso de producción los medios y la fuerza real para hacer estallar la revolución y dar final al espectáculo. Sus ideas de raigambre marxista sobre los Consejos Obreros como la antítesis radical de la sociedad del espectáculo, se fundamentan en una reelaboración de ciertos planteamiento de la obra *Consejos obreros* (1947) del teórico comunista Anton Pannekoek, así como en el libro de Georg Lukács *Historia y Conciencia de clase* (1923), que encuentran en el proletariado –la- fuerza emancipatoria capaz de resistir la reificación mercantil mediante una lucha que rescatase la importancia de su centralidad como sujeto transformador.

Respecto a tal desplazamiento, las limitaciones conceptuales de la IS son las mismas de las limitaciones históricas de conceptos claves del marxismo, ya avistadas y criticadas por filósofos de intelectuales en el mayo del 68. Al conservar el énfasis marxista en el papel de la clase proletaria como agente de la historia y de los medios de producción como el objeto de la lucha social; el análisis debordiano de la sociedad espectacular, dejó de lado la emergencia de las fuerzas sociales articulados no sólo desde una identidad económica de clase, sino también desde una rearticulación de la identidad concebida en términos diferenciales: género, raza, preferencia sexual, ecologistas, estudiantes, etc. Esta 'dislocación' en términos de Foster, dio lugar a la expansión del contenido de la confrontación política de las prácticas artísticas, más allá del enfoque partidista o definido como una ideología específica,

²⁶ *Ibíd.*p.99.

sino como una instancia discursiva que se manifiesta simbólica y reflexivamente sobre cualquier forma de actividad individual, social y productiva.

A la inversa, el segundo desplazamiento del discurso marxista que señala Foster, adoptado paulatinamente por las prácticas de arte contemporáneo, y que consistió en dejar de centrarse primordialmente en la crítica de los medios de producción, del valor de uso y del valor de cambio, «a interesarse en los procesos de circulación y en los códigos de consumo (el valor de intercambio signico)»²⁷, constituyó uno de los eslabones fundamentales que vertebró el discurso situacionista. En este marco, resulta relevante cómo el discurso de la IS, al denunciar la gramática publicitaria, informativa o televisiva, como uno de los principales mecanismos espectaculares para mediatizar y ordenar las relaciones sociales, apuntó precozmente hacia un examen crítico del papel cada vez más determinante del «significado cultural del consumo (o del consumo del significado)»²⁸. Una de sus aportaciones fue dejar patente que en la sociedad de los años sesenta se comodificaban cada vez más los signos culturales como mercancía, mientras la economía se simbolizaba paulatinamente, reforzando el valor signico de los bienes de consumo.

Según esta lógica, la IS consideraba que ya ninguna vanguardia ni forma artística podría circular totalmente fuera de terreno espectacular ya que sus espacios de circulación tradicionales, literalmente ponían a la venta y disolvían las formas desmediatizadas de comunicación, de diálogo y de acción. De ahí que frente a ello, propusieran redefinir estratégicamente el papel político del arte sin tematizarlo ni representarlo, sino mediante juegos epistemológicos que diseccionaran simbólicamente la gramática espectacular, desenmascarando sus fisura y sus falseamientos de la vida social, como parte de una campaña de

²⁷ *Ibid.*p.99.

²⁸ *Ibid.*p.99.

comunicación directa y 'real'. Sin embargo, al considerar que la construcción de situaciones se encontraba por así decirlo, fuera de la ideología al ser una experiencia –verdadera- es decir, imbricada en lo real, a mi modo de ver no aprovecharon del todo las potencialidades epistemológicas de problematizar a través sus tácticas una noción del sentido de las situaciones menos direccionado, más abierto y producido activamente, no como una iluminación pasivamente recibida, pero eso se explica, en parte, por la herencia de la vocación pedagógica ya analizada.

Por citar unos ejemplos, tal era el trasfondo de las derivas urbanas así como del uso del *détournement*. Se trataba de idear dispositivos de contestación contra espectacular que posibilitara menos la confrontación que la interferencia directa mediante el cortocircuito del sentido y del significado de los códigos audiovisuales, textuales, informativos, publicitarios e incluso espaciales de la sociedad espectacular. Las tácticas situacionistas de tergiversación se revelan entonces menos como un intento de modificar la infraestructura económica desde la superestructura cultural, sino que una vez asumida la entera conversión de las superestructuras en mercancía, las relaciones entre arte y política para la IS debían concentrarse más en proponer juegos epistemológicos de carácter 'deconstructivo', mediante la experimentación con el repertorio de imágenes, signos y contextos disponibles, a partir de la plena conciencia de los usos e implicaciones que los determinan. En otros términos, los situacionistas constituyeron unos de los primeros intentos por concebir el horizonte crítico del arte de manera 'implosiva', tomando el lenguaje y la cotidianeidad como nuevos escenarios tanto de confrontación trasgresora de los límites entre el arte y la praxis social, como de resistencia: «La importancia de tal reposicionamiento está implícita en el valor metafórico y militar (militar) implica una transgresión revolucionaria en los frentes sociales y

culturales, mientras que resistencia sugiere un conflicto inmanente dentro o detrás de los mismos»²⁹.

No obstante, no deja de resultar irónico como al día de hoy el uso del *détournement*, en prácticas de arte contemporáneo se ha sobreexplotado a menudo de una manera mucho más laxa que la situacionista al punto de banalizarse y confundirse como la mera apropiación como veremos más adelante, en ensayos como *Post-producción (Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World, 2002)* de Nicolas Borriaud. Por otra parte, es una táctica que a ojos de la IS se habría vuelto contra sí misma, si tomamos en cuenta la gran cantidad de prácticas publicitarias que desvían cualquier tipo de elementos prefabricados, incluyendo de una manera especialmente ingeniosa y eficaz los artísticos, para finalidades comerciales.



FIGURA 15. Anuncio publicitario de la Volkswagen

²⁹ *Ibíd.*p.106.



FIGURA 16. *Mémoires*, libro basado en ejercicios psicogeográficos y experimentos de *détournement*, realizado en colaboración por Asger Jorn y Guy Debord en 1959

Finalmente, Hal Foster señala una tercera transformación conceptual, presente así mismo en la política de lo cotidiano de la IS, que fue de «una teoría que piensa que el poder se basa en el consentimiento social garantizado por una ideología de clase o de estado, a una teoría en la que el poder opera a través de un control técnico que “disciplina” nuestro comportamiento»³⁰. Para precisarlo, basta recordar la reflexión situacionista en primer lugar sobre la incidencia del manejo espectacular de los canales de información. En segundo lugar sobre el urbanismo en la estructuración material, subjetiva y cotidiana de la vida de los urbanistas. Y tercero huelga recordar *Sobre la miseria en el mundo estudiantil* (1966), contenido catalizador del mayo de 68 en París, en el cual se insta a los estudiantes universitarios a resistirse contra la disciplina tanto mediática como espacial que los orienta de una manera ‘perversa’ a consumir el código espectacular, reproducir el sistema de sus regímenes sociales y funcionar dentro del reinado autocrático de la economía mercantil. Sociedad que según la IS, había terminado por determinar las instituciones que rigen nuestra vida cotidiana familia,

³⁰ *Ibíd.* p.101.

estado, escuela, mediando nuestros conocimientos, habilidades, ocupaciones, comportamientos socialmente exigidos, deseos, falsas necesidades y aspiraciones individuales.



FIGURA 17. *Détournement* situacionista aludiendo a la sociedad del espectáculo. El texto corresponde a una frase del escritor francés Georges Duhamel que cita Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica* (1936)

Hasta el momento he intentado describir el papel que el proyecto situacionista jugó en el cambio de perspectivas sobre la función y el lugar del artista político contemporáneo, de acuerdo a dos desplazamientos marxistas que Hal Foster señaló para situar conceptualmente el paso de las prácticas artísticas de transgresión vanguardista a las prácticas artísticas contemporáneas de resistencia.

No obstante, a pesar de que un análisis a partir de estas categorías nos puede ayudar en gran medida a clarificar porqué la IS puso en marcha tal o cual estrategias de resistencia cultural tomando en cuenta todo un entorno de significados culturales y disciplinas sociales, también es importante notar cómo precisamente uno de los rasgos distintivos de la IS reside en la imposibilidad de poder insertarse de una manera más o menos clara dentro de un camino meramente transgresor o resistente. Ello es así, ya que su proyecto al hallarse, por así decir, a medio camino entre la modernidad y la 'posmodernidad', era ambiguo desde este ángulo en tanto que conjugaba simultáneamente ambas perspectivas.

De un lado, el concepto de espectáculo les permitió vislumbrar que si bien la década de los sesenta era un momento en el que la lógica del capitalismo había terminado con "la antigua oposición estructural entre lo cultural y lo económico" debido a la creciente mercantilización de la primera y simbolización de la última. De ahí que la construcción de situaciones debiera adquirir un carácter 'implosivo', que a pesar de la creciente mediación espectacular de la vida social e individual, permitiera intervenir revolucionariamente el medio social y cotidiano no tanto por confrontación ideológica, como por la interferencia y el desvío de la propia gramática cultural. Por otro lado, en el fondo las prácticas situacionistas respondían a un compromiso político revolucionario de transgresión que al igual que el futurismo, el constructivismo o la escuela alemana de la Bauhaus, perseguía en primer lugar, derribar las fronteras entre el arte y la vida dentro de una utopía progresista de emancipación. Así, el programa de acción política desarrollado por la IS, hacía desempeñar a la construcción de situaciones la misma función que las vanguardias históricas de acuerdo a su vocación pedagógico: el establecimiento de un vínculo transitivo entre estética y ética, preparar y enseñar el camino con miras a un futuro revolucionario. Dicho en otros términos, las estrategias de agitación para llevar a cabo la revolución permanente de la vida cotidiana a pesar de su carácter inmanente, esperaban, en todo caso,

preparar y formar una nueva sensibilidad que hiciera las veces de filtro crítico en los 'espectadores', así como proyectar un nuevo urbanismo unitario adecuado para el despliegue ilimitado de momentos vividos libre y directamente.

Se puede decir por tanto, que la coexistencia entre lo transgresor y lo resistente que caracterizó al colectivo situacionista le permitió distintivamente cuestionar un momento de crisis de la modernidad desde la modernidad, las expectativas y las desilusiones de la vanguardia desde la vanguardia, y al hacerlo, participar en el inicio de la construcción de un discurso estético propio de nuestra contemporaneidad en la que los códigos estructurales que perseguía transgredir la vanguardia o bien ya no existían, o bien ya no eran defendidos del mismo modo. Discurso cuya mayor importancia reside tal vez en haber dilucidado parte de los procesos y los mecanismos de control de la producción espacial y simbólica en el capitalismo avanzado y con ello, en haber expandido el horizonte de la confrontación política, más allá de la estricta jurisdicción de una tendencia artística particular, hacia nuevos emplazamientos de contestación entendida como exploración e investigación frente, fuera y dentro de los campos e instituciones de la producción cultural. Es decir, hacia nuevas coordenadas urbanas, cotidianas y comunicacionales de acción sobre el medio social, cuyos vínculos discursivos y estratégicos con relación al desarrollo del arte político de resistencia al no definirse ya por un compromiso con tal o cual ideología específica; hoy puede pronunciarse sobre un terreno tan amplio como lo sean las esferas sociales mismas y la complejidad de nuestra propia subjetividad.

Sin embargo, para quienes constatamos con la perspectiva del presente el proceso de inversión espectacular de la utopía vanguardista o la transgresión de las fronteras entre el arte y la vida llevada a cabo más por el espectáculo en su vocación estetizadora sin resistencia, que por la vanguardia misma, ¿qué sentido cobraría hoy un programa como el

situacionista que intentó hacer política suprimiéndose como arte? ¿No será que debemos nuevamente reformular nuestros conceptos sobre la autonomía del arte y por lo tanto de sus potenciales de emancipación, para continuar distinguiendo y separando su *sensorium* de las mercancías, las formas de vida y la cotidianidad estetizada? Desde luego no pretendo ofrecer una respuesta acabada a tales interrogantes, sino tan sólo pronunciarme respecto a ellas para argumentar la importancia del lugar del arte entendido como producción de conocimiento en este debate.

A pesar de que el trazado claro y total de la frontera que separa el arte de los productos de cultura mercantil propugnados por autores como Adorno o Greenberg resulta hoy imposible de concebir por la irremediable interdependencia de ambos 'lados', la dimensión cognitiva y reflexiva de ciertas prácticas de arte contemporáneo constituyen un eje con el cual trazar esta divisoria. No se trata aquí de realizar un juicio negativo general y menos aún proponer un combate del arte contra los demás medios culturales de comunicación simbólica o los negocios del mundo del ocio. Honestamente no pienso que el arte sea ni mejor ni peor, pero quizás sí diferente en tanto que implica una distancia crítica frente al mundo, cuyo continuo reto es preservarse como un espacio de reflexividad pública que fortuitamente nos permita renovar nuestras percepciones cotidianas o naturalizadas de la realidad.



FIGURA 18. Portada del disco *Sargent Peppers Lonely Hearts Club Band*, diseñada por el artista pop Peter Blake y grabado en 1967

A menudo quienes trabajamos en el ámbito artístico nos olvidamos de aquella contradicción que fundamenta la particularidad de nuestras prácticas, a decir, la separación capitalista entre trabajo y placer. Al respecto considero bastante esclarecedoras las siguiente reflexión de Rancière: «Cualquiera que sea la especificidad de los circuitos económicos en los que se inserten, las prácticas artísticas no constituyen una excepción con respecto a otras prácticas. Representan y reconfiguran las divisiones de estas actividades»³¹. No obstante, en ciertos lapsus inconscientes de elitismo añejo, es como si nos pesara demasiado asumir que el arte es un producto cultural más, inserto igualmente en el ámbito del ocio, del creciente turismo, del 'tiempo

³¹ Jacques Rancière: *Le partage du sensible* (2000). *La división de lo sensible. Estética y Política*. Trad. Antonio Fernández Lera. Centro de Arte Salamanca, Salamanca, 2002.p.78.

libre' y nada tendría que haber de perjudicial en ello, si en lugar de estandarizar la experiencia estética del arte en un producto accesible y calibrado por mecanismos de la mediación cultural (que insisten en reconstruir la jerarquía entre dos capacidades y formas de sensibilidad), aprovecharíamos mejor la potencialidad cognoscitiva de la disposición estética de nuestro tiempo libre en última instancia lúdica, tal y como lo estudió y pretendió la IS, sólo que desde canales no institucionales, ni espectaculares. Pero sobre esto trataremos en el próximo capítulo.

II.3 Emancipación como igualdad, Imaginación como libertad: la construcción de situaciones como construcción de conocimiento

Una vez aportadas estas precisiones me gustaría examinar en qué medida dentro de las tantas posibilidades de entender las vaporosas fronteras que continúan distinguiendo al arte pos utópico de los demás sistemas de comunicación simbólica (como lo son su institucionalidad, la atmosfera discursiva que posibilita su recepción, el mercado espectacular que hoy nutre la visibilidad de las ciudades en función de tales o cuales circuitos turísticos etcétera) su capacidad emancipatoria directamente vinculada a la competencia cognoscitiva de la imaginación, es sin duda una de las más problemáticas. A pesar del amplio abanico de posiciones teóricas al respecto, me ha parecido especialmente iluminador tratar esta cuestión en relación al programa situacionista y a la noción de emancipación de Jacques Rancière, a partir del texto "Arqueología de la modernidad práctica" ("Archaeology of practical modernism"), octavo y último capítulo del libro de Thierry de Duve *Kant after Duchamp* (1993).

La principal pregunta que guía este texto es «¿puede la actividad artística mantener una función crítica si se aparta del proyecto de emancipación?»³². A renglón seguido nos recuerda el significado

³² Thierry de Duve, "Arqueología de la Modernidad Práctica". Op.cit.

primario en el contexto de su aparición de la expresión 'proyecto de emancipación' y 'función crítica' al que ya hemos aludido antes al hablar de una vocación pedagógica de las vanguardias históricas, pero que vale la pena detallar un poco más. El término emancipación utilizado en primera instancia para denominar la concesión prematura de la mayoría de edad jurídica, civil o política a un menor, connota desde luego una anticipación de autonomía y por ende, de autodeterminación. Por otra parte, 'función crítica' en este caso hace referencia a una especie de vigilancia que ejecuta la actividad artística y estética desde la ilustración, en este ámbito ético como una guardiana de la consumación de algún proyecto ético o político de emancipación. La importancia de esta función reside en que toda vez que florece esta función crítica del arte, las producciones artísticas se distinguen completamente de las del pasado premoderno, como la satisfacción del gusto burgués, su supeditación al servicio de la iglesia o por supuesto la honra a los muertos.

Desde este ángulo la segunda pregunta que nos asalta es ¿quién emancipa y de acuerdo a qué criterios decide quienes debemos ser emancipados? «Un déspota ilustrado que prometiese la autonomía, una república de científicos y filósofos, o un partido político impulsado por la lucha de clases: he aquí tres versiones posibles de la vanguardia»³³. Como señalamos con anterioridad una gran parte del arte durante la modernidad ha vinculado de alguna u otra manera, como la IS, su producción con tal o cual proyecto de emancipación ya sea preparando ya sea anunciando una revolución, conformando así un cuarta versión posible de la vanguardia enraizada en el territorio político, hermanada ideológicamente con alguna revolución, en resumen, comprometida con su contexto histórico. Pero de nuevo ¿quién emancipa a quien y porqué a través del arte y no de otro medio? ¿Un artista? ¿Una obra? ¿Una situación construida? ¿Un comisario? ¿Un mediador? ¿Uno mismo?

³³ *Ibíd.*

La IS consideraba que una de sus tareas sería negar cualquier tipo de autonomía al ámbito artístico en relación con el ético político. A sus ojos, el arte era emancipador sólo al precio de suprimirse, de actuar sobre la vida civil encaminando a los espectadores pasivos del espectáculo en la dirección de una libertad social, para ello el programa de la construcción de situaciones debía de funcionar como un estímulo de los deseos de transformación que en algún momento futuro y dado el carácter dialéctico de la historia subvertirían el orden espectacular. Los situacionistas fueron quizás una de las últimas vanguardias en mantener viva la promesa de emancipación en una proyección transitiva hacia el futuro que buscaba vigilar las condiciones que harían posible esa utopía, criticando el pasado inmediato de la recuperación de las vanguardias históricas y negando hasta cierto punto su presente. Un momento histórico de desilusión o al menos desconfianza de proyectos revolucionarios en el cual resultaba ya más que evidente que la mayoría habían generado en el terror del totalitarismo y «lo político había traicionado a lo ético y lo ideológico había secuestrado a lo estético»³⁴.

Entender en estos términos la particularidad y las limitaciones de los planteamientos situacionistas es de suma importancia a la hora de recuperar sus estrategias para fines educativos en la actualidad, ya que precisamente el propósito de dicha rehabilitación es multiplicar las estrategias críticas de un ámbito determinado de producción cultural de conocimiento. La interrogante ¿es capaz la actividad artística de mantener una función crítica, si consideramos que hoy aparece apartada del proyecto de emancipación?, nos exige una respuesta adaptada a esta hipótesis que desde luego esta conciente de ser una postura entre tantas y que parte del supuesto de que si es posible, pero bajo ciertas condiciones o maneras de reformular cognoscitivamente la operación reflexiva de la imaginación, así como el sentido mismo de la función crítica del arte lejos de la transitividad y el proyecto.

³⁴ *Ibíd.*

Concuerdo con De Duve en que el concepto problemático es 'proyecto' y no 'emancipación' entendida como la concesión de un estatus de mayoría de edad legal a un menor a pesar del hecho de no haberla alcanzado sino *como si* la hubiera alcanzado. En este sentido 'proyecto' resulta problemático por que se ha quedado como plan o representación utópica en una perspectiva futura, transitiva que ha resultado negada y aplazada necesariamente sin que el progreso llegara jamás a alinearse con los ideales. Hoy tenemos la distancia histórica para constatar que ninguna vanguardia cumplió del todo sus promesas, resultando en algunos casos invertidas: «Una emancipación concedida (o conquistada) habría, por el contrario, de seguir apostando sobre el tiempo, pero sólo simbólica o analógicamente. Seguiría teniendo que anticiparse a una mayoría de edad futura, pero esperaría que el tiempo futuro rellenase el intervalo entre la infancia y la madurez de la Humanidad. Su fundamento sería la aceptación irremediable de la naturaleza prematura de la autonomía, y su primer acto consistiría en la concesión de la autonomía a pesar de todo, *como si* la Humanidad estuviera preparada para ordenar su comportamiento en consecuencia con máximas del tipo Liberté, Egalité, Fraternité. Decir que el lema de la Revolución Francesa es una máxima supone precisamente ese 'como si' »³⁵.

Aunque muy a menudo la experiencia nos muestre lo opuesto, es decir, que no todos compartimos en igual medida el sentimiento de ser y de deber ser iguales, libres y solidarios, transformarlo en proyecto implica fijarlo como una meta que a pesar de resultar un predicamento noble, ha determinado muy a menudo unos medios contrarios a esta meta. No confundir la máxima con el proyecto nos permite al menos adoptar como idea reguladora este *como si* y repensar si cuando no se aparta de esta *máxima* emancipatoria, la actividad artística conserva todavía una función crítica. «Hela aquí en pocas palabras: es necesario sustituir "proyecto de emancipación" por "máxima de emancipación", y hay que

³⁵ *Ibíd.*

considerar la función crítica del arte como algo reflexivo y analógico y no transitivo y lógico»³⁶. Si confundimos máxima con proyecto, es imposible imaginar un fin para los problemas de desigualdad que el ámbito artístico y en particular la educación estética ha arrastrado como un lastre a lo largo del régimen estético de las artes, al postergar perversamente una y otra vez el 'momento de emancipación' porque el pueblo o en el caso de los situacionistas los espectadores de la sociedad del espectáculo, no están preparados todavía y hay que guiarlos, educarlos y concienciarlos en su propio nombre.

Esta postura bien puede ser atacada por universalista en un momento en que existe entre una buena parte de los intelectuales socialmente comprometidos la tendencia a identificar la universalidad como una justificación idealista de la opresión que inhibe las competencias de luchas concretas y de carácter local. Pero parafraseando a De Duve estos ataques recientes contra la universalidad enfocados principalmente en el idealismo universalista de la utopía, dejan de lado que el problema de su idealismo no está en el universalismo que atribuye a todos los seres humanos la potencialidad de capacidades o una fuerza de trabajo no alienada, de lucha y de revolución, sino en la transformación de una idea meramente reguladora en una idea determinante: «Ha convertido el "como si... para que" de Kant en "si... entonces" »³⁷. Sin embargo, el idealismo radica más bien en que como se ha demostrado a lo largo de la historia a partir de una teoría justa no se sigue que la práctica sea justa. La relevancia de pensar la función crítica del arte desde un basamento universal residiría por tanto en recordar que esa misma exigencia debería regular nuestros presupuestos éticos. Como analizaremos en la segunda parte de este capítulo, la emancipación entendida como la igualdad de inteligencias de cualquiera, nos permite extender un puente entre lo estético y lo ético pero no inscrito en un *telos* transitivo sino reflexivo y analógico. No existe una relación o

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

implicación lógica de casualidad entre ambas esferas, ni la libertad artística es necesariamente consecuencia de la libertad política, ni la revolución artística prepara, anuncia o provoca la liberación política tal y como lo sostuvo la IS. En este sentido podemos conservar el principio que fundamenta la vocación pedagógica de las vanguardias asumiendo que el arte -puede ser- una herramienta de renovación de nuestras visiones sobre el mundo y de estímulo del deseo de transformarlo, pero no una garantía.

Muy en sintonía con la consigna de Beuys de que 'Todos somos artistas', los situacionistas estaban convencidos de la creatividad universal de todos los seres humanos en potencia artistas pero aún infantiles en cuanto que no emancipados, llegando incluso a imaginar un momento en el 'Todos seríamos situacionistas'. Pues bien, tomando prestada la opinión de De Duve sobre el trabajo de Beuys para aplicarla a los situacionistas, considero que la relevancia y el valor ético de sus discursos y prácticas, poco tratado por los especialistas sobre la IS es el «sentido trágico de la imposibilidad» de que la construcción de situaciones o el programa del urbanismo unitario transformara efectivamente el mundo artística, arquitectónica, económica o políticamente. Con ciertas reservas, a esto añadiría yo, el sentido trágico de la 'recuperación' de la IS por un amplio espectro de artistas y teóricos contemporáneos oportunistas, que garantizan un *status* y un marketing de radicalidad al inscribir sus prácticas en la genealogía situacionista, pero resignificando sus estrategias desde un distanciamiento apolítico que disfraza de ironía y cinismo posmoderno su falta de compromiso y de imaginación.

Mi objetivo aquí es discrepar de dichos posicionamientos, recuperando las estrategias situacionistas con lo que de compromiso y defensa de la imaginación tuvieron, en el marco de nuestra actualidad que sospecha tanto de esta potencialidad humana, negando la posibilidad de por sí –dificultosa- de generar ideas propias, autoformarnos y en definitiva, de

escuchar a nuestra propia razón, nuestros propios deseos y nuestra propia voluntad. Las estrategias situacionistas tienen la capacidad, al igual que las prácticas artísticas contemporáneas, de avivar en nosotros lo que Kant describió como un libre juego de nuestras potencialidades cognitivas de la imaginación y el entendimiento que estimula nuevos pensamientos expresables por conceptos determinados por el lenguaje mismo: «La función crítica de la actividad estética se ejerce mediante este juicio estético, aunque por supuesto no se detenga ahí; más bien es ahí donde comienza. Ofrece un puente analógico y reflexivo que vincula el saber a la voluntad, la actividad teórica o racional a la acción práctica o ética, pero no las confunde; no las mezcla; no hace a la una derivar de la otra; no hipoteca la una ni secuestra a la otra. No abandona la obra de arte a su autonomía»³⁸. En este camino, con algunos matices, el concepto de imaginación en la *Crítica de la facultad de juzgar (Kritik der Urteilskraft, 1790)* de Immanuel Kant, nos permite replantear la especificidad del carácter cognitivo de las estrategias situacionistas y de ciertas prácticas artísticas en la actualidad, reinscribiéndola en el marco de la emancipación intelectual como la premisa de la igualdad de capacidades de cualquiera, que articula una de las preocupaciones generales de esta investigación.

Transitar por los caminos de la imaginación entraña hundir los pies en arenas movedizas o tropezarnos en terrenos inciertos que tienen que ver con los límites de nuestro conocimiento, nuestras intuiciones, nuestros deseos, el misterio en fin, de nuestra condición humana. Suscita perplejidad sin embargo, como nuestra capacidad de imaginar - algo diferente- a la realidad inmediata, ha sido el impulso que a lo largo de la historia cultural ha posibilitado hallazgos, cambios, avances e invenciones en los dominios científicos, técnicos, culturales y morales de la experiencia, pero también los más atroces e irracionales retrocesos.

³⁸ *Ibíd.*

En el ámbito estético y artístico actual somos especialmente precavidos y en ocasiones escépticos con el uso de este concepto ya que inevitablemente nos remite a un horizonte mentalista de la filosofía o en el peor de los casos a quimeras tan añejas como el talento, la originalidad y la inspiración que hace tiempo ya perdieron su aura. Reivindicar por tanto una idea de imaginación neoromántica como un motor trascendental de creación artística *ex nihilo*, resulta obviamente absurdo. Sin embargo, quizás podemos insistir en la gnoseología de la imaginación estética en términos de viajes mentales subjetivos y reflexivos, que a partir de las prácticas artísticas y las asociaciones entre sus experiencias y los conocimientos preexistentes que éstas generan, son fortuitamente capaces de interrumpir significativamente las coordenadas cotidianas de nuestra percepción de la realidad hacia orientaciones hasta entonces desconocidas. Actos de volición, aventuras o exploraciones mentales que anticipan o desplazan el sentido de un lugar a otro para hacer visible aquello que no lo era, suscitando el placer que experimentamos al descubrir 'algo' mientras jugamos con lo indeterminado.

No se trata de tener una visión ingenua que desconozca la complejidad de los mecanismos institucionales y los agentes discursivos de legitimación de la producción artística contemporánea. Ni de ignorar la progresiva espectacularización de la industria cultural regida en gran medida por modas, prestigio y distinción. Se trata simplemente de admitir que a pesar de ello, continuarán existiendo inevitablemente gracias al inagotable uso inteligente la ficción: imágenes, gestos, silencios, contradicciones, investigaciones, parodias, ubicuidades, absurdos, ensueños, provocaciones e incógnitas plenos y plenas de vida e imbuidas de un cierto saber, que hacen que cobre un valor más allá del mercantil, la existencia social de una esfera estética del arte. Una esfera colectiva, institucionalizada que tendría a bien aprovechar y conservar su concesión y relativa libertad para «*suspender*, en una sociedad abocada al consumo acelerado de signos, *el sentido del protocolo de su*

lectura»³⁹, en todos aquellos dispositivos de visibilidad y presentación de las prácticas con las cuales trabaja. Como señala Yves Michaud, «los imperialismos estéticos, para ser más suaves y más insidiosos que los imperialismos sin más, no son menos fenómenos de dominación. Si la cultura del siglo XX habrá sido americana si nuestros criterios de evaluación y de percepción habrán sido marcados hasta tal punto por los del expresionismo abstracto, el pop art, el cine hollywoodense y Walt Disney, tal vez sea menos asunto de ontología de la obra de arte que de dominación de una producción cultural...»⁴⁰.

Para la recuperación de las estrategias situacionistas como herramientas de investigación y de conocimiento, pensar esta suspensión desde una reactualización de la operación imaginativa dentro del juicio estético kantiano responde a un doble interés. El primero es que puede ayudarnos a puntualizar esta suspensión desde la singularidad de los juicios reflexionantes sobre signos artísticos abiertos a nuestra indagación, que al ser percibidos se impregnan del contexto del espectador y cuya existencia sólo es posible dentro del proceso abierto recepción, en contraposición al consumo semiótico habitual de la producción de los sistemas mediáticos. A este respecto cabe subrayar las potencialidades reflexivas y constructivas del *détournement* situacionista como una práctica de tergiversación. El segundo es que nos proporciona claridad sobre otra particularidad de los procedimientos de lectura de signos artísticos, vinculada al mundo social o la comunidad intersubjetiva propia de la experiencia estética. El requisito indispensable para ejercer públicamente nuestra facultad de juicio sobre las obras en el contraste o en el acuerdo, que resulta del contacto con el pensamiento de los otros. No podemos dejar de lado que tácticas como la derivas o los experimentos psicoegográficos implicaban necesariamente una colaboración colectiva. Lo primero se

³⁹ Jacques Rancière: *Sobre políticas estéticas*. Op.cit. p.48.

⁴⁰ Yves Michaud: *Critères esthétiques et jugement de goût* (2005). *El juicio estético*. Trad. Gerard Vilar. Idea Books, Barcelona, 2002. p.77 .

relaciona al *modus operandi* del juicio en su dimensión cognoscitiva, y lo segundo a la dimensión social de nuestras prácticas educativas, el 'modo de pensar extensivo' o la noción de que podemos ampliar el propio pensamiento considerando las ideas y las opiniones de los demás.

Siguiendo a Gerard Vilar, cualquier intento de recuperar herramientas conceptuales de la estética kantiana, sólo es posible si tomamos en cuenta los matices que ha adquirido el juicio estético a lo largo del desarrollo de la filosofía posterior: el juicio no es ni desinteresado ni universalmente válido, ni necesario. Pero lo más importante es que es imposible ejercerlo sin conceptos «porque siempre juzgamos formas simbólicas en un espacio lingüísticamente articulado del que no podemos desprendernos al ver»⁴¹. Una vez aportadas estas precisiones me gustaría detenerme nuevamente en un pasaje del libro *Kant después de Duchamp* del teórico Thierry de Duve que considero particularmente esclarecedor al respecto:

«La oración mediante la que expresamos un juicio estético sobre ciertas obras humanas (ésas precisamente que constituyen el arte de vanguardia) se transformó a lo largo de la modernidad de "esto es hermoso" en "esto es arte". Los *ready-mades* de Duchamp hicieron esto evidente. Lo que faltaba por entender después de Duchamp era que "esto es arte" sigue constituyendo un juicio estético en el sentido kantiano, pero no en el sentido en el que sigue siendo un juicio del gusto (lo que ya no resulta ser necesariamente el caso, y claramente no lo es en relación con un *ready-made*), sino en el sentido de que exige que uno le atribuya al prójimo la facultad del juicio estético, definido, después de Duchamp, como la capacidad de juzgar, es decir, de elegir, es decir, de *hacer* que aquello que merece ser llamado arte lo sea. (...) Pues algo faltaba por hacer, aparte de la comprensión teórica, para

⁴¹ Gerard Vilar: *Las razones del arte*. Antonio Machado Libros. Colección La balsa de la medusa, Madrid, 2005. p.38.

apreciar adecuadamente las consecuencias prácticas (es decir, éticas) del gesto de Duchamp. (...) insistir, después de Duchamp y tal vez en contra suya, en que la fórmula kantiana-postduchampiana "esto es arte", al constituir la fórmula paradigmática del juicio estético *moderno*, fuese regulada por una máxima emancipatoria *moderna*, de la cual el paradigma político sigue siendo Liberté, Egalité, Fraternité, y cuyo signo subjetivo sigue siendo el *sensus communis*»⁴².

Si concordamos con De Duve, queda suficientemente claro que la operación mediante la cual elegimos no ya que es bello sino qué es arte, puede comprenderse aún en términos de juicios estéticos comunicables capaces de dotar sentido a cualquier objeto, situación o concepto en la contemporaneidad. Para fines educativos, la pregunta apunta hacia la preeminencia de la imaginación mediada lingüísticamente, como una de las facultades cognitivas que al lado del entendimiento, la razón y la sensibilidad, posibilitan este juicio reflexionante sobre los particulares, en este caso las estrategias situacionistas, entendidas como ocasiones para conocer algo acerca del mundo por medios sensibles, conceptuales o situacionales, cuando lo 'universal' no nos viene dado. Esta intencionalidad de reflexión, de búsqueda y de construcción de sentido, es la que convierte las piezas de arte, lo 'particular', en una totalidad simbólica. Esta moción intelectual, en ocasiones conmoción sentimental, es además intersubjetiva porque compartimos tanto las mismas facultades cognitivas, como un sentido, una capacidad de lenguaje común que nos permite compartir nuestras juicios, opiniones, acuerdos y desacuerdos.

Es necesario subrayar por una parte que en la *Crítica de la facultad de juzgar*, el juicio de gusto no es cognoscitivo y por tanto no es lógico sino estético. Para Kant «el juicio sobre lo bello no afirma nada sobre objetos o estados de cosas en el mundo público, sino que comunica algo

⁴² Thierry de Duve, "Arqueología de la Modernidad Práctica". Op.cit.

sobre el estado privado del sujeto, a saber, que tiene un sentimiento de placer o displacer»⁴³. Por otra parte, esta facultad no tiene el mismo papel en el genio de los artistas, que en el gusto de los espectadores. Mientras que para producir arte bello se requiere del genio o la facultad de la imaginación productiva indispensable para la originalidad. Juzgar la belleza tan sólo necesita el gusto o la armonía entre la libre imaginación y las leyes del entendimiento. De acuerdo a Kant el ánimo o el espíritu innato inspirador del genio para la exhibición de ideas estéticas, actúa de la siguiente manera: la imaginación expone una idea estética «que ofrece ocasión para pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado ningún pensamiento determinado, esto es un *concepto*; que, en consecuencia ni alcanza ni puede hacer plenamente comprensible ningún lenguaje (...) A partir de la materia que la naturaleza real le ofrece, la imaginación (en tanto que capacidad cognoscitiva productiva) es muy poderosa en la creación, por así decirlo, de otra naturaleza »⁴⁴. Sin embargo, para Kant los artistas privilegiados con la facultad de la imaginación productiva, libre de las leyes de asociación, potencial productora de aquello que nunca ha visto, comparten con los espectadores la facultad del gusto que disciplina las ideas estéticas y torna comunicable lo inefable de sus creaciones.

Del lado del espectador, la apreciación estética no es fácil o inmediata, para que la percepción directa de una obra sea susceptible de enjuiciamiento estético y no una mera impresión, es necesario un juego constante entre la imaginación inquieta que fluye libremente, el entendimiento que fija conceptos y el sentido común que sostiene la comunicabilidad de nuestros juicios. La operación reflexiva de la imaginación estética «ver con los ojos de la mente (...) todo lo que

⁴³ Salvador Mas: "Belleza y moralidad: la crítica del discernimiento estético" en *Kritik der Urteils kraft* (1790), *Crítica del discernimiento*. Edición y traducción de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. Madrid, A. Machado libros, 2003, p.56.

⁴⁴ Immanuel Kant: *Kritik der Urteils kraft* (1790). *Crítica del discernimiento*. Edición y traducción de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. Madrid, A. Machado libros, 2003. §49, [B194], p.281.

confiere sentido a las cosas particulares»⁴⁵, consiste en activar simultáneamente nuestra capacidad de imaginar o hacer presente aquella -multiplicidad- de representaciones ausentes en el momento en el que nos enfrentamos a cada obra o situación; con nuestro entendimiento que relaciona y da -unidad- a esta multiplicidad en ideas o conceptos.

Hoy sabemos que la potencia de las facultades no se divide. El mismo poder de imaginar y de exhibir ideas estéticas, «de encontrar ideas para un concepto dado y, por otra parte, encontrar para este la *expresión* mediante la cual puede comunicarse a otros la disposición subjetiva del ánimo llevada a cabo de este modo como acompañamiento de un concepto »⁴⁶, la igualdad de inteligencias, obra de igual manera en el artista que en el espectador. Como trataremos a continuación al analizar más profundamente el libro de Jaques Rancière *El maestro ignorante*, de acuerdo a esta suposición Jacotot el protagonista del libro, bautizó su filosofía pedagógica como *panecástica*, la investigación del 'todo' de la inteligencia humana en 'cada' manifestación intelectual. Desviando la cita del maestro ignorante sobre la tautología de la potencia *todo esta en todo* «toda la potencia del lenguaje está en el todo de un libro»⁴⁷, podemos decir que 'toda la potencia de la imaginación está en el todo de una práctica artística'. La diferencia no es pues un talento innato de unos cuantos, sino acaso un aprendizaje, la cosecha de un cultivo más o menos tenaz y desde luego, un aparato de razones institucionalizadas detrás.

Uno de los aspectos más sugestivos de la caracterización del juicio reflexionante de Kant, es sin duda el énfasis que hace sobre la

⁴⁵ Hannah Arendt: *Lectures on Kant's Political Philosophy* (1982). Conferencias sobre la filosofía política de Kant. Trad. Carmén Corral. Paidós, Barcelona, 2003, p.127.

⁴⁶ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1790). *Crítica del discernimiento*. Op.Cit. p.284.

⁴⁷ Jacques Rancière: *Le maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (1987). *El maestro ignorante. Cinco lecciones de emancipación intelectual*. Trad. Manuel Arranz. Editorial Alertes, Barcelona, 2002. p. 39.

‘vivificación’ de las facultades cognoscitivas de cara a la belleza⁴⁸. Similar podría ser hoy el objeto de estimular la imaginación estética para generar conocimiento a partir de las estrategias situacionistas (que vale también para el arte contemporáneo): ejercitar reorientaciones reflexivas dentro de los procedimientos de lectura de los signos artísticos que amplíen significativamente nuestras maneras de pensar el mundo. La importancia de la activación de la imaginación para nuestras prácticas reside en que procura un espacio de relativa libertad para construir ideas propias y relaciones de sentido nuevas, basándonos en las representaciones subjetivas de lo ya conocido que evocamos por la voluntad de resolver un desafío, una adivinanza planteada en cada experiencia, en cada ocasión.

La materia de nuestras representaciones no se reduce a imágenes, figuras, ideas o conceptos. A menudo hacemos presentes abstracciones, deseos, recuerdos o situaciones concretas acompañadas de sensaciones y emociones de diversos momentos de nuestras vidas. La lógica asociativa mediante la cual las relacionamos es igualmente heterogénea. Si bien dichas ‘constelaciones’ responden siempre a un dispositivo artístico particular, en ocasiones su conjunción es más o menos azarosa, arbitraria o espontánea. Mientras que en otras, responde a mecanismos de contraste, semejanza, composición y analogía⁴⁹. La cuestión es que ambas, representaciones y asociaciones se encuentran sometidas a condiciones subjetivas y circunstancias momentáneas de apreciación, interés, placer, displacer, rechazo o emociones relativas a un constante devenir. Quizás de estos vínculos entre lo que vemos,

⁴⁸ Como queda ejemplificado en uno de los pasajes que tratan el tema: «Así, pues el juicio de gusto debe descansar en un sentimiento que permita enjuiciar al objeto según la finalidad de la representación (por medio de la cual se da e objeto) fomentando las capacidades cognoscitivas en su libre juego». Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1790). *Crítica del discernimiento*. Edición y traducción de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. Madrid, A. Machado libros, 2003. §35, [B146], p. 251.

⁴⁹ El tópico de la asociación de ideas a sido elaborado a lo largo de la historia de la filosofía (principalmente Aristóteles y los filósofos empiristas como John Locke y David Hume), así como en los cimientos de la psicología (la escuela asociacionista influida profundamente por las ideas de la James Mill *Análisis de la mente humana* escrita en 1829).

pensamos y somos, proceda la virtualidad cognitiva, exploradora y productora de la imaginación dentro de la experiencia estética del arte.

La misma *episteme* imaginativa demarca también la dimensión pública e intersubjetiva de las dinámicas educativas porque nuestras representaciones de la imaginación están estrechamente vinculadas a lo que Hanna Arendt denominó en las *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, un modo de pensamiento amplio, crítico por excelencia, que nos permite 'ponernos en las mentes de otros hombres'. Kant lo expone de la siguiente manera en el párrafo §40 de la *Crítica de la facultad de juzgar*: «Pero por *sensus communis* debe entenderse la idea de un sentido *comunitario*, esto es, una capacidad de enjuiciamiento que en su reflexión presta atención al tipo de representación de todos los demás en pensamientos (*a priori*) para, por así decirlo, atener su juicio a la razón humana global y sustraerse así a la ilusión que a partir de las condiciones subjetivas privadas, las cuales podrían fácilmente considerarse objetivas, tendría una influencia perjudicial sobre el juicio. Así pues, esto acontece por el hecho de que uno atiene su juicio a otros juicios, no tanto reales cuanto más bien meramente posibles, y se pone en el lugar de cualquier otro, en tanto que se abstrae meramente de las limitaciones que dependen de manera azarosa de nuestro propio enjuiciamiento»⁵⁰.

Para las prácticas educativas priorizar este modo de reflexionar extensivo, que «mediante la fuerza de la imaginación hace presentes a los otros»⁵¹, y amplía nuestro pensamiento para tomar en consideración las opiniones de los demás, duplica la potencialidad cognoscitiva de nuestros juicios estéticos sobre las situaciones o prácticas dadas. El uso del pensamiento representativo y extensivo, al hacernos capaces de distanciarnos de las obras y observarlas desde otras miradas nos

⁵⁰ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1790). *Crítica del discernimiento*. Op.cit. p. 258.

⁵¹ Hannah Arendt: *Lectures on Kant's Political Philosophy*(1982). *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Op.cit. p.85.

previene en la medida de lo posible, de intentar conducir una lectura o una experiencia determinada. Favorece al contrario, un pensamiento autónomo en los espectadores que al ser compartido, multiplica los caminos para adivinar o comprender una misma dinámica y las temáticas respectivas que ésta puede abordar. En los ejercicios educativos por ejemplo de mediación institucional, las discusiones sobre el mismo tema entre grupos específicos de espectadores, extiende la proyección de sus contenidos y da lugar a la reconfiguración, alteración o amplificación de nuestro pensamiento a partir del consenso o del disenso con el pensamiento de los ahí presentes.

La contribución que el concepto kantiano de imaginación estética puede aportar a la defensa de la dimensión educativa de las estrategias situacionistas, tiene que ver no tanto con las tácticas didácticas o los recursos metodológicos de sus dinámicas, que se tratarán en el próximo capítulo, sino con un principio, una actitud *a priori* a la construcción de conocimiento que consiste más bien en revelar la igualdad de una facultad, una capacidad imaginativa productiva a sí misma y trabajar por ejercitarla mediante aprendizajes que comprenden la comparación, la experiencia amplia, y la intervención del punto de vista de los otros, con miras a la conservación o al menos la supervivencia de espacios reflexivos de diálogo dentro del ámbito cultural. La necesidad de prácticas educativas de mediación en los museos y centros de arte contemporáneo viene marcada más por aprovechar mejor la peculiar apertura y trazo del sentido estético que forma un *sensorium* distinto «un sentido común paradójico, disensual»⁵², que por un déficit de inteligibilidad o un mutismo que indispone las obras. Que muchas de ellas se conviertan en experiencias de desinterés o aburrimiento, «confirma la ambivalencia fundamental propia de toda experiencia

⁵² Jacques Rancière: *Sobre políticas estéticas*. Op.cit. p.78.

estética debido a su remisión a lo imaginario»²⁴, es ahí dónde podríamos intervenir.

El impulso igualitario del estado estético se relaciona a una forma de ociosidad, «a una ruptura de la relación entre los fines y los medios que da lugar al juego»⁵³. La experiencia estética en tanto actividad lúdica que busca orientarse en un laberinto de acertijos donde la única brújula – propia- que disponemos es la imaginación. Para que tal rompimiento entre fines y medios no agote necesariamente la competencia de nuestros dispositivos en meros engranajes de maquinarias del entretenimiento; para que los públicos se beneficien del contacto con el arte contemporáneo, debemos intentar sorprender sus expectativas y reafirmar el potencial de la distancia estética para propiciar un aprendizaje que surge de la aprehensión imaginaria de las obras y de la realidad.

Esta ‘distanciación’ es ciertamente una diversión, un ocio o goce discreto porque es considerablemente menos inocente e inútil de lo que a simple vista puede parecer y eso es algo que vanguardias como la IS comprendieron muy bien. Los movimientos de la fantasía, la ficción y la imaginación nos permiten, acaso intuitiva y momentáneamente, salir de nosotros mismos, entrar en otras mentes y otros mundos. Así, en ocasiones cuestionan nuestra actualidad, lo que nos es dado y concedido hacer, de una manera que proyecta nuestras deseos, anhelos, voluntad e inconformidad hacia algo más, algo mejor. ¿Porqué divagaríamos sino pensando con otra realidad? ¿Porqué extenderíamos y profundizaríamos nuestras experiencias si la que tenemos nos bastara?

²⁴ Hans Robert Jauss: *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* (1972). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Trad. Daniel Innerarity. Paidós, Barcelona, 2001, p. 85.

⁵³Jacques Rancière: *Sobre políticas estéticas*. Op.cit. p.88.

TERCERA PARTE:

III. Paradojas comunes entre el programa situacionista y el concepto de mediación educativa del arte contemporáneo

El propósito de este capítulo es reflexionar sobre cuatro paradojas compartidas entre el programa situacionista de la superación del arte y los presupuestos subyacentes a la mayoría de los programas de mediación educativa en centros y museos de arte contemporáneo: capacidad/incapacidad, participar/contemplar, cercanía/distancia, crear/enseñar. La hipótesis detrás es que desvelar estas paradojas a partir de la noción de –emancipación intelectual- que Jacques Rancière formula en las obras *El maestro ignorante (Le Maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle, 1987)* y *El espectador emancipado (Le Spectateur émancipé, 2008)* como ‘el proceso de verificación de la igualdad de inteligencias en todas sus manifestaciones’, puede arrojar luz sobre al menos dos cuestiones centrales que es necesario tomar en cuenta antes de plantear una recuperación de la deriva situacionista como herramienta pedagógica.

En el presente capítulo, situaremos un preámbulo crítico frente al programa situacionista para prevenirnos de reproducir los mismos desatinos tan familiares a las paradojas de la mediación educativa del arte contemporáneo, sobre todo si lo que buscamos es reactualizar sus herramientas pero en un contexto y para unos fines totalmente distintos. Para esta especie de prólogo nos apoyaremos en los escritos de Jacques Rancière *El maestro Ignorante (Le Maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle, 1987)* y *El espectador emancipado (Le Spectateur émancipé, 2008)* para reinscribir las bases conceptuales de las estrategias situacionistas en un horizonte igualitarista de emancipación que conciba la figura del –espectador- más como un agente activo que como un mero contemplador pasivo a ‘concienciar’. Para ello, será necesario que sopesemos los aciertos, desaciertos y limitaciones históricas de la formulación debordiana del espectáculo, para restituir las estrategias situacionistas como instrumentos lúdicos,

heurísticos, narrativos y potenciales generadores de situaciones que al fracturar la lógica de la costumbre, se erigen como herramientas de producción de conocimiento que inducen nuevos retos de producción, recepción y visibilidad estética.

III.1 Tres paradojas comunes entre el programa de construcción de situaciones y el concepto de mediación educativa del arte contemporáneo

Como hemos anunciado en la introducción del presente capítulo, a continuación se llevará a cabo un análisis de las tres paradojas que comparten el aparato teórico situacionista y los presupuestos fundamentales sobre los que se fundamentan una gran parte de prácticas de mediación educativa en museos de arte contemporáneo. A pesar de que la raíz de las contradicciones que entrarán en juego en esta reflexión han sido ya barajadas en la narración conceptual de la vocación pedagógica de las vanguardias históricas, considero que es importante sistematizarlas para reinscribir el uso educativo de las estrategias situacionistas en un horizonte igualitarista de emancipación que conciba, en contraposición a la formulación principal del programa de la IS, la figura del espectador *a priori* como un agente reflexivo y crítico y no como un mero contemplador pasivo a 'formar'. Un examen de las paradojas de la figura del espectador, resulta pues, necesario para no repetir los vicios y las fallas de ambos programas en actividades educativas que persigan construir situaciones de conocimiento colaborativo. Ello explica que el marco teórico desde el cual abordar cada una de estas paradojas continuará siendo fundamentalmente el mismo que el de los apartados anteriores. Las aportaciones a esta reflexión de Jacques Rancière en sus obras *Sobre políticas estéticas* (2005), *El maestro ignorante (Le Maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle, 1987)* y *El espectador emancipado (Le Spectateur émancipé, 2008)* se pondrán nuevamente en consonancia con algunos artículos de la revista *Internacional Situacionista (Internationale*

Situationniste), así como el libro *La sociedad del espectáculo* (*La Société du Spectacle*) de Guy Debord.

El punto de convergencia de las tres paradojas: capacidad/incapacidad, contemplación/participación, distancia/cercanía, reside en el intento de extender un puente que permita a los espectadores pasar de la *incapacidad* a la *capacidad* de comprender o bien su condición alienada en el mundo o bien una propuesta artística; pasar de la mera *contemplación* ya sea del arte o de la sociedad del espectáculo a la efectiva *participación*, suprimir la brecha entre el *arte* y la *vida*; y finalmente en el caso de la mediación educativa, enseñar para acercar y traducir las prácticas artísticas a los espectadores sin concebir la práctica educativa como una creación y trascendencia de la obras mismas que abre o da una o varias vueltas más a su sentido. Queda por determinar, que lejos de intentar resolver estas aparentes dicotomías, la importancia de iluminarlas es prevenirnos de ‘desestimar’ la figura del espectador a la hora de argumentar en el próximo capítulo la dimensión educativa de deriva. En el próximo apartado se buscará poner el acento sobre todo en la capacidad de investigación, construcción y estímulo de la imaginación de la deriva en tanto que herramienta cognitiva, que cuestiona bajo qué parámetros percibimos, pensamos y construimos el mundo, limitando o extendiendo sus posibilidades.

Antes de comenzar con la perspectiva narrativa de las vanguardias históricas, merece la pena situar brevemente el pensamiento del filósofo argelino Jacques Rancière en el panorama filosófico contemporáneo, dado que a lo largo de la tesis se argumentará la pertinencia de su propuesta de horizontalidad o *igualdad de inteligencias*, en las situaciones pedagógicas de exploración urbana. La primera referencia bibliográfica que tenemos de Rancière, proviene de una colaboración con Louis Althusser. Se trata un precoz ensayo escrito por Rancière a los 25 años en 1965, titulado *El concepto de ‘crítica’ y la crítica de la ‘economía política’*, el cual que formaba parte de la publicación colectiva

Leer el capital (Lire le Capital, 1965). Casi una década después en 1974, en la obra *La lección de Althusser (La Leçon d'Althusser, 1974)*, queda patente la influencia pero también las diferencias de posicionamiento entre Rancière y su maestro Althusser en términos filosóficos y también políticos. El filósofo cuestiona un presupuesto que profundizará en los años subsecuentes, la partición que el marxismo de Althusser presupone, dejando la naturaleza –la nobleza del trabajo artesanal, la experiencia concreta de la materia y de los encantos de la vida rústica– a las masas, y a los intelectuales el trabajo de la organización del pensamiento: «La historia, enseña Althusser, no es conocible ni factible más que por la mediación de los sabios. Las masas hacen la historia seguramente, pero (...) no hacen la historia más que a condición de comprender antes que están separados: separados por el espesor de la «ideología dominante», por todas las historias que la burguesía les cuenta y que, bestias como son, se comerían siempre si nosotros no estuviésemos ahí para les enseñar a reconocer las tesis buenas y las malas. En la particular relectura de Rancière de ciertas tesis de Mao, se traduce en la afirmación de que los oprimidos son lo suficientemente inteligentes para producir las armas de su liberación y que la historia es hecha por la creación intempestiva de nuevas formas de vida por parte del pueblo. Lo que entrevé Rancière es que la política no constituye únicamente una lucha por el poder, sino que implica una cierta repartición de lo sensible o una reconfiguración de las maneras de ver y organizar la realidad.

Posteriormente Rancière comienza a trabajar con su propio grupo de estudiantes y colegas, entre los que se contaban Joan Borell, Arlette Farge y Geneviève Fraisse, cuyas discusiones confluyeron en la publicación *Revue lógicas (Révoltes Logiques)*, título que aludía a *Démocratie* de las Iluminaciones de Rimabud «Aplastaremos las revueltas lógicas» y que problematizaba desde diversos frentes, las representaciones tradicionales de lo social. Simultáneamente, trabajó arduamente en la investigación de los archivos de los movimientos

operarios del siglo XIX, de la cual fueron fruto *La noche de los proletarios* (*La Nuit des prolétaires: Archives du rêve ouvrier*, 1981) y *El filósofo plebeyo* (*Louis-Gabriel Gauny: le philosophe plébéien*, 1985) una antología de los escritos inéditos de Louis Gabriel Gauny, obrero y filósofo. Una vez cuestionado el basamento intelectual althusseriano que pretendía llevar la ciencia revolucionaria a las masas, su alumno contrapone, a partir de la investigación archivística de la historia de la emancipación obrera, la idea de que la política va más allá de toma de conciencia. Para Rancière, la voluntad emancipatoria que dejan al descubierto los archivos obreros, es el deseo de conquistar una manera de vivir y de pensar fuera de las determinaciones de su nacimiento y destino predeterminado, es en realidad una idea 'estética' de la política como repartición de lo sensible, que antecede a las cuestiones de poder y ley. La noción misma de estética implica una forma de experiencia compartida "por no importa quién", una suerte de poder de lo anónimo en el mundo del arte, que corresponde en última instancia al poder de lo anónimo que es el fundamento de lo político. Por otra parte, es en el mismo movimiento que aparecía, a fines del siglo XVIII, una articulación contradictoria entre la igualdad como fundamento de la política y esta forma específica de igualdad, de suspensión de jerarquías en el arte, que apela a una comunidad compartida "por no importa quién". Toda política por lo tanto se asienta sobre lo que se ve y lo que se puede decir, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.

En este camino Rancière se encuentra con un personaje excepcional en la historia de la pedagogía francesa, Joseph Jacotot, cuya obra dará lugar a *El maestro ignorante* (*Le Maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, 1987), uno de los trabajos con mayor repercusión del filósofo. Jacotot pone en tela de juicio los fundamentos "embrutecedores" de la pedagogía tradicional a principios del siglo XIX enmarcando su foco de análisis y de propuesta en horizonte de la emancipación. La consigna pedagógica y política de Jacotot que se

analizará más adelante era pues la de concientizar sobre de lo que puede una inteligencia cuando se considera como igual a toda otra y considera toda otra inteligencia como igual a la suya. La recuperación de este planteamiento por parte de Rancière se propone verificar lo que es posible hacer bajo esta suposición, y extraer las consecuencias de aprender a ser hombres iguales en una sociedad regulada por la desigualdad y por las instituciones que la explican y justifican.

En este sentido es relevante apuntar que en *El maestro ignorante* Rancière comienza una discusión de los problemas de la educación en Francia. La Escuela es el lugar simbólico en el que una sociedad y el poder visibilizan su lógica de funcionamiento. La igualdad es tanto el principio último de todo ordenamiento social gubernamental como la causa excluida de su funcionamiento aparentemente normal; y va más allá de las costumbres ciudadanas de la sociedad, el aparato constitucional o la voluntad de uniformidad de la educación. La verificación de la igualdad deviene por tanto un elemento fundamental de la lucha democrática y la pedagogía deviene una práctica disruptiva del funcionamiento de la desigualdad tomando en cuenta que la escuela funciona como 'explicación' de la sociedad, esto es, como prueba de que el ejercicio del poder es el ejercicio habitual de la desigualdad de las inteligencias. El reconocimiento del carácter "desigual" de la relación pedagógica se ofrece como el medio para realizar los fines igualitarios de la Escuela. Pero, como mostró Rancière en *El maestro ignorante*, con Jacotot, la igualdad no es un fin sino un punto de partida. La relación escolar no es el medio de la relación social. Cada una es la simbolización de la otra. No hay desigualdad escolar al servicio de la igualdad social.

En los años noventa Rancière comienza a reflexionar sistemáticamente sobre temas de estética. Ven la luz así las obras *Cortos viajes al país del pueblo* (*Courts Voyages au Pays du peuple*, 1990), que indaga el impacto que ciertas movilizaciones populares habrían de ejercer sobre la obra de algunos artistas como Wordsworth, Büchner, Rilke o Bergman y *Los nombres de la historia* (*Les Noms de l'histoire: Essai de poétique du*

savoir, 1992), en el que propone una análisis de los procedimientos literario por medios de los cuales un discurso se sustrae a la literatura y de un estatuto de ciencia y se significa. Denuncia pues el orden del discurso histórico, proponiendo reorientar «la historia» en la perspectiva de las ciencias del hombre hacia «las historias» en la óptica de la ficción o de la literatura. Aparecen después una serie de obras que los especialistas en Rancière agrupan bajo la categoría de “giro estético” de su obra: *Mallarmé: La política de la sirena (Mallarmé, la Politique de la Sirène*, 1996), *La carne de las palabras (La Chair des mots: Politique de l'écriture*, 1998), *La palabra muda (La Parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature*, 1998), *La repartición de lo sensible (Le Partage du sensible*, 2000), *El inconsciente estético (L'Inconscient esthétique*, 2001), *La fábula cinematográfica (La Fable cinématographique*, 2001) construida a partir de una acalorada polémica con la obra en dos volúmenes de Gilles Deleuze (*Cinéma 1: L'image-mouvement* y *Cinéma 2: L'image-temps*), *El destino de las imágenes (Le Destin des images*, 2003), *Malestar en la estética (Malaise dans l'esthétique*, 2004), y *El espacio de las palabras (L'espace des mots: De Mallarmé à Broodthaers*, 2005). A pesar de la diversidad de objetos de reflexión en las obras agrupadas en este “giro”, hay un núcleo primordial o hilo de continuidad relacionado a la negación de la modernidad como una categoría crítica en provecho de la postulación alternativa del concepto de ‘régimen estético del arte’ cuya narrativa desplegamos en el primer capítulo de este trabajo con el fin de recordar la vocación pedagógica de las vanguardias artísticas, cuyo punto de inflexión es el programa de educación estética de Schiller. Esta es una de las ideas más sugestivas de la estética de Rancière, el ‘régimen estético de las artes’ presupone una distribución polémica de las maneras de ser y de las ocupaciones en un espacio de posibles. Lugar en donde la estética y la política se entrecruzan, abriendo un espacio adecuado para una politización efectiva del arte y una mejor comprensión de la plasticidad de lo político.

III.2 Primera paradoja: capacidad/incapacidad

«Amador Fernández Savater: ¿Es por las mismas o parecidas razones por las que afirma usted que el pensamiento crítico se ha metido hoy en un verdadero callejón sin salida, se ha dejado ganar por el nihilismo?

Jacques Rancière: El devenir del situacionismo forma parte efectivamente de una involución mucho más global de la tradición crítica. Ésta se ha atribuido la tarea de desvelar los mecanismos de la dominación, las seducciones engañosas de la mercancía y las ilusiones del espectáculo, con el fin de suministrar armas contra el sistema de explotación. Esa pretensión ya es en sí misma dudosa, porque está fundada sobre la presuposición de que el consentimiento a la dominación reposa sobre la ignorancia de las leyes de su funcionamiento. Pero en el pasado se basaba en todo caso en la idea de una realidad distinta del reino de las apariencias mercantiles y espectaculares, y de la existencia de una fuerza militante capaz de subvertir ese reino. Hoy en día, quienes retoman esos temas han renunciado a la idea de que hay un mundo real detrás de las apariencias y también a la esperanza en una transformación revolucionaria. Así que estos temas funcionan simplemente para explicar por qué la dominación es inevitable y toda rebelión es vana, si no culpable. La creencia en la desigualdad incluida en la proposición de que la emancipación pasa por el saber aparece entonces al desnudo »⁵⁴.

¿Requiere la experiencia del arte contemporáneo o la construcción de situaciones una capacidad, un talento o una inteligencia particular? La paradoja capacidad/incapacidad constituye una especie de alegoría de la desigualdad que esta en la raíz de las tres paradojas que analiza esta investigación y tiene que ver con lo que Jacques Rancière denomina una partición política de lo sensible, que ya se ha entrevisto en el desarrollo de esta investigación. Se trata de una repartición política que entra en juego al mediar educativamente el arte contemporáneo, pero también en el caso de la IS al funcionalizar la construcción de situaciones como una desmediatización entre el espectador y la sociedad espectacular (mediada mercantilmente). El problema de este reparto, es que traza una divisoria entre dos competencias allí donde en principio no debería de haberla. Se opone de este modo al capaz y al incapaz para aprender o hacer, al situacionista y/o mediador y al espectador, al sabio y al ignorante.

⁵⁴ Entrevista a Jacques Rancière realizada por Amador Fernández Savater en la revista en línea Reflexiones Marginales #16, El cine, sus meandros y sus ríos. Traducción de Amador Fernández Savater, Tomás González y Jordi Carmona.
<http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/num9-entrevistas-blog/147-entrevista-a-jacques-ranciere>

La pareja capacidad/incapacidad tiene toda una narrativa que como vimos, cristalizó cuando la educación estética se institucionalizó y atribuyó la capacidad de superar el aparente desfase intelectual del público común y el discurso intelectualmente evolucionado. La oposición entre el capaz y el incapaz, es la oposición entre el que enseña y el que no sabe o no entiende, entre el discurso del arte contemporáneo y los públicos no especializados. Es la dicotomía, heredera del didactismo que vanguardias, más extendida que subyace a nuestros programas educativos y consiste en pensar que la mayoría de los espectadores son incapaces de establecer una relación dialógica con las prácticas artísticas o con el mundo real en el caso de los situacionistas. Sobre esta cuestión, algunas ideas del libro de Jaques Rancière *El maestro ignorante*, nos ayudan a profundizar nuestro análisis.



FIGURA 1. Retrato de Jean-Joseph Jacotot

El libro narra como una serie de circunstancias azarosas, mostraron al maestro decimonónico Joseph Jacotot, que la explicación/transmisión, en oposición a los principios pedagógicos ilustrados, no era un instrumento indispensable, sino una herramienta atontadora ya que lo que se le transmitía al alumno era «el conocimiento de su propia

incapacidad»⁵⁵. Para Jacotot el conocimiento que verdaderamente instruí al alumno consistía en enseñarles que no tenía nada que enseñarles, obligarlos a usar su propia inteligencia: «El problema es revelar una inteligencia a sí misma. No importa de que cosa se haga servir»⁵⁶. En la relación pedagógica, la función del maestro es la supresión de la distancia entre su conocimiento y la ignorancia del estudiante. A pesar de ello, según Jacotot, en el anhelo de reducir esta distancia, debe reinstaurarla indefinidamente para reemplazar la ignorancia con el conocimiento apropiado. La emancipación o «el proceso de verificación de la igualdad de inteligencias en todas sus manifestaciones»⁵⁷, exige al contrario la idea de distancia, pero la distancia que la persona ignorante tiene que cubrir no es la distancia entre su ignorancia y el conocimiento del maestro, sino la distancia entre lo que ya sabe y lo que no sabe pero puede aprender por sí mismo. En este sentido, el medio idóneo para prevenir la subordinación de la inteligencia del alumno a la del maestro era la existencia de una cosa común colocada entre dos inteligencias: «Una cosa material es, en primer lugar, el único de puente de comunicación entre dos espíritus. El puente de paso pero también la distancia mantenida. La materialidad del libro pone a dos espíritus a una distancia que los mantiene como iguales... a una cosa que ellos puedan controlar con los sentidos»⁵⁸.

Es sencillo advertir hasta qué punto existe una semejanza entre la exigencia de la materialidad del libro de la que habla el profesor Jacotot y la exigencia de la materialidad de los dispositivos artísticos con los cuales trabaja la mediación educativa así como las estrategias situacionistas. Un libro, lo mismo que una práctica artística o un

⁵⁵ Jaques Rancière. "The Emancipated Spectator". *Artforum* XLV, No. 7. (marzo 2007): p. 275.

⁵⁶ Jacques Rancière: *Le maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (1987). *El maestro ignorante. Cinco lecciones de emancipación intelectual*. Trad. Manuel Arranz. Editorial Laertes, Barcelona, 2002, p. 42.

⁵⁷ Jaques Rancière. "The Emancipated Spectator". Op. cit. p. 275.

⁵⁸ Jacques Rancière: *Le maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (1987). *El maestro ignorante. Cinco lecciones de emancipación intelectual*. Op. cit. p. 47.

entorno urbano a explorar son «el centro de una esfera de ideas que proliferan en todos los sentidos, de tal modo que el hablante, además de lo que quiso decir dijo una infinidad de otras cosas»⁵⁹. El alumno, el espectador, el paseante tiene una expectativa de sentido, adivina, busca algo y siempre que lo encuentra y lo relaciona con lo que ya conoce, instruir es por tanto mantener al que busca en -su- rumbo. Por obvio que nos pueda parecer, para superar la oposición capacidad/incapacidad, debemos aceptar que todo espectador tiene la capacidad de ver, entender algo acerca de lo que ve, relacionarlo y filtrarlo de acuerdo a su propio bagaje. Por el contrario, a menudo los artistas y educadores actuamos como si pudiéramos controlar este proceso cuando queremos que el espectador entienda tal o cual mensaje. Enfocar esta cuestión bajo el presupuesto de la igualdad de inteligencias, implica en primer lugar, que los mediadores paremos de defender una visión intencionalista del arte que limita drásticamente las experiencias de sentido posibles de activar en cada obra o experiencia. Afirmar la experiencia estética y la situación construida como procesos abiertos de construcción de sentido, como acontecimientos redefinidos una y otra vez, nos permite alejarnos de prejuicios estereotipados de artistas, educadores y espectadores. Si realmente queremos generar algún tipo de reflexión, las percepciones y las ideas de los alumnos o de los espectadores, son interrogantes a tomar en cuenta para nosotros. Quisiera adelantar que como argumentaremos en el próximo capítulo, una estrategia didáctica que nos permite sortear esta divisoria entre el capaz y el incapaz es precisamente la deriva situacionista, ya que ésta genera dinámicas horizontales de exploración urbana en las que no hay un sabio ni un ignorante sino un grupo de paseantes con un objeto común a estudiar, pero sobre esta cuestión ahondaremos más adelante.

⁵⁹ Ibíd. p.86



FIGURA 2. *Museum Highlights: a Gallery Talk. Performed at the Philadelphia Museum of Art, 1989*]

En segundo, y esto toca del programa de la IS, vale en este punto recordar la falla o al menos la ingenuidad de situacionistas como Guy Debord de pensar que la *situación construida* fuera esta una deriva, una proyección de cine desviado o un experimento psicogeográfico, direccionaba a los espectadores hacia –la- *verdad* emancipadora y revolucionaria, garantizando así el consenso en una misma toma de conciencia de la falsedad e irrealidad contra espectacular. El argumento central era que el hombre en la modernidad era el producto de una historia sobre la que cada vez tenía menos conciencia, control y por lo tanto, libertad. La IS la explicaba que las masas eran subyugadas debido a su *falta de deseos*: «Dependiendo del resultado, se puede desembocar en un embrutecimiento total de la vida humana o en el descubrimiento permanente de nuevos deseos. Pero estos nuevos deseos no se manifestarán por sí mismos en el marco opresivo de nuestro mundo. Hay que actuar en común para detectarlos, manifestarlos y realizarlos. Los situacionistas y la automatización».⁶⁰ ¿Pero acaso los artistas, educadores o los mismos

⁶⁰ AAVV: *Internacional Situacionista*. Textos íntegros de la revista *Internationale*

situacionistas son o fueron capaces de situar sus prácticas, sus discursos, sus deseos fuera de la ideología? ¿Es esto posible? ¿No será por ello que toda obra que fracasa en la práctica está condenada a convertirse en espectáculo? Debord nunca se pronunció al respecto.

De Brecht a Debord, pasando por Meyerhold, Piscator o Artaud detecta Rancière en el arte político una cierta denigración de la posición del espectador cuya explicación se remonta hasta la denuncia platónica de la mimesis, la oposición entre el hombre de la caverna víctima de las apariencias y el sabio –capaz- de contemplar la verdad. En la esquema de Rancière, Platón oponía a la pasividad del teatro al coro ciudadano, la ciudad en acto, cantando y danzando su propia unidad. La exigencia de abolición de la distancia espectadora, muy típica de los hombres de teatro militantes, y el pensamiento marxista de la ideología que sostiene su proyecto político, tienen en común ese fondo platónico no criticado y esa es una denuncia que varias veces ha afrontado la crítica del espectáculo de Guy Debord. De manera que en el campo educativo, no se trata de emancipar al espectador a través del arte, sino de reconocer su actividad de interpretación activa. De hecho, parafraseando a Rancière, somos quizás los intelectuales y artistas los que habríamos de emancipar sobre todo y en primer lugar, liberándonos de la creencia en la desigualdad en nombre de la cual se atribuyen la misión de instruir y hacer activos a los espectadores ignorantes y pasivos. Resulta arrogante suponer al espectador de televisión o entretenimiento como una víctima invadida e inundada por las imágenes que desfilan ante él, pero tampoco hay suponerle una lucidez particular. Lo que este discurso expresa es aunque sea de manera inconsciente un juicio sobre la ignorancia y la estupidez de las masas. Y ese juicio se asienta en el reprimido temor ideológico a que las masas no se vuelvan demasiado sabias o inteligentes. Siempre hay demasiados “estímulos” (hoy se replica este argumento contra internet) para quienes pretenden que la

Situationniste. Vol, I,II y III. Literatura Gris, Madrid, 2008. Asger Jorn: “Los situacionistas y la automatización”, IS 1, p. 26.

gente se quede en su lugar, demasiados saberes divulgados para quienes quieren reservarse su privilegio.



FIGURA 3. Cartel de la película *La sociedad del espectáculo* (1973), basada en el libro del mismo título publicado en 1967

En tercer lugar, nos encontramos con otro aspecto que comparten la mediación educativa del arte contemporáneo y las estrategias situacionistas. El absurdo de actuar como si el espectador no especializado o más grave aún, no situacionista, fuera una especie de agente neutro o *tabula rasa* sin memoria ni categorías ni aprendizajes ni intuiciones o deseos propios, incapaz de generar sentido o encontrar la verdad por sí mismo. Cuando estamos frente a una pantalla no somos ratoncillos de laboratorio sometidos de estímulos. Pero ¿Quién es el interlocutor de Debord en *La sociedad del espectáculo*? Como escribe en el prólogo José Luis Pardo, «el interlocutor es sin duda el

proletariado. Lo cual dado que Debord pronostica y diagnostica una *proletarización del mundo*, significa, todos los hombres. Los teóricos revolucionarios tienden a explicar el fracaso de sus obras aduciendo una disculpa que a veces puede convertirse en lo que los teólogos escolásticos llaman una *excusatio vulpina*: el proletariado es realmente como yo digo que es, lo que sucede es que *no lo sabe*, y no por casualidad sino porque se le mantiene deliberadamente alienado para impedir su organización revolucionaria; esto es tanto como decir: mi teoría es verdadera, es la realidad (alienada, falsificada por el espectáculo, por el capital y por el estado) la que es falsa y, por tanto, de lo que trata es de modificar la realidad hasta que se adapte a mi teoría. Modificación que resulta, sin embargo, indefinidamente aplazada por el hecho de que aquellos que habrían de realizarla están, justamente, engañados, alienados y, por tanto, paralizados». ⁶¹ Todo ello nos lleva a la reflexión de cómo dejar atrás la visión que juzga el valor político de las obras individuales según las formas de la conciencia y el afecto que transmiten, es decir, según el modelo crítico que asocia la competencia del crítico de arte a la del representante de la vanguardia política. Siguiendo a Rancière, el arte participa de la política de distintas formas, por la manera en que genera formas de visibilidad y de decibilidad o que propone medios de expresión y acción a quienes estaban desprovistos de ellos, etc. Lo que es políticamente relevante no son únicamente las obras, sino al contrario, la ampliación de las capacidades ofrecidas a todos de construir de otro modo su mundo sensible. En la experiencia del arte, la potencia emancipadora implica que mirada del espectador que no esté programada.

⁶¹Guy Debord: *La Société du Spectacle (1967)*. *La sociedad del espectáculo*. Trad. José Luis Pardo. Pretextos, Valencia, 2002, p. 21.

III.3 Segunda paradoja: contemplar/participar:

«Amador Fernández Savater: Guy Debord denunciaba que la dimensión común del mundo se construye hoy a través de lo que miramos a la vez (cada uno pasivamente y por separado) y ya no de lo que hacemos activamente juntos: el espectáculo. Sin embargo, usted llega a decir que la "crítica del espectáculo [y de la mercancía] se ha convertido en la ideología dominante", ¿cómo es posible?

Jacques Rancière: Debord ha construido su noción de espectáculo cruzando dos ideas: la denuncia platónica del habitante de la caverna inmóvil en su silla y fascinado por las imágenes, mientras que un manipulador tira de los hilos a su espalda; y el pensamiento romántico de la comunidad separada de sí misma, a partir del cual Feuerbach pensó la alienación del hombre separado de su esencia y Marx, la alienación del trabajador que veía el producto de su actividad alzarse frente a él como un mundo extraño y hostil. La primera inspiración siempre fue muy fuerte en Debord. Y con el hundimiento de las esperanzas revolucionarias, se volvió predominante. La idea misma del mundo objetivo como producto de la desposesión de la actividad de los trabajadores se olvidó. Y ya sólo quedó el estereotipo del espectador pasivo, transformado más tarde por los arrepentidos del marxismo en característica del "individuo democrático". La crítica del espectáculo se ha asimilado entonces a la crítica de los media, es decir, a la idea complaciente que quienes se tienen a sí mismos por "intelectuales" se hacen de unas masas pasivas ante el desbocamiento de los mensajes y las imágenes»⁶².

La paradoja contemplar/participar tiene que ver en primera instancia con el *ethos* crítico de no pocos mediadores, discursos teóricos e instituciones que trabajan con arte contemporáneo. El objetivo, muy familiar al del programa situacionista, de lograr que el espectador cambie efectivamente su estatus de mero contemplador al de participante implicado en no sabemos muy bien qué, la experiencia estética eficazmente lograda, la propia vida cotidiana, la micro-revolución: «Contra el espectáculo, la cultura situacionista realizada introduce la participación total. Contra el arte conservado, es una organización del momento directamente vivido. Contra el arte unilateral, la cultura situacionista será un arte del diálogo, de la interacción».⁶³

⁶² Entrevista a Jacques Rancière realizada por Amador Fernández Savater en la revista en línea Reflexiones Marginales #16, El cine, sus meandros y sus ríos. Op.cit.

⁶³ AVV: *Internacional Situacionista*. "Manifiesto", IS 4.Op.cit. p. 145.

No es difícil advertir hasta qué punto se hermanan aquí la mediación educativa y la construcción de situaciones, ir de la contemplación del falso espectáculo del mundo a la participación en una situación de reconexión con el mundo real: «Así, las nuevas ciudades de nuestros días perfilan claramente la tendencia totalitaria de la organización de la vida por el capitalismo moderno: los individuos aislados (generalmente en el marco de la célula familiar) contemplan cómo su vida se reduce a la pura trivialidad de lo repetitivo, combinada con la absorción obligatoria de un espectáculo igualmente repetitivo»⁶⁴.

¿Qué entendemos los mediadores, qué entendieron los situacionistas por contemplar y a qué nos referimos con la palabra participar? ¿Cuál es la diferencia entre ambos verbos? ¿Acaso contemplar que es mirar con atención e interés no es ya participar, es decir, compartir la reflexión, opinión o el *sensorium* de cierta obra o situación? Contemplar ya es actuar, la contemplación dentro de la experiencia estética es una actividad reflexiva de búsqueda y de generación de sentido a lo desconocido a partir de lo familiar. Para examinar esta cuestión, resulta especialmente útil el artículo *El espectador emancipado*, en él Jacques Rancière habla de la paradoja del espectador. El planteamiento es que no hay teatro sin espectadores, pero en realidad ser espectador tiene una connotación negativa ya que mirar es lo opuesto a actuar, el espectador no tiene poder de intervención. De acuerdo a esta idea hay dos actitudes ejemplificadas por George Brecht, Guy Debord y a mi modo de ver en cierto sentido también por el comisario y teórico Nicolas Borriaud. Para los dos primeros, tanto el teatro, como las situaciones construidas, tienen la labor de revertir su efecto y por decirlo de algún modo, compensar su culpa de 'trabajo creativo-intelectual' regresando a los espectadores su conciencia y su actividad al costo de autosuprimirse como arte. Lo que los artistas, dramaturgos y los educadores comparten, al igual que la paradoja ya analizada

⁶⁴ *Ibíd.* p. 217.

capacidad/incapacidad, es la presuposición de la brecha entre dos espacios y dos posiciones, la realidad entendida en este caso como participación siempre detrás de la representación; y el que mira y que el que actúa, el activo y el pasivo, el conciente y el inconciente, el sabio y el ignorante. La sentencia inaugural del órgano de difusión del grupo deja bien claro este espíritu: «La construcción de situaciones comienza más allá del hundimiento moderno de la noción de espectáculo (...) la no intervención (...) 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 aumente la parte de quienes ya no pueden llamarse actores, sino en un sentido nuevo del término, vividores»⁶⁵.

Añadamos la teorización de la *Estética Relacional* (*Esthétique relationnelle*, 1998) desarrollada con un marketing 'espectacular' por Nicolas Borriaud (quien declara su teoría deudora del programa situacionista), la cual ha influido notablemente en el campo de la mediación educativa. En esta obra, Borriaud parte de la problemática de reparar las fracturas del vínculo social dentro de la caracterización que Guy Debord hace de la sociedad del espectáculo, en la cual e los nuevos dispositivos de comunicación de la sociedad de consumo no sólo habían dado lugar a una suplantación de la experiencia real de vida por la imagen sino nuevos tipos de mediatización y ordenamiento mercantil de las relaciones sociales. Retomando este análisis, Borriaud se pregunta: «¿es aún posible generar relaciones con el mundo, en un campo práctico-la historia del arte- tradicionalmente abocado a su representación?»⁶⁶. Su errónea respuesta es que los situacionistas dejaron de lado que el espectáculo o la relación social entre personas mediatizada por imágenes «sólo podrá ser pensado y combatido a

⁶⁵AVV: *Internacional Situacionista*. "Problemas preliminares a la construcción de una situación", IS 1.Op.cit. p. 12.

⁶⁶ Nicolas Borriaud: *Estétique relationnelle* (1992). *Estética Relacional*. Trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2006.p.8.

través de la producción de nuevos modos de relaciones entre la gente»⁶⁷. Borriaud parece haber olvidado pasajes fundamentales de *La sociedad del espectáculo* en los cuales Debord trata estos puntos de la siguiente manera: El espectáculo es , materialmente, «la expresión de la separación y del alejamiento de los hombres entre si». ⁶⁸ El espectáculo es, (...) socavamiento del derecho de reunión, sustituido por un *hecho social alucinatorio*: la falsa conciencia de reunión, la “ilusión de reunión”. En una sociedad en la cual nadie puede ser *reconocido* por los demás, cada individuo termina siendo incapaz de reconocer su propia realidad. La ideología está en su sitio, la separación ha construido su mundo»⁶⁹ .

Por lo tanto, ahí dónde los situacionistas hacían hincapié en una reconexión de los espectadores/consumidores con la realidad, la ciudad, la vida cotidiana y también los urbanitas atomizados por el urbanismo, los rituales comunicacionales y la especialización formativa; Borriaud tramposamente argumenta como ‘novedad’, que el arte relacional persigue en otro sentido una reconexión e interacción más modesta micro-utópica de reconexión entre la gente. El autor defiende que para hacer frente a la uniformidad de relaciones y comportamientos proveedor/cliente en todas las esferas de la vida humana, las obras relacionales, en un afán de reactualizar el situacionismo y *reconciliarlo con el actual mundo del arte*, se proponen no ya superar el arte en una revolución de la vida cotidiana, sino tomar como figuras de referencia del ámbito de las relaciones humanas para convertirlas en formas artísticas plenas, «diversos modos de encontrarse y crear relaciones (...) que tienen como objetivo mucho más que el consumo estético»⁷⁰ .

⁶⁷ *Ibíd.* p.106.

⁶⁸ Guy Debord: *La Societé du Spectacle (1967). La sociedad del espectáculo*. Párrafo 215. *Op.cit.* p.172 .

⁶⁹ *Ibíd.* p. 173-174.

⁷⁰ Nicolas Borriaud: *Estetique relationelle (1992). Estética Relacional*. *Op.cit.* p. 32.



FIGURA 4. Rirkrit Tiravanija and SUPERFLEX
Untitled (Social Pudding), 2003

Sin embargo, cabe preguntarnos si este objetivo de reparar el vínculo social y la co-presencia entre las personas no como espectadores sino como actores, es verdaderamente mejor favorecido mediante *meetings*, citas, juegos, *free parties*, *vernissages*, híbridos de eventos, etc. Mi propósito aquí es discrepar de esta perspectiva y sostener que la incidencia participativa del arte en términos de una labor de religación social de un vínculo debilitado, a partir de la oposición entre la contemplación de objetos y la intervención en situaciones de proximidad/performatividad, de maneras 'nuevas' de estar juntos, resulta un poco exagerada si tomamos en cuenta la experiencia que la mayoría de tales prácticas suscitan efectivamente. Cabe preguntarnos si realmente estas 'micro utopías' apelan a los aspectos políticos de las relaciones interpersonales o a nuestros criterios de coexistencia. El peligro es pues, tener una visión reduccionista y superficial de las competencias educativas de la mediación así como del rol de los

espectadores intrínsecamente relacional y contradictoriamente contemplativo y participativo. ¿Qué, como y para quién cocina Rirkrit Tiravanija? ¿La estructura relacional es el tema? ¿Los encuentros son más importantes que los individuos que los protagonizan?

La mediación educativa no tiene como fin último direccionar la supuesta pasividad de los espectadores ante las obras, las muestras o la vida hacia una mayor participación y cercanía, sino generar conocimiento vía el cuestionamiento. Sería algo así como ofrecer enlazar algo ya ligado, activar algo siempre vivaz. No hay que subestimar los vínculos y sociabilidad propia de la experiencia estética y sobre todo de los grupos con los cuales trabajan nuestras dinámicas educativas. Los museos y centros culturales mismos constituyen *per se*, «lugares de tránsito, de encuentro con lo heterogéneo, que facilitan procesos concretos de la reconfiguración de las identidades y de los campos de experiencia»⁷¹. No hay que olvidar tampoco que la mirada misma es una actividad reflexiva que interpreta la realidad y que eso basta para reconfigurarla subjetivamente. Como espectadores siempre participamos de una experiencia estética activamente, comparamos, asociamos y conectamos lo que miramos con muchas otras cosas de acuerdo a nuestras propias historias. No es imprescindible la 'proximidad/performatividad' para una recepción activa, comer, bailar o aventarnos de algún tobogán. Conuerdo con Jaques Rancière en que hay que evitar oponer dos categorías de personas: desconexión/conexión, una que puede hacer lo que la otra no, ya que damos capacidad al artista, dramaturgo, situacionista o educador y oponemos la incapacidad a todos los demás. Más que pretender que los espectadores entiendan tal o cual cosa podríamos trabajar a partir de aquello que cada quien comprende. Si asumimos esta condición, asumimos también que el arte contemporáneo y sobre todo la deriva, dan lugar a un contexto de aprendizaje y formación considerablemente más flexible y menos

⁷¹ Jacques Rancière: *Sobre políticas estéticas*. Op.cit. p.70.

impositivo que otros ámbitos formativos: en la experiencia estética no existen respuestas o interpretaciones correctas.

III.4 Tercera paradoja: distancia/cercanía:

«Cuando decimos que el museo separa el arte de la vida, la primera cuestión a plantearse es: ¿de qué vida? El nacimiento de los museos de arte en el siglo XIX separó, de hecho, las obras de arte de la vida a la que estaban ligadas, es decir, las separó de su función de ilustraciones de la religión, de signos de la grandeza de los príncipes o de decorado de la vida aristocrática. El museo construye un espacio de indiferencia hacia esas funciones sociales jerarquizadas. Pone todas las obras en igualdad, sea cual sea la dignidad de su objeto, y las ofrece a un espectador que es cualquiera. Es una actitud totalmente superficial identificar esa indiferencia con la indiferencia monetaria. La ley del mercado no es una ley de indiferencia, sino una ley de apropiación y exclusión. La igualdad de las obras en el museo no es seguramente la revolución. Pero la mirada del espectador anónimo formó parte en el pasado de esa conmoción de las lógicas sensibles que quebró la distribución ancestral que hacía coincidir las formas de experiencia sensibles de los dominados con la condición social a la que estaban destinados. Esa confusión de los dominios y de las formas de experiencia funciona distinto hoy en día, cuando vemos a los lugares del arte servir a menudo a modos de presentación sensible y a formas de circulación de la información alternativas con respecto a las dominantes. Pero en todo caso, la extra-territorialidad del museo implica también un desplazamiento posible con respecto a las lógicas sensibles dominantes. Por supuesto, esa distancia no funciona sin tensiones como es el caso de los museos implantados en viejos espacios industriales vacíos o en barrios en "rehabilitación" y que se esfuerzan en echar luz sobre las contradicciones sociales que presiden su instalación, mientras que las estrategias dominantes hacen de ellos instrumentos de "gentrificación" »⁷².

La tercera paradoja distancia/cercanía es en la que más difieren los planteamientos institucionales de mediación educativa y el programa situacionista. Los primeros se refieren al espacio que media entre el arte contemporáneo y el espectador, mientras que los segundos se refieren al alejamiento existencial y afectivo entre los individuos y el espectáculo o el mundo alienado mercantilmente, en el cual solo puede contemplar pero no participar. De manera que ambos programas comparten una búsqueda de contigüidad. La diferencia es que mientras que en la práctica educativa esta paradoja se circunscribe en los intentos de terminar con la autonomía del arte como una esfera

⁷² Entrevista a Jacques Rancière realizada por Amador Fernández Savater en la revista en línea Reflexiones Marginales #16, El cine, sus meandros y sus ríos. Op.cit.

separada de la vida; para la IS el binomio distancia/cercanía se extiende más allá del ímpetu de transgredir hasta borrar las fronteras entre el arte y la vida, pues el espectáculo es de hecho la separación o grado de alienación suprema. Para los situacionistas «Una revolución de la vida precede una revolución del arte». Tesis sobre la revolución cultural»⁷³ . Lo que se proponía era desalinearse a los 'espectadores' del falso espectáculo y reconectarlos con el mundo 'real'. Es decir, crear situaciones de acercamiento a un mundo cada vez más alejado en una representación: «Los situacionistas consideran la actividad cultural, desde el punto de vista de la totalidad, como un método de construcción experimentada de la vida cotidiana que puede desarrollarse permanentemente con la ampliación del ocio y la desaparición de la división del trabajo (empezando con el artístico) »⁷⁴ .



FIGURA 5. Conferencia en Munich, abril, 1959. De derecha a izquierda: Giors Melanotte, Giuseppe Pinot-Gallizio, Hans-Peter Zimmer, Maurice Wyckaert, Asger Jorn, Gretel Stadler, Helmut Sturm, Heimrad Prem, Armando, Constant, Guy Debord, Har Oudejans

⁷³ AAVV: *Internacional Situacionista*. " Tesis sobre la revolución cultural". IS 1. Op.cit. p.21 .

⁷⁴ *Ibid.* p.21.

Con respecto a los planteamientos institucionales de mediación educativa, la mayoría de los agentes educativos de museos y centros de arte contemporáneo buscan, al menos en sus líneas discursivas, *acercar*, dar acceso a lo que sus instituciones ofrecen a la mayor cantidad de públicos posibles y generar programas y estrategias de captación. A primera vista, parece no haber contradicción alguna en este cometido democratizador. Sin embargo, el problema se desvela cuando este acercamiento se queda reducido a dar acceso, a dispositivos pedagógicos que busca traducir las prácticas artísticas contemporáneas de manera que puedan ser entendidas y 'digeridas' por los públicos no especializados (pensados muchas veces como incapaces de comprender como hemos apuntado anteriormente). No son pocos los departamentos educativos de museos y centros de arte contemporáneo, que hacen del 'acercamiento' entre las prácticas artísticas y los espectadores, su misión. Gran parte de los mismos educadores, partimos incluso de la convicción de que dicha proximidad sólo puede realizarse a través de instructivos limitados muchas veces a transmitir de una manera comprensible las líneas discursivas establecidas por los curadores. En la práctica cotidiana a menudo olvidamos la particularidad de lectura abierta de las prácticas con las cuales trabajamos. Respecto a esto, no hay que perder de vista que en realidad la labor de acercamiento tiene que ver más con la valiosísima labor de difusión, que con la educación. Del lado de la recepción, tenemos que comenzar por asumir el juego de distancia y cercanía entre el arte y la vida, entre las obras y quien las percibe, como una condición de posibilidad de la experiencia estética. Ello nos permitiría abrir nuestros horizontes de trabajo allende cédulas u hojas de sala repetitivas, limitantes y por lo tanto, aburridas.

Tomar conciencia de este juego permitiría un cambio del compromiso mediador, cuyos objetivos contradictorios consisten en «ofrecer a todos la posibilidad de gozar del pensamiento estético, y reducir este distanciamiento para poner a disposición todos los goces que

proporciona»⁷⁵. El problema del compromiso intermediario asumido para superar esta escisión, radica en que el intento por suprimirla, de alguna manera la constituye en sí misma. Como señala Jaques Rancière, este compromiso permanece anclado en la topografía consensual del dentro/afuera, inclusión/exclusión y limita las posibilidades de trabajar con «la variedad de maneras en que el distanciamiento estético se renegocia dentro y fuera de ellos, bajo las formas de subjetivación estética ligada a los gajes de los aprendizajes individuales, y los modos de objetivación estéticos ligados a las ambigüedades de los espacios situados en la frontera entre arte y espectáculo»⁷⁶. El concepto de mediación en la esfera de la educación estética podría entenderse de otra manera *más propositivo y ambiciosa*. Partir de la idea del arte como una práctica que consiste en producir relaciones con el mundo con la mediación de formas, gestos, signos u objetos, nos permite comprender en qué medida podemos concebirlo como una herramienta para aprender sobre y a través de él. Las prácticas artísticas nos permiten establecer una serie de asociaciones y de relaciones singulares con el mundo, mediatizadas por objetos, experiencias, conceptos o situaciones. Es este tipo de mediación y no la traducción de la traducción de la traducción...la que nos orienta a explorar imaginativamente otras formas de percepción de nuestro entorno, y a reflexionar o aprender acerca de diversos ámbitos de nuestra realidad pero a partir de la distancia estética propia del arte y de la ficción. Quizás una de las lecciones de la IS para las prácticas educativas que buscan generar perspectivas disensuales críticas frente a una realidad común crítica, es que la imaginación en su ejercicio creativo, saca a la luz el contraste entre las construcciones posibles de la vida y su habitual organización. Dar sentido a una obra ya es producción, enseñar es por tanto, crear.

⁷⁵ Jacques Rancière: *Sobre políticas estéticas*. Op.cit. p.70.

⁷⁶ *Ibíd.*p.72.

Ahora bien, con respecto a la paradoja distancia/cercanía en el programa situacionista es necesario profundizar la genealogía filosófica del concepto de espectáculo en tanto 'alienación', separación y por ende *distancia*, que desarrollo Guy Debord y que la mayoría de los situacionistas asumieron al menos en el primer capítulo más 'artístico' de la trayectoria de la agrupación. Intelectual autodidacta, el polémico Guy Debord es considerado por algunos un megalómano o marxista trasnochado, mientras que para otros es considerado una de las mentes más lúcidas, brillantes y radicales del siglo XX. Guy Ernest Debord (Paris 1931- Bellevue-la-Montagne, Haute-Loire 1994), doctor en nada o cineasta como el mismo se autodenominaba, fue también un teórico marxista, y artista anti-artista, miembro como ya hemos visto, de la agrupación 'Letrista', fundador de la 'Internacional Letrista' cuya trayectoria duró de 1953 a 1957 y posteriormente de la 'Internacional Situacionista' activa de 1957 a 1972; aunque por un brevísimo periodo de 1960 a 1961 perteneció al grupo radical de posguerra 'Socialismo o barbarie', bajo la batuta de Cornelius Castoriadis y Claude Lefort. Su obra cinematográfica incluye *Hurlements en faveur de Sade* (1952), *Sur le pasaje de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), *Critique de la séparation* (1961), *La société du spectacle* (1973), *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), *Guy Debord, son art, son temps* (1994) en colaboración con Brigitte Cornand para el Canal Plus. Entre sus escritos destacan *Para acabar con la comodidad nihilista* (1953), *Manifiesto situacionista* (1957), *La sociedad del espectáculo* (1967), *Consideraciones sobre el asesinato de Gérard Lebovici* (1985), *Comentarios a la sociedad del espectáculo* (1988), *Panegírico* (1989) y *Esa mala fama* (1993), el último libro que publicó en vida para contestar muchos de los juicios emitidos sobre la Internacional Situacionista, sus libros y su persona.

El entendimiento de la crítica revolucionaria desde una perspectiva 'total' o 'no especializada', que Debord nunca abandonó, se esclarece si tomamos en cuenta las fuentes filosóficas, políticas, artísticas y

literarias de su pensamiento. Por una parte, los textos tempranos de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (*Fenomenología del espíritu*, 1807), Ludwig Feuerbach (*La esencia del cristianismo*, 1841), Karl Heinrich Marx (*Manuscritos de economía y filosofía*, 1844, *Tesis sobre Feuerbach*, 1845, *La ideología alemana*, 1845, *El capital*, 1864-1867) Gregory Lucáks (*Historia y conciencia de clase*, 1923) y el consejismo obrero de Anton Pannekoek. Por otra, Arthur Cravan, las vanguardias Dadaísta, Surrealista y Letrista; como también la poesía del Conde de Lautréamont, Thomas de Quincey y Charles Baudelaire.



FIGURA 6. Gil Wolman, Mohamed Dahou, Guy Debord e Ivan Chtcheglov , junio de 1954

Para Guy Debord el problema central de la Europa de posguerra que le tocó vivir, era como se introdujo al comienzo de este trabajo, la progresiva espectacularización de la sociedad o el grado máximo de alienación mercantil entre el hombre y el mundo que había tenido lugar

en la historia. Bajo esta lente, Debord defendía que los supuestos 'avances' de la economía de la abundancia, propios del florecimiento de la sociedad del consumo de masas, la audiovisualización de la cultura y el canon del *american way of life*, constituían mejoras tan sólo en apariencia. En realidad, se trataba de un nuevo tipo de pobreza en la vida cotidiana, que debilitaba las capacidades creativas de los urbanitas; mismos que seducidos por la idea burguesa de felicidad, eran convertidos cada día más en meros espectadores pasivos de su propia vida separada y vuelta una representación.



FIGURA 7. Guy Debord frente al *Jeu de la guerre* o Juego que la guerra que creó en colaboración con su esposa Alice Becker-Ho

En los *Comentarios a la Sociedad del Espectáculo* (1988), Debord da ejemplos y tipifica tres tipos de espectáculo. El primero es el espectáculo 'concentrado' que colocaba en primer plano la ideología resumida en torno a una personalidad dictatorial, acompañando la contrarrevolución totalitaria, tanto la nazi como la estalinista de Rusia y Alemania. El segundo es el espectáculo 'difuso' incitaba a los asalariados a escoger libremente entre una variedad de mercancías, una especie de americanización del mundo cuyo ejemplo más paradigmático es desde luego, Estados Unidos. El tercero es el espectáculo 'integrado' que se manifiesta a la vez como concentrado y difuso, y se identifica con cinco

rasgos principales: la innovación tecnológica incesante (1); la fusión de la economía y el estado (2); el secreto generalizado (3); la falsedad sin respuesta (4); un presente perpetuo (5). Los modelos de lo espectacular integrado son primordialmente Francia e Italia.

En este análisis, una de las polémicas contribuciones de Debord, tiene que ver por tanto, con reformular el concepto de alienación como 'espectáculo' en otro sentido que el que le habían otorgado Hegel, Feuerbach y Marx, al aplicarlo como una herramienta de comprensión del ordenamiento social de su contemporaneidad. La etimología de alienación deriva del latín *alius* 'otro' y, en procesos jurídicos, se aplica para otorgar a otro algo que era propio. En el sentido filosófico el fenómeno de la alienación, estudiada por Hegel, Feuerbach y Marx, atañe a la extrañeza del sujeto consigo mismo (como lo denotan las palabras alemanas *entfremdung* o extrañamiento, *veräusserung* o distanciamiento y *entäusserung* o exteriorización). En la *Fenomenología del espíritu* (1807), Hegel se refiere al espíritu alienado como 'conciencia de sí como naturaleza dividida', una especie de desunión, alejamiento y desposesión que dada su naturaleza dialéctica, no podría persistir indefinidamente en ese estado y finalmente terminaría por reunirse y reapropiarse a sí mismo. Posteriormente Feuerbach, en *La esencia del cristianismo* (1841) aborda nuevamente el tema de la alienación religiosa pero desde una perspectiva materialista, es decir, el hombre en su existencia concreta no como una forma fenoménica del espíritu de lo universal. Para Feuerbach el hombre sensible se aliena de sí cuando se convierte en un predicado o abstracción que él mismo ha generado, pero que no reconoce como tal y se le aparece como un sujeto al cual debe someterse. De manera que acaba dependiendo de un producto ajeno, extraño y hostil de su conciencia; un Dios independizado que Feuerbach propone sustituir por el -amor- al hombre y el -culto- a la humanidad.

Pero es sin duda el análisis marxista de la alienación el que más influyó a Debord para elaborar su concepto de espectáculo, mediante una

recontextualización de dicho análisis a la sociedad de los sesenta y finales de los cincuenta. En los *Manuscritos económico filosóficos* y *La ideología alemana* (ésta en colaboración con Engels), encontramos las principales observaciones de la naturaleza de la alineación del hombre. La concepción que Feuerbach limitaba al ámbito religioso, Marx la asume como una de sus tantas caras, y la extiende el análisis a la alienación económica. El núcleo de la diferencia entre ambos enfoques es que mientras que en Feuerbach hay una esencia humana universal e inmutable por reencontrar, en Marx no existe tal atributo 'idealista' sino tan sólo las condiciones históricas concretas de los procesos de producción, por lo que toda alienación del hombre tiene fundamento en el ámbito económico y social. Marx aduce, siguiendo esta lógica, que el principal problema de la sociedad industrial era que el trabajador estaba alienado del producto de su fuerza de trabajo pues no le pertenecía, le era ajeno, propiedad de otro. El hombre se convertía entonces, en un esclavo del objeto que él mismo producía. Además como consecuencia del trabajo alienado/alienante, el hombre mismo resultaba reificado o cosificado, pues terminaba desposeído de su vida reducida por este sistema a una mercancía, un medio para sobrevivir. Según la óptica marxista, de la alienación económica surgían las demás formas como: la social (lucha de clases), la política (separación entre sociedad civil y estado), la filosófica (ideológica o visión engañosa de la realidad) y la religiosa (conciencia subvertida del mundo).

En obras posteriores Marx suma otros elementos que complementan esta noción de alienación, como en el caso del concepto de 'fetichismo de la mercancía', que profundiza en *El Capital* (1867-1885-1894) En esta obra, explica el fetichismo como un fenómeno de las sociedades capitalistas en el cual las mercancías se alienan o autonomizan de la voluntad del ser humano, aparentando tener un albedrío independiente que el de sus productores. El corolario de este misterioso embrujo o fantasmagoría, es que las mercancías asumen un papel de sujeto mientras sus productores asumen un papel de objeto. Este objeto

devenido sujeto entabla relaciones humanas con otros objetos, al intercambiarse en el mercado según sus propias leyes 'dadas'. El hecho de que el valor se presentara bajo la forma del valor de uso de un objeto concreto, producía la ilusión de que son las cualidades particulares de un producto las que resolverían su destino.

Este carácter fetichista de la mercancía, se vincula con la ilusión de la religión en la que los productos de la fantasía del hombre aparentan poseer vida. Las relaciones sociales no sólo parecen ser, sino que son 'relaciones de cosas entre las personas y relaciones sociales entre las cosas'. Años más tarde, en la obra *Historia y conciencia de clase*, Gregory Lucáks amplía el concepto de fetichismo que Marx asociaba a la economía a toda la sociedad, incluyendo ámbitos como el derecho y el estado. Lucáks propugna el marxismo como el camino para la realización plena del individuo a través de la transformación de la historia desde un enfoque estético. Se trataba 'salvar' al hombre, del progresivo vaciado espiritual por una sociedad burocratizada, supeditado a la dominación de estructuras impersonales y constreñida a imperativos económicos que imposibilitaban el desarrollo de sus capacidades más elevadas.

El concepto de espectáculo de Debord, aplicó estas maneras de concebir la alienación pues de alguna manera las unificó y profundizó para diagnosticar un estadio histórico de alienación de la entera actividad social, que por esta razón, tan sólo era contestable con una praxis transformadora no sólo política ni cultural sino total. El concepto de espectáculo, se fue prefigurando en los años en los que el joven Debord formó parte de la agrupación Letrista, fundó al Internacional Letrista que a su vez incubó a la Internacional Situacionista, momento en el cual su teoría había adquirido madurez y relativa 'originalidad', pues buscaba superar tanto la política de izquierda, como el arte de vanguardia a sus ojos recuperados por el espectáculo, mediante el programa de construcción de situaciones, que abordaremos más

adelante como el segundo desbordamiento. Basta recordar en este punto que no fue hasta 1967 cuando Debord publicó *La sociedad del espectáculo*, que complementaría en 1988 con los *Comentarios a la sociedad del espectáculo*.

A menudo 'la sociedad del espectáculo' ha quedado reducida a la tiranía de la televisión y sin embargo, es únicamente un aspecto de esta sociedad que asegura la contemplación pasiva de imágenes y sustituye el vivir los acontecimientos en primera persona. El espectáculo es en síntesis el dominio autocrático de la economía mercantil que había alcanzado un estatus de soberanía irresponsable, y el conjunto de nuevas técnicas culturales sutiles, cada vez más sofisticadas de alienación que acompañaban ese dominio para fomentar la contemplación pasiva del 'reino de la apariencia' o la verdad invertida. El espectáculo no es por tanto una mera propaganda difundida por los medios de comunicación, el impasse es la independencia que han adquirido esas representaciones que se sustraen al control humano y lo alienan cada vez más del mundo, anesthesiando su poder transformarlo. En suma, dada la complejidad del análisis social de su contexto anteriormente esbozado, para Guy Debord y los situacionistas la eficacia política del arte no bastaba con terminar de una vez por todas con la autonomía del arte de la praxis vital, sino que debía desalinearse a los espectadores pasivos del espectáculo, por medio de situaciones construidas a manera de micro-revoluciones en la vida cotidiana que interrumpieran las coordenadas habituales de percepción, reflexión y acción sobre una realidad común.

III.5 Enseñar *como si...*

En esta vía de reflexión sobre las precauciones a tomar en cuenta para la reinención didáctica de la deriva situacionistas, resulta esencial clausurar este capítulo puntualizando a partir de cuáles nociones, criterios e ideologías sobre el ejercicio de la enseñanza, se desplegará la argumentación del uso de la deriva como una herramienta pedagógica

de construcción de situaciones de conocimiento. La primera idea que quisiera discutir aquí es que son muy pocas las veces que tomamos en cuenta la dimensión constructiva de nuestras prácticas educativas. Tal y como lo he venido señalando a lo largo de este trabajo, a pesar del consenso teórico contemporáneo del sentido abierto de las producciones artísticas, en la práctica la mayoría actuamos, al menos en la mediación, como si nuestra misión fuera develar significados ocultos, traducir al lenguaje verbal el lenguaje del arte. ¿Porqué entonces olvidamos que lo que iguala una práctica artística y una práctica educativa es lo mismo que las diferencia? Su dimensión, constructiva, creativa, generadora. Ciertamente es que en el preciso ámbito de la mediación educativa del arte las relaciones entre creación y educación se complejizan un poco más y ello explica en parte la constante amnesia. Nuestras herramientas de trabajo son prácticas artísticas que de alguna manera encarnan eso que todos entendemos por 'creación'. Ello favorece que olvidemos nuestras propias capacidades y actuemos como si tuviéramos que explicar lo que los artistas 'crean'. A esto se suma que dentro de las actividades públicas de los museos e instituciones afines, existe en no pocos casos, una especie de jerarquización a partir de la exposición como dispositivo central, funcionalizando el papel de la educación estética como un suplemento de inteligibilidad de estos dispositivos, dificultando así su renovación y sus capacidades generadoras.

Pero «¿por qué el sentido de una obra no provendría del *uso* que se hace de ella tanto como del sentido que le da el artista?»⁷⁷. Recordemos que ya Kant había adelantado en la *Crítica de la facultad de juzgar* una noción de la obra artística no cerrada como la conclusión de un proceso creativo, sino abierta como una ocasión para la reflexión, para la generación de actividades. Evoquemos también la intuición duchampiana según la cual «dar un nueva idea al objeto ya es

⁷⁷ Nicolas Borriaud: *Post-Production* (2000). *Post-Producción*. Trad. Silvio Mattoni. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2004, p.17.

producción»⁷⁸, ya que es esta precisamente la función de la mediación educativa si lo que busca realmente es ir más allá de la producción de inteligibilidad. Intentar hacer un uso 'creativo' de los dispositivos artísticos (y como veremos a continuación de la deriva situacionista) como herramientas para aprender sobre y a través de ellos, generar ideas, establecer vínculos con otras esferas de la vida, relaciones a partir de ellos entre los distintos puntos de vista que se enriquezcan vía el intercambio y el disenso.

Esto nos remite de nuevo a los planteamientos del maestro Jacotot, que al poner en juego la misma capacidad de cualquier persona, nos permite repensar los discursos y las reparticiones de los territorios consensuales de la educación estética como mediación: ¿Quién es capaz de qué? ¿Cómo repartir de nuevo nuestro lugar, nuestros discursos, nuestras actividades dentro del entramado de producción estética, nuestros modos de pensar relaciones con unos y otros que participan de este reparto? Para encontrar un suelo más fértil discursiva e institucionalmente, disruptivo en relación a esa jerarquía existente y las capacidades vinculadas a ella, tal vez deberíamos meditar que más que trabajar con cosas, trabajamos con procesos. El tiempo de las obras, su duración es un elemento activo a tomar en cuenta para evitar cualquier modo de anular las facultades generadoras de las prácticas artísticas, a las que hacíamos anteriormente referencia. Concebir el arte como acontecimiento, es otro de los procedimientos igualitarios que reivindica la importancia y la potencia generadora de conocimiento de la educación estética, no ya como traducción suplementaria sino como una prolongación de la propia práctica artística, constructiva, narrativa y generadora de pensamiento.

Las prácticas artísticas entendidas como acontecimientos expansivos o procesos genéticos en continua transformación siempre en correlación a

⁷⁸ *Ibíd.* p. 25.

otros agentes, nos permiten horizontalizar la equivalencia de los tiempos jerarquizados en la organización de las actividades institucionales como las muestras, las actividades educativas y los discursos que las conforman. Para la mediación educativa, asumir esta condición significa, tanto desplazar su lugar intermediario y concebirse como un momento, una prolongación con capacidades productivas muy específica de estos acontecimientos. Pero también, implica que la recepción de las obras deja de centrarse en la transmisión de su 'verdad', para enfrentar el problema de cómo el conocimiento que podemos obtener de ellas al no preexistir, debe ser construido a partir de las variaciones de sentido que cada uno de nosotros encontramos y proyectamos sobre ellas.

Naturalmente el análisis de las paradojas de la mediación anteriormente descrito simplifica el panorama educativo del arte contemporáneo en la actualidad. Aproximadamente de una década al presente, algunos departamentos de enseñanza en museos y centros de arte contemporáneo, desarrollan usos de las obras más allá de las visitas guiadas y los talleres infantiles de destrezas manuales. Los objetivos generales son hacer un uso educativo del arte contemporáneo como: «un instrumento activador de experiencias significativas; Ana Pironti del Castelo de Rivoli, un instrumento cuestionador del mundo y de la vida; Ana M. Barbosa en el Museo de Sao Paulo (...) un proceso que integra la comprensión de problemas reales; Kids of Survival con Tim Rollins en Nueva York, trabajos y proyectos con los mismos artistas; Cornelia Brüninhaus del Lembrück Museum de Duisburg en Alemania, la incorporación de nuevas tecnologías en tanto herramientas pedagógicas; Bernhard Serexe del Zentrum für Neue Medien de Karlsruhe en Alemania (...) el análisis crítico de la realidad; Alfredo Días de la Fundación César Manrique en Lanzarote, la integración de experiencias y conocimientos;

Cristina Trigo del Centro Gallego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela »⁷⁹, por mencionar sólo unos ejemplos.

Reconociendo el positivo impacto de este tipo de prácticas educativas, es común sin embargo, encontrar *statements* o líneas discursivas de instituciones que dan un lugar supuestamente preponderante a los departamentos educativos o de mediación, pero en el día a día es obvio que no es así. Hay todavía un largo camino por recorrer para acortar la brecha entre teoría y praxis. Además de consolidar las bases teóricas de nuestras prácticas, tenemos que franquear trabas económicas, administrativas y el insuficiente reconocimiento laboral que aqueja al oficio del educador. Otro de los principales problemas que debemos afrontar es, como ya mencionamos, la falta de profesionalización en este campo. Aún es frecuente que las personas que trabajan en los departamentos educativos, no cubran con la formación profesional necesaria para gestionar estas actividades o sean en su mayoría personal flotante que realiza prácticas museísticas o de servicio social. Quizás sea necesario coordinar esfuerzos de instituciones museísticas y académicas para motivar el interés y la contribución de más estudiantes a este importante ámbito de la producción cultural aún en ciernes. En un contexto en el cual a menudo la educación estética y la cuestión del modo de recepción es devaluada y considerada como un psicologismos o mera sociología del gusto; en un momento de confusión y de falta de reconocimiento discursivo, académico e institucional acerca de las capacidades productivas de este tipo de prácticas; es importante cambiar las perspectivas del ejercicio educativo, intentar renovar nuestros procesos de construcción del conocimiento y buscar darles visibilidad, tomando siempre en cuenta la riqueza estética, social, ética y cognitiva de nuestro ámbito de trabajo.

⁷⁹ C. Lidón Beltrán Mir (ed.): *Educación como Mediación en Centros de Arte Contemporáneo*. "Introducción" de Javier Rodrigo Montero. Salamanca, Universidad de Salamanca/ Artdidaktion, 2005. p.15.

Lo que nos aporta la noción de igualdad de inteligencias del maestro ignorante, es el principio ético de 'enseñar como si' que el programa cultural/educativo debería mantener en toda circunstancia para hacer frente a los problemas de desigualdad y atontamiento que en ocasiones genera cierto entendimiento de la mediación educativa del arte contemporáneo. Tenemos que dejar de disimular, de mirar para otro lado cuando sabemos que ciertas dinámicas implican tratar a la gente que nos hace posible (pero que no pertenece al pequeño mundo del arte) como incapaz de... La disyuntiva es reafirmar una incapacidad en un acto educativo que se esfuerza en reducirla. U obligar a una capacidad que se desconoce a ejercerse y despertar la imaginación sin tener que rendir cuentas ni a la verdad, ni a las obras, ni al mediador. Como discutiremos en el próximo capítulo, la deriva situacionista en tanto herramienta de investigación extradisciplinar, nos permite sortear las paradojas anteriormente desarrolladas, pues su naturaleza colectiva y colaborativa nos previene de reproducir dinámicas de aprendizaje donde predomine la 'guía' y las relaciones sabio/ignorante, favoreciendo al contrario la construcción de conocimiento por contraste entre perspectivas.

CUARTA PARTE:

VI. La deriva situacionista como herramienta pedagógica

Pensamos que hay que cambiar el mundo

Guy Debord, 1957

Como se enunció en la introducción de este trabajo, la inquietud central detrás de esta investigación se inscribe en una postura crítica frente a la gramática expositiva basada en la centralidad de la presentación del objeto de arte, como los lugares privilegiados donde las condiciones de significación se construyen verticalmente por las voces autorizadas, a decir, la del curador y la del artista. *La deriva situacionista como herramienta pedagógica* parte del presupuesto de que en el entramado de producción artística contemporánea, es posible plantear otros actos de habla desde la institución museística. Es decir, otros modo de comunicar los contenidos y las formas de hacer de la práctica artística actual, favoreciendo procesos de interacción entre el autor y sus públicos, los públicos y otros contextos cotidianos extra-artísticos, potenciando el diálogo entre ellos y generando debates abiertos como modos de establecer un intercambio crítico. En este marco más amplio de reflexión, la metodología pedagógica de la deriva situacionista se analizará en este capítulo a partir de sus antecedentes, de sus momentos de mayor potencia, de sus acciones más intensas para comprender las referencias que la construyen y las lecturas, imágenes y discursos que la conforman.

La finalidad de este capítulo es argumentar en qué sentidos la deriva situacionista puede erigirse como una herramienta pedagógica conveniente por su capacidad de horizontalizar las prácticas educativas que trabajan en los terrenos del arte pero también fuera de ellos. En realidad buena parte del argumento de este apartado comenzó a desarrollarse en el tercer capítulo de la presente investigación, *Paradojas comunes entre el programa situacionista y el concepto de mediación educativa del arte contemporáneo*, cuando inscribimos la

genealogía de la Internacional Situacionista en la tradición de lo que Jacques Rancière denomina 'vocación pedagógica de las vanguardias', la cual se remonta hasta las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795) de Friedrich Schiller. Las nociones de lo pedagógico y lo horizontal sobre las que trabajaremos en lo subsecuente, también estuvieron anunciadas ya en el segundo capítulo cuando examinamos el concepto de emancipación que Jaques Rancière desarrolla en *El maestro Ignorante* (1987), entendido como la verificación de la igualdad de inteligencias en todas sus manifestaciones.

En la parte inicial del capítulo desarrollaremos dos narrativas con el fin de profundizar los atributos pedagógicos de la deriva situacionista. La primera narrativa apoyada fundamentalmente en los textos *El gesto más radical. La Internacional Situacionista en una época posmoderna* (1992) de Sadie Plant, *El asalto a la cultura. Movimientos utópicos desde el Letrismo a la Class War* (1988) de Stewart Home y *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX* (1972) de Mario Perniola, pasará revista de los grupúsculos que se unieron para conformar la Internacional Situacionista. Agrupaciones apenas investigadas por la historiografía del arte, en las cuales ya había una cierta inclinación hacia la colaboración, la experimentación, la investigación, la exploración urbana y en ocasiones hacia una práctica propiamente pedagógica. El segundo relato girará alrededor de los antecedentes de la deriva situacionista para posteriormente perfilar sus particularidades y atributos pedagógicos también en relación a su dimensión lúdica. La última parte del capítulo profundizará en el marco del pensamiento del filósofo Brian Holmes la naturaleza *extradisciplinar* de la -investigación- que la deriva es capaz de generar. Brian Holmes ejerce la crítica cultural trabajando directamente con grupos de artistas y activistas. Publica habitualmente en Springerin, Brumaria y Multitudes, y es autor del libro *Hieroglyphs of the Future* (2002). Otra colección de sus ensayos, *Unleashing the Collective Phantoms*, será pronto publicada

por Autonomedia. En esta investigación nos apoyaremos fundamentalmente en su texto *Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones* (2007). Es necesario justificar que en esta parte de la pesquisa resulta inevitable hacer un amplio uso de citas, ya que dado el carácter poético los escritos de la IS no se prestan para realizar paráfrasis pero al contrario abren la puerta a una amplia interpretación de sus contenidos (a excepción, claro está, de los textos de Guy Debord).

IV.1 La dimensión pedagógica de los grupúsculos que confluyen en el programa de urbanismo unitario en la Internacional Situacionista

Retomando la narrativa anteriormente apuntada, la mitificada historia de la IS se origina en 1957 durante la celebración del Primer Congreso de Artistas Libres en la población de Cosio d'Aroschia (Cuneo) en el norte de Italia. Los principales colectivos que se fusionaron para su conformación fueron el Movimiento Internacional por una *Bauhaus Imaginista (MIBI)*, la *Internacional Letrista (IL)* y la *Asociación Psicogeográfica de Londres*, con antiguos miembros de la agrupación *CoBrA* (Copenhague, Bruselas, Ámsterdam). Convergieron así las investigaciones experimentales de Constant, Asger Jorn y Pinot Gallizio; la indagación psicogeográfica de A. Khatib, anticipada por las observaciones de Gilles Ivain (seudónimo de Ivan Chtcheglov), que contrasta al funcionalismo arquitectónico y urbanístico experiencias alternativas de tránsito en el espacio urbano, así como la consideración crítica y más propiamente teórica de la vanguardia dadaísta, surrealista y letrista de Guy Debord, Michèle Bernstein y Raoul Vaneigem. La oposición de estos grupos tanto al surrealismo 'dogmático' bretoniano, como a las condiciones sociales y políticas de la Europa de posguerra, la concepción del arte como una actividad colectiva directamente ligada a la transformación revolucionaria de la sociedad, la investigación de la ciudad como un escenario primordial de lucha y del urbanismo como una actividad unitaria destinada a convertir el espacio urbano en un espacio del deseo y de la vida liberada, abrieron el paso al concepto de

construcción de situaciones; iniciado ya por los letristas internacionales, y en torno al cual se vertebra toda la experiencia situacionista. Sin embargo, cada una de dichas agrupaciones albergaba asimismo una cierta dimensión pedagógica heterogénea por no decir dispar en cada programa pocas veces explorada, que a continuación apuntaremos.

Como es bien sabido la mayor parte de la tradición utópica del arte que ha trabajado a caballo entre el arte, la política, la arquitectura y el urbanismo, buscan así la integración de todas las actividades humanas como una condición necesaria para la fusión del arte y la vida. Así por ejemplo, la vanguardia futurista iba más allá de la pintura, la poesía y la música, comenzando a producir arquitectura, ropa y hasta una discutible política futurista dentro de un concepto de 'totalidad'. En un sentido similar los efímeros grupos que confluieron en la conformación de la IS consideraban que cualquier crítica parcelaria de la sociedad de consumo en ascenso o del espectáculo era una fútil mistificación burguesa, que nunca lograrían crear un mundo nuevo donde la separación disciplinar o las especializaciones no existieran.

Llevando un paso más allá esta reflexión, para la IS, la falsificación de la vida social se debía a que en el espectáculo, la cultura concebida como la esfera general del conocimiento y de las representaciones de lo vivido había terminado por convertirse íntegramente en mercancía privando así a la sociedad de toda comunicación real y de diálogo auténtico, no mediado. El hecho de que el lenguaje de la comunicación se hubiera perdido, se debía según los miembros de la agrupación, a que el espectáculo manejaba una forma de pseudo-comunicación unilateral en la cual –éste- hablaba siempre desde el ámbito mercantil y con fines de consumo, mientras los átomos sociales pasivos, escuchaban. De esta manera para la IS, mientras no cobráramos consciencia de la pérdida de un lenguaje real de comunicación que nos llevaría a la acción, continuaríamos construyendo y trabajando en un mundo separado, aparentemente estático, inconscientes de que él es nuestro propio

producto, percibiendo como antinatural su contingencia y transformación. Dicho análisis llevó a la IS a desarrollar su proyecto de acción política desde la esfera cultural argumentando que ésta refleja, pero también prefigura en una sociedad dada, las posibilidades de organización de la vida. Por tanto, si en la sociedad espectacularizada la cultura era “el centro de significación de una sociedad sin significación”⁸⁰, era a partir de este terreno cultural vacío, en el centro de una vida vacía, donde la reivindicación de una tarea de transformación general del mundo debía plantearse en primer lugar. Ante el vacío cultural absoluto en cuanto a estética, moral o estilos de vida, el situacionista asumía que todo estaba por inventar.

⁸⁰ *Primera proclamación de la sección holandesa de la IS*. Internacional Situacionista # 3. Edición cibernética hispana de *Internationale Situationniste (París 1958-1972)*. Textos completos de la revista *Internationale Situationniste*. Trad. Luis Navarro. Madrid, Literatura Gris, 1999-2000. pp. 98-100.



FIGURA 1. Asger Jorn y Guy Debord, página de *Fin de Copenhague*, publicado por la Bauhaus Imaginista, 1957



FIGURA 2. Asger Jorn y Guy Debord, página de *Fin de Copenhague*, publicado por la Bauhaus Imaginista, 1957

El núcleo de la cuestión era que en el espectáculo esta falta de comunicación y de sentido conducía a la pasividad y a la inactividad, pues no existía acción alguna que pudiera comunicarnos con el mundo. En tanto que aventura del redescubrimiento de lo cotidiano, la situación construida era la apropiación y creación de un tiempo y un espacio cuyos componentes eran el escenario de la vida cotidiana apenas manipulado y cuyos significados surgían a partir de las relaciones entre sí y sus participantes. En suma, lo que se producía era un conflicto entre el mundo de expectativas calculadas y la presentación de una situación inesperada con medios, o escenarios cotidianos que provocaran una reacción de unos participantes no preparados para los usos no comunes de la "realidad". Un ejemplo preliminar de esta crítica llevada a la

práctica se dio cuando en 1957 Jorn y Debord aún miembros de la *Internacional Letrista*, crearon en 24 horas uno de los documentos situacionistas más importantes: el libro *Fin de Copenhague*. Impreso por la casa Permild & Rosengren, mediante el uso del *détournement* de fragmentos visuales y textuales, *Fin de Copenhague* consistía en la yuxtaposición en cada una de sus páginas de fracciones fotografías, citas textuales de libros de diversa índole, imágenes de revistas pornográficas, *cómics*, anuncios de publicidad, mapas de guías turísticas, etc. Sumado a estos elementos fragmentarios *Fin de Copenhague* estaba conformado también por manchas coloridas de tinta litográfica vertidas sobre las placas de impresión por Jorn, a una escala de tres metros de distancia, así como por el montaje de diagramas psicogeográficos que mostraban la transformación de la traza de Copenhague, como consecuencia del desarrollo de los programas funcionalistas, ofreciendo así una nueva lectura de la ciudad. Los textos y las imágenes prefabricadas que conformaron el libro dieron lugar a una especie de testimonio de la comunicación mercantilizada y unilateral (sin lugar a diálogo) del espectáculo. *Fin de Copenhague* era, pues, una llamada de atención sobre cómo el arte publicitario y el lenguaje convertido en prosa de información, y el desarrollo urbanístico, se encontraban cada vez más mediados por el espectáculo y los fines mercantiles de consumo.



FIGURA 3. Miembros de CoBrA llevando su trabajo a la "Primera Exhibición de Artistas Experimentales", Stedelijk Museum, Ámsterdam, noviembre 1949

Comenzaremos nuestro relato recordando que el antecedente más inmediato de *CoBrA* (fundado en 1948 y disuelto en 1951) fue el *Grupo Surrealista Revolucionario* disidente del *Surrealismo* parisino formado por el poeta belga Christian Dotremont, quien en la primera reunión en octubre de 1947 hizo un amplio uso de la *Crítica de la vida cotidiana* de Henry Lefebvre, promulgando que el experimento surrealista debía tener lugar en la vida diaria (años después Debord asistiría de oyente a las clases de Lefebvre quien sería por un breve lapso miembro de la IS). Contemporáneamente Asger Jorn⁸¹ igualmente crítico con Bretón, seguía la pista del trabajo de Dotremont y era la figura central del grupo *Host* (pintores, escritores y arquitectos) agrupados alrededor de la revista *Helhesten* o Casa del infierno, publicada de 1941 a 1944 en Copenhague.

⁸¹ Años después Jorn publicaría en el primer número de la revista *CoBrA* el texto *Le Discours Aux Pingonins*, donde analiza la definición bretoniana del *Surrealismo* como 'puro automatismo psíquico' desde la perspectiva del materialismo dialéctico.

Dotremont y Jorn habían sido presentados por Constant y su encuentro durante una exposición de Miró en París en 1946 fue decisivo para la posterior formación de la IS. Hacia 1948 Constant fundó junto con Appel y Corneille el grupo *Reflex* también con una revista del mismo nombre. A finales del mismo año se constituye *CoBrA* después de que seis delegados abandonaran el congreso del Centro Internacional para la Documentación de Arte de Vanguardia de París, en protesta por un tono que ellos concibieron como complaciente, reuniéndose en el café Quai St. Michel. Acto seguido Dotremont redactó una declaración firmada por Constant, Appel y Corneille en nombre de *Reflex*, Host y el Grupo Surrealista Revolucionario que sería bautizado por Dotremont un par de semanas más tarde como *CoBrA*, que al cabo de un tiempo llegó a integrar hasta cincuenta miembros de diversas disciplinas provenientes de una decena de países. *CoBrA* publicó en lo sucesivo una revista con la misma denominación.



FIGURA 4. *Niños preguntando*, Karel Appel, 1949

Los principios que sustentaron este grupo fueron la experimentación, la transgresión de las categorías y las jerarquías artísticas, así como la desaparición de los intereses particulares en beneficio de las obras colectivas. La apropiación del imaginario popular escandinavo y, en general, en todas las formas de cultura popular, la inspiración en las obras de Klee, de Picasso y del arte infantilizado y prehistórico se convirtieron igualmente en rasgos constantes en la producción de este grupúsculo. En términos formales su pintura no era ni enteramente figurativa ni abstracta, *CoBrA* experimentaba con la 'desfiguración' colorista de apariencia infantil o delirante. Esta desfiguración recordaba ciertas vertientes pictóricas del surrealismo y también del *art brut* de Jean Dubuffet. Sin embargo, *CoBrA* disuelta hacia el año 1951, rechazaba la dimensión tan individualista y subjetivista del inconsciente surrealista. Una de las principales preocupaciones de esta vanguardia era encontrar una base para la acción colectiva para la sociedad y ello explica en gran medida los proyectos que realizaban en colaboración como revistas, exposiciones colectivas y murales. El arte para ellos cumplía en suma un papel revolucionario en la sociedad. Uno de los proyectos más ambiciosos de *CoBrA* y que anunciaba el urbanismo unitario situacionista, era la creación de un nuevo entorno urbano en términos opuestos a los de Le Corbusier.

Ahora bien, la dimensión pedagógica de la práctica artística en *CoBrA* es indirecta pero sugerente y nos ayuda a perfilar de una manera más profunda el programa de construcción de situaciones dentro del cual se emplaza la deriva situacionista. La primera relación a este respecto ya se comentó al inicio del capítulo. *CoBrA* al igual que los demás grupos que nos ocupan en este apartado, apostaba por una contestación social más allá de cualquier disciplina en la que la profesión artística tendría que dejar de ocupar una posición privilegiada. De ahí que adujeran la necesidad de generar lo que ellos denominaban un arte popular caracterizado por expresar la vida de un modo directo y colectivo. La segunda, vinculada estrechamente a la primera, es una crítica no sólo a

la cultura del individualismo cuyo antídoto pensaban era la colaboración; sino a una cultura que impedía satisfacer los impulsos creativos, el ejercicio de la imaginación, el deseo y la expresión de la vida. Para el fin de nuestra investigación, vale la pena recordar unas frases de Constant en relación al deseo (a pesar de su contemporánea deconstrucción post-estructuralista como un constructo social), la libertad, la revolución y un atributo de la deriva situacionista que nos interesa subrayar, la relación heurística de lo desconocido/conocido en la construcción de situaciones pedagógicas:

«Hablar de deseo significa hablar de lo desconocido, del deseo de libertad (...) La liberación de la vida social que proponemos como nuestro principal compromiso, abrirá las puertas a un nuevo mundo (...) es imposible llegar a conocer un deseo sin satisfacerlo y la satisfacción del deseo es la revolución (...) La cultura actual en su individualismo, ha reemplazado la creación por la 'producción artística' y no produce otra cosa que signos de su trágica impotencia (...) Crear es siempre descubrir lo que se desconoce (...) Es nuestro deseo el que hace la revolución»⁸².

Asger Jorn había sido alumno de Fernand Léger y fue asistente de Le Corbusier durante un breve periodo antes de la guerra. Fue quizás esta formación lo que indujo al pintor abstracto suizo Max Bill, ex alumno de la Bauhaus⁸³, a ponerse en contacto con Jorn en 1953 para invitarlo a

⁸² Stewart Home: *El Asalto a la Cultura. Movimientos utópicos desde el Letrismo a la Class War (The assault on culture.Utopian currents from Lettrisme to Class war)*. Trad. Jesús Carillo y Jordi Claramonte. Lallevir SL/Virus Editorial, Barcelona, 2002. p.46 .

⁸³ La *Staatliches Bauhaus (Casa de la Construcción Estatal)* fue una escuela de arte, arquitectura y diseño, fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar y cerrada por las autoridades del partido nazi en 1933. La palabra *Bauhaus* deriva de la unión de las palabras en alemán *Bau*, de la construcción, y *Haus*, casa. Su ideario socialista defendía que la necesidad de reformar los presupuestos de la pedagogía artística para eliminar las fronteras que separan los géneros artísticos del arte, la artesanía y la industria con miras a una transformación social. A lo largo de su existencia tuvo tres directores que marcaron las aportaciones entre cada periodo: Walter Gropius (1919-1928), Hannes Meyer (1928-1930) y Ludwig van der Rohe (1930-1933). Tras 1933 buena parte de los integrantes de la *Bauhaus* emigraron a los Estados Unidos, donde se inició una continuación de la *Bauhaus* cuando László Moholy-Nagy fundó en Chicago en 1937 la *New Bauhaus*. En 1951 el arquitecto y escultor suizo Max Bill, manteniendo los lineamientos de la Bauhaus original, funda en Ulm (República Federal Alemana) la *Hochschule für Gestaltung*, Escuela Superior de Proyección, que retoma poco más tarde el nombre de la *Neues Bauhaus, Nueva Bauhaus* como distinción con la Bauhaus original, el pintor y diseñador argentino Tomás Maldonado se desempeñó igualmente como su director entre 1954-1966, quien enfatizó aún más con el carácter científico y racionalista aplicado en las artes. Entre los principales miembros de la Bauhaus que contribuyeron teóricamente a la renovación de la pedagogía artística se encuentran

participar de la fundación de la nueva *Bauhaus* de Ulm. Sin embargo, Jorn estaba aún muy influenciado por las experiencias de *CoBrA* para aceptar la pedagogía funcionalista esbozada por Bill, la cual consideraba como funcionalista, racionalista y excesivamente preocupada por la instrucción técnica. Su idea de una nueva Bauhaus era experimental y no tecnocrática y con este espíritu fundó el *Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista (MIBI)* en noviembre de 1954, junto con un antiguo compañero de *CoBrA*, Constant y posteriormente como veremos con su posterior colega italiano Guiseppe Pinot Gallizio. Jorn pretendió retomar el carácter experimental y pluridisciplinar de la antigua Bauhaus y hacer de la industria un medio y no una finalidad en sí misma. Al principio Jorn pidió al artista italiano Enrico Baj que se uniera al movimiento y éste aceptó en una carta de enero de 1954, involucrando al artista italiano Sergio Dangelo con quien Baj había formado el movimiento de *Arte Nuclear*.⁸⁴ Jorn también convenció a Dotremont, Alechinsky y Appel a que se unieran al *MIBI*. En junio de 1954 por intermediación de Baj, Jorn se instaló en Albisola, donde durante el verano tuvo lugar el "Encuentro Nacional de Cerámica" en el que participaron Appel, Baj, Corneille, Dangelo, Fontana, Guigère, Jaguer, Jorn, Koenig, Matta y Scavino. La obra producida formó parte de la primera exposición del *MIBI* que se mostró en la "Décima Trienal de Milán" aquel octubre. Trienal en la cual Jorn debatió públicamente con Max Bill sobre el tema del papel del diseño industrial en la sociedad.

Itten, Moholy-Nagy, Albers, Kandinsky, Klee, Schlemmer y Joost Schmidt. Rainer Wick, catedrático de pedagogía del arte en la Universidad de Wupperta reliza un profundo análisis de este tópico en su libro ya clásico *La pedagogía de la Bauhaus (1982)*.

⁸⁴ Enrico Baj fue un pintor, escultor y escritor de ensayos. Personaje de capital importancia en la vanguardia cultural de la segunda mitad del siglo XX, participó de aventuras tales como el *Movimiento Nuclear*, *CoBrA*, el *Nouveau Réalisme*, el *Surrealismo*, el *Colegio de Patafísica* o el *Movimiento para una Bauhaus Imaginista*, entre otros. Baj escribió en 1952 el *Manifiesto del Arte Nuclear* promovía la creación artística como una respuesta a la atrocidad de la tecnología nuclear. En el mismo documento, criticaba duramente la abstracción geométrica y cualquier especie *ismo* academicista en pro de un arte abiertamente político. En el manifiesto Baj desplegó un ideario pseudocientífico que buscaba la investigación de las nuevas formas del hombre, las cuales concebía como las del universo atómico, según este documento inicial. Al *Arte Nuclear*, se adhirieron Yves Klein, Piero Manzoni, los hermanos Pomodoro, Lucio Fontana y Asger Jorn, entre otros artistas.

Jorn argumentó en este acalorado diálogo, que un grave error de la Bauhaus había consistido en formar alumnos desde una ideología que subordinaba la estética a la tecnología y a la función, favoreciendo así la homogeneización, la automatización y la reglamentación de la sociedad.

En el mismo periodo Jorn incitó a reunirse al grupo a el arquitecto y diseñador italiano Ettore Sottsass y se publicó el primer *Libro de ejercicios* del *MIBI*. En el verano de 1955 Pinot Gallizio y Piero Simondo, un joven estudiante de filosofía, presentaron una exposición en Albisola en la cual conocieron a Jorn. En el mismo año activaron en el estudio de Gallizio (un antiguo convento) el *Laboratorio Experimental en Albisola*, con el fin de experimentar con nuevos materiales en la pintura industrial y cerámica (Pinot Gallizio y Jorn), con investigaciones sobre el automatismo (Baj), la arquitectura (Sottass), la intervención musical (Walter Olmo) y los estudios metodológicos de los problemas artísticos (Simondo y Elena Verrone). Es interesante mencionar en este punto que la noción de experimental en el *MIBI* tenía una fuerte influencia de Pinot Gallizio quien había estudiado formalmente química. De hecho, Gallizio se desempeñaba como farmacéutico y concejal independiente de la izquierda y muy recientemente se había dedicado a pintar. El *MIBI* publicó un único y primer número de una revista *Erística* en verano de 1956, editado por Pinot Gallizio y un comité editorial conformado por Dotremont, Korun y Baj.



FIGURA 5. Giuseppe Pinot-Gallizio, *La Caverna de la antimateria*, 1958-59, Vista de la instalación en la galería René Drouin, Paris en 1959



FIGURA 6. Fotografías de la máquina de pintura industrial ideada por Pinot Gallizio, 1958

El *MIBI* cuyo eje pedagógico principal, en una tónica similar a la primera Bauhaus, era la unión de todas las artes para el desarrollo libertario de la experimentación y el arte popular con una función social, tuvo una vida corta pues en 1956 se fusionó con la *Internacional Situacionista* (en esta fusión no participó Enrico Baj). La relación del *Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista* con la pedagogía es ciertamente más estrecha que la de *CoBrA* y quizás también que la de la

Internacional Letrista o la *Asociación Psicogeográfica de Londres*. Sin embargo, su estructura era bastante peculiar o 'libertaria' como ellos mismos la llamaban, ya que no había profesores ni alumnos, sino "co-trabajadores" en el sentido más ranceriano del término. Su *Laboratorio* no era concebido como una institución de enseñanza sino como un espacio para ofrecer nuevas posibilidades para la experimentación artística. De ahí que resulte pertinente detenernos en uno de los documentos que rectifican dicha filiación. Ello nos regresa claramente a los fundamentos del estado estético de Schiller ya explicado, que al suspender la oposición entre entendimiento activo y sensibilidad pasiva, se propone invalidar, con una idea del arte, una idea de la sociedad basada en la oposición entre quienes piensan y deciden y quienes se dedican a los trabajos materiales. Tal estado neutro que a los ojos de Schiller anulaba la división de las capacidades entre la actividad del pensamiento de las clases cultivadas y la pasividad de la materia sensible de las clases 'silvestres', abría por tanto, un espacio común en el que la apariencia y el juego libre de la belleza (más tarde del 'arte') harían pensable y 'momentáneo' este estado de igualdad. A pesar de ello resulta llamativo que cuando el MIBI se fundió con la IS, asumió nuevamente en plena contradicción a este principio, la división de las ocupaciones que sustentan el reparto del trabajo en nuestra sociedad, es decir, entre los intelectuales a la vanguardia y los pasivos y alienados observadores del espectáculo a 'emancipar'.

Se trata de las *Notas sobre la formación de la Bauhaus Imaginista*⁸⁵ escrito por Asger Jorn en 1957:

«¿Qué fue la Bauhaus?

La Bauhaus fue una respuesta a la pregunta: ¿Qué educación necesitan los artistas en lugar de tomar su lugar en la era de la máquina?

¿Cómo se realizó la idea de Bauhaus?

Se realizó a través de una "escuela" en Alemania, primero en Weimar, luego en Dessau.

⁸⁵ Jorn, Asger. "Notas sobre la formación de la Bauhaus Imaginista". Libero Andreotti y Xavier Costa, editores. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Actar, Barcelona, 1996. p.35.

Fundada por el arquitecto Walter Gropius en 1919, fue destruida por los Nazis en 1933.

¿Qué es el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista?

Es la respuesta a la pregunta DÓNDE y CÓMO encontrar un lugar justificado por los artistas en la era de la máquina. Esta respuesta demuestra que la educación planteada por la vieja Bauhaus estaba equivocada.

¿Cómo está siendo realizada la idea de un Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista?

El Movimiento fue fundado en Suiza en 1953 como una tendencia dirigida a formar una organización unida y capaz de promover una actitud cultural revolucionaria integral. En 1954, la experiencia de la reunión en Albissola demostró que los artistas experimentales deben hacerse con medios industriales y someterlos a sus propios fines utilitarios. En 1955 un Laboratorio Imaginista fue fundado en Alba. Conclusión de la experiencia de Albissola: devaluación de la inflación total de los valores modernos de la decoración (cf. cerámica fabricada por niños). En 1956 el congreso de Alba define dialécticamente el Urbanismo Unitario. En 1957 el movimiento promulga la consigna de la acción psicogeográfica.

Lo que queremos

Queremos las mismas posibilidades y medios económicos y prácticos que actualmente están a disposición de la investigación científica, de cuyos resultados todo el mundo está al tanto.

La investigación artística es idéntica a la "ciencia humana", la que para nosotros es una ciencia "cuestionable", no puramente histórica. Esta investigación debe ser llevada a cabo por artistas con el apoyo de científicos.

El primer instituto formado para este propósito es el Laboratorio Experimental para la libre Investigación Artística fundado el 29 de Septiembre de 1955 en Alba. Este laboratorio no es una institución de enseñanza; simplemente ofrece nuevas posibilidades para la experimentación artística.

Los líderes de la vieja Bauhaus fueron grandes maestros con un talento excepcional, pero eran malos profesores. Los trabajos de los alumnos era únicamente imitaciones piadosas de sus maestros. La influencia real del anterior era indirecta, a fuerza del ejemplo: Ruskin en Van de Velde, Van de Velde en Gropius.

Esto no es del todo una crítica, es simplemente un reconocimiento de la realidad, de la cual pueden extraerse las siguientes conclusiones: la transferencia directa de dotes artísticas es imposible, la adaptación artística tiene lugar a través de una serie de fases contradictorias: Shock – admiración – imitación – desestimación – experimentación – posesión.

Ninguna de estas fases puede evitarse, a pesar de que no todas necesitan ser atravesadas por un individuo.

Nuestra conclusión práctica es la siguiente: estamos abandonando todos los esfuerzos en la acción pedagógica y avanzando hacia la actividad experimental ».



FIGURA 7. Sesión de trabajo durante el Primer Congreso de Artistas Libres en Alba, 1956. De izquierda a derecha_ Franco Garelli, Gil Wolman, Asger Jorn, Constant, Elena Verrone, Pinot Gallizio, Ettore Sottsass jr., Piero Simondo

Entre quienes participaron en la formación de la IS había también un británico, Ralph Rumney de la *Asociación Psicogeográfica de Londres* (compuesta por él mismo) quien había estado viajando durante años a lo largo y ancho del continente europeo para evitar ser llamado a las filas de Gran Bretaña, estableciéndose finalmente en Venecia a través de su matrimonio con Pegeen Guggenheim, hija de Peggy Guggenheim famosa coleccionista americana de arte moderno. En realidad, si bien Rumney ya había tenido hasta cierto punto cercanía con los letristas quienes le apodaron “el cónsul”, en alusión al inglés alcohólico de la novela de Malcolm Lowry *Bajo el volcán* (1947), el breve pacto entre él y los demás grupúsculos se selló más tarde cuando atraído por el grupo del Laboratorio de Alba, se presentó a la conferencia inaugural como delegado del *Comité psicogeográfico de Londres*. Rumney inició una deriva a través de los laberintos de Venecia, siguiendo las huellas del vagabundo del escritor *beat* americano Allan Ansens (alias A). Rumney recogió en un collage esta deriva psicogeográfica, con fotos y comentarios en columnas de letras indiferentes a las palabras

completas. De nuevo en relación con la dimensión pedagógica que retomaremos en el siguiente apartado, resulta interesante citar las palabras textuales de Rumney sobre esta experiencia:

« Nuestra tesis es que las ciudades deberían contar con un factor juego incorporado. Aquí estamos estudiando un juego de relación con el entorno... Pero ¿cómo jugaría A en Londres? »⁸⁶.

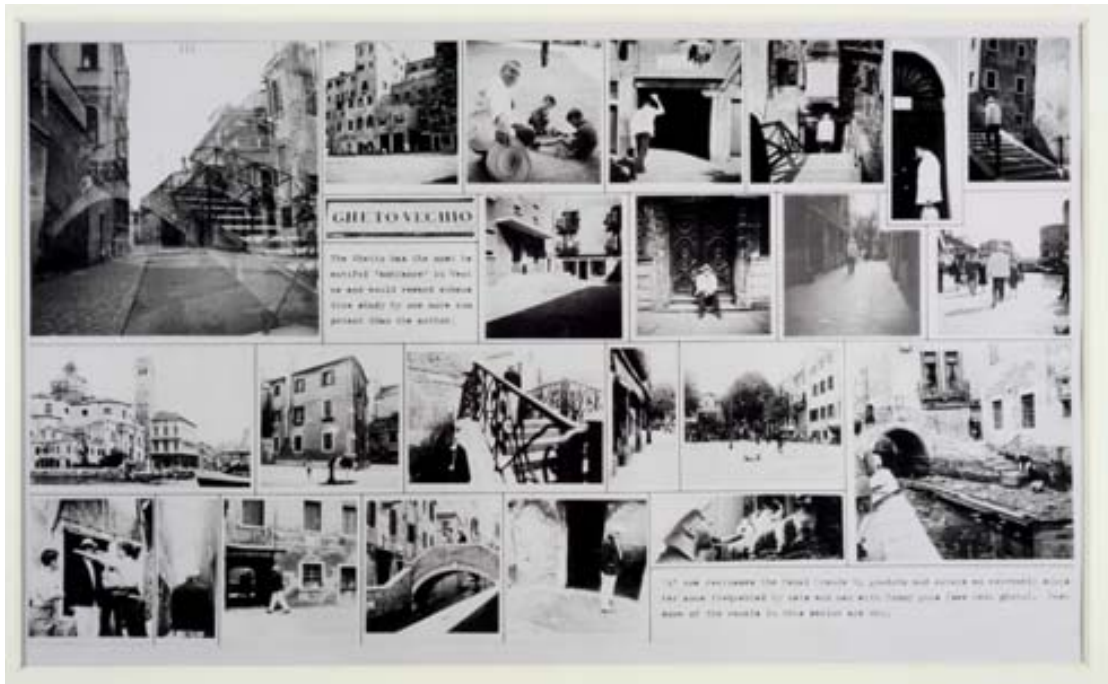


FIGURA 8. Fragmento de *The leaning tower of Venice/Guide psychogéographique de Venise*, 1958

Rumney fue excluido en 1958 de la IS por “no haber entregado su reporte psicogeográfico de Venecia a tiempo”. Rumney había demorado dos días más por problemas de salud de su esposa Pegeen y el nacimiento de su hijo. En ese mismo año, el artista pudo regresar a Londres y publicó su levantamiento psicogeográfico de Venecia en *Ark*, la revista del Royal College of Art bajo el título *The leaning tower of Venice/Guide psychogéographique de Venise*, 1958. El estudio de Rumney era una especie de desvío o fotonovela proyectada en un inicio para ser publicada en el primer número de la revista *Internacional*

⁸⁶ Thomas Crow. *El esplendor de los años sesenta (The rise of the sixties. American and European Art in the age of discontent 1955-1969)* Akal, Madrid. 2001. p.56.

Situacionista. En el año 2002 Nory Press publicó en París nuevamente esta obra la cual contó con la colaboración de Juli Susin, Gianfranco Sanguinetti y Véronique Bourgoïn. A Rumney le gustaba decir que el *Comité Psicogeográfico de Londres* había estado en huelga desde 1957, pero en 1989 había revivido, echando raíces en Ginebra, Edimburgo y las Célebes pero no en Londres. La autobiografía de Rumney *Le cónsul* (1999) relata entre muchas otras anécdotas, su paso por la agrupación situacionista. En términos pedagógicos Ralph Rumney no realizó claras contribuciones dado que no fue el ángulo de su reflexión como en el caso de *MIBI*. Si acaso vale la pena recapitular que la exploración de la deriva psicogeográfica tenía un fin de conocimiento o re-conocimiento de un entorno urbano con un ingrediente lúdico y ciertamente horizontal como argumentaremos más adelante.



FIGURA 9. Retrato de Ralph Rumney aparecido en uno de los primeros números de la revista *Internacional Situacionista*

Así como el antecedente más inmediato de *CoBrA* fue el *Grupo Surrealista Revolucionario*, disidente del surrealismo parisino formado por el poeta belga Christian Dotremont; el precedente más cercano de la *Internacional Letrista*, fue la vanguardia *Letrista* igualmente crítica frente al surrealismo de André Bretón. El *Letrismo* intentó superar el cisma entre el arte abstracto y el figurativo, reintroduciendo la palabra en la esfera de lo visual (*metagraphie*), creando así una especie de zona liminal entre la poesía concreta y el collage de palabras dadaísta. Los letristas bajo el liderazgo de Isidore Isou, empleaban, igual que lo harían

más tarde los miembros de la IS, un vocabulario pseudotécnico de neologismos arcanos e intentaban combinar la innovación técnica con el escándalo neo-dadaísta. Con el objetivo de instaurar una nueva concepción del arte y la sociedad Isou se vio en la necesidad de crear un nuevo lenguaje tomando como unidad la letra y no la palabra. Sin embargo, la letra entendida más allá del abecedario reglamentado para una determinada lengua, incluyendo notaciones más precisas como acentos tildes, diacríticos, elementos precedentes de alfabetos foráneos o en desuso como signos jeroglíficos. De igual manera, la letra era concebida no únicamente como signo gráfico sino también como la codificación simbólica de unos valores sonoros o fónicos en el plano oral del lenguaje. Esta concepción se halla en los principios del *Letrismo*. A las composiciones o creaciones así concebidas, Isou las llamaría *letrías*, para luego incorporar la *metagrafía* o *hipergrafía*: la apertura a toda clase de signos-matemáticos, técnicos, ornamentales, inventados-más allá de aquellos que corresponden a una representación lingüística o ideográfica. De esta manera no sólo las fronteras entre la poesía y la música, tenderían a desaparecer sino que la letra sería capaz de transformar el conjunto de las disciplinas de su tiempo.



FIGURA 10. De izquierda a derecha: Isou, Wolman, Weiller (dueño de la galería), Lemaître, Spacagna, 1961



FIGURA 11. Roland Sabatier e Isidore Isou en el vernissage de la exposición «Lettrismo e hipergrafía», en la Galería Stadler, 1964

El *Lettrismo* fue fundado por el poeta rumano Isidore Isou y por el artista francés Gabriel Pomerand. En sus obras y discursos encontramos una serie de similitudes con *CoBrA* y *MIBI* como su crítica al surrealismo ortodoxo, su voluntad experimental y su perspectiva igualmente crítica frente a las divisiones disciplinares tradicionales. Uno de sus primeros actos como agrupación se llevó a cabo en 1946 cuando Isou interrumpió una conferencia sobre Dadá que estaba siendo pronunciada por Michael Leiris en el teatro Vieux-Colombier, con el propósito de leer su propia obra y promover el primer y único número de *La dictadura Lettrista*. Isidore Isou fue un políglota y ávido lector de las obras de los grandes autores de la literatura y la filosofía. Fue en una de sus lecturas donde, en una frase de Keyserling «el poeta dilata los vocablos», un error de traducción le hizo confundir 'vocablo' con 'vocal', y entendió, en su lengua rumana, que «el poeta dilata las vocales». Este incidente le iluminó para escribir su manifiesto letrista. En 1947 la editorial Gallimard publicó el manifiesto letrista de Isou *Introduction à une Nouvelle Poésie et à une Noauvelle Musique*. En el manifiesto proclamaba de una manera megalómana que el surrealismo había muerto y que el

desarrollo de la poesía se fundaba en la deconstrucción de las palabras en sus partes constituyentes. Las palabras, tal como existían en el tiempo, debían ser totalmente abolidas y la poesía debía fundirse con la música.

Dentro de lo que Isou arrogantemente denominó su *creática* o *novática*, se encontraba una "ley de la evolución de las arte" en la cual distingue dos fases o hipóstasis. Primero la fase *ámplica* (*amplique*) que busca una ampliación o expansión constante de las técnicas y los temas en el interior de cada disciplina, pero que llega a un punto que se agota y diluye en anécdota. Es decir, se diluye en la mera variación de pretextos, arquetipos y argumentos. Luego la fase *cincelante* (*ciselante*) que remite a la idea de actuar con un cincel, escarpa o buril para "lesionar" las materias, formas y técnicas artísticas, por lo cual tales prácticas tienden a el reductivismo, la destrucción y la desmaterialización. Esta última fase, no se cierra en si misma sino que persigue abrir nuevas fases amplicas en el interior y por el cruce de diversas disciplinas.

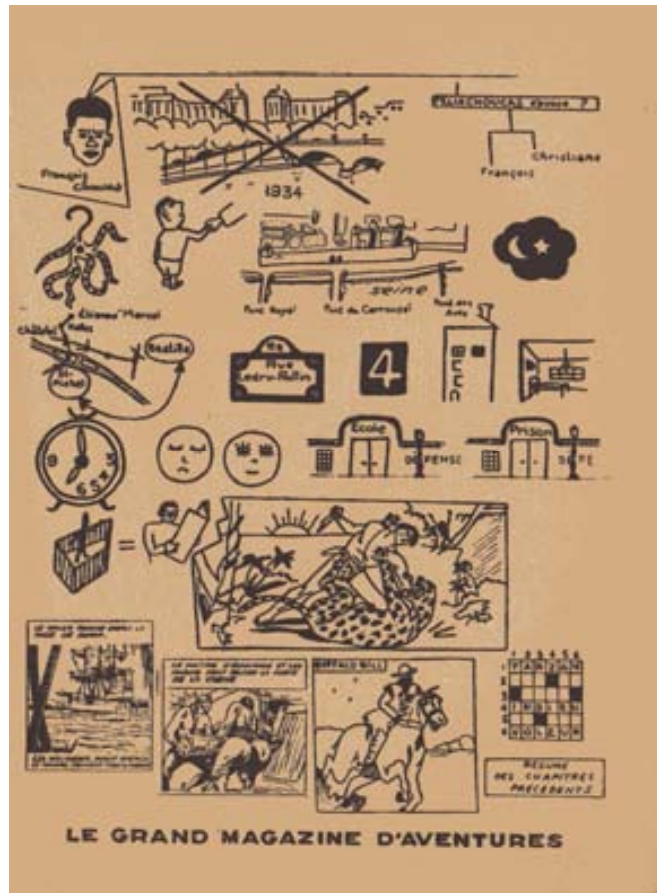


FIGURA 12. Dibujo sobre papel de Maurice Lemaître, *Canailles I / Scoundrels I*, 1950

En la primera narrativa de Isou circunscrita aún a los ámbitos de la poesía y después de la música, la fase ámplica se extiende desde Homero hasta Victor Hugo y Stendhal, mientras que halla su cima musical en Wagner. La fase cincelante por otra parte discurre de Baudelaire a Apollinaire, Tzara, Joyce y el propio Isou. En el campo musical va de Debussy, pasando por Russolo, Schönberg y el jazz, llegando ¡nuevamente! hasta Isou, al atribuirse a sí mismo la simbiosis de la poesía y la música. Al aplicar esta misma lógica a las artes visuales, la cima ámplica se encuentra en Delacroix o Rodin, mientras que la fase cincelante va de Kandinsky, González o Brancusi hasta aquella *metagrafía-hipergrafía* que predicaba nuevamente el propio Isou.

A pesar de que inicialmente la actividad letrista se concentraba en la poesía sonora, poco a poco se fue reorientando hacia la pluridisciplina.

Las letras se concebían como el singo atómico de la escritura o la unidad básica de construcción de las obras. Los primeros pintores letristas fueron Gabriel Pomerand, la artista Guy Vallot (Rodica Valeanu) y Roberdhay. El Letrismo extendió el campo de sus actividades después de que en 1950 se unieran al grupo Jean Louis Brau, Gil. J. Wolman, Maurice Lemaitre el miembro más duradero en el grupo, Claude Matricon, Jean Callens, Albert-Jules Legros, Ghislain Desnoyers de Marbais, Mac'O, Yolande de Huart, Poucett, Robert Estivals y Guy Ernest Debord quien rompió con Isou en a finales de 1953. No obstante, los años de 1951 y 1952 fueron vitales para el cine letrista. Jean Cocteau concedió el premio de la vanguardia del Festival de Cannes a la primera película 'desbastada' de Isidore Isou *Traité de bave et d'éternité (El tratado de la bobada y la eternidad, 1951)*. En 1951 se produjo también una película de carácter experimental de Maurice Lemaitre titulada *¿Le film est déjà comencé? (¿Ha empezado ya la película?)*. El año 1952 fue especialmente prolífico en este sentido. Realizaron los films: *L'Anticoncept* de Wolman, *Los tambores del juicio final* de Dufrene, *El barco de la vida corriente* de Brau, *el Debate sobre cine* de Isou y *Gritos a favor de Sade* de Debord.

Años más tarde, cuando Debord figuró como miembro de la IL y la IS continuó sus experimentos cinematográficos muy en la tradición Lestrista y promovió que la función del cine consistía en presentar una coherencia falsa, aislada, dramática o documental, como sustituto de una comunicación y una actividad que estaban ausentes en la vida cotidiana. En *Traité de bave et éternité* (1951) Isidore Isou, utilizaba fragmentos con la pantalla en negro y el celuloide roto y rayado. Era un cine que rompía la unidad entre los dos pilares de una película: el sonido y la imagen presentándolos en divergencia el uno del otro. Según Debord *Aullidos por Sade (Hurlements en faveur de Sade, 1952)* representaba la superación del cine convencional y del propio *cine discrèpant* de Wolman e Isou. Estrenada en el Musée de l'Homme, en el minuto veinte de metraje (de ochenta en total) la proyección se interrumpió debido a las protestas de algunos letristas que

abandonaron con gestos airados la sala. Imaginemos una pantalla en blanco, cinco hablantes en un tono monótono, argumentos letristas, la pantalla en negro y un final feliz de veinticuatro minutos con la pantalla en blanco, se trataba de una negación de la negación o una no-película. En el momento en que la proyección iba a comenzar Guy-Ernst Debord subió al escenario y dijo: "No hay cine. El cine está muerto -no puede haber más cine- pasemos, si lo desean, al debate". Debord filma su segunda no-película en 1959, ya como miembro de la IS, aplicando el utillaje técnico del cine a su propia crítica. En el cortometraje *Sobre el paso de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta* (1959) se nos revelan los bares de Saint-Germain-de-Prés como zonas liberadas, a los situacionistas charlando alrededor de una mesa con copas de vino y ceniceros repletos de colillas. Las tres voces en la banda sonora (se especifica que está grabada en la III conferencia de la IS en Mónaco) componen un discurso de enorme densidad poética y conceptual alrededor de la sociedad, el urbanismo y el arte acompañado de imágenes de los barrios de París e intervalos de pantallas en blanco. Disuelta la IS y aún latente la revuelta de mayo del 68, Debord filmó las tesis de *La sociedad del espectáculo* (1973), en las que traza visualmente el desarrollo de una sociedad moderna en la que "todo lo que una vez fue vivido directamente se ha convertido en una mera representación". En esta cinta Debord, incluye varios fragmentos del cine de John Ford, Nicholas Ray, Raoul Walsh, Orson Welles y Sam Wood, así como asesinatos de Lee Harvey Oswald (asesino del presidente John F. Kennedy), la guerra civil española, la revolución rusa, mayo de 1968 en París, tomas de Mao, Richard Nixon y el anarquista español Durruti.



FIGURA 13. Gil J. Wolman. *Métagraphie*, 1954. Collage sobre papel, Museo de Arte Moderno, Saint-Étienne Métropole

Curiosamente, además del cine, los letristas también cultivaron el teatro, la psicoterapia y la educación. El *Letrismo* tuvo la particularidad de haberse renovado a lo largo de más de treinta años. El ideario político de los letristas cuyos conceptos claves son la “economía nuclear” y la “sublevación de la juventud”, no replica la interpretación marxista de la sociedad. De una manera un tanto rebuscada Isou reemplaza la lucha de clases por lo que denomina la lucha entre los “internos o aposentados” de una parte y “los externos o excluidos de la economía del mercado” de la otra. Dichas ideas en torno a la juventud como un sujeto político que tendrían una fuerte influencia en la IS, fueron expuestas en el primer tomo del *Tratado de la economía nuclear: La sublevación de la juventud* (*Traité d'économie nucléaire: Le soulèvement de la jeunesse*, 1949), siendo no obstante desarrolladas en otros textos a lo largo de varias décadas.

La dimensión pedagógica de los discursos y las prácticas letristas tienen que ver con su propósito de abarcar creativa e intelectualmente toda

clase de ámbitos del arte y del pensamiento o en palabras de Isou "desmontar el mundo para luego reconstituirlo bajo el signo no ya de la economía sino de la *creatividad* generalizada". Esta determinación 'total' los conduce al establecimiento de lo que bautizaron como una *kladología*, basándose en la raíz griega *klados* que significa rama. La *kladología* es la ciencia que representa la primera descripción profunda y completa de la cultura y encargada de aunar todos los dominios del arte, de la ciencia, de la filosofía, de la teología y de la técnica, en donde ella precisa realizar sus estudios e investigaciones en busca de nuevos descubrimientos. El objetivo de la *kladología* es el mejor conocimiento y el mejor empleo de todos los componentes y de todas las estructuras del hombre y de la naturaleza. La *kladología* pretende sistematizar las diversas ramas de la creación, el conocimiento y la ciencia. Es así, que desde la perspectiva *kládica* es posible obtener un mapa completo de las áreas donde el letrismo puede incidir: el arte, la música, el cine, la fotografía, el teatro, la danza, la filosofía, la lógica la matemática, la economía política, la historia de las religiones, la educación, la psicología y la erotología. Esta vocación multidisciplinar llevo a Isou a la voluntad de superar los límites materiales del arte a través de las nociones de arte *imaginario*, *infinitesimal* o *supratemporal* y sus contrarios como el arte *anti-imaginario*, *anti-infinitesimal*, o bien el arte *afonista* (que privilegia la pureza del silencio), o *anóptico* (constituido por elementos invisibles), entre muchos otros recovecos estético-conceptuales.



FIGURA 14. Poster circulado por el Consejo de Mantenimiento de las Ocupaciones diseñado por la IS en algunas universidades parisinas en 1968

Paralelamente y a pesar de optar por el *Létrismo* y no por el *Surrealismo*, Debord continuó colaborando con los heterodoxos surrealistas belgas en la revista *Les lèvres nues*, a mediados de la década de 1950, y siguió reconociendo las aportaciones que había heredado del *Surrealismo*, al tiempo que se esforzaba por superarlo e ir más allá de la realización del arte hacia su completa supresión, auto-negación e integración en la vida cotidiana. Para ello fue perfilando una posición frente a la vertiente más freudiana del surrealismo. De manera que más que liberar el deseo inconsciente de la represión ejercida por el ego, Debord proponía liberar el ego, el yo consciente, del determinismo impuesto por el inconsciente. De igual forma planteaba el desplazamiento de la noción surrealista de libertad poética como liberación inflexible del deseo reprimido; hacia el registro práctico y político del comunismo de consejos. Como señala el curador, crítico y director de cine Peter Wollen en *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre el siglo XX* (1993) este desplazamiento implicaba

también un giro semántico en el significado de la palabra deseo (desde lo inconsciente a lo consciente) que permitió a la IS respaldar el lema surrealista ¡Haz realidad tus deseos! (entendidos éstos últimos como las aspiraciones, las inclinaciones de la voluntad y los anhelos), adoptado por los *Enragés* de Nanterre.



FIGURA 15. Flyer de la Letrista Internacional, 1955

La *Internacional Letrista* (en los sucesivo IL) fue el primer grupo escindido del *Letrismo* al que le seguirían los *Ultralettristas*. La IL se formó después de que el ala izquierda del *Letrismo* irrumpiera en una conferencia de prensa de Charles Chaplin para presentar el film *Limelight* (1952) en el Hotel Ritz de París, en octubre de 1952. Isou denunció inmediatamente a la prensa los responsables, criticando el panfleto que habían distribuido y indicando que la "prodigiosa" creatividad de Chaplin le hacía intocable. Los jóvenes letristas disidentes le respondieron en una carta a Isou, anunciando también la conformación de la nueva IL. Fue una agrupación con guiada por un espíritu lúdico y una población bastante fluctuante pero su núcleo estaba constituido fundamentalmente por Michèle Bernstein, Guy Debord quien se convertiría en su esposo, Gil. J. Wolman, Mohamed Dahou, Andre-Franck Conord y Jacques Fillon.



FIGURA 16. Póster enumerando películas pertenecientes al cine letrista



FIGURA 17. Retrato de Michèle Bernstein en Belle-Île-en-Mer, 1956

El boletín gratuito publicado por la *Internacional Letrista* de 1954 a 1959, se llamaba *Potlach* en alusión directa las fiestas organizadas por los indígenas de la costa noroccidental de Canadá y de Alaska. En dichas fiestas de los *kwakiutl* y los *haida*, la riqueza entera del jefe era donada o incluso destruida. Tal y como lo describe Franz Boas y su informante

nativo George Hunt, el *Potlach* se consideraba el ejemplo opuesto a una economía de intercambio o de mercado. En una economía del *Potlach* los objetos se trataban como meros regalos en el marco de una festividad popular y no como mercancías. Su enajenación estaba determinada por el derroche y la generosidad, no por la utilidad ni el egoísmo. Esta descripción fue posteriormente teorizada por Marcel Mauss en su clásico *Ensayo sobre el don (Essai sur le don, 1924)*. Pero la noción del *Potlach* en el mismo contexto, había fascinado a Georges Bataille, quien lo convirtió en tema central de sus propios escritos y a Claude Lefort de *Socialismo o Barbarie* (al cual perteneció por un corto periodo Guy Debord), que reseñó el libro de Mauss en la revista de Sartre *Les temps modernes*, cuando volvió a editarse después de la Segunda Guerra Mundial.

Allí donde los letristas continuaron produciendo arte a pesar de fundirlo con otras disciplinas, los letristas internacionales pretendían activar una revolución cultural total comenzando por repensar las posibilidades de reinventar el entorno urbano. Su voluntad de totalizar la crítica se argumentaba desde la necesidad de confrontar un capitalismo que se volvía cada vez más total por sí mismo. Uno de los textos fundacionales sobre arquitectura y urbanismo no sólo de la IL sino de la IS fue el *Formulario para un nuevo urbanismo* de Ivan Chitcheleglov, escrito en 1953 pero inédito hasta su publicación en 1958, cuando apareció en el primer número de la revista *Internacional Situacionista (Internationale Situationiste)*. El jovencísimo Chitcheleglov, tenía apenas 19 años cuando escribió este texto que firmó bajo el seudónimo de Gilles Ivain. En el escrito, concebía las ciudades como lugares de una nueva visión del espacio y del tiempo. La naturaleza de esta nueva visión debía establecerse experimentando con nuevos modos de comportamiento en el entorno urbano, por ejemplo, la deriva. La arquitectura, según Ivain, debía ser un modo nómada de transformar la vida banalizada y obsesionada por la producción y los servicios; y debía despertar los deseos olvidados de los urbanitas. Inmediatamente

después a la publicación de este texto, Chtchleglov y la IL rompieron relaciones hasta que diez años después Debord publica en el número 9 de la revista *Internacional Situacionista*, parte de la correspondencia entre Chtchleglov, Bernstein y él mismo. Chtchleglov había estado recluido durante cinco en una institución psiquiátrica por haber conspirado para incendiar la Torre Eiffel.



FIGURA 18. Pintura de Chtchleglov titulada *La prisión o la muerte para los jóvenes* (*La prisión ou la mort pour les jeunes*, 1950)

A continuación transcribimos el *Formulario para un nuevo urbanismo* (1953) de Chtchleglov firmado como se relató bajo el seudónimo de Gilles Ivain, ya que a pesar de su carácter lúdico-poético, en él se anticipan la mayoría de las intuiciones del urbanismo unitario de la agrupación situacionista, incluyendo desde luego, la práctica de la deriva. Es en este texto donde por primera ocasión la IL hace uso del término deriva:

«SEÑOR, SOY DE OTRO PAÍS □

Nos aburrimos en la ciudad, ya no hay ningún templo del sol. Entre las piernas de las mujeres que pasan los dadaístas hubieran querido encontrar una llave inglesa y los surrealistas una copa de cristal. Esto se ha perdido. Sabemos leer en los rostros todas las promesas, último estado de la morfología. La poesía de los carteles ha durado veinte años. Nos aburrimos en la ciudad, tenemos que pringarnos para descubrir misterios todavía en los carteles de la calle, último estado del humor y de la poesía.

Baños de los Patriarcas

Máquinas de charcutería

Zoo de Nuestra Señora

Farmacia deportiva

Alimentación de los Mártires

Hormigón translúcido

Serrería Mano de Oro

Centro de recuperación funcional

Ambulancia Santa Ana

Café de la Quinta Avenida

Calle de los Voluntarios Prolongada

Hostal familiar en el jardín

Hotel de Extranjeros

Calle Salvaje

Y la piscina de la calle de las Nenas. Y la comisaría de la calle de las Citas. La clínica quirúrgica y la oficina de empleo gratuito del muelle de los Orfebres. Las flores artificiales de la calle del Sol. El Hotel de los Sótanos del Castillo, el bar del Océano y el café de Ir y Venir. El Hotel de Época.

Y la extraña estatua del Doctor Phillippe Pinel, benefactor de los locos, en las últimas tardes del verano. Explorar París.

Y tú, olvidado, tus recuerdos asolados por todas las consternaciones del mapamundi, encallado en las Cuevas Rojas de Pali-Kao, sin música y sin geografía, sin ir ya a la hacienda donde las raíces piensan en el niño y el vino se acaba en fábulas de almanaque. Ahora se acabó. Nunca verás la hacienda. No existe.

Hay que construir la hacienda. □

Todas las ciudades son geológicas, y no se pueden dar tres pasos sin encontrar fantasmas armados con todo el prestigio de sus leyendas. Evolucionamos en un paisaje cerrado cuyos puntos de referencia nos atraen constantemente hacia el pasado. Algunos ángulos movedizos, algunas perspectivas fugitivas nos permiten vislumbrar concepciones originales del espacio, pero esta visión sigue siendo fragmentaria. Hay que buscar en los lugares mágicos de los cuentos del folklore y en los escritos surrealistas: castillos, muros interminables, pequeños bares olvidados, cuevas de mamut, hielo de los casinos.

Estas imágenes caducas conservan un pequeño poder de catálisis, pero es casi imposible utilizarlas en un urbanismo simbólico sin rejuvenecerlas dándoles un nuevo sentido. Nuestro imaginario cultivado por viejos arquetipos ha quedado muy por detrás de las máquinas perfeccionadas. Los diversos intentos de integrar la ciencia moderna en los nuevos mitos continúan siendo insuficientes. Mientras tanto lo abstracto ha invadido todas las artes, en particular la arquitectura de hoy. El hecho plástico en estado puro, sin anécdota e inanimado, descansa y refresca los ojos. En otros lugares se encuentran más bellezas fragmentarias, pero la tierra de las síntesis prometidas cada vez más lejana. Cada cual duda entre el pasado emocionalmente vivo y el futuro ya muerto.

No prolongaremos las civilizaciones mecánicas y la fría arquitectura cuya meta es el ocio aburrido.

Nos proponemos inventar nuevos escenarios móviles. (...)

La oscuridad retrocede ante la luz artificial y el ciclo de las estaciones ante las salas climatizadas: la noche y el verano pierden su encanto y el alba está desapareciendo. El hombre de las ciudades piensa alejarse de la realidad cósmica y por eso ya no sueña. La razón es evidente: el sueño se alza sobre la realidad y se realiza en ella.

La fase última de la técnica permite el contacto ininterrumpido entre el hombre y la realidad cósmica a la vez que elimina sus aspectos desagradables. El techo de vidrio deja ver las estrellas y la lluvia. La casa móvil gira con el sol. Sus muros corredizos permiten a la vegetación invadir la vida. Deslizándose sobre vías puede ir hasta el mar por la mañana y volver por la noche al bosque.

La arquitectura es el medio más simple de articular el tiempo y el espacio, de modular la realidad, de engendrar sueños. No se trata solamente de la articulación y la modulación plásticas, expresión de una belleza pasajera, sino de una modulación influyente que se inscribe en la curva eterna de los deseos humanos y del progreso en su realización.

La arquitectura de mañana será un medio para modificar las condiciones actuales de tiempo y de espacio. Un medio de conocimiento y un medio de acción.

El complejo arquitectónico será modificable. Su aspecto cambiará parcial o totalmente siguiendo la voluntad de sus habitantes. (...)

Las colectividades del pasado ofrecieron a las masas una verdad absoluta y ejemplos míticos incuestionables. La aparición de la noción de relatividad en la mentalidad moderna permite sospechar el aspecto EXPERIMENTAL de la nueva civilización, aunque la palabra no me satisface. Un aspecto más flexible, más "divertido" digamos. Sobre la base de esta civilización móvil, la arquitectura será -al menos inicialmente- un medio para experimentar miles de formas de modificar la vida, con vistas a una síntesis que sólo puede ser legendaria.

Una enfermedad mental ha invadido el planeta: la banalización. Todo el mundo está hipnotizado por la producción y el confort -desagüe, ascensor, baño, lavadora.

Este estado de cosas que nace de una rebelión contra la miseria supera su remoto fin -la liberación del hombre de las inquietudes materiales- para convertirse en una imagen obsesiva en lo inmediato. Entre el amor y el basurero automático la juventud de todo el mundo ha hecho su elección y prefiere el basurero. Se ha hecho imprescindible una transformación espiritual completa, que saque a la luz deseos olvidados y cree otros completamente nuevos. Y realizar una propaganda intensiva en favor de estos deseos.

Hemos apuntado ya la necesidad de construir situaciones como uno de los deseos básicos en los que se fundaría la próxima civilización. Esta necesidad de creación absoluta siempre ha estado estrechamente asociada a la necesidad de jugar con la arquitectura, el tiempo y el espacio.(...)

Uno de los más destacados precursores arquitectónicos seguirá siendo Chirico. Él abordó los problemas de las ausencias y las presencias en el tiempo y el espacio.

Sabemos que un objeto que no es conscientemente advertido en una primera visita provoca, en su ausencia, una sensación indefinible en visitas posteriores: mediante su percepción diferida la ausencia del objeto se hace presencia sensible. Más exactamente: aunque la calidad de la impresión generalmente sigue siendo indefinida, varía con la naturaleza del objeto desaparecido y la importancia concedida al mismo por el visitante, pudiendo ir del gozo sereno al terror (poco importa que en este caso específico sea la memoria el vehículo de esos sentimientos; sólo he escogido este ejemplo por su comodidad).

En la pintura de Chirico (período de Las Arcadas) un espacio vacío crea un tiempo pleno. Es fácil imaginar el futuro que reservamos a tales arquitectos y su influencia sobre las masas. Hoy no podemos sino despreciar un siglo que ha relegado tales maquetas a supuestos museos.

Esta nueva visión del tiempo y del espacio, que será la base teórica de futuras construcciones, no está a punto ni lo estará completamente antes que se experimente el comportamiento en ciudades reservadas para este fin, donde se reunirían sistemáticamente, además de las instalaciones necesarias para un mínimo de confort y seguridad, construcciones cargadas de un gran poder evocador e influyente, edificios simbólicos representando los deseos, las fuerzas, los acontecimientos del pasado, del presente y del futuro. A medida que desaparecen los motivos para apasionarse se hace más urgente una ampliación racional de los antiguos sistemas religiosos, de los viejos cuentos y sobre todo del psicoanálisis en provecho de la arquitectura.

De algún modo cada uno habitará en su "catedral" personal. Habrá habitaciones que harán soñar mejor que cualquier droga y casas donde sólo se podrá amar. Otras atraerán irresistiblemente a los viajeros...

Este proyecto podría compararse con los trampantojos chinos y japoneses -con la diferencia de que aquellos jardines no estaban diseñados para vivir en ellos- o con el ridículo laberinto del Jardín des Plantes en cuya entrada se puede leer, colmo del absurdo, Ariadna en paro: Los juegos están prohibidos en el laberinto.

Esta ciudad podría ser imaginada como una reunión arbitraria de castillos, grutas, lagos, etc... Sería el estadio barroco del urbanismo considerado como un medio de conocimiento. Pero esta fase teórica está ya superada. Sabemos que se puede construir un inmueble moderno que no se parezca a un castillo medieval, pero que conserve y multiplique el poder poético del Castillo (mediante la conservación de un mínimo estricto

de líneas, la trasposición de otras, el emplazamiento de las aberturas, la situación topográfica, etc.)

Los distritos de esta ciudad podrían corresponder al espectro completo de los diversos sentimientos que se encuentran al azar en la vida corriente.

Barrio Bizarro - Barrio Feliz, reservado particularmente al alojamiento) - Barrio Noble y Trágico (para buenos chicos) - Barrio Histórico (museos, escuelas) - Barrio Útil (hospital, almacenes de herramientas) - Barrio Siniestro, etc. Y un Astrolario que agruparía las especies vegetales de acuerdo con las relaciones que manifiestan con el ritmo estelar, un jardín planetario comparable al que el astrónomo Thomas quería establecer en Laaer Berg, en Viena, indispensable para dar a los habitantes conciencia de lo cósmico. Quizás también un Barrio de la Muerte, no para morir sino para tener donde vivir en paz, y pienso aquí en Méjico y en un principio de crueldad en la inocencia que cada día me seduce más.

El Barrio Siniestro, por ejemplo, reemplazaría ventajosamente esas bocas del infierno que muchos pueblos poseían antiguamente en su capital y que simbolizaban las potencias maléficas de la vida. El Barrio Siniestro no tiene por qué encerrar peligros reales, como trampas, mazmorras o minas. Sería de difícil acceso, horrorosamente decorado (silbatos estridentes, timbres de alarma, sirenas intermitentes con una cadencia irregular, esculturas monstruosas, móviles mecánicos motorizados llamados Auto-Móviles) y tan pobremente iluminado por la noche como escandalosamente durante el día mediante un uso abusivo del fenómeno de reverberación. En el centro, la "Plaza del Móvil Espantoso". La saturación del mercado con un producto provoca la caída de su valor: el niño y el adulto aprenderán mediante la exploración del Barrio Siniestro a no temer ya las manifestaciones angustiosas de la vida, sino a divertirse con ellas.

La actividad principal de los habitantes será la DERIVA CONTINUA. El cambio de paisajes entre una hora y la siguiente será responsable de la desorientación completa. (...)

Más tarde, con el inevitable desgaste de los gestos, esta deriva abandonará en parte el campo de lo vivido por el de la representación.(...)

La objeción económica no resiste la primera ojeada. Sabemos que cuanto más reservado a la libertad del juego esté un lugar más influye sobre el comportamiento y mayor es su fuerza de atracción. Lo demuestra el inmenso prestigio de Mónaco y Las Vegas. Y de Reno, caricatura del amor libre. Pero no se trata más que de simples juegos de dinero. Esta primera ciudad experimental vivirá generosamente del turismo tolerado y controlado. Las próximas actividades y producciones de la vanguardia se concentrarán en ella. En unos pocos años llegará a ser la capital intelectual del mundo y será universalmente conocida como tal »⁸⁷.

En el mismo sentido de este esta especie de manifiesto, la IL experimentó con algunos juegos psicogeográficos. Parafraseando a Debord, la IL entendía la psicogeografía como el estudio de las leyes y

⁸⁷ Gilles Ivain. Formulario para un nuevo urbanismo. # 1 de *Internationale Situationniste*. Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. 1: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.pp.16-20.

los entornos específicos del entorno geográfico, estén conscientemente organizado o no, en las emociones y el comportamiento de los individuos. De esta forma, el vago adjetivo psicogeográfico podía aplicarse a los descubrimientos realizados por este tipo de investigaciones. Sin embargo, estos ejercicios no exentos de humor, no arrojaron desde luego, datos sobre los que se pudiera avanzar en una investigación científica seria. Entre estos juegos urbanos estaba la *cita posible*, que consistía en pedirle a un individuo que se presentara solo en un momento y lugar precisos sin que hubiera nadie allí con quien encontrarse. Otros juegos incluían el organizar un encuentro con un desconocido o caminar sin descanso ni rumbo cierto, pasear por las catacumbas cerradas al acceso público., hacer auto-stop en París durante una huelga de transporte público.

En su plan para mejorar la ciudad de París, publicado en *Potlatch* #23 en 1955, en un espíritu claramente juvenil la IL sugiere abrir por la noche el metro, los parques, los tejados de París. Poner a la disposición de los urbanistas interruptores para poder moderar la luz nocturna del alumbrado público, la transformación o demolición de las iglesias, la supresión de los cementerios, la abolición de los museos y la transportación de las obras de arte a los bares, la libre admisión en las cárceles, el cambio de las nombres de las calles erradicando los nombres de santos o de personajes ilustres. A pesar de que éste tipo de prácticas ya estaban presentes desde el *Futurismo*, quizás en ninguna vanguardia cobraron una centralidad como en la IL. En *Potlatch* #5 la IL afirma que la poesía está contenida en la forma de la ciudad, es ahí donde habríamos, a su parecer, de encontrarla. Cabe mencionar llegados a este punto, que durante la existencia de la IL, sus actividades eran casi desconocidas y a pesar de la presencia de algunos argelinos en sus filas y del escritor escocés Alexander Trocchi, se trató de un fenómeno artístico predominantemente parisino.

A lo largo de una semana, en el "Primer Congreso Mundial de Artistas Liberados", se unificaron en 1957 el *MIBI*, la IL con la *Asociación Psicogeográfica de Londres*, en las fueras de la villa italiana de montaña de Cosio d'Arroscia, en un bar cuyo propietario era pariente de Piero Simondo. Su documento fundacional redactado por Guy Debord *Informe sobre la construcción de situaciones* al cual se hizo referencia en el capítulo pasado, afirma que frente a las nuevas formas de control de poder económico dominante que son la confusión y la descomposición ideológica, fundamentadas en la especialización de los saberes y en la banalización de los hallazgos subversivos, debía responderse con un trabajo colectivo y multidisciplinar, que reuniera en un cuerpo coherente de construcción de situaciones basadas en los viejos y nuevos medios de agitación cultural en la vida cotidiana. Los campos de batalla de las estrategias situacionistas fueron el espacio urbano, el espacio comunicacional y la vida cotidiana. Como hemos venido reiterando, en la misma línea que el *Futurismo*, el *Dadaísmo*, el *Surrealismo* o la *Bauhaus*, las estrategias de la IS buscaron terminar con el arte como una esfera vital autónoma o cada vez más separada de la vida, por el avance espectacular. Esta tradición que persiguió terminar con el arte autónomo, explica también su crítica al *Dadaísmo* y al *Surrealismo*, considerando que fracasaron en el intento de terminar de una vez por todas con la autonomía del arte ya sea por la simple negación (en *Dadá*) o por continuar produciendo 'arte' hiperreflexivo burgués (*Surrealismo*) y no atender a los mecanismos de recuperación espectacular.

Dado que avante exploraremos las estrategias situacionistas en el entorno urbano, evocaremos nuevamente lo que se profundizó en el capítulo anterior, sobre el sentido del *détournement* en su programa de construcción de situaciones al cual ya hicimos alusión en el capítulo pasado. La IS define el *détournement* como el desvío de elementos estéticos prefabricados. La describe asimismo como la integración de producciones de las artes actuales o pasadas en una construcción superior del medio. En este sentido no podía haber pintura ni música

situacionistas, sino un uso situacionista de estos medios. En un sentido más primitivo, el desvío en el interior de las antiguas esferas culturales es un método de propaganda que testimonia el desgaste y la pérdida de importancia de estas esferas. El desvío implica la pérdida y contingencia del sentido original y la autoría, la organización de un conjunto de significaciones diferentes y críticas, su posible aplicación literaria, cinematográfica y urbana, su capacidad de develar la dimensión constructiva y las posibilidades de creación del pensamiento. El desvío, pretende pues, revestir los signos y las mercancías con una ambivalencia de sentido que amenaza el principio de equivalencia sobre el que se fundamenta nuestro intercambio social y económico y diferenciarlo hasta el extremo de que su carácter "constructivo" nos parezca evidente. En sus antecedentes artísticos es relevante mencionar el collage, el *ready-made* por la atribución de un nuevo valor a elementos preexistentes. Los antecedentes literarios recuerdan a Lautréamont y sus famosas máximas de que el plagiarismo es necesario pues el progreso lo implica o la máxima que bien podría ser atribuida al maestro ignorante de Rancière de que la poesía debe ser hecha por todos.

Al pie de la letra *Mémoires* (1959) anuncia el modelo situacionista del *détournement*. La técnica para la elaboración de este libro de tintes autobiográficos y anecdóticos fue similar a *Fin de Copenhague* (1957) y también fue realizado por Guy Debord y Asger Jorn en 1957 con la idea de hacer un anti-libro. *Mémoires* se compone exclusivamente del montaje de fragmentos de anuncios, historietas fotografías, pornografía, libros de viajes, poesías, novelas, libros de filosofía, la diagramas arquitectónicos, periódicos, historias militares, grabados de bloques de madera y cartografías psicogeográficas. El libro se divide en tres secciones: junio 1952, diciembre 1952 y septiembre de 1953. Cada página presenta un montaje de tales fragmentos conectados o borradas por las estructuras portantes o "tornamesas" yuxtapuestas por Jorn,

líneas o formas pintadas que enlazan las relaciones entre los fragmentos. *Mémoires* tenía una cubierta de papel de lija con el fin de destruir otros libros colocados al lado de él.



FIGURA 19. Portada de lija del libro *Mémoires* (1959) editado por Éditions Situationist International

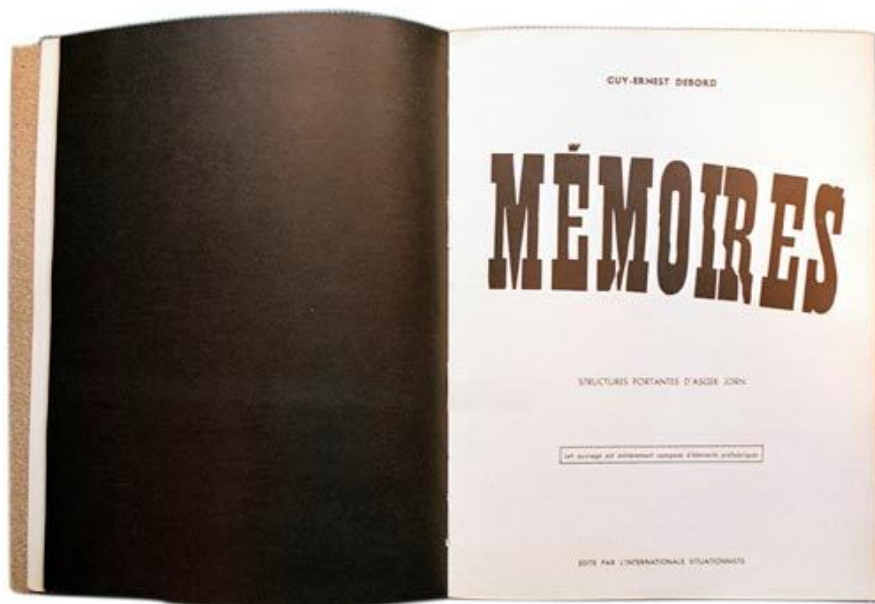


FIGURA 20. Vista de la primera página de Portada de lija del libro *Mémoires* (1959) editado por Éditions Situationist International

Al igual que Rumney, en el mismo año de la fundación de la IS, Walter Olmo, Elena Verrone y Piero Simondo fueron expulsados de la IS en el "Segundo Congreso de Artistas Liberados" por el idealismo de derechas presente según Debord en su ponencia *Por un concepto de música experimental*. El año 1958 fue especialmente activo para la recién conformada IS. El primero de enero de 1958 se fundó la sección alemana de la IS que consistía únicamente en Hans Platschek y duro hasta su expulsión al año siguiente. En abril de 1958 la IS lanzaba su acción contra la "Asamblea de Críticos de Arte" en Bélgica por defender a su parecer el viejo mundo cultural reaccionario. En estos meses se llevó a cabo la primera exposición de pintura industrial de Pinot Gallizio en colaboración con su hijo Giors Melanotte en la galería *Notizie* de Turín. La segunda exposición de pintura industrial se llevaría a cabo en la galería *Montenapoleone* de Milán semanas después. En el segundo número de la revista *Internationale Situationiste* se explica el inesperado éxito de ventas de la pintura industrial, al cual la IS respondió aumentando el precio y la longitud de los rollos de pintura. En el mismo año, Debord y Abdelhafid Khatib tuvieron confrontaciones policiales. Como resultado de la publicación de la revista *Internationale Situationiste* Debord fue sometido a un interrogatorio policial para verificar si se trataba de una organización subversiva o criminal pero logró salir airoso. En el verano se comisionó a Abdelhafid Khatib la realización de un informe psicogeográfico del barrio parisino de Les Halles. Dicha tarea se vio obstaculizada por dificultades dado que Khatib, como cualquier argelino estaba sujeto al toque de queda policial que exigía a los argelinos recluirse en sus hogares desde las siete y media de la tarde. Al haber sido arrestado en dos ocasiones, entregó un informe incompleto a la IS, que de cualquier manera se publicó.

Para mayo de 1959 varios miembros de la IS exponían en las galerías más prestigiosas de Europa. Gallizio y Melanotte expusieron la "Caverna antimateria" en la galería *René Drouin* de París. Jorn exhibía seis "Pinturas modificadas" en la galería *Rive Gauche* de Paris. Constant

mostraba sus construcciones espaciales en el *Museo Stedelijk* de Ámsterdam. En este año el tercer número de la revista de la IS sale a la luz y el colectivo inician las negociaciones con Wilhem Sandberg para realizar una exposición en el interior y alrededores del *Museo Stedelijk* que planeaba transformar las salas del Museo en un laberinto, organizar derivas, presentar documentación, ciclos de cine entre otras "situaciones". Empero la exposición no se cristalizó por exigencias de seguridad e intransigencias de la IS, por lo que al final únicamente expuso Pinot Gallizio lo que valió a él y a Melanotte la expulsión de la IS en 1960. En abril de 1960 Armando, Alberts y Oudejans también fueron expulsados por aceptar un contrato para construir una iglesia. Constant dimitió ese mismo año por diferencias en la concepción de las posibilidades de catalizar una revolución proletaria (para Constant una quimera) así como por desacuerdos con el sectarismo y dogmatismo de Debord.

Fue en este mismo año cuando Debord mantuvo una doble filiación a la IS y al grupo *Socialismo o Barbarie* con el cual rompió en 1966. Años antes de participar de las filas de *Socialismo o Barbarie*, de 1957 a 1958, Debord asistió a un curso de sociología impartido por Henri Lefebvre⁸⁸ en la Universidad de Nanterre, al que también se inscribieron Raoul Vaneigem (quien se uniría a la IS en 1961) y Jean Baudrillard. Debord y Lefebvre desarrollarían una amistad prontamente terminada por que la IS acusó risiblemente a Lefebvre de haberles robado ideas. A pesar de la separación, es indudable el fuerte eco que tuvieron en el

⁸⁸ Henri Lefebvre (1901-1991) fue un filósofo, sociólogo y geógrafo francés, autor de una treintena de obras dedicadas a analizar tanto el pensamiento marxista como los problemas del mundo contemporáneo. Fue el primero en traducir los primeros manuscritos de Marx al francés pese a que en su pensamiento también hay huellas filosóficas de Nietzsche, Husserl y Heidegger. En 1928 ingresó en el Partido Comunista y durante las tres décadas siguientes se dedicó a analizar el pensamiento marxista desde dentro hasta su expulsión a finales de los años cincuenta. Tras la publicación de *La vida cotidiana en el mundo moderno* (1968), reorientó sus investigaciones hacia el análisis del urbanismo, y publicó varios libros sobre la ciudad, como *Espacio y Política*. En la década de 1960 se implicó de cerca con la escuela más joven de arquitectos franceses, y proporcionó un marco teórico para su trabajo. Por último, la acumulación de estos diversos temas condujo a su gran obra filosófica, *La producción del espacio* (1974).

programa de la IS las teorías sobre la vida cotidiana y la crítica de la especialización de Lefebvre expresada en su Manifiesto (1960): «Inauguramos ahora lo que será, históricamente, el último de los oficios. El papel de situacionista, de aficionado-profesional, de anti-especialista, es todavía una especialización hasta el momento de abundancia económica y mental en que todo el mundo llegará a ser "artista", en un sentido que los artistas no han alcanzado: la construcción de su propia vida. Sin embargo, el último oficio de la historia está tan próximo a la sociedad sin división permanente del trabajo, que se le niega generalmente, cuando hace su aparición en la I.S., la cualidad de oficio»⁸⁹. La influencia de Lefebvre en la IS es considerable en especial su concepción del marxismo como un conocimiento crítico de la vida cotidiana en donde él encontraba el potencial de la realización humana y la única –realidad- frente a la cual se erguía la irrealidad producida por la alienación y parecía ser perversamente más real. Lefebvre comprueba un deterioro de la vida cotidiana retrasado en relación al desarrollo de la técnica y sostiene que el grado de felicidad en la vida cotidiana es un parámetro de mediación del progreso social. Lo que más interesa del pensamiento de Lefebvre a la IS es la ubicación que da a lo cotidiano como «la frontera entre lo dominado y lo no dominado, en donde nace la alienciación, pero también la desalienación»⁹⁰. A raíz de la corta comadrería entre Debord y Lefebvre surge la conferencia *Perspectivas de modificaciones conscientes de la vida cotidiana*, pronunciada por Debord en mayo de 1961 ante un grupo de estudiantes de Lefebvre. Como señala Anselm Jappe en la biografía intelectual *Guy Debord* (1992), Lefebvre fue el único personaje académico con el que la IS accedió a colaborar.

⁸⁹ "Manifiesto". Publicado en el # 1 de *Internationale Situationniste* (1-VI-58). Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.pp.144-146.

⁹⁰ Anselm Jappe. *Guy Debord*. Traducción de Luis A. Bredlow. Editorial Anagrama, Barcelona, 1998. Edición original de Edizioni Tracce, Pescara, 1993.p.93.

Sadie Plant aborda la relación Debord-Baudrillard, en el discutido libro *The most radical gesture* (1992), en el que propone una cierta continuidad entre la IS y el pensamiento que ella denomina "posmoderno" sobre todo en ciertas vertientes de la filosofía y la sociología francesas contemporáneas desde Foucault y Deleuze hasta Bordieu y Virilio. Sin embargo, aunque la IS se encontraba en el mismo terreno de la crítica a los géneros establecidos de pensamiento y de organización social, no hay que olvidar que la orientación política situacionista apostaba en última instancia por un proyecto de acción directa, revolucionario. Plant encuentra una de las referencias más directas del discurso situacionista en la teoría del "simulacro", en particular en el análisis que hace Jean Baudrillard en obras como *Crítica de la Economía Política del Signo* (1976) o *Cultura y simulacro* (1984), y que acepta la caracterización de la sociedad existente como un espectáculo que media tecnológicamente las relaciones interpersonales. A pesar de ello, Baudrillard considera que la sociedad del espectáculo ha perdido ya su base material y se ha convertido en un sistema autoreferencial, en el cual los signos ya no disfrazan la realidad sino que son la realidad misma. De acuerdo a esta teoría la mercancía ya no necesita revestirse de valor personal o social para someternos a sí: se ha convertido en su propia excusa en su propia ideología. Para Baudrillard, el sistema autoreferencial del signo-mercancía ha ocupado totalmente el espacio social en un proceso de reemplazamiento de lo "real" por lo "simulado", que ha imposibilitado la distinción entre lo verdadero y lo falso, negando, por tanto, una condición irrenunciable para la contestación situacionista del espectáculo: la existencia de algo auténtico que pueda ser falsificado.

Regresando a nuestra narrativa de las vicisitudes de la IS, en 1961 al dimitir Asger Jorn, las divergencias entre las facciones cultural y política de la IS se acentuaron y la revista de la IS terminó por decantarse hacia el ala "política". En 1962 se expulsó al grupo *Spur* (Kunzelmann, Prem, Strum, Zimmer, Eisch, Nele, Fischery Stadler y Uwe

Lausen). Tras la exclusión *Spur* continuó existiendo como grupo participando más tarde en la Segunda Internacional Situacionista o la *Bauhaus Situacionista*, con sede en Drakabygget al sur de Suecia, formada en 1962, al romper Nash, Elde, de Jong, Lindell, Larrson y Strid con Debrod y Bernstein. La *Bauhaus Situacionista* en una tesitura familiar a la *MIBI*, editó la revista *Drakabygget* (el nombre de su granja) y entre sus actos más conocidos se encuentran la pintada de eslóganes *co-ritus* por todo Copenhague y la decapitación de una estatua del puerto.



FIGURA 21. Boletines de *Situationist Times*, publicados por Jaqueline de Jong

Es útil reiterar que la actividad situacionista puede separarse en dos fases y que esta investigación, por el objeto de reflexión que la demarca únicamente se ocupa de la más temprana. La primera centrada en la *superación del arte*, que va del año 1957 a 1961, fase en la cual el

concepto dominante es el de situación y sus modalidades de praxis como la psicogeográfica, las derivas, los proyectos arquitectónicos nómadas y el desvío de elementos prefabricados. La segunda abocada a un trabajo más teórico y político que va de 1961 a 1972 y en donde los conceptos dominantes son tanto el espectáculo como la vida cotidiana. Es el momento de mayor visibilidad del grupo gracias a su discutida participación en el mayo del 68 en París. Hay de cualquier forma un objetivo que entreteje ambas etapas. A decir, el programa de transformación revolucionaria de la sociedad mediante el acto ejemplar de situaciones o momentos de vida contruidos libremente para estimular, mediante actos ejemplares, estilos de vida nuevos, apasionantes, fundamentados en la autoexpresión lúdica de nuestra propia imaginación y deseos -sin- mediación mercantil.

Lo que sucede a partir de la publicación de la *Sociedad del espectáculo* (1967) y los *Comentarios a la Sociedad del espectáculo* (1988) es que Debord despliega su diagnóstico sobre los tipos de espectáculo y depura su propuesta de resistencia más allá del campo cultural. El primer tipo de espectáculo del que habla Debord es el "concentrado", que en su perspectiva colocaba en primer plano la ideología resumida en torno a una personalidad dictatorial, acompañando la contrarrevolución totalitaria, tanto la nazi como la estalinista (Rusia y Alemania). El espectáculo "difuso" incitaba a los asalariados a escoger libremente entre una variedad de mercancías en una especie de americanización del mundo (Estados Unidos). Finalmente el espectáculo "integrado" que suma desde la primera edición de los *Comentarios a la Sociedad del espectáculo* (1988) y el cual se manifiesta a la vez como concentrado y difuso. El espectáculo "integrado" se identifica con cinco rasgos principales: la innovación tecnológica incesante (1); la fusión de la economía y el estado (2); el secreto generalizado (3); la falsedad sin respuesta (4); un presente perpetuo (5). Los modelos de lo espectacular integrado de acuerdo a Debord, son primordialmente Francia e Italia. En lo que toca a su propuesta de resistencia Debord reformula el programa

de construcción de situaciones entendidas como una serie de tácticas orientadas estratégicamente a preparar a la sociedad para 'el segundo asalto proletario y la instauración de los *consejos obreros*⁹¹ como la única forma posible de democracia, autonomía y emancipación de los trabajadores' cuyos signos, según el autor se asomaban en el mayo del 68. Esta prospección de Debord, se inscribe en el sentido fundamental del vínculo -transitivo- de las vanguardias que buscaban tender un puente entre la ética y la estética, en el que como vimos el capítulo pasado, la revolución o liberación estética eran concebidas como un anuncio, preparación, provocación o acompañamiento de una revolución o liberación ética, o viceversa. En 1972 la IS se auto disolvió al considerar que la sociedad entera estaba a punto de iniciar una revolución o un asalto decisivo del proletariado.

⁹¹ Los consejos obreros eran asambleas deliberativas de los trabajadores que buscaba facilitar la autogestión obrera, asumiendo el control de dicho lugar de trabajo en lugar de negociar con los empleadores como en el caso de los sindicatos. Para Debord (influido por el teórico marxista holandés Antón Pannekoek), el gobierno proletario basado en los consejos obreros encarnaba los principios fundamentales de la participación directa y la emancipación: el control de la producción, la distribución y el control de los trabajadores sobre la organización política de la sociedad. Ejemplos de consejos obreros son los 'soviets' de la revolución Rusa durante 1917, o bien Alemania durante 1918, donde los consejos obreros reemplazaron las viejas instituciones políticas y la burocracia, hasta ser eliminados por el estado bolchevique y el ejército alemán, respectivamente.



FIGURA 22. Fotografía del *Museo Spur* en Cham, Alemania

Aprender a través del arte contemporáneo es una experiencia con un valor insustituible pues nos permite generar un conocimiento propio del distanciamiento estético, que nos abre las puertas a la reflexión y el cuestionamiento crítico de cualquier ámbito 'disciplinario' a nuestra realidad. Las controversias pedagógicas abiertas por estos grupúsculos continúan hasta nuestros días, habiéndose desplazado hacia la mediación educativa del arte. El profesor de Pedagogía del Arte Carl-Peter Buschkühle, solicitó en el 2004, en la publicación *Los pedagogos de arte tienen que ser artistas. Acerca del concepto de la educación artística*, que no se colocase en primer término la transmisión de conocimientos sobre el arte, sino la apropiación del "pensamiento artístico", para percibir y modelar la propia vida. Igualmente el profesor de arte Pierangelo Maset y su didáctica, formulan de una dimensión de la mediación artística que incorpore los procesos artísticos y desarrolle algunos semejantes. Otro precursor importante en esta tradición fue desde luego, Joseph Beuys, quien trabajó la implicación de contenidos artísticos en espacios comunitarios para la configuración de relaciones sociales, un propósito claramente artístico y pedagógico.



FIGURA 23. Bazon Brock, *Escuela de visitantes*, Documenta 4, 1968, Museum Fridericianum, Kassel

Hoy no sólo en la mediación pedagógica sino en la práctica artística proliferan planteamientos multidisciplinarios en diversas latitudes en estrecha relación con la vida cotidiana. En algunos proyectos actuales, la línea de separación entre el arte y su mediación educativa no puede trazarse de una manera tajante. En las *Documenta 4, 5 y 6*, Bazon Brock se dio a conocer en Alemania a través de su escuela de visitantes, una especie de *action teaching* que debía aproximar al público el arte contemporáneo pero que también funcionaba como un *happening* desbordado. Bazon Brock continúa activo y agitador hasta el día de hoy, como artista de *performances*, pedagogo, mediador y crítico de arte, autor, moderador y maestro. En el ámbito Latinoamericano además de las aportaciones de Luis Camnitzer es tal vez en el contexto brasileño en el cual se desarrollan los experimentos de pedagogía artística más interesantes. Entre las figuras destacadas de estas movilizaciones pedagógicas podemos mencionar a la carioca Ana Mae Barbosa y en los

últimos años a Stela Barbieri curadora educativa de la Bienal de São Paulo. Quizás el arte y su mediación pedagógica a causa de sus entrecruzamientos, pueden generar otras formas de intercambio de saberes en la esfera pública. La pregunta por los responsables de las ideas de estos agenciamientos pedagógicos, ya no debería ser relevante pero esta discusión continúa en primer plano por las pugnas de poder y de control de sentido entre artistas, mediadores y curadores.

IV.2 La deriva situacionista como herramienta pedagógica

«Situación construida: Momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos.

Psicogeografía: Estudio de los efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos. □

Deriva: Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Se usa también más específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia. □

Urbanismo unitario: Teoría del empleo del conjunto de las artes y técnicas que concurren en la construcción integral de un medio en combinación dinámica con experiencias de comportamiento»⁹².

Hasta el momento hemos introducido parte de los atributos comunes de la deriva como herramienta pedagógica, presentes ya de manera más o menos directa en los grupúsculos que se unieron para conformar la IS ya sea en su inspiración más científica (*MIBI*, Gallizio, Jorn, Rumney) o en su inspiración social revolucionaria (*Letristas*, IL). A decir, el arte disuelto en la vida cotidiana cumpliendo una función social revolucionaria integral; la investigación artístico "científica" y la pedagogía artística como experimentación; la crítica de la especialización de las disciplinas cuyo punto más álgido fue la

⁹² "Definiciones". Publicadas en el # 1 de *Internationale Situationniste* (1-VI-58). Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.pp.14-15.

kladología letrista; el sentido libertario de la enseñanza (en el *MIBI*); la exploración de los juegos en relación al redescubrimiento con el entorno cotidiano; la liberación de los deseos olvidados de los urbanitas; así como la defensa de la facultad de imaginar para reinventar colectivamente unos no comunes y transformaciones de la "realidad". En el marco de pensamiento sobre la emancipación de Jacques Rancière, la dimensión pedagógica de estos grupúsculos lejos de tener como presupuesto una desigualdad a reducir, salvo en el caso de los situacionistas, parten en cierto sentido de una igualdad creativa a verificar.

Pero antes de examinar esta cuestión, daremos un preciso recorrido por el linaje de la deriva situacionista para posteriormente detallar sus particularidades pedagógicas en los textos que aluden a esta práctica. Para tal fin nos apoyaremos en el libro *Walkscapes. El andar como práctica estética* (2002) de Francesco Careri. El autor es arquitecto y desde 2005 profesor del Departamento de Estudios Urbanos de la Università degli Studi Roma Tre. En 1995 cofundó el Laboratorio de Arte Urbano Stalker/Osservatorio Nomade, y desde 2006 es profesor del laboratorio de proyectos y del curso de artes cívicas de la Facultad de Arquitectura la Università degli Studi Roma Tre, un curso completamente peripatético en el que se camina interactuando *in situ* con los fenómenos urbanos emergentes. Desde el 2011 es director del máster "Arte arquitectura ciudad" de la misma Universidad. De su autoría es también el libro *Constant. New Babylon, una città nomade* (Testo & Immagine, Turín, 2001). En *Walkscapes* Careri reflexiona sobre la práctica del andar en tanto que acto cognitivo y creativo capaz de transformar simbólica y físicamente el espacio natural y el antrópico. Este libro relata una historia de la percepción del paisaje a través del acto de caminar que va del nomadismo primitivo a las vanguardias artísticas de principios siglo XX, de la Internacional Letrista a la Internacional Situacionista, del minimalismo al *land art*. Careri pasa revista de algunas de las propuestas históricas que han concebido el

acto de deambular no sólo como una herramienta de configuración del paisaje, sino como una forma de arte autónoma, un instrumento estético de conocimiento y de modificación física del espacio atravesado, convirtiéndose en una intervención urbana por derecho propio.

Un aspecto fundamental del aparentemente simple acto de atravesar el espacio se origina de la necesidad natural de movernos con el objeto de buscar alimentos y elementos para sobrevivir. Así pues, una vez complacidas las necesidades elementales, el natural y cotidiano acto de andar se convirtió en una acción simbólica que permitió que el hombre habitara el mundo. Al modificar los sentidos de los espacios atravesados, el recorrido se convirtió en primera acción estética «que penetró en los territorios del caos, construyendo un orden nuevo sobre cuyas bases se desarrolló la arquitectura de los *objetos colocados en él*»⁹³. Sin embargo, no fue sino hasta el siglo XX, al emanciparse de la religión y la literatura, que el andar se constituyó como una experiencia estética. Siguiendo a Careri podemos afirmar que en nuestros días, podríamos contar una historia del andar en tanto forma de intervención urbana, que contiene los significados simbólicos de aquel acto creativo primario: «el errar en tanto que arquitectura de paisaje, entendiendo por 'paisaje' el acto de transformación simbólica, y no sólo física, del espacio antrópico»⁹⁴.

El andar como práctica reflexiva se inscribe en una larga genealogía que data quizás de las caminatas peripatéticas o *peripatos* que consistían a la vez en paseos y lecciones en el Liceo fundada por Aristóteles. Pero no fue hasta finales de SXVIII donde aparece con la obra de Jean Jacques Rousseau *Las ensoñaciones del paseante solitario (1776-1778)*,

⁹³ Francesco Careri. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002. p.20.

⁹⁴ *Ibid.* p.21.

uno de los primeros intentos sistemáticos de tomar el paseo como objeto de cavilación filosófica con el fin de reivindicarlo como un complejo proceso de aprehensión del entorno, un ejercicio de soledad especulativa sobre las transformaciones de la ciudad del siglo XVIII hacia un escenario artificial, espectáculo, *theatrum mundi* en la que el declive moral de los ciudadanos se medía en la extrema valoración de su apariencia y una pérdida de contacto con las virtudes naturales. Encontramos preocupaciones contemporáneas y familiares a esta obra en *Werther* (1802) de Goethe y, muy especialmente, en la aparición de *El arte de pasear*, del mismo año escrito por Karl Gottlob Schelle. Este último ensayo sobre el paseo, supone la emergencia de una nueva estética de los placeres ligados a tal actividad a partir de la cual, el paisaje será entendido más como el producto de un recorrido o experiencia, que como una instantánea dentro de la restringida lente del canon paisajístico. He aquí precisamente la contribución de Schelle a los comienzos de una fenomenología de la sensibilidad paisajística: la condición *sine qua non* para percibir un paisaje es el ánimo receptivo del paseo que co-genera el paisaje, emoción y entorno no sólo van de la mano sino que se complementan. Unos cuantos años más tarde alrededor de 1820 William Hazlitt publicaría *On Going on a Journey*, primer tratado de la literatura inglesa dedicada específicamente al deleite del errar; y diez años más tarde, en 1833 el artículo de Balzac *Teoría del andar* vería la luz, dejando abiertas diversas preguntas por la relación entre pensamiento y andar.

Sin embargo en esta cadena, el caminar se asociaba más a los atributos reflexivos del paseo y no tanto a la experimentación espontánea de situaciones imprevistas como la deriva situacionista. Dentro de esa 'otro' linaje divagante, el sentido alegórico de la figura del *flâneur* de Charles Baudelaire que Walter Benjamin trata en *La obra de los pasajes*, es un hito fundamental del 'callejear' y el 'paisajear' como práctica estética provocadora en tanto que improductiva, desinteresada y sin un rumbo final. Lo que Benjamin poéticamente describió como 'la mirada

de quien es extraño'⁹⁵, de cara a los nuevos escenarios públicos modeladas bajo la lógica del intercambio de mercancías. Baudelaire encontraba en París era una ciudad en transición de la ciudad antigua a una nueva renovada en este contexto por Haussman, ello generaba una especie de extrañamiento frente al espectáculo de la ciudad que encarnaba la figura del *flâneur*. Es decir, un observador distanciado de los usos y las costumbres modernas, consciente de que esa ciudad ya no era su patria sino un escenario fecundo poética y "maravillosamente". A partir de este momento, inicia una vasta tradición literaria y artística en la que cada paso traza, narra y construye un mundo. Además de los autores ya nombrados, del lado literario y filosófico se encuentran Nietzsche, Stevenson, Edgar Allan Poe, Robert Arlt, H.D. Thoreau, Paul Virilio, Franz Hessel, Robert Walser, Ernst Jünger, Salvador Novo, Sebald, Pessoa, Néstor Perlongher, Thomas de Quincey, Dickens, Gérard de Nerval, Friedrich Hölderlin de quien se cuenta atravesó todo Francia a pie. Del lado artístico, el acto de andar ha sido experimentado durante las primeras décadas del siglo XX como una forma de anti-arte: los *Dadaístas* (que organiza en París una serie de "visitas-excursiones" a los lugares más banales de la ciudad), los *Surrealistas*, los *Letristas* encabezados por Isidore Issou, desde luego los situacionistas en particular Ralph Rumney previo fundador de la *Asociación Psicogeográfica de Londres*, *Fluxus* (con prácticas como los Free Fluxus Tours), Joseph Beuys, Richard Long, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, el mexicano Melquiades Herrera, Francis Alÿs, Toby Smith, Erwin Wurm, entre muchos otros.

Antes de la acción *Dadá*, las prácticas artísticas incidían en el espacio público de las urbes mediante operaciones monumentales o de ornamentación como en el caso de las esculturas y memoriales en plazas y parques. Algo cercano a las "visitas-excursiones" dadístas, se conceptualizó cuando en 1917, Marcel Duchamp propuso como *ready-*

⁹⁵ Walter Benjamin. *La obra de los pasajes*. (*Dass Passagen-Werk*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1982). Edición española de Rolf Tiedemann, Madrid:Akal, 2005, p.44.

made el edificio *Woolworth* de Nueva York, pero se trataba todavía de un objeto arquitectónico, y no de un espacio público. Dando un paso más allá orientado a la intervención directa en espacios públicos, a partir de 1921 los dadaístas parisinos organizaron una serie de recorridos urbanos, en los cuales descubren en el andar una dimensión tanto onírica como surreal, y la definen como una “deambulación” entendida como una especie de *escritura automática* en el espacio real, idónea para develar territorios inconscientes del espacio y las zonas oscuras de los lugares a explorar, es decir, un modo de desacralizar el arte y unir el arte con la vida o lo sublime con lo cotidiano. Dadá no intervenía en los lugares con operaciones materiales ni dejaba huellas, si caso, únicamente la documentación o los relatos de las visitas. Como señala Careri en *Walkscapes. El andar como práctica estética*, a través de Dadá se produce el desplazamiento de la –representación– de la ciudad del futuro hacia el –habitar– la ciudad de la banalidad. Si bien los futuristas generaron toda una lectura de los nuevos espacios hiper-tecnológicos y los acontecimientos urbanos, se limitaron al momento de su representación, sin avanzar en el campo de la acción. Es así que para los futuristas, la exploración y la percepción los espacios urbanos en proceso de metamorfosis no se concebían como experiencias estéticas. En el documento *La première aventure céleste de Mauseleur Antipyrine* de 1916, Tristan Tzara proclamaba que Dadá se ubicaba decididamente contra el futuro puesto que en el presente veía ya todas las especies de universos posibles.



FIGURA 24. Ilustración de Marcel Janco para *La première aventure céleste de Mauseur Antipyrine* (1916) de Tristan Tzara

En mayo de 1924, el grupo dadaísta parisino organiza un recorrido errático por un vasto territorio natural que constituye el recorrido de iniciación que marca el último paso de *Dadá* al *Surrealismo*. En aquel periodo, mismo en el que las relaciones con Tristan Tzara comenzaron a debilitarse, Louis Aragon, André Breton, Max Morise y Roger Vitrac, dispusieron una deambulación a campo abierto por el centro de Francia. Los futuros surrealistas, salieron de París para llegar en tren hasta Blois, una pequeña ciudad elegida al azar en el mapa, para después, proseguir a pie hasta Romorantin. De regreso del viaje Breton, escribe *Poisson soluble* y el *Primer Manifiesto del Surrealismo* entendido como un automatismo psíquico puro mediante el cual se proponía expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es en 1924 también cuando Louis Aragon publica *Le paysan de paris* (El campesino de París) en el cual describe la ciudad desde la perspectiva de un campesino y sus extrañezas de cara a esta naciente ciudad moderna. El viaje, emprendido sin finalidad, sin objetivo, se convirtió en la experimentación de una forma de escritura automática en el territorio real. La deambulación, “palabra que contiene

la esencia misma de la desorientación y del abandono al inconsciente"⁹⁶, se desarrolla decididamente en entornos rurales casi por un deseo de volver a los espacios primitivos vastos y sin habitar tan escasos en las metrópolis. Aunado a ello, otra particularidad de la deambulaci3n reside en su voluntad de alcanzar vía el andar desorientado y sin control, un estado de hipnosis, para descubrir la parte inconsciente del territorio.

Lo mismo que ocurri3 con las incursiones anunciadas y nunca llevadas a t3rmino por *Dadá*, tampoco continuaron las deambulaciones rurales de los surrealistas. No obstante, los surrealistas deambulaban regularmente en grupo por las zonas marginales de Paris, comenzando a formalizar as3, la aprehensi3n subjetiva de los efectos de la ciudad en los urbanitas, configurando unos *mapas influenciales* completamente fuera de las representaciones cartogr3ficas tradicionales, que retoman ulteriormente los situacionistas. En estos mapas las influencias se codificaban crom3ticamente, los lugares de atracci3n eran de color blanco, los lugares de repulsi3n de color negro y los restantes gris. La dimensi3n pedag3gica de las deambulaciones surrealistas tiene que ver con el despertar de una actitud cr3tica o al menos de sospecha de que "algo m3s" subyac3a detr3s tanto de la apariencia habitual de la ciudad, como de nuestro comportamiento frente a la misma. Haciendo uso de las herramientas conceptuales del psicoanálisis freudiano que Bret3n estudi3 cuando trabaj3 en hospitales psiqui3tricos en su juventud, los surrealistas pensaban que el espacio urbano pod3a atravesarse y –conocerse– de la misma manera que nuestra psique, que en la ciudad pod3a develarse una realidad oculta o no visible. En este marco, la dimensi3n pedag3gica de las deambulaciones surrealistas se relacionan en segundo lugar con el proceso de investigaci3n surrealista que deviene una suerte de pesquisa psicol3gica sobre c3mo nos relacionamos con la realidad urbana y sobre c3mo podemos redescubrir lo maravilloso en lo cotidiano.

⁹⁶ Francesco Careri. *Walkscapes. El andar como pr3ctica est3tica*. Op.cit.p.82.

Tal y como adelantamos en el apartado precedente en este capítulo no sólo la *Internacional Letrista*, sino la *Internacional Situacionista*, reconocen en la experiencia de exploración y desorientación urbana un instrumento estético-político por medio del cual era posible comenzar a subvertir los ordenamientos del sistema capitalista de posguerra. Derivar en grupo rindiéndose a las solicitudes imprevistas, pasar noches enteras discutiendo de una supuesta revolución a punto de estallar, bebiendo de bar en bar era para los jóvenes letristas en una forma de rechazo del sistema o al menos una manera de distanciarse de las formas de vida tradicionales y de confrontar las reglas del sistema del arte pues la deriva consistía en una acción anónima y colaborativa que difícilmente podía circular como consumo en el mercado artístico. Los situacionistas reprocharían a los surrealistas el no lograr cristalizar hasta sus últimas consecuencias la disolución del arte en la vida iniciada por la vanguardia dadaísta. En este contexto después de la 'visita' de *Dadá* y de la 'deambulación' surrealista, los situacionistas formulan la teoría de la 'deriva', una actividad lúdica colectiva que además de escudriñar las zonas inconscientes de la ciudad, se proponía investigar científica y racionalmente los efectos psíquicos que el contexto urbano produce en los individuos, es decir, la psicogeografía de los entornos. De acuerdo a los situacionistas, uno de los fallos de la deambulación surrealista consistió en la desmesurada importancia que daban al azar y a lo inconsciente pues dejaban en un segundo plano, el campo de acción revolucionaria más importante que a su modo de ver era indagar e incidir en la vida, y por tanto, la ciudad real.

La deriva letrista y la situacionista, tenían la pretensión de realizar estudios subjetivos de la ciudad, pero a diferencia de los surrealistas, se proponía transformarla en una metodología -objetiva-, de investigación de la ciudad: «el espacio urbano era un *terreno pasional objetivo*, y no sólo subjetivo e inconsciente»⁹⁷ y por ello enfatizaban que

⁹⁷ *Ibíd.* p.92.

el contraste de perspectivas de las derivas colectivas era lo más conveniente para las conclusiones finales si bien había derivas solitarias y "estáticas". La deriva era en este sentido, una experimentación con nuevos comportamientos en la vida "real", la materialización de una forma alternativa de habitar la ciudad. Careri profundiza en *Walkscapes. El andar como práctica estética* (2002), la forma en la que en el surrealismo coexistían por un lado, las revolucionarias tentativas de hacer realidad nuevos usos de la vida y por otro, la reaccionaria huida de la realidad. Para los letristas y los situacionistas, la exagerada importancia de los surrealistas en los sueños era la consecuencia de la incapacidad burguesa de materializar en la práctica, estos nuevos estilos de vida, de ejecutar en lugar de soñar y excusar la irracionalidad. La una y la otra, deriva y psicogeografía dentro del programa general de la construcción de situaciones, se concebían en términos tácticos como intervenciones en la vida práctica, cuya finalidad última era llevar a cabo estudios urbanos que abrieran alternativas al transitar y vivir la ciudad espectacular, apoyándose en la comprensión del funcionamiento de los flujos de la arquitectura y los ambientes sobre nuestra afectividad. De ahí que Debord, Constant y Jorn, reflexionaran insistentemente en la experiencia del laberinto y la desorientación en contraposición al criterio utilitarista del principio de orientación.

Además del citado *Formulario para un nuevo urbanismo* (1953) del letrista internacional Chrtchleglov, el cuerpo de ideas alrededor de la deriva se desarrolló primordialmente durante los primeros años de la IS en varios artículos, pero dejan su impronta tres textos fundamentales que en orden cronológico son los siguientes: de Guy Debord *La introducción a una crítica de la geografía humana* (1955), que nos ayuda a comprender el "diagnóstico" de la ciudad de París y el sentido "científico" de la psicogeografía y *La teoría de la deriva* (1958) igualmente de Guy Debord que nos permite examinar detalladamente la metodología generada por la IS; así como el texto de Constant *Otra ciudad para otra vida* (1959) en el que se da continuidad a las

elucubraciones de Chtchleglov de una manera más aguda. Sería útil recordar algunos fragmentos de los mismos antes de desplegar nuestra argumentación sobre las potencialidades pedagógicas de la deriva situacionista.

Introducción a una crítica de la geografía urbana (1955) **Guy E. Debord**

« De todos los acontecimientos en lo que participamos, con o sin interés, la búsqueda fragmentaria de una nueva forma de vida es el único aspecto todavía apasionante. Es necesario desechar aquellas disciplinas que, como la estética u otras, se han revelado rápidamente insuficientes para dicha búsqueda. Deberían definirse entonces algunos campos de observación provisionales. Y entre ellos la observación de ciertos procesos del azar y de lo previsible que se dan en las calles.

El término psicogeografía, sugerido por un iletrado Kabyle para designar el conjunto de fenómenos que algunos de nosotros investigábamos hacia el verano de 1953, no parece demasiado inapropiado. No contradice la perspectiva materialista de los condicionamientos de la vida y del pensamiento causados por la naturaleza objetiva. La geografía, por ejemplo, trata de la acción determinante de las fuerzas naturales generales, como la composición de los suelos o las condiciones climáticas, sobre las estructuras económicas de una sociedad y, en consecuencia, de la concepción que ésta pueda hacerse del mundo. La psicogeografía se proponía el estudio de las leyes precisas y de los efectos exactos del medio geográfico, conscientemente organizado o no, en función de su influencia directa sobre el comportamiento afectivo de los individuos.

(...)Pero desde cualquier punto de vista salvo el policial, el París de Haussmann es una ciudad construida por un idiota, llena de ruido y furia, que nada significa. Hoy, el principal problema del urbanismo es el resolver la correcta circulación de una cantidad rápidamente creciente de automóviles. Podemos pensar que el urbanismo venidero se aplicará a construcciones, igualmente utilitarias, que concedan la mayor consideración a las posibilidades psicogeográficas (...)»⁹⁸.

Teoría de la deriva (1958) **Guy Debord**

« Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo.

Una o varias personas que se abandonan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a los motivos para desplazarse o actuar normales en las relaciones, trabajos y entretenimientos que les son propios, para dejarse llevar por las sollicitaciones del terreno y los encuentros que a él corresponden (..)

(..) El análisis ecológico del carácter absoluto o relativo de los cortes del tejido urbano,

⁹⁸ Publicado en el # 6 de *Les lèvres nues* (septiembre 1955). Traducción de **Lurdes Martínez** aparecida en el fanzine *Amano* # 10.
<http://www.sindominio.net/ash/presit03.htm>

del papel de los microclimas, de las unidades elementales completamente distintas de los barrios administrativos, y sobre todo de la acción dominante de los centros de atracción, debe utilizarse y completarse con el método psicogeográfico. El terreno pasional objetivo en el que se mueve la deriva debe definirse al mismo tiempo de acuerdo con su propio determinismo y con sus relaciones con la morfología social.

Chombart de Lauwe, en su estudio sobre *Paris et l'agglomération parisienne* (Biblioteca de Sociología Contemporánea, P.U.F. 1952) señala que "un barrio urbano no está determinado solamente por los factores geográficos y económicos sino por la representación que sus habitantes y los de otros barrios tienen de él"; y presenta en la misma obra -para mostrar "la estrechez del París real en el que vive cada individuo... un cuadrado geográfico sumamente pequeño"-, el trazado de todos los recorridos efectuados en un año por una estudiante del distrito XVI, que perfila un triángulo reducido, sin escapes, en cuyos ángulos están la Escuela de Ciencias Políticas, el domicilio de la joven y el de su profesor de piano (...)

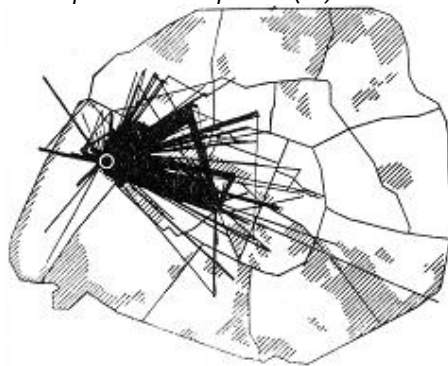


FIGURA 25. Trazado de los trayectos de una estudiante efectuados al cabo de un año por una en el distrito XVI de París aparecido en el libro *Paris y la aglomeración parisina* (1952) de Chombart de Lauwe

(...) En las antípodas de estas aberraciones, el carácter principalmente urbano de la deriva, en contacto con los centros de posibilidad y de significación que son las grandes ciudades transformadas por la industria, responde más bien a la frase de Marx: "Los hombres no pueden ver a su alrededor más que su rostro; todo les habla de sí mismos. Hasta su paisaje está animado"(...)

(...) Se puede derivar sólo, pero todo indica que el reparto numérico más fructífero consiste en varios grupos pequeños de dos o tres personas que han llegado a un mismo estado de conciencia; el análisis conjunto de las impresiones de estos grupos distintos permitiría llegar a unas conclusiones objetivas. Es preferible que la composición de los grupos cambie de una deriva a otra. Con más de cuatro o cinco participantes el carácter propio de la deriva decrece rápidamente, y en todo caso es imposible superar la decena sin que la deriva se fragmente en varias derivas simultáneas. Digamos de paso que la práctica de esta última modalidad es de gran interés, pero las dificultades que entraña no han permitido organizarla con la amplitud deseable hasta el momento.

La duración media de una deriva es la jornada considerada como el intervalo de tiempo comprendido entre dos períodos de sueño. Son indiferentes el punto de partida y llegada en el tiempo con respecto a la jornada solar, pero debe señalarse sin embargo que las últimas horas de la noche no son generalmente adecuadas para la deriva. Esta duración media de la deriva sólo tiene un valor estadístico, sobre todo porque raramente se presenta en toda su pureza, al no poder evitar los interesados, al principio o al final de jornada, distraer una o dos horas para dedicarlas a ocupaciones banales; al final del día la fatiga contribuye mucho a este abandono (...)

El campo espacial de la deriva será más o menos vago o preciso según busque el estudio de un terreno o resultados emocionales desconcertantes. No hay que descuidar que estos

dos aspectos de la deriva presentan múltiples interferencias, y que es imposible aislar uno de ellos en estado puro. Finalmente el uso de taxis, por ejemplo, puede aportar una piedra de toque bastante precisa; si en el curso de una deriva cogemos un taxi, sea con un destino preciso o para desplazarnos veinte minutos hacia el oeste, es que optamos sobre todo por la desorientación personal. Si nos dedicamos a la exploración directa del terreno es que preferimos la búsqueda de un urbanismo psicogeográfico.

(...) En todo caso el campo espacial está en función, en primer lugar, de las bases de partida constituidas para los individuos aislados por su domicilio y por lugares de reunión escogidos para los grupos. La extensión máxima del campo espacial no supera el conjunto de una gran ciudad y sus afueras. Su extensión mínima puede reducirse a una pequeña unidad de ambiente: sólo un barrio, o incluso una manzana si merece la pena (en el límite extremo está la deriva estática de una jornada sin salir de la estación Saint Lazare).

La exploración de un campo espacial fijado supone por tanto el establecimiento de las bases y el cálculo de las direcciones de penetración. Aquí interviene el estudio de mapas, tanto corrientes como ecológicos o psicogeográficos, y la rectificación o mejora de los mismos. ¿Hay que señalar que la inclinación por un barrio desconocido en sí mismo, jamás recorrido, no interviene en absoluto? (...)

(...) Las enseñanzas de la deriva permiten establecer los primeros cuadros de las articulaciones psicogeográficas de una ciudad moderna. Más allá del reconocimiento de unidades de ambiente, de sus componentes principales y de su localización espacial, se perciben sus ejes principales de paso, sus salidas y sus defensas. Se llega así a la hipótesis central de la existencia de placas giratorias psicogeográficas. Se miden las distancias que separan efectivamente dos lugares de una ciudad que no guardan relación con lo que una visión aproximativa de un plano podría hacer creer. Se puede componer, con ayuda de mapas viejos, de fotografías aéreas y de derivas experimentales, una cartografía influyente que faltaba hasta el momento, y cuya incertidumbre actual, inevitable antes de que se haya cumplido un inmenso trabajo, no es mayor que la de los primeros portulanos, con la diferencia de que no se trata de delimitar precisamente continentes duraderos, sino de transformar la arquitectura y el urbanismo.

Las diferentes unidades de atmósfera y vivienda no están, hoy en día, exactamente demarcadas, sino rodeadas de márgenes fronterizos más o menos extensos. El cambio más general que propone la deriva es la disminución constante de esos márgenes fronterizos, hasta su supresión completa.

En la arquitectura, la inclinación a la deriva lleva a preconizar todo tipo de nuevos laberintos que las posibilidades modernas de construcción favorecen (...)»⁹⁹.

Otra ciudad para otra vida (1959)

Constant

« La crisis del urbanismo se agrava. La construcción de los barrios, antiguos y nuevos, está en desacuerdo evidente con los modos de comportamiento establecidos, y aún más con los nuevos modos de vida que buscamos. Un ambiente mortecino y estéril es el resultado en nuestro entorno.

⁹⁹ Texto aparecido en el # 2 de *Internationale Situationniste*. Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.pp.54-58.

En los barrios viejos, las calles han degenerado en autopistas. El ocio está desnaturalizado y comercializado por el turismo. Las relaciones sociales se hacen imposibles en ellos. Únicamente dos cuestiones dominan los barrios construidos últimamente: la circulación en coche y el confort de las viviendas. Son la miserable expresión de la felicidad burguesa, y toda preocupación lúdica está ausente.

Ante la necesidad de construir rápidamente ciudades enteras, nos disponemos a construir cementerios de hormigón armado, en los que grandes masas de la población están condenadas a morirse de aburrimiento. Ahora bien, ¿para qué sirven los inventos técnicos más asombrosos que el mundo tiene ahora a su disposición, si faltan las condiciones para sacar provecho de ellos, si no añaden nada al ocio, si falta la imaginación?

Nosotros reivindicamos la aventura. Al no encontrarla en la tierra algunos se fueron a buscarla a la Luna. Apostamos siempre y sobre todo por un cambio en la tierra. Nos proponemos crear situaciones, y situaciones nuevas. Contamos con romper las leyes que impiden el desarrollo de actividades eficaces en la vida y en la cultura. Nos encontramos en el alba de una nueva era, e intentamos esbozar ya la imagen de una vida más dichosa y de un urbanismo unitario; el urbanismo hecho para el placer.

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 ocaso de una cultura basada en el individualismo. A nuestro entender, el arte tradicional no podrá tener lugar en la creación del nuevo ambiente en el que queremos vivir.

Estamos inventando nuevas técnicas; analizamos las posibilidades que ofrecen las ciudades existentes; hacemos maquetas y planos para ciudades futuras. Somos conscientes de la necesidad de servirnos de todos los inventos técnicos, y sabemos que las construcciones futuras que emprendamos tendrán que ser suficientemente flexibles para responder a una concepción dinámica de la vida, creando nuestro entorno en relación directa con tipos de comportamiento en constante cambio.

(...) Nuestra concepción del urbanismo es social (...)

(...) ¿Entendemos por ello un nuevo funcionalismo que ponga aún más en evidencia la vida utilitaria idealizada? No hay que olvidar que, una vez establecidas las funciones, les sucede el juego. Desde hace mucho tiempo la arquitectura se ha convertido en un juego con el espacio y el ambiente. La ciudad verde carece de ambientes. Nosotros queremos, por el contrario, servirnos más conscientemente de ellos, y que correspondan a todas nuestras necesidades.

Las ciudades futuras que estamos considerando ofrecerán una variabilidad inédita de sensaciones en este campo y harán posibles juegos imprevistos mediante el uso inventivo de las condiciones materiales, como el acondicionamiento de aire, la sonorización y la iluminación. Ya hay urbanistas que estudian la posibilidad de armonizar la cacofonía que reina en las ciudades actuales. No se tardará en encontrar en ellas un nuevo campo de creación, así como muchos otros problemas que se presentarán. Los anunciados viajes al espacio podrían 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 el modelo de nuestro estudio del urbanismo futuro.

Ante todo, sin embargo, la disminución del trabajo necesario para la producción mediante la automatización extendida creará 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 disponga del máximo de espacio social, al contrario que la concepción de ciudad verde donde el espacio social se reduce al mínimo. La ciudad futura ha de concebirse como una construcción continua sobre pilares o como un sistema ampliado de construcciones diferentes en las que

*estarían suspendidos locales de alojamiento, de recreo, etc. y otros destinados a la producción y a la distribución, liberando el suelo para la circulación y las reuniones públicas (...)*¹⁰⁰.

Esta triada de textos situacionistas bosquejan una trayectoria discursiva que va del análisis crítico frente a un contexto urbano hacia la propuesta de métodos y técnicas para intervenirlo, entre las cuales se encuentran la deriva dentro de la "disciplina" psicogeográfica y el programa del urbanismo unitario en el cual confluye en su totalidad el programa de construcción de situaciones. Debord y con él la mayoría de los situacionistas no sólo condenan la fría y calculadora ideología del modernismo de Le Corbusier sintetizada en su idea de las viviendas como "máquinas para habitar", introducida en Europa después de la Segunda Guerra Mundial sino las transformaciones más tempranas de París durante el Segundo Imperio de Napoleón III, a cargo del barón Haussmann (si bien es cierto que varios intelectuales sometieron a un duro juicio sus reformas, entre ellos el arquitecto Charles Garnier y el escritor Émile Zola, ambos parisinos). Los principales reproches a Haussmann giraban en torno a los problemas de morfología social que sus reformas habían generado. Es cierto, que como ha sucedido en muchas otras ciudades, la subida de alquileres en el centro de París, expulsó a los urbanitas pobres a la periferia de la ciudad generando así un consecuente desequilibrio social entre los polos de la capital francesa el rico -oeste y el pobre- este. Agreguemos que la ciudad posbélica que se está reconstruyendo en Europa en este momento, responde a preceptos del control político de la población y a las demandas del capital especulativo, concretando en la práctica, los principios del urbanismo de la *Carta de Atenas* (1933). La *Carta* registra las conclusiones del *IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna* celebrado durante un cruceo en Marsella y Atenas. En el documento, como explica Javier Maderuelo «se ofrecen los argumentos para efectuar la segregación al distribuir y regular lo que identifican como las cuatro

¹⁰⁰ Publicado en el # 3 de *Internationale Situationniste* (1959). Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.pp.106-109.

funciones primarias de la ciudad, que son la vivienda, el trabajo, el ocio y la circulación»¹⁰¹. Funciones que evidentemente dejan de lado la política, cultural y la educativa, entre otras.

En este marco, los situacionistas, con especial hincapié Constant critican un urbanismo estéril, una urbanización en crisis por secundar la lógica mercantil o “espectacular”, que privilegia la circulación de automóviles y el confort de las viviendas en las que no hay ninguna concepción ni lúdica, ni social y menos aún una perspectiva que se empeñe en poner al servicio de los urbanitas la tecnología alcanzada hasta ese momento. Aunque en estos tres artículos situacionistas apenas revisados no aparecen (como en el texto de Chtchleglov), reflexiones sobre el aburrimiento, ése tema fue una constante en las disquisiciones de la revista que denunciaba sistemáticamente falta de espacios “apasionantes” para ejercer nuestras capacidades lúdico-creativas y lúdico-constructivas.

Con la perspectiva del presente podemos avistar que la psicogeografía situacionista al ubicarse en la intersección disciplinar de el arte y la política, aportó de una manera *sui géneris* una nueva herramienta de investigación estética con aplicación en distintos campos, fue también pionera de la crítica de la mercantilización de los paisajes y no sólo eso, apuntó a cómo las ciudades enteras seguían una trayectoria hacia la tematización y en suma a la banalización, con especial énfasis a lugares con una carga simbólica fuerte. Es como si para adquirir más relevancia e imbuirse de sentido, el paisaje o entorno urbano debiera ser mediatizado y -alejado en una representación-, pasar por el poderoso filtro de la imagen quien es quien da testimonio y fe de nuestras experiencias extraordinarias. Los momentos “especiales” de la vida, pero también un buen número de prácticas artísticas contemporáneas de índole supuestamente performativa, se convierten cada vez más en

¹⁰¹ Javier Maderuelo. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo (1960-1989)*. Editorial Akal, Madrid, 2008. p. 179.

acontecimientos preparados para la cámara de fotos y el registro videográfico. Desde luego, esta problemática entre representación y realidad, como hemos visto al contraponer el pensamiento de Debord y de Rancière, es mucho más compleja, pero todo apunta a que el paisaje se sustituye cada vez más por la imagen, olvidando como veremos en el próximo capítulo a partir de las ideas del geógrafo Joan Nogué, que la aprehensión profunda del paisaje precisa una percepción sensorial y emotiva integral mediante el contacto directo entre nosotros y nuestro entorno.

En lo referente a la metodología, la *Teoría de la deriva* (1958) de Guy Debord, que presupone descifrar la ciudad como un centro de posibilidad y de significación, desarrolla en primer plano los aspectos técnicos de la misma: la importancia de derivar en grupos para llegar a conclusiones más objetivas, los lineamientos sobre la duración recomendada de la misma, la estipulación de los límites para el campo espacial del estudio, las ideas para registrar las enseñanzas de la deriva con el fin de establecer las articulaciones psicogeográficas de las ciudades modernas. Todo ello con el objeto de proponer en base a estas investigaciones, las transformaciones de la arquitectura y el urbanismo catalizadas desde los deseos de los urbanitas. Pero en el fragmento más sugestivo de *Teoría de la deriva* (1958), Debord hace alusión a la frase de Marx «Los hombres no pueden ver a su alrededor más que su rostro; todo les habla de sí mismos. Hasta su paisaje está animado», llevándonos a considerar hasta qué punto el mirar es una cuestión de un enfoque voluntario, que nos muestra no sólo que únicamente vemos lo que queremos ver, sino que hay toda una zona oscura en nosotros mismos de la cual tenemos que tomar distancia "estética" para poder conocer.

La contraparte práctica de estas perspectivas teóricas son las cartografías psicogeográficas producidas por el colectivo pero es importante no olvidar que encontramos en la revista de la IS varios

estudios psicogeográficos cuya codificación es enteramente textual. Sobresale por citar un artículo realmente atractivo el *Intento de descripción psicogeográfica de Les Halles* (1958) de Abdelhabid Khatib, en la que pone en juego el uso de herramientas de otras disciplinas como la estadística y la sociología, proyectando un cuestionario para los lectores de la revista quienes debían enviar las respuestas a una dirección postal indicada. En el sondeo, pregunta entre otras cosas el grado de conocimiento del barrio que circunda el mercado de *Les Halles*, si los lectores han realizado derivas por el mismo, qué sentimientos les provoca esta zona de la urbe francesa, qué modificaciones ambientales encuentran entre calles y a qué actividades debería dedicarse *Les Halles*. A todo ello Khatib respondió que este barrio podría convertirse en un parque de atracciones destinado a la *educación lúdica* de los trabajadores.



FIGURA 26. Fotografía de la *Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour*, 1957

La primer cartografía propiamente situacionista es la *Guide Psicogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour* (1957) firmada por Guy Debord. Se diseñó como un mapa plegable para distribuirse entre los turistas de París como una invitación a perderse. Cuando abrimos esta guía nos encontramos con un París quebrado en fragmentos, cuya unidad se ha perdido y en el cual únicamente reconocemos el centro histórico de París, flotando en un "vacío". La idea detrás de este mapa emocional es que la ciudad habría de pasar por la auscultación lúdica de la experiencia liberada y subjetiva en la que el turista se confrontaría consigo mismo sobre los afectos, las pasiones y pulsiones que la ciudad le despertaba. Esta guía que también codificaba plásticamente hallazgos de varias derivas, se pensó inicialmente que participaría junto con otros mapas de Debord, en la *Primera exposición colectiva de psicogeografía (Première exposition de psychogéographie)* en la galería Tapote de Bruselas en febrero de 1957. Exposición, que incluía a los artistas Yves Klein, Asger Jorn, Ralph Rumney, Michèle Bernstein y Mohammed Dahou. Tras la negativa final de Debord a participar *Guide Psicogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour* fue impresa poco tiempo después junto con *The Naked City* en mayo del mismo año, durante una estancia con Jorn en Dinamarca y editada por el Movimiento Internacional para un Bauhaus Imaginista.

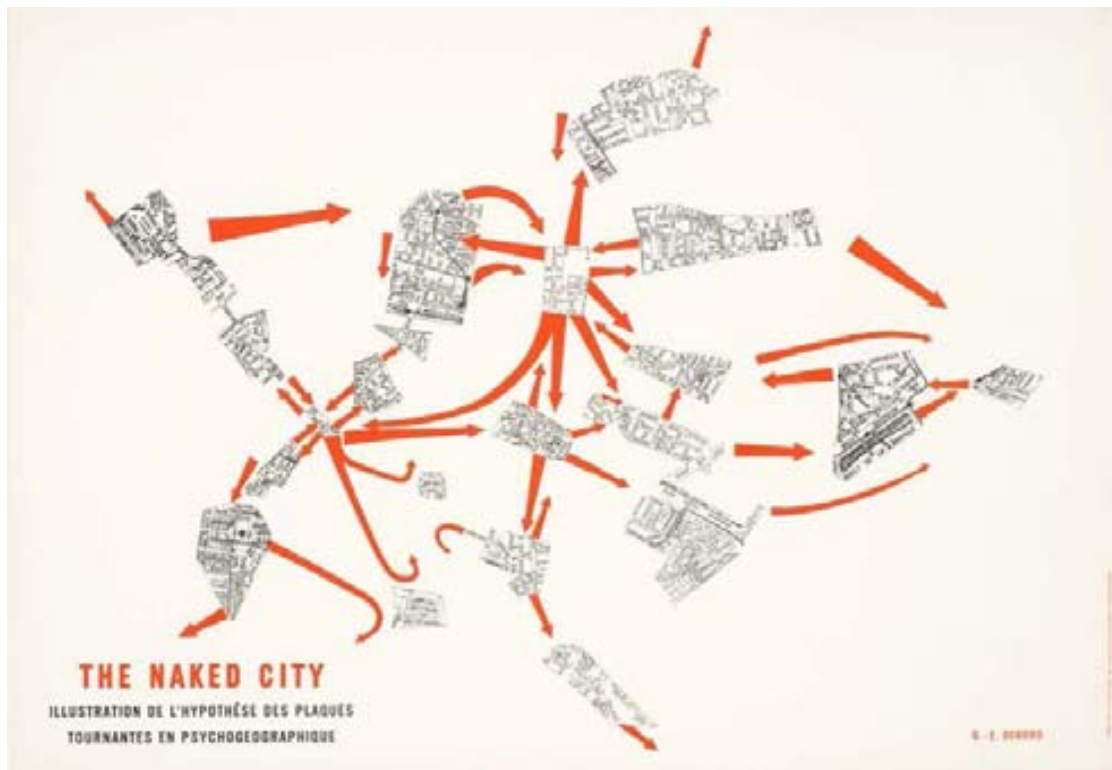


FIGURA 27. Fotografía de *The Naked City: Illustration de hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique*, 1957

Para confeccionar *The Naked City: Illustration de hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique* (1957), Debord tomó un mapa comercial de París, de los que se ofrecen a los turistas en los hoteles y lo recortó en fragmentos calificados como "unidades de ambiente". Posteriormente los dispersó sobre una hoja de papel blanco y unió unos fragmentos por medio de flechas rojas que con distintas longitudes, grosores y giros, indicaban la intensidad y dirección de los deseos que pueden cruzar de una unidad a otra. El título fue tomado de una doble fuente con el mismo nombre. La primera es un libro de fotografías del ucraniano Arthur H. Fellig alias *Weegee* famoso por documentar el ambiente callejero de Nueva York y la segunda es la película estadounidense de investigación policiaca dirigida en 1948 por Jules Dassin. Este mapa ilustra la idea de la deriva, invita a una lectura abierta del mismo, denuncia la segregación funcional de la ciudad a

favor de la expresión de nomadismo urbano y ofrece un paisaje psíquico de la urbe. La unidad de Paris en este mapa, sólo puede ser el resultado de la conexión entre los recuerdos y los montajes fragmentarios, develando como la ciudad no puede ser representada ni navegada neutralmente. Resulta en última instancia un tipo de perversión del sistema de rerepresentación cartográfica establecido basado en el propósito utilitario de la orientación. Más que un registro objetivo de la realidad, *The Naked City: Illustration de hypothèse des plagues tournantes en psychogéographique* (1957), propone otra manera de construirla. Tal y como el título lo enuncia, por hipótesis se entiende que el documento es una propuesta y no una solución, en la que la psicogeografía de Paris va explorando posibilidades para la construcción de situaciones y la consolidación del programa del urbanismo unitario. Así, por ejemplo desde un punto de vista psicogeográfico, las distancias entre dos lugares en una misma ciudad, no guardan relación con la distancia proporcional de un plano hecho a escala geométrica, sino con la distancia entre dos polos emotivos. Los mapas situacionistas, ajenos a las reglas de la geografía oficial, aspiraban a visibilizar la dimensión emocional más bien existencial y subjetiva del espacio geográfico y no la topológica. En relación a la dimensión pedagógica de la deriva cabe en este punto señalar que los mapas estimulan el pensamiento espacial, a la vez, que conservan la memoria de los lugares. Los cartografías nos muestran y nos permiten compartir visiones del mundo. Un mapa situacionista servía no tanto para definir un espacio como para descubrirlo, en este sentido, no resolvía sino provocaba trayectorias.

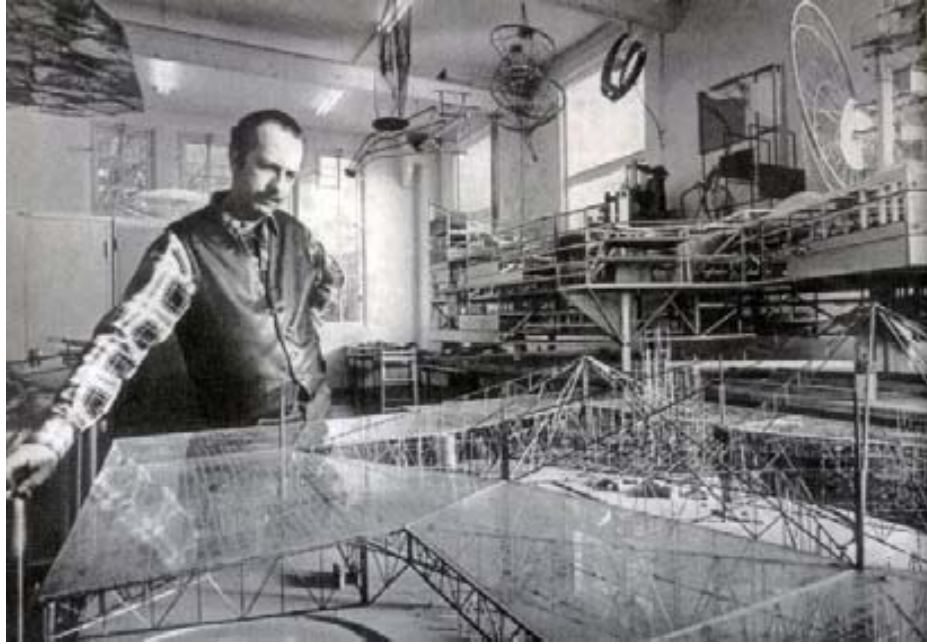


FIGURA 28. Retrato de Constant con las maquetas y los estudios preparatorios de *New Babylon*

En el Laboratorio de Alba Jorn y Pinot Gallizio ya habían discutido el potencial del nomadismo en tanto crítica de los fundamentos de la sociedad europea que les era contemporánea. Tras una visita a un campamento nómada ubicado en unos terrenos de Gallizio, Constant descubre en el nomadismo la oportunidad de poner en crisis los basamentos sedentarios de la arquitectura funcionalista. Empieza a trabajar en un proyecto para un campamento de gitanos en Alba y poco a poco imagina una ciudad y sociedad futura nómada a escala planetaria que sometería a juicio la ciudad moderna y las formas de arquitectura represiva. Es así que nace el proyecto *New Babylon* (1956-1974) en el cual Constant trabajó durante 18 años y en el que la teoría de la deriva alcanza un fundamento histórico y una tridimensionalidad en la arquitectura utópica. El nombre del proyecto aludía a la película filmada en la URSS por Kozintsev y Trauberg en 1929 sobre la Comuna de París. De manera que *New Babylon* invocaba dos revoluciones, una en San Petersburgo y la otra en París. En el documento *New Babylon*, Constant resume el espíritu de la ciudad futura de la manera siguiente: «Ahora bien, es evidente que la sociedad lúdica sólo puede ser una

sociedad sin clases. La justicia social no garantiza de ningún modo la libertad, ni la creatividad que es la libertad hecha realidad. La libertad no solo depende de la estructura social sino también de la productividad. Y el crecimiento de la productividad depende de la tecnología»¹⁰².



FIGURA 29. Constant, *New Babylon*. *Combinación de sectores*, 1971, foto de Victor E. Nieuwenhuys

New Babylon consistía en una multitud de maquetas, mapas, croquis, filmes y documentos que proyectaban un conjunto de ciudades europeas de alta tecnología y multiétnicas, capaces de transformarse constantemente en el espacio y en el tiempo, de acuerdo al deseo de sus habitantes como un acto creativo y cotidiano pues para Constant no podría existir una auténtica libertad sin creatividad. Los urbanitas de *New Babylon* podrían elegir colectivamente cómo asignar los usos, la iluminación e inclusive los olores de los espacios estructurales, ya que

¹⁰² Constant Nieuwenhuys. *La Nueva Babilonia*. Traducción Maurici Pla. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009. pp.9-10.

no sólo las paredes sino el clima y otros elementos se controlarían al toque de un interruptor. Nueva Babilonia disolvía los límites de los espacios públicos y privados, combinando nociones del comunismo de los consejos o el control de los habitantes y no trabajadores pues todo estaría automatizado. con el compromiso con el juego concebido no como ocio sino como la actividad principal. *New Babylon* estaba pensada para un *homo ludens* liberado de la esclavitud del trabajo “atrofiante” en una ciudad lúdica, que se construye y reconstruye al infinito sus propios laberintos desorientadores.



FIGURA 30. *Entrada del Laberinto*, 1972, óleo sobre lienzo, foto de Victor E. Nieuwenhuys

En sus inicios, el proyecto se inscribe en el urbanismo unitario situacionista en el que confluían el conjunto de las artes o más bien de las situaciones construidas, buscando que los habitantes recuperaran la actitud de autodeterminación así como el instinto constructivo en la vivienda y en la propia vida. Se trataba pues de utilizar el tiempo y el espacio de la ciudad pero no en la construcción de objetos y momentos para consumir, sino la construcción espontánea de ejemplos por así

llamarlos "contagiosos" y replicables. Entre los documentos y dibujos preparatorios de Nueva Babilonia resalta uno realizado en 1963 llamado *Labyratoire (Labyratonum, 1962-1963)* que involucra la curiosa mezcla entre un espacio de laboratorio y un espacio laberíntico. El *Labyratoire* de Constant, abría la posibilidad de pensar en un tercer espacio liminal que funcionaría simultáneamente como una zona laberíntica de exploración lúdica y como un laboratorio de experimentación científica en la que los resultados no podrían estar anticipados. El -laberinto dinámico- es sin duda una de las contribuciones conceptual de Constant al urbanismo unitario, pues es un laberinto diferente a cualquier laberinto tradicional, no tiene entradas ni salidas. La deriva por el laberinto, al ser lo opuesto a las trayectorias pautadas del modelo funcional de la circulación urbana, tenía la facultad de romper esos hábitos cotidianos tan naturalizados en los urbanitas. Con el laberinto, la desorientación sería objeto de una búsqueda consciente. Ya no se trataría de extraviarse en el sentido más común de perderse sino en el sentido más positivo de "encontrar caminos desconocidos". Perderse implica que entre nosotros y el espacio no existen únicamente una relación de control o dominio por nuestra parte, sino la posibilidad de que el espacio nos domine o controle también.

Profundamente influidos por las ideas del *Homo ludens* (1938) del filósofo e historiador holandés Johan Huizinga, el juego fue una cuestión fundamental para la IS y Constat produjo no sólo consistentes reflexiones al respecto sino minuciosas descripciones de la *zona amarilla* dedica exclusivamente a los atributos revolucionarios del juego en *New Babylon*. Para Constant la liberación del potencial lúdico e imaginativo y creativo del hombre está directamente relacionada con su liberación en tanto que ser social. Jugar una práctica libre de utilidad práctica, connota habitualmente ociosidad, inmadurez, y la ausencia de seriedad y sustancia. No obstante, en términos situacionistas el juego tendría que caracterizarse por la desaparición de todo elemento competitivo en sintonía con los modos de vida de los trabajadores al

servicio del espectáculo para dejar paso a una concepción realmente colectiva de juego o la creación común de ambientes lúdicos elegidos. En el artículo *Contribución a una definición situacionista del juego* (1958), aparecido sin firma particular en el primer número de la revista *Internacional Situacionista*, la agrupación declara la necesidad crucial a superar entre la vida cotidiana y el juego que presupone el juego como una expresión aislada y provisional: «La existencia marginal del juego con respecto a la abrumadora realidad del trabajo, se experimenta como algo ficticio»¹⁰³. Encontramos aquí otra resonancia de Schiller para quien la actividad ‘gratuita’ del juego podía fundar al mismo tiempo la autonomía de un dominio propio del arte y de la creación de formas de una nueva vida colectiva, porque era la humanidad misma del hombre libre por contraposición a la servidumbre del trabajo. Si parte de la capacidad de poder de las élites se asentaba en la educación estética de los sentidos contraria a la sensibilidad por cultivar del pueblo, el *sensorium* del arte ajeno a las demás formas de experiencia sensible, es decir, su ‘apariencia libre’ implicaba una posibilidad emancipatoria y de igualdad porque generaba a su vez vía la imaginación un estado de ‘libre juego’ en el espectador. Las ideas sobre el juego situacionista estaban vinculadas igualmente a sus reflexiones frente al ocio o “tiempo libre”, en el *Cuestionario* (1964) abordan la cuestión de la siguiente manera:

12. Los situacionistas ¿son la vanguardia de la sociedad del ocio?

«La sociedad del ocio es una apariencia que recubre un cierto tipo de producción-consumo del espacio-tiempo social. Si el tiempo de trabajo productivo propiamente dicho se reduce, el ejército de reserva de la modalidad industrial trabajará en el consumo. Todo el mundo es sucesivamente obrero y materia prima en la industria de las vacaciones, del ocio, del espectáculo. El trabajo existente es el alfa y el omega de la vida existente. La organización del consumo, además de la organización de los placeres, debe equilibrar exactamente la organización del trabajo. El “tiempo libre” es una medida irónica en el curso de un tiempo prefabricado. Rigurosamente, este trabajo no podrá ofrecer más que este ocio tanto para la élite ociosa -en realidad, cada vez menos ociosa- como para las masas que acceden al ocio momentáneo. Ninguna barrera de plomo puede aislarnos, ni un fragmento de tiempo ni el tiempo completo de un fragmento de la sociedad, de la radioactividad que difunde el trabajo alienado; sólo lo haría en el sentido de conformar la totalidad de los productos y de la vida social, así y no de otra

¹⁰³ “Contribución a una definición situacionista de juego”. Publicado en el # 1 de *Internationale Situationniste* (1959). Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999, pp.11-12.

forma»¹⁰⁴.

Paradójicamente, *New Babylon* dejó su huella en las investigaciones espaciales hoy consideradas por buena parte de los arquitectos al servicio del "espectáculo", de figuras como Zaha Hadid, Frank O. Gehry, Rem Koolhaas, Philippe Starck, Nigel Coates, Greg Lynn y otros arquitectos que toman en cuenta el impacto emotivo de la experiencia de la ciudad.

En relación a la dimensión pedagógica del urbanismo unitario en el proyecto de Constant, es interesante apuntar que Constant de hecho desconfía de la pertinencia de una educación tradicional en *New Babylon*, pues la principal manera de aprender del neobabilonio sería precisamente jugando. Constant lo argumenta con las siguientes palabras:

«Toda educación que prepara al futuro adulto para lo que será su tarea útil en la sociedad tiende a rechazar el instinto creador. Ahora bien, ocurre a menudo que la "utilidad" desaparece con el rápido desarrollo de la tecnología, incluso antes de que el niño llegue al final de sus estudios. En estas condiciones, la "educación" sólo puede jugar un papel negativo, de represión de cualquier forma de creatividad espontánea. De no ser así, el adulto sería más creativo que el niño, cuando en realidad ocurre lo contrario. ¿Podemos concebir una educación dirigida al desarrollo de la creatividad? Podemos dudar de ello, y preguntarnos si cualquier forma de educación, o lo que entendemos por educación no consiste en restringir la libertad, que es la condición fundamental de la creatividad. La única educación que es favorable a la creación es aquella que elimina las trabas para el desarrollo de la creatividad. Pero el homo ludens prescinde de la educación. Él aprende jugando»¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Publicado en *Internationale Situationiste # 9* (1964). Traducción extraída de *Internacional Situacionista vol. II: La supresión de la política*, Madrid, Literatura Gris, 2000. pp.146-149.

¹⁰⁵ Constant Nieuwenhuys. *La Nueva Babilonia*. Op. cit. pp.9-10.



FIGURA 31. Representación simbólica de la Nueva Babilonia, 1969, collage sobre papel, Foto de Victor E. Nieuwenhuys

Una vez revisados los discursos, las prácticas y los ejemplos de la deriva situacionista, queda por señalar la dimensión pedagógica que comenzó a bosquejarse en el apartado de *La dimensión pedagógica de los grupúsculos que confluyen en el programa de urbanismo unitario en la Internacional Situacionista*. Volviendo al punto de partida inicial de la introducción de esta investigación, la nueva y compleja concepción de las relaciones entre cultura y pedagogía en el programa situacionista ha sido un tema poco reflexionado por los teóricos y agentes culturales. Las relaciones entre la IS y la pedagogía se han elaborado en esta tesis a la luz de varios sentidos: **la reprobación de la especialización disciplinar en servicio del mercado laboral y la división del trabajo propugnada por la sociedad del 'espectáculo'** (en la IL y la IS), **el uso del arte como una herramienta de investigación y de transformación social** (en la mayoría de los grupos que se fundieron en la IS), **la precariedad de la figura del estudiante** (en la IS principalmente en el panfleto *Sobre la miseria en el medio estudiantil, 1966*), **la sospecha frente a la pedagogía tradicional en beneficio de una defensa de la**

imaginación y otra defensa hasta cierto punto idealizada de la “experimentación” (en el MIBI, la IL, la IS así como en el pensamiento de Constant) y la que aún tenemos que desarrollar, es decir, **su dimensión metodológica**. Evidentemente no pretendemos un retorno a las practicas situacionistas *avant la lettre*, elaboradas sobre la base de problemas que ya no son los nuestros (si bien no hay que echar en saco roto que nuestro “tiempos libre” u ocio es ya un ámbito coreografiado, organizado y controlado, incluyendo desde luego el ocio cultural).

Lo que buscamos es proyectar la deriva hacia un enriquecimiento metodológico útil e interesante en un campo de conocimiento pluridisciplinar que nos devuelva una experiencia renovada de la ciudad, que nos permita cuestionar todavía bajo qué parámetros percibimos, pensamos y construimos el mundo, limitando o extendiendo sus posibilidades. De ahí que en la segunda parte de la presente investigación efectuáramos una crítica del programa situacionista a la luz del concepto de emancipación de Jaques Rancière, con el fin de reinscribir el uso educativo de las estrategias situacionistas en un horizonte igualitarista de emancipación que conciba, en contraposición a la formulación principal del programa de la IS, la figura del espectador *a priori* como un agente reflexivo y crítico y no como un mero contemplador pasivo a ‘formar’. Como una nota al margen, vale la pena especular si esta concepción tan pobre del espectador parece ser más una influencia de Guy Debord pues ni CoBrA, ni el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista o el mismo Letrismo a la batuta de Isidore Isou, tenían una concepción tan pobre, tan negativa del ‘espectador’ pasivo e ignorante como la de Guy Debord.

Recordar en este punto el análisis de las tres paradojas capacidad/incapacidad, contemplación/participación, distancia/cercanía en los procesos pedagógicos y el programa de la IS, nos previenen de ‘desestimar’ la figura del espectador a la hora de argumentar la dimensión educativa de deriva. El uso de esta figura nos ayuda también

a examinar cómo podemos prevenirnos de no reproducir una de las 'fallas' del programa situacionista –paradójicamente- vinculada a la concepción pedagógica de la eficacia política del arte, aún presente en nuestros días por ciertas prácticas artísticas más intencionalmente políticas. El anteriormente aludido presupuesto de que existe algo parecido a un *continuum* entre la construcción de situaciones y su cristalina recepción en forma de una experiencia que garantiza necesariamente la modificación de los pensamientos, los sentimientos y las acciones de los espectadores en una misma dirección. Reitero que discrepo de esta posición del arte crítico o la construcción de situaciones como la transmisión de modelos o contra modelos de comportamiento en una relación directa de causa y efecto, y sostengo que merece la pena repensar esta competencia crítica más como una operación cognitiva de la imaginación activada por el característico sentido abierto de las prácticas artísticas contemporáneas, que al ser distintas en cada espectador producen una experiencia estética de disenso. Quizás así podríamos aprovechar mejor la discontinuidad o al menos la distancia entre el ámbito artístico en tanto que esfera de conocimiento diferenciado y las demás esferas sociales, que es lo que nos faculta a cuestionar nuestros modos de inteligibilidad del mundo desde la distancia de cada una de tales esferas y sus funciones preestablecidas, para reafirmar la deriva como un lugar privilegiado de pensamiento que nos recuerda que nuestra realidad es un constructo contingente, susceptible de ser transformado, y no una verdad oculta falseada espectacularmente en su totalidad.

Hasta hace unas cuántas décadas, la dimensión pedagógica del arte adolecía en nuestro contexto, de una falta de pautas teóricas y metodológicas propias que validaran la construcción de nuestros objetos de estudio, y, que fundamentaran reflexivamente nuestras prácticas educativas. La intención de trabajar la deriva situacionista como herramienta pedagógica es desarrollar el aprendizaje no tanto sobre el arte sino a través de él. Favorecer el desarrollo de la

imaginación y por lo tanto de un pensamiento considerablemente más libre que el de otros ámbitos formativos, la activación de la reflexión y el cuestionamiento crítico, así como el sentido de colaboración en las dinámicas de grupo. Las estrategias situacionistas buscaban en general oponerse a la experiencia estética del Arte y de la Belleza pues reforzaban, según la IS, una actitud de pasividad, conformismo, contemplación y recogimiento en el espectador, al igual que la oferta de entretenimiento o los medios masivos de comunicación. En contraposición, una de las funciones de la deriva en el programa situacionista era liberar nuestra consciencia al redescubrir nuestros verdaderos deseos en oposición a las falsas necesidades creadas por el espectáculo con el fin de romper de una vez por todas con la ilusoria "idea burguesa de felicidad". Lo que se perseguía también con esta estrategia era lograr la emancipación de los 'contempladores pasivos' del espectáculo mediante la emancipación del tiempo y espacio vital colonizado por el espectáculo, activando microrevoluciones lúdicas y de agitación en la vida cotidiana que interrumpieran sus coordenadas habituales.

En relación a la generación de conocimiento, la deriva ponía sobre la mesa la necesidad de reivindicar las facultades cognitivas del hombre moderno como la imaginación y la creatividad atrofiadas por los estímulos tecnológicos y el trabajo mecánico. Dicha reivindicación podía realizarse mediante una rearticulación de experiencias de interrupción de sentidos habituales en la vida ordinaria, de manera que a pesar de que la deriva no compromete necesariamente la construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y de sus significados. Espacialmente nuestro mundo se ha vuelto demasiado sedentario circunscrito a circuitos fijos, excesivamente pautados y previsibles, temporalmente apresurado como para que podamos instalarnos en una mínima perspectiva. Derivar nos permite trastocar estas condiciones. Al aplicar una atención "estética", distanciada y reflexiva a nuestra vida cotidiana, involucramos nuevos modos de entender, percibir y "habitar"

la ciudad más allá de la mera apropiación intelectual. La deriva nos permite activar pedagogías críticas en comunidades temporales de aprendizaje, para mirar con los ojos de la mente y mirar con los ojos de otras mentes, implicando al cuerpo, los cinco sentidos y la emotividad psicogeográfica en los procesos de aprendizaje.

En términos específicamente metodológicos la deriva puede funcionar como un instrumento *horizontal* y *experimental* de exploración *transversal* de las esferas urbanas, psíquicas y culturales, con atributos lúdicos, heurísticos, colectivos y colaborativos. Dos interesantes cualidades de este tipo de instrumento es por una parte el amplio espectro de aplicación que tiene según el objeto o más bien entorno a estudiar y por otra la revisión continua de formatos que permite. El primero refiere a la facultad de la deriva de generar conocimientos transversales o “no especializados” en ninguna disciplina, sino que atraviesen y se abran a otras disciplinas allende lo artístico. El *Labyratoire (Labyratorum)* del proyecto de *New Baylon* de Constant es una buena metáfora del atributo experimental laboratorio/laberinto de la deriva. En realidad, la deriva puede entenderse como una especie de laboratorio nómada que investiga mediante prácticas de desorientación e intercambio de perspectivas diversas clases de entornos, afinando permanentemente sus instrumentos a fuerza de prueba y error. La deriva es además una actividad pedagógica colaborativa, susceptible de ser replicada y reinventada de manera autodidacta, catalizando procesos de aprendizaje autónomo. Especulativamente hablando, dependiendo de qué tipo de institución albergue un programa con este metodología, la deriva permitiría en principio que la experiencia educativa del museo, por dar un ejemplo, no terminara al final de la deriva sino que trascendiera al ámbito privado y cotidiano de los participantes.

Como puede constar, una de las principales tesis de la investigación es primordialmente la capacidad que la deriva situacionista aporta a la

pedagogía para cuestionar desde la horizontalidad, los presupuestos dominantes de la enseñanza y criticar en este camino, las políticas y los procesos de la construcción de conocimiento como se analizó a la luz del pensamiento de Jacques Rancière. En el próximo capítulo, con el análisis del proyecto *Paisajes en ruta* (2010-2011), que fungió como experimento de esta tesis, intentaremos mostrar como haciendo un uso pedagógico de la deriva, se complejizan las relaciones tradicionales maestro/alumno, pues el pedagogo funciona más como un facilitador que como un profesor que enseña o transmite un conocimiento. Tampoco hay en estas dinámicas de indagación urbana una voz privilegiada o correcta ni menos una evaluación que calcule cuantitativamente un desempeño. Insistimos en que la defensa del más amplio margen de horizontalidad como un principio pedagógico no desconoce la existencia de relaciones de poder, pero tampoco desconocer la necesidad de intentar transformarlas en la medida de lo posible, renunciando desde luego a la ilusión de que podríamos liberarnos por completo ellas. En consecuencia la deriva como herramienta pedagógica estaría bastante cercana al primer sentido etimológico de *educere* "sacar a la luz" o a la mayéutica socrática.

Quizás solo hace falta cerrar este capítulo con una reflexión preliminar sobre la naturaleza de la investigación que el arte y la deriva pueden generar. En la última década la presencia de los conceptos *investigación artística* y *producción de conocimiento* ha sido constante en el arte contemporáneo y dentro de esta disposición hay una genealogía del arte como investigación inscrita en el legado de la vanguardia situacionista, por lo que no podemos dejar de lado el contexto de aparición de este trabajo que reivindica la deriva como herramienta de investigación. En este marco la experiencia del arte en nuestros días ha comenzado a justificar su valía crítica bajo el criterio de la producción de conocimiento. Se trata de un campo diferenciado que el artista activista Brian Holmes ha denominado *investigaciones extradisciplinares*, es decir, estudios abiertos a otros campos del saber como la ciencia, la política, la

economía, el psicoanálisis, etc. «¿Cuál es la lógica, la necesidad o el deseo que impulsa a cada vez más artistas a trabajar fuera de los límites de su propia disciplina, definida por nociones de reflexividad libre y estética pura, materializada en el circuito galería-revista-museo-colección y acechada por la memoria de la pintura y la escultura como géneros normativos?»¹⁰⁶.

Parafraseando a Holmes, el concepto se generó con la intención de superar esa especie de doble impotencia que afecta a las prácticas significantes contemporáneas “en efecto una doble deriva exenta de las cualidades revolucionarias que buscaban los situacionistas”. Enuncia en primer lugar, la inflación de discursos interdisciplinarios en los circuitos culturales y académicos, un sistema combinatorio que se restringe a nutrir la maquinaria simbólica del capitalismo cognitivo, actuando como una especie de suplemento al movimiento financiero perpetuo. Y en segundo lugar, enuncia Holmes el estado de indisciplina que surgió como un efecto indeseado de las revueltas antiautoritarias de los sesenta; indisciplina que consiste en que el sujeto se somete sencillamente a las solicitudes estéticas del mercado como por ejemplo, los artistas en la vena neopop. Mientras que la indisciplina significa remezclar o post-producir sin cesar el flujo de imágenes comerciales prefabricadas. A pesar de sus diferencias la interdisciplinariedad y la indisciplina se han convertido, para Holmes en las dos excusas más comunes para la neutralización de la investigación significativa. En contraste a este diagnóstico Holmes propone la investigación extradisciplinar, en sintonía con la deriva como herramienta de investigación abierta en realidad a aplicarse casi cualquier campo disciplinar:

¹⁰⁶ Brian Holmes. Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones. Traducción de Marcelo Expósito, revisada por Brian Holmes y Joaquín Barriandos. BRIAN HOLMES. “Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones”; “Lo extradisciplinario. Para una nueva crítica institucional” (artículo publicado en el n° 28 de la revista Multitudes, 2007). <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es>

«La ambición extradisciplinar consiste en llevar a cabo investigaciones rigurosas en terrenos tan alejados del arte como son las finanzas, la biotecnología, la geografía, el urbanismo, la psiquiatría, el espectro electromagnético, etc., para impulsar en estos terrenos el «libre juego de las facultades» y la experimentación intersubjetiva que caracterizan al arte moderno y contemporáneo, pero también para tratar de identificar, dentro de esos mismos dominios, los usos espectaculares o instrumentales que con tanta frecuencia se hacen de las libertades sorprendidas y subversivas del juego estético, como hace el arquitecto Eyal Weizman de manera ejemplar cuando investiga la apropiación militar israelí y estadounidense de estrategias arquitectónicas cuya concepción original era subversiva. Weizman desafía a lo militar en su propio terreno con sus mapas de infraestructuras de seguridad en Israel; pero regresa con elementos nuevos para el examen crítico de lo que había sido su disciplina exclusiva. Es en este complejo movimiento de ida y vuelta, que sin negar la existencia de diferentes disciplinas nunca permite dejarse atrapar por ninguna de ellas, donde debemos buscar un nuevo punto de partida para lo que se llamó crítica institucional»¹⁰⁷.

El uso de estas categorías describe un modelo artístico a medio camino entre la ciencia, la pedagogía y la academia. Se trata de un arte contiguo a otros campos que habitualmente privilegiamos como transmisores de saber. De manera consecuente, una buena parte de los esfuerzos teóricos y curatoriales en nuestros días, han asumido un compromiso por multiplicar las plataformas de intercambio de saber, tanto de manera autogestionada como potenciando los departamentos educativos de las instituciones abocadas al arte contemporáneo. Hoy se debate el sustrato reflexivo que estas investigaciones han aportado al campo del arte y se evalúa hasta qué punto estas prácticas son en su mayoría simulaciones, una tendencia más del arte contemporáneo; o si al contrario, son producciones que nos permiten poner en tela de juicio nuestras construcciones naturalizadas de la realidad. ¿A qué ideología obedece esta apropiación de metodologías especulativas por parte de artistas, curadores, pedagogos, instituciones formativas y otros agentes culturales? A pesar de que las aportaciones de este modelo pluridisciplinario han contribuido a enriquecer las tácticas artísticas de intercambio de saber, la generalidad de los términos nos confronta con una paradoja. Esta tendencia responde también a la exigencia de justificar el valor social del arte, en una sociedad ordenada bajo el discurso del capitalismo cognitivo, que el economista italiano Andrea Fumagalli ha denominado bioeconomía. El paradigma económico que

¹⁰⁷ *Ibíd.*

tiene como objeto de intercambio, acumulación y valorización, las facultades de comunicación y aprendizaje de los seres humanos. En este marco, el control de la fuerza de trabajo de cualquier política de desarrollo pasa necesariamente por el control de la actividad cognitiva. ¿Cómo aprovechar este creciente interés por la educación como un modelo operativo de colaboración y creación artística, desde una distancia crítica que nos prevenga de reproducir vicios y órdenes del discurso pedagógico anquilosadas? ¿Qué papel puede asumir el mediador, educador o curador educativo para -detonar- más que limitar, guiar o controlar un proceso de heurístico conocimiento o de apertura de sentido? ¿Qué nuevas responsabilidades y potencialidades comprometen estas relativamente nuevas figuras profesionales? ¿Acaso el llamado “giro pedagógico” del arte ha terminado por convertirse en una marca de la economía del conocimiento, en donde la innovación y la distribución colectiva del saber en cualquier disciplina, trabajan al servicio del crecimiento, la riqueza y el fortalecimiento del *statu quo*?

En el texto *Deshacer lo investigado*¹⁰⁸ de la artista Natascha Sadr Haghghian, ilumina críticamente las contradicciones de la investigación artística como dispositivo de gubernamentalidad. ¿Acaso estas etiquetas no implican un consenso canónico, un marco de reconocimiento para hacer este tipo de práctica más controlable y manejable? ¿Qué es lo que sucede cuando a un cierto tipo de arte lo ‘empaquetamos’ con un nombre? ¿Por qué cualquier gesto retórico de investigación, por más insignificante que sea, legitima las obras con un plus de significación? Las reflexiones de Sadr Haghghian nos llevan a preguntarnos si realmente la aplicación de la investigación, como un ingrediente básico de producción, basta para desestabilizar las metodologías tradicionales o las prácticas clásicas del arte; o si al contrario, la mayoría de los proyectos no pasan de ser traducciones del conocimiento científico o

¹⁰⁸ Este panorama es sometido a debate desde diversas posiciones en el libro *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar el arte: entre la práctica y la especulación teórica* (2011), fruto de un seminario del mismo título y coeditado por el MACBA y la Universidad Autónoma de Barcelona. pp. 29-44.

teórico que divulgan supuestos 'hallazgos' al lenguaje común. El conocimiento puede ser una trampa si lo único que hacemos es representar el descubrimiento de cosas sabidas a diario por millones. Lo que deberíamos evitar, como bien advierte la artista, es creer que descubrimos el hilo negro de algo y terminar por descubrir que ese hallazgo no conmueve a nadie, pero sobre todo, no interroga y por lo tanto ni transforma nada.

Para concluir este capítulo tomemos prestadas unas palabras de *El desacuerdo. Política y filosofía* (1995) de Rancière que bien pueden aplicar a el talante disruptivo de las investigaciones extradisciplinarias citado por Dmitry Vilensky en el escrito *¿Cómo podemos politizar la práctica de la exposición?*: «La acción política consiste en mostrar cómo político lo que previamente se observaba como social, económico o privado. Consiste en difuminar las fronteras. Es lo que sucede siempre que agentes privados-trabajadores o mujeres por ejemplo-reconfiguran un desacuerdo como un desacuerdo que atañe al común, esto es, que atañe a qué lugar pertenece o no pertenece al común, y quién puede o no puede elaborar enunciados y demostraciones sobre lo común. Debería quedar claro por tanto que hay política cuando hay un desacuerdo sobre qué es lo político, cuando la frontera que separa lo político de lo social o lo público de lo privado se pone en cuestión. Es por esto que lo político ocurre por lo general 'fuera de lugar', en un lugar que se suponía que no era político»¹⁰⁹. Quien sabe, tal vez algunas prácticas artísticas, curatoriales o pedagógicas generadas desde lo colectivo, lo horizontal (en co-producción), lo extradisciplinar y lo autocrítico, sean susceptibles de producirse en este 'fuera de lugar'.

¹⁰⁹ Vilensky, Dmitry. *¿Cómo podemos politizar la práctica de la exposición?* (How are we able to politicize exhibition practice?). Traducción de Marcelo Expósito en *transform: correspondence*, noviembre de 2007. http://transform.eipcp.net/correspondence/1192394_800?lid=1192394999

QUINTA PARTE:

V. Análisis del programa educativo *Paisajes en ruta* realizado en la ciudad de México en la institución cultural "Casa Vecina"



FIGURA 1. Fotografía del equipo de trabajo *Paisajes en ruta*

«Los hombres no pueden ver a su alrededor más que su rostro; todo les habla de sí mismos. Hasta su paisaje está animado»¹¹⁰.

¹¹⁰ Frase de Marx citada en el texto 'Teoría de la deriva' (1958) de Guy Debord aparecido en el # 2 de *Internationale Situationniste*. Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, *Literatura Gris*, 1999.

En este capítulo final se presenta un recuento a modo de relatoría del proyecto *Paisajes en ruta* que funge como un estudio de caso que lleva a la práctica la hipótesis rectora de esta investigación, a decir, la estrategia de la deriva situacionista como herramienta educativa. La implementación de *Paisajes en ruta* a lo largo del año 2010 fue posible gracias al apoyo a la investigación para la cultura en el centro histórico de la ciudad de México, 'Casa Vecina'. El proyecto pretende demostrar mediante los primeros resultados empíricos, que la deriva puede recuperarse como una valiosa táctica para la construcción de situaciones educativas, en el sentido del latín *educere* 'sacar afuera', inscritas en un presupuesto igualitario que busca ofrecer una dinámica de aprendizaje más abierta, horizontal, colaborativa y flexible que aliente a los participantes a reinventarla con otros objetos de estudio.

Índice de Contenidos:

V. 1	Resumen.....
V.2	Introducción.....
V.3	Objetivos.....
V.4	Marco Teórico.....
V. 5	Metodología.....
	V.5.1 Procedimientos generales de implementación de <i>Paisajes en ruta</i>
	V.5.2 <i>Paisajes sensoriales</i>
	V.5.3 <i>Paisajes imaginados</i>
V.6	Análisis y resultados.....
V.7	Anexos.....

- a) Lista de participantes
- b) Referencias bibliográficas utilizadas
- c) Referencias recopiladas por *Paisajes imaginados*
- d) Referencias recabadas por *Paisajes sensoriales*
- e) Mapeo satelital de *Paisajes sensoriales*
- f) Cuestionarios
- g) Texto generado por Guillermo Espinoza Estrada
- h) Material de difusión del proyecto
- i) Material videográfico de registro

V.1 Resumen

El proyecto abre una línea de investigación experimental que toma como objeto de estudio los paisajes sensoriales e imaginados colindantes a la institución cultural Casa Vecina. Paisajes invisibles y olvidados que tan a menudo pasan inadvertidos en nuestra vida cotidiana. Para ello, se conformó un grupo de 14 participantes activos en una serie de diez paseos lúdicos con el fin de redescubrir y mapear sonidos, olores, micro paisajes, luminosidades, rutas de la memoria y rutas literarias. La idea general detrás del *Paisajes en ruta*, residió en que el ánimo receptivo que genera el paseo puede convertirlo en una experiencia holística que avive en nosotros una cierta sorpresa, curiosidad y reflexión sobre los usos no utilitarios de la ciudad, así como los retos del cuidado de nuestro complejo paisaje urbano. El programa parte de la hipótesis general de la pesquisa doctoral, que busca probar que el uso educativo de las estrategias situacionistas puede erigirse como un factor de innovación en los procesos de investigación y transformación de la ciudad.

Tanto la deriva situacionista como nuestro objeto de estudio, el paisaje, pueden entenderse como herramientas críticas en las prácticas educativas contemporáneas en tanto que nos permiten pensar fuera de los roles estructurales que al menos en éste ámbito generan desigualdad, a decir, el sabio y el ignorante. Como se ha argumentado a lo largo de la tesis, por una parte la deriva involucra una puesta en cuestión de epistemologías de la enseñanza ya que en la experiencia de la deriva no se 'enseña' nada sino acaso se experimenta un ejercicio de introspección mediante el paseo. El acto de caminar como una forma de

pensamiento y de producción de pensamiento específica, que tiene lugar en la inmediatez de la experiencia, reflexión en movimiento.

A pesar de que existía algo parecido a un guía en cada ruta, la idea era que en cada exploración emergieran diálogos que rebasaran la subjetividad y sus retículas habituales. Se intentó más bien, desnudar la contradicción de renegociar nuestras miradas sobre lo urbano, al asumir precisamente la 'deriva' de generar una investigación colectiva desde un posicionamiento crítico pero no a fuerza de concienciar, denunciar o sino confrontar tal o cual mirada sobre la ciudad. Es decir, no tanto como una crítica propagandística, sino a partir de la construcción de situaciones de incertidumbre y cuestionamiento continuo. Claro está que esto resulta extremadamente difícil y en ocasiones no logra ir más allá de la mera afirmación de impresiones. Sin embargo, este proyecto parte de un esfuerzo por respetar el más amplio margen posible de autonomía y disenso en la generación de un conocimiento, que a pesar de su dimensión subjetiva, aspira a ser colectivo. Pasear teniendo un punto de partida, una cierta metodología, un motivo, una pregunta y dejarse llevar hasta donde el dudar y pensar juntos nos arrastre. La complejidad de la noción de paisaje como una apropiación simbólica, una atribución de sentido, una variedad de interacciones con el medio urbano que invocan respuestas afectivas, nos permite nutrir el imaginario de un cierto lugar, en este caso, del Centro Histórico. Pero no ya por la transmisión y la acumulación de información, sino desde una polifonía de discursos y experiencias desconocidas de antemano, que en ocasiones implican un reajuste de nuestro horizonte vital. De esta manera al caminar y diluirnos en los paisajes del centro histórico, descubrimos paisajes híbridos, entrópicos y efímeros que se resisten a su banalización por parte de la inercia 'espectacular'.

V.2 Introducción

«Frente a la pulsión loca del arquitecto majestuoso «archihacedor» por «revestir con formas lo existente»; frente a una ciudad rehén de los proyectos de la especulación y de un urbanismo escaparatisa destinado al consumo turístico; frente a una arquitectura espectacular, concebida como publicidad (¡imagen!, ¡novedades!), ostentación del poder de sus señores, de sus autores y sus promotores —los dueños del espacio—, y los gestores de su privatización; frente al secuestro de la ciudad engullida por un parque temático de sí misma... Frente a todo ello, recuperar la ciudad para el deseo de sus habitantes, una ciudad-deseo de la sorpresa y de la diferencia: «Lo mismo que un extraño a otro le sonrío con afecto».

Rogelio López Cuenca, mayo de 2001

Paisajes en ruta consistió en un taller de investigación de los -paisajes invisibles-, sensoriales e imaginarios del centro histórico de la capital mexicana, el cual, bajo la forma de un experimento educativo propuso políticas de aprendizaje más abiertas y colaborativas que nivelaran en la medida de lo posible la relación profesor/alumno. El programa tomó como objeto de estudio paisajes olvidados que muy a menudo nos pasan desapercibidos en nuestra vida cotidiana. La finalidad de estos paseos lúdicos sabatinos, era forzar a los sentidos y a la imaginación a ir más allá de sí mismos y traspasar los límites ordinarios de percepción y cognición de nuestro entorno. Dado que la agrupación situacionista equiparaba lo real y lo verdadero a lo visible y viceversa, el estudio de lo invisible, implicó extender el análisis situacionista a los paisajes no visuales de la 'sociedad del espectáculo' y trabajar a partir de una idea ampliada de paisaje allende lo visual no tan presente ni trabajada en la crítica situacionista de la ciudad espectacular. ¿Acaso no nos dejamos llevar por las ideas de paisaje construidas socialmente y vemos sólo el arquetipo que deseamos o esperamos ver? Si parafraseando al geógrafo humanista Joan Nogué, el paisaje es simultáneamente realidad física y representación cultural, un tangible geográfico y una percepción individual intangible, una realidad y una ficción ¿no será acaso la deriva es una clave para aprender a mirar lo que no se ve?

A pesar de que las plazas, edificios, palacios, templos, museos, mercados y habitantes que pueblan el centro histórico de la ciudad de

México contienen en sí todo un potencial creativo, en ocasiones dejan de ser entornos de asombro en la medida en que los habitamos o vistamos desde una mirada basada en costumbres, rutinas y consumos, que los convierten en un lugares comunes. Visto así, las exploraciones de *Paisajes en ruta*, llevadas a cabo sin un conductor ni un rumbo predefinido, intentaron abrir una posibilidad más de conocimiento y redescubrimiento, de uno de los cuadros con la mayor complejidad social y relevancia histórica de nuestra ciudad. El propósito de estos recorridos colectivos fue en última instancia propiciar un 'conocimiento a la deriva' nacido del intercambio de experiencias de naturaleza heurística, espontánea, de desorientación y libre orientación, de una búsqueda de sentido 'lúdico-constructiva', que por su naturaleza generaron un saber no ortodoxo de una geografía ya familiar que en ocasiones se nos presentó como vista por primera vez.

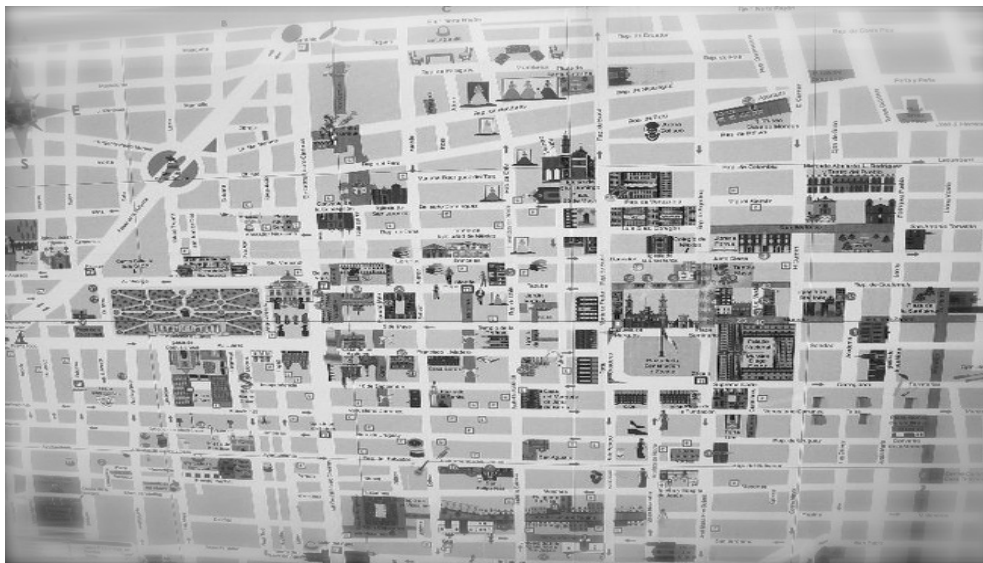


FIGURA 2. Mapa del primer cuadro del Centro Histórico de la ciudad de México

¿Qué valor tendría deambular por las calles del centro histórico de la ciudad de México en búsqueda de paisajes invisibles? ¿Qué fruto nos dejaría el descubrir y el compartir cartografías fantasma? ¿Cuál es el interés de re-conocer las geografías que de tan cotidianas se hallan ocultas fuera de las lógicas territoriales más tangibles y hegemónicas? Los atributos cognitivos de la deriva desde luego no pueden ser

argumentados desde un ángulo utilitario tradicional. Fuera de la rutina, en el espacio del ocio y aún en el cotidiano, atisbar un paisaje intangible tiene el atributo especial de aparecernos como un fugaz extrañamiento. *Paisajes en ruta*, se inscribe en este empeño de renovar nuestra recepción del legado situacionista desde el prisma del aprendizaje a través de la construcción de situaciones de pausa, silencio y distanciamiento estético que nos transporten a otras coordenadas espacio-temporales distintas a las prisas y lógicas rutinarias. Estas expediciones buscan generar viajes físicos y mentales a las geografías de aquellos momentos que tendemos a considerar como residuos, pero que sin embargo están poco menos modelados por las gramáticas ordinarias de consumo a las que estamos acostumbrados. Este conjunto de cuestionamientos desde el ángulo de la construcción de conocimiento, están todavía por repensar y *Paisaje en ruta*, es sólo un comienzo. La deriva ilumina el camino hacia la construcción de situaciones de colaboración y convivencia fuera de los marcos funcionales. Como hemos analizado a lo largo de la tesis, el escrutinio situacionista referente a los mecanismos seductores del capitalismo consumista englobados bajo la conceptualización del 'espectáculo', iba más allá de denunciar la convergencia entre el consumo y el ocio con las implicaciones que ello conlleva, en el caso del centro histórico la tematización de un núcleo metropolitano. La variedad de tomas de posturas estratégicas que buscaron evidenciar los estilos de vida moldeados por los patrones espectaculares se pueden sintetizar en una sola frase: combatir el aburrimiento. Para los situacionistas, la importancia de luchar contra el fastidio, la monotonía, la automatización, la homogeneización, el empobrecimiento en fin, de nuestra cotidianeidad tenía que ver con dejar de vivir por debajo de nuestras posibilidades y capacidades críticas y creativas; ser un poco más dueños de nosotros mismos; detectar, manifestar y realizar nuestros deseos; hacer apasionante el día a día; perseguir la equidad en la generación y participación de situaciones de transformación y

'liberación' conscientes y colectivas de la dimensión no mercantil de la praxis vital.

V.3 Objetivos

De manera general, la finalidad de *Paisajes en ruta* es someter a prueba un pensamiento pedagógico innovador en el campo de la educación estética y evaluar empíricamente la especificidad de la deriva situacionista como una contribución para este campo en sus alcances metodológicos en relación con la actualidad. El objetivo de la primera parte del proyecto *Paisajes sensoriales* era responder en la experiencia de la deriva a la pregunta ¿qué ignoran nuestros sentidos? *Paisajes sensoriales* consistió en una serie de derivas improvisadas de exploración sensorial y mapeo colaborativo sin rumbo fijo, cuya experiencia cognitiva tuvo una dimensión más fenomenológica y heurística de redescubrimiento de sonidos, olores, micro paisajes, tactos y sinestesias. La hipótesis de esta parte del taller apuntaba a que la ampliación perceptiva propia de experiencia estética podría traducirse en una conciencia más reflexiva sobre los problemas medioambientales. Sin embargo, a pesar de que dichos cuestionamientos estuvieron presentes en los paseos, no fueron las preguntas preponderantes ni dieron lugar a procesos de revalorización del contaminado y desequilibrado entorno ecológico por el cual transitábamos. La mayoría de los diálogos se desviaron hacia la conclusión de que el paisaje y sus componentes sensoriales más que una realidad por conocer son una realidad por construir. La idea que se desarrolló fue por tanto, la noción de paisaje como un marco perceptivo y subjetivo de cognición, activado a voluntad con el fin de establecer diferentes tipos de contactos con el centro histórico del Distrito Federal y, en general, con cualquier entorno geográfico. Este giro inesperado no me parece necesariamente negativo, como apunta William S. Sauners en el prólogo del libro *Commodification and Spectacle in Architecture*, la sustancia de los procesos políticos requiere ser articulada en el campo, pedagógicamente y de otras

maneras, no sólo con relación a la gran política de una normativa ambiental de gran escala, para ser discutida agónicamente en la esfera pública, sino también a la pequeña política del bienestar y la sostenibilidad psicosocial, pues estos factores deberían ser incorporados en el diseño ambiental en una micro escala. Por un lado, entonces, la conciencia política en su sentido más amplio, que debería ser parte de la educación, tanto como cualquier componente curricular de los estudios de arquitectura; por el otro, la necesidad de mantener una dimensión ética en la cultura del diseño y re adoptar la capacidad de resistencia de la cultura crítica.

La segunda parte del proyecto, *Paisajes imaginados* estuvo conformada por un conjunto de itinerarios grupales por el centro histórico de la ciudad de México, basados en obras literarias escritas por autores extranjeros con referencias a esta parte de la urbe. El objetivo del uso de la literatura como herramienta de investigación de los paisajes imaginados por D. H. Lawrence, Aldous Huxley, Graham Greene, Evelyn Waugh, William Burroughs y Roberto Bolaño, era compartir, nutrir, cuestionar y estimular nuestro imaginario sobre dicho cuadro de la ciudad. Cabe recordar que parte de la herencia productiva de la agrupación situacionista es la defensa de la imaginación como una potencia o capacidad crítica que alimenta nuestro inconformismo y nos proyecta a la transformación del mundo o al menos de nuestros micro-mundos cotidianos. En este caso, el conocimiento obtenido mediante el estímulo de la imaginación, cobró la forma de 'intercambio' de impresiones y diversas lecturas del mismo libro y del mismo paisaje, desde la distancia de la mirada extranjera y desde la cercanía de la mirada inmediata y familiar al casco histórico del Distrito Federal. Es así que el título de esta parte del taller tiene dos sentidos: los paisajes imaginados por los autores que escriben siempre *a posteriori* a la experiencia del viaje, de manera que los paisajes mentales funcionan en cierto modo no sólo como herramientas de narración sino como rellenos

de la memoria, y, los diversos paisajes imaginados en la experiencia de la lectura por cada uno de los participantes del taller.

El centro histórico de la ciudad de México, es un espacio urbano con una de las más fuertes cargas simbólicas en lo que toca a temporalidades yuxtapuestas, identidades múltiples e historias acumuladas. Podemos incluso afirmar que la mayoría de los habitantes del Distrito Federal establecemos un lazo de pertenencia con respecto a él, ya que concentra en gran medida las dependencias políticas, económicas, culturales y religiosas de nuestro país. Cuestionar estos lazos emotivos no es una tarea fácil pues implica poner en entredicho identidades e idiosincrasias inconscientemente asumidas así como maneras fosilizadas de relacionarnos y valorar estos paisajes. Para ello es necesario recrear nuestros marcos perceptivos y reflexivos aprovechando la distancia crítica de la ficción literaria que toma como escenario el centro histórico pero visto por ojos foráneos. Es así que la deriva imaginaria consiste en salirnos de nosotros, ser lo que no somos, abandonarnos o dejarnos llevar por destino que el escritor se deparó a sí mismo o a los personajes de su narración. En oposición a estas imágenes mentales, la exploración urbana en modalidad de viaje, liberada de las abstracciones del plano 'real' del centro histórico nos permite desposeernos momentáneamente de las referencias de los acelerados trayectos cotidianos, a decir, el punto de partida y el punto de llegada que nos impiden o al menos dificultan cualquier descubrimiento insólito. Experimentar un paseo lúdico, sosegado y placentero que alimente de sorpresa existencial y deseos olvidados nuestra cotidianeidad perseguida por la prisa de no sabemos muy bien qué.

V.4 Marco Teórico

«Una plenitud existencial en términos geográficos y de enriquecimiento sensorial-y por tanto, personal-requiere la reivindicación de una mayor atención del individuo y de la sociedad en su conjunto hacia todas esas 'otras mitades' del paisaje infravaloradas, desatendidas, menospreciadas.

No vivimos a fondo, como ciudadanos, los paisajes que tenemos a mano, simplemente porque no los vemos, y no los vemos porque no nos han enseñado a mirarlos »¹¹¹.

Por una parte, en lo que se refiere a la deriva como herramienta de investigación, el marco teórico de *Paisajes en ruta* estuvo desde luego constituido por el cuerpo general de esta tesis. Por otra, las ideas que alimentaron la concepción ampliada del paisaje, nuestro objeto de estudio, se nutrieron del ámbito de la geografía humanista, en particular de las aportaciones a este campo de Joan Nogué Catedrático de la Universidad de Girona y director del Observatorio del Paisaje de Cataluña y uno de los pioneros e introductores de la geografía humanística y más concretamente 'fenomenológica' en España. *Paisajes en ruta* se mantuvo fiel a la definición situacionista de deriva en aspectos generales como la construcción de situaciones de comportamiento experimental 'lúdico-constructivo', y el dejarse llevar por la técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos con vigilancia a los efectos psicogeográficos de los territorios a cartografiar. Sin embargo, al no estudiar únicamente la influencia emocional de esta parte de la urbe, el objetivo del proyecto no estaba puesto en el mapeo psicogeográfico llevado a cabo. Sino que esta perspectiva se centró en la experiencia de la deriva en tanto que exploración, en la apertura del ánimo receptivo de la atención estética que permitió complejizar nuestros procesos de aprehensión sensorial e imaginativo del Centro Histórico.

Las dos partes que conforman el marco teórico coinciden en la línea de reflexión abierta por la agrupación Internacional Situacionista, que defendió desde el frente cultural, al igual que hoy lo hacen las 'nuevas geografías críticas', la urgencia de una imaginación cartográfica que diversificara sus competencias más allá de los mapas de orientación y conservación de la memoria geográfica, fundamentados en una 'función

¹¹¹ NOGUÉ I FONT, Joan (2009). *Entre paisajes (Fotografías de María Rosa Russo)*. Àmbit Servicios Editoriales. Barcelona, p.157.

estratégica de supervivencia' tan característica de nuestros sistemas culturales hegemónicos/espectaculares. Lo realmente provocador de estos programas es por tanto, extender el papel de los mapas más allá de su función tradicional de cartografía topográfica, es 'dignificar' las relaciones subjetivas, existenciales y simbólicas, es decir, no utilitarias de los ciudadanos con sus entornos vitales. La importancia de tales relaciones es precisamente que a través de ellas generamos nuestros sentidos de lugar de acuerdo a pensamientos, recuerdos, historias y emociones propias. Después de todo el paisaje no existe más que a condición de nuestras mediaciones culturales en cada caso particulares, y por ello únicas y quizás intransferibles, pero también dinámicas y en constante transformación tal y como el paisaje mismo.

Antes de familiarizarme con los postulados y las investigaciones del geógrafo Joan Nogué solía relacionar el término paisaje, como la mayoría de las personas, a su dimensión visual, ya sea como la extensión de un territorio que se ve desde un sitio, ya sea como un género pictórico asociado a lo bello, lo pintoresco o lo sublime, y cuyo auge se extendió como otro camino de percepción del mundo de finales del siglo XVIII a finales del XIX. No fue hasta hacer conciencia de tal prejuicio compartido por quienes hemos formado en tiempos una cultura predominantemente audiovisual, en la cual las imágenes orientan nuestra percepción de la realidad, que descubrí un concepto ampliado de paisaje, una categoría no reductible a un marco epistemológico único. De igual manera descubrí la importancia prestada al paisaje en la actualidad en distintas esferas de la vida social y del debate político, no sólo porque en él convergen preocupaciones referidas a la apreciación y la preservación del patrimonio natural, las intervenciones urbanísticas y la cultura del turismo, sino también las urgencias en torno a ecología y sostenibilidad. Tuve entonces la intuición de que esta complejidad conceptual resultaba sugestiva y fértil para un proyecto educativo de investigación urbana, ya que implica simultáneamente un hecho físico, una representación cultural, una

construcción estética, una categoría política, un ánimo perceptivo, una proyección cultural, por mencionar sólo algunas formas del caleidoscopio.



FIGURA 3. Vista del primer cuadro del Centro Histórico de la ciudad de México en un fin de semana

Decidí entonces aventurarme a centrar el proyecto en la investigación 'en ruta' de las geografías de lo invisible del centro histórico de la ciudad de México, cuyos paisajes difíciles de percibir, leer y cartografiar develaron un cuadro de la ciudad resistiendo a un proceso 'gentrificación' y simplificación un poco nostálgica, o bien, un poco romántica de las diferencias urbanas y territoriales singulares, que ha afectado los patrones y estilos de vida modelados desde la cada vez más fuerte convergencia entre consumo y ocio. Gran parte del interés de circunscribir estrategias como la deriva a los postulados del programa que los situacionistas denominaron 'urbanismo unitario', tiene que ver en primer lugar, el lúcido análisis sobre la ciudad moderna dominada por el nervioso e individualista ritmo en el que a sus ojos se había esfumado el sentido comunitario de pertenencia. Pero también con la

emergencia de diseños urbanos que estandarizaban y homogeneizaban los criterios de comprensión, usos y comportamientos en la ciudad moderna; apuntando hacia otro tipo de consumo que buscaba abatir el aburrimiento y tenía que ver menos con la acumulación de objetos y más con la venta y el consumo de experiencias, emociones, historias y paisajes 'tema' como el caso de la actual vanguardia de la oferta turística orientada hacia la salud, la cultura vinícola o el folklore exagerado, entre otros.

V.5 Metodología

En cuanto a la metodología hay otro rasgo presente en *Paisajes en ruta* que se mantuvo fiel a su raíz situacionista. A decir, la reticencia al uso de dispositivos de mediación como la cámara de fotos o de video por parte de los participantes ya que efectivamente había dos personas contratadas por Casa Vecina para grabar las derivas y finalmente terminaron por participar activamente en el proceso. La idea detrás de esta decisión quizás un poco 'conservadora', venía ya anunciada en la crítica del espectáculo situacionista: pareciera ser que es la información visual del paisaje y no nuestra percepción sensorial, la que condiciona casi siempre nuestra propia vivencia del mismo. Casi todos calificamos de bello o al menos nos sentimos aliviados cuando podemos reconocer en el paisaje algún elemento avalado mediáticamente, como en el caso del goce o fracaso de la experiencia turística que depende en gran medida de la adecuación del entorno a nuestras expectativas formados por el *citymarketing* de estereotipos culturales. El análisis situacionista fue un pionero de la crítica a la manera en la que el paisaje real se ve substituido cada vez más por su imagen 'espectacularizada', y apuntó precozmente a cómo las ciudades enteras seguían una trayectoria hacia la tematización y en ocasiones a la banalización, con especial énfasis a lugares con una carga simbólica fuerte como es el caso del centro histórico de la ciudad de México. Es como si para adquirir más 'realidad' y sentido, el paisaje debiera ser mediatizado, pasar por el

filtro de la imagen quien, parafraseando a Joan Nogué, es quien da testimonio y fe de nuestras experiencias extraordinarias. Las vacaciones, ceremonias, paseos, pero también un buen número de prácticas artísticas contemporáneas de índole supuestamente performativa, se convierten en acontecimientos preparados para la cámara de fotos y de video. En palabras del mismo investigador, el paisaje se va así experimentando desde diferentes prótesis perceptivas, algunas más evidentes que otras, las cuales permiten anclar su contemplación y comprensión, a partir de ese cultivo intenso de la nostalgia que la mirada romántica exige. Ello explica que haya pocos materiales de registro de acompañamiento del proceso, pues el acento estaba puesto en vivificar sin prótesis tecnológicas la experiencia entendida como la totalidad de nuestras relaciones con el mundo: sensaciones, percepciones, emociones, pensamientos.

Desde luego como hemos visto en el análisis del concepto de 'espectáculo' a lo largo de la tesis, esta problemática entre la representación y realidad es mucho más compleja. Sin embargo, la intención del proyecto fue intentar poner entre paréntesis los cánones arquetípicos de la representación del paisaje para lograr -en la medida de lo posible-, una aprehensión más profunda del paisaje, una percepción sensorial holística mediante el contacto "directo" entre los participantes y el entorno urbano. En este sentido, de acuerdo al concepto situacionista de belleza como la suma de posibilidades de reinventar un mundo común, la belleza asociada a una concepción ampliada de paisaje viene dada por constituir un prisma que nos permite enfocar y reenfocar un entorno específico de manera que puede llegar a nutrir un imaginario polifónico de significados casi infinito con espacial atención a lo ínfimo, sencilla, fugaz, accesorio, todo lo 'no espectacular' y todo lo contrapuesto a nuestra existencia cotidiana tan cercana a los teléfonos inteligentes que han transformado y convertido en regla nuestros registros fotográficos. A pesar de ello y en una franca contradicción, es importante señalar que de manera

espontánea durante las derivas de *Paisajes sensoriales*, el uso de la cámara de fotos sobre todo de celulares, surgió de una manera espontánea y a decir verdad, la deriva de exploración de micro paisajes durante la cual se tomaron la mayoría de las fotos que quedaron como huellas del proyecto, fue también la deriva en la que mejor nos concentramos y en la que más disfrutaron la mayoría de los participantes, pues de alguna manera codificaban artística o estéticamente sus vivencias.



FIGURAS 4 y 5. Benjamin y Araceli en la ruta de *Micropaisajes*

V.5.1 Procedimientos de implementación de *Paisajes en ruta*

Quedan por describir los procedimientos para implementar el programa de las rutas. A pesar de que se han realizado un buen número de programas públicos de paseos sobre una variedad de temas y dirigidos a diversos tipos de públicos, auspiciados por instituciones culturales o por el Gobierno del Distrito Federal, *Paisajes en ruta* se diferenció de ellos al no funcionar bajo el formato de tours guiados o la participación en el proyecto de algún artista específico, sino como un taller de

investigación colectiva y colaborativa.

En consonancia con la hipótesis de trabajo global, *Paisajes en ruta* se caracterizó por ser un **proyecto experimental**, y por lo tanto su metodología, la deriva, tuvo un grado de **control mínimo de las variables de la investigación y se encontró a prueba constantemente**. De ahí que los alcances de la investigación tuvieran un carácter meramente exploratorio. La aplicación de la deriva se tomó como un instrumento de recolección de experiencias que se codificaron mediante registro satelital, videos, testimonios y cuestionarios para el registro y el análisis de los mismos desde un enfoque cualitativo. Las principales variables de cada ruta fueron: los participantes, los paisajes del centro que transitamos, las reflexiones que intercambiamos, las referencias teóricas o personales que utilizamos. Las posibilidades combinatorias de esta serie de variables dieron lugar a que todas las rutas fueran diferentes, a pesar de ser generadas por un mismo grupo. En lo que toca a la parte más operativa del programa, los **pasos de la planeación general fueron los siguientes**: definir el campo de actuación o el medio geográfico de incidencia (1), medir nivel de implicación (2), disponer instrumentos de recolección de material para la investigación (3), escoger los indicadores de evaluación (4). Se utilizaron como técnicas de recolección de datos el mapeo satelital, la documentación videográfica, los cuestionarios y las entrevistas en profundidad a los participantes, las cuales fueron analizadas para identificar los resultados y las aportaciones conjuntas del proyecto.

En un **orden temporal lineal** en ambos casos se determinó el número y el tema de cada ruta, en el caso de la primera parte del taller *Paisajes Sensoriales*, se planearon cuatro rutas sabatinas durante el mes de mayo: paisajes sonoros, paisajes olfativos, micro paisajes y paisajes nocturnos, a las cuales, por decisión unánime del grupo agregamos dos rutas más, paisajes del tacto y paisajes de la sinestesia. Posteriormente se realizó la difusión del proyecto, mediante correos electrónicos y la

página de internet de Casa Vecina. El paso subsecuente consistió en la selección y reclutamiento de los participantes y los responsables del registro del proyecto. A pesar de que la convocatoria estaba abierta a todo público, el grupo en su mayoría se conformó por estudiantes mujeres (3 hombres de 14 participantes), de 25 a 35 años, casi todos estudiantes de la Licenciatura de Arte y Patrimonio (un estudiante de Comunicación Social y otra estudiante de Arquitectura). Una vez formado el grupo, el primer encuentro consistió en una introducción al proyecto, la presentación de mi investigación doctoral y el intercambio de los intereses y la procedencia de cada uno. Dos semanas más tarde dieron inicio las rutas. En cada ruta comenzábamos con un encuentro previo en el cual intercambiábamos de manera diletante ideas, intuiciones y expectativas sobre el paisaje sensorial a investigar en cada una, esta dinámica mejoró con el tiempo cuando entramos en una sintonía grupal. Las rutas no tenían ni un rumbo ni un fin temporal, aunque la mayoría tuvieron una duración de dos horas. Las trayectorias, las trazábamos entre todos previo al paseo casi mentalmente y prestando muy poca atención al mapa del centro histórico con el cual contábamos. No obstante la mayoría de las veces por diversos factores improvisábamos y cambiábamos la ruta pensada. Al final de cada ruta se elaboraba un recuento de las preguntas más recurrentes e interesantes que habían surgido y las hacía llegar a todos los participantes por correo electrónico. Una vez terminadas las rutas de *Paisajes sensoriales*, solicité al grupo que respondieran a un cuestionario final de conclusión y evaluación del proyecto y lo analicé, lo mismo que el material de registro recabado por los dos participantes encargados del registro, que hicieron una cápsula del proyecto. Durante las rutas y aún después, se continuó con la parte de investigación teórica, intentando también encontrar una manera de aportar referencias bibliográficas de interés para Casa Vecina.

Durante el mes de julio y agosto del 2010 me aboqué a la reflexión sobre los temas y el número de derivas para la segunda parte de

implementación del proyecto *Paisajes imaginados* para el cual invité a colaborar al escritor mexicano Guillermo Espinoza Estrada. La idea original durante estos meses era elaborar de manera conjunta con el grupo, una lista de obras literarias que tuvieran lugar en el centro histórico para trazar las rutas de paisajes a explorar y las reflexiones de acuerdo a cada libro. De nuevo por azar, al platicar con un amigo sobre el proyecto me contó que tenía un vecino, Guillermo, habitante del centro histórico, quien tenía una investigación literaria en el tintero, que, a pesar de no focalizar el estudio en el paisaje, se hallaba circunscrita en una línea familiar a la de *Paisajes en ruta*, pero en relación a las obras literarias de escritores –extranjeros- cuyo escenario primordial era el centro histórico de la ciudad de México. El sutil matiz de la distancia perceptiva y cultural de la mirada extranjera me interesó aún más que el proyecto original y me llevo a contactar a Guillermo quien aceptó la invitación como una especie de reto para proseguir con su proyecto, aportando a *Paisajes imaginados* la lista de obras literarias que trabajamos en el taller, así como una contextualización de las mismas antes de realizar las derivas.

Durante el mes de agosto 2010, al igual que en *Paisajes sensoriales*, la metodología de *Paisajes imaginados* obedeció al siguiente orden: difusión del taller, reclutamiento de participantes que fueron básicamente los mismos de *Paisajes sensoriales* y al cual se sumaron dos participantes más con el mismo perfil de estudiantes de licenciatura de arquitectura y comunicación. Al comienzo del taller en septiembre se hizo entrega a cada miembro del grupo de un engargolado con las lecturas a trabajar antes de cada deriva llevada a cabo durante los sábados del mes de octubre 2010 y el primer sábado de noviembre. La dinámica consistía en una taller de reflexión sobre las lecturas y cuatro conceptos rectores en cada paseo: la imaginación, el viaje, el deseo y el tiempo, conceptos que a su vez se relacionan al estar inscritos en el horizonte de lo posible, es decir, el horizonte gracias al cual es posible generar asociaciones de ideas nuevas y por lo tanto, cierto tipo de

conocimiento generado como consecuencia de llevar al límite nuestra imaginación. Después de la discusión realizábamos los paseos basándonos en las rutas de cada libro que revisábamos. Nuevamente se registraron los diálogos y los paseos.

Paisajes imaginados, se diferenció de *Paisajes sensoriales* en dos aspectos. Por un lado, el paseo o la deriva trazaba un camino a partir de la narración literaria de cada autor. Esta condición permitió ampliar la concepción tradicional de la deriva a su dimensión –mental-, es decir, no sólo en la espontaneidad de ir dibujando una trayectoria a cada paso, sino también como un -dejarse llevar- por el relato de los escritores, entrar en su mundo imaginado, ponerse en su lugar. Como consecuencia de ello, también hubo una exploración por contraste de la subjetividad de cada participante en relación a su visión particular del centro histórico y las huellas espaciales y simbólicas del Centro en su memoria. El objetivo consistía en jugar a los viajeros contempladores, entregándonos ociosa e imaginativamente al Centro, así como en contrastar los paisajes imaginados de dichas obras y la ‘realidad’. Lo que hacíamos era un juego entre lo visible y lo legible o bien un tipo de traducción de las palabras de los libros en imágenes y viceversa. Los participantes en la deriva escribíamos y posteriormente compartíamos las impresiones y reflexiones que surgieron al poner en juego el texto narrado por una mirada externa y sus propias percepciones sobre la experiencia de transitar esos mismos paisajes y rutas. De esta manera, se persiguió explorar la dimensión cognitiva de la ‘inmediatez’ del texto a la ciudad y de la ciudad al texto. El resultado esperado era el intercambio de material de investigación, en particular de libros, que ampliaran la lista de Guillermo bajo la cual comenzamos a trabajar.

Al final de las derivas, durante el mes de enero 2011 se proyectó un breve **ciclo de cine en Casa Vecina para concluir *Paisajes en ruta***. Esta idea fue impulsada bajo la convicción de que el cine nos muestra otra dimensión del paisaje, lo mismo que la literatura, pero en otra tonalidad

de un prisma quizás menos subjetivo ya que en este caso el paisaje que miramos es el paisaje imaginado y construido por los cineastas. Al ser imagen en movimiento, el cine también es en cierto sentido paisaje en movimiento, en ruta. La ciudad en el cine, real o imaginada es una constante en la historia del cine. Las primeras vistas y reportajes filmados constituían ya batientes del mundo urbano, sus paisajes, personajes y modos de vida "modernos". De esta manera el cine, junto con la fotografía se convirtió en espejo de la ciudad. La urbe pasó a ser uno de los elementos constituyentes más importantes del cine, convirtiéndose en un pilar fundamental, un elemento de construcción indispensable para hacer comprensible el relato fílmico. Las investigaciones en torno a las relaciones entre cine y ciudad han mostrado que el cine constituye una fuente documental insustituible para el estudio de la ciudad al constituir no sólo un documento gráfico sino también un documento de carácter social capaz de describir los distintos ambientes urbanos del mundo contemporáneo. La ciudad es no sólo el espacio en el que se desarrolla la historia, sino que además puede constituir un referente estético fijo en determinados movimientos artísticos como es el caso del Neorrealismo italiano o la *Nouvelle Vague* francesa donde los límites entre ficción y realidad quedan diluidos. Asimismo, la ciudad puede terminar por convertirse en personaje insustituible de la película, ser un elemento más para describir determinados momentos culturales como ocurrió con el movimiento cultural de *la movida* en Madrid o servir simplemente como paisajes de fondo para crear ambiente como es el caso de las películas que hablan de temas de marginación social en los suburbios o bien documentales en el caso de las tribus urbanas.



FIGURA 6. Fotografía del cine Teresa, uno de los recintos cinematográficos más antiguos y emblemáticos del Centro Histórico de la ciudad de México

Existieron numerosas dificultades para elegir las películas a proyectar y por cuestiones de usos del espacio y agendas, únicamente podíamos convocar a tres películas. La dificultad era delimitar el concepto rector del ciclo que podía ser, el centro histórico de la ciudad, o bien tres *road movies* en tanto género que privilegia el paisaje (ambas investigaciones para estos ciclos quedaron como parte del material recabado por la investigación), pero después de discutirlo con el grupo decidimos realizar un ciclo de películas relacionadas a cada etapa del proyecto, una relacionada al proyecto en general, una que resonara con *Paisajes sensoriales* y otra con *Paisajes imaginados*. La primera proyección fue la de una película vinculada al proyecto en general fue *Alas de sobrevivencia* (2001) de Jacques Perrin, que es un poético documental sobre la migración de las aves alrededor del mundo y cuyo interés fue que el tema puede ser entendido como una metáfora sobre el objetivo y la experiencia general del taller. La deriva urbana como una migración a otras percepciones sensoriales y la deriva literaria como una especie de vuelo de nuestra imaginación que nos permitió observar desde la distancia de la ficción otros paisajes sobre el centro histórico. La segunda proyección de la película *Polyester*(1981) de John Waters, saldó una cuenta pendiente con una inquietud recurrente en la deriva de paisajes olfativos, que tenía que ver con la dificultad de registrar las

exploraciones y los hallazgos olfativos del proyecto vía la fotografía o el video. La pertinencia de film de John Waters en el ciclo es precisamente el uso narrativo de los paisajes olfativos, en un intento de llevar al cine la poco frecuente experiencia olfativa mediante la técnica del 'Odorama'. Cuando fue proyectada en el cine, el Odorama consistía en hacer entrega a los espectadores de una tarjeta antes de la película. Durante la proyección, aparecían varios números en uno de los extremos inferiores de la pantalla y el espectador debía rascar la tarjeta en el número correspondiente y después oler. Como antecedente de esta técnica merece la pena recordar el método, máquinas que perfumaban las salas según la escena, utilizadas en la década de los 50 en Estados Unidos en películas como *Scent of mystery (1960)*. El ciclo terminó con la proyección del film de Francois Truffaut *Fahrenheit 451(1966)* que nos transporta a un paisaje imaginado, primero literariamente ya que la película se basa en la novela distópica de Ray Bradbury, publicada en 1953 y luego cinematográficamente a una sociedad futura en la que está prohibido leer y los bomberos no apagan el fuego, sino incendian los libros.

V.5.2 Paisajes sensoriales

En la **primera sesión** de invitación y reclutamiento se desarrolló la naturaleza experimental, colaborativa y horizontal del proyecto en el contexto de la tesis doctoral, así como los antecedentes, el marco teórico de la deriva, justificación y objetivos de construcción de conocimiento de las dos partes de la investigación, a la vez mediato (material recabado) e inmediato (experiencia estética de ampliación de la percepción). Se explicó cómo *Paisajes sensoriales* se centraba en realizar rutas de exploración de los componentes sensoriales del paisaje en el Centro Histórico con el fin de recabar y sobre todo intercambiar diferentes tipos de información, datos e ideas. Se abrió la pregunta de investigación de cómo cada sentido nos permite ampliar nuestro conocimiento del centro histórico vía el establecimiento de diferentes

niveles y formas de contactos con la realidad, tomando como punto de partida nuestra complejidad cognitiva biológica y psicológica y por lo tanto subjetiva. De ahí la justificación de la importancia de realizarla dentro de una dinámica grupal que de lugar al diálogo, discusión e intercambio de ideas.



FIGURA 7. Cilindrero en la deriva de *Paisajes sonoros*

La **primera deriva** del proyecto *Paisajes sonoros* puso el énfasis en identificar sonidos que merece la pena conservar, e incluso, restaurar, ya sea por su valor simbólico, por su placidez o por otras razones. La experiencia del paisaje es incompleta si no toma en cuenta los sonidos que lo envuelven. Para conseguir una vivencia plena del paisaje la dimensión acústica del mismo es fundamental, los sonidos que le son propios a este cuadro de la ciudad le confieren identidad: murmullos de las personas, cláxones de automovilistas malhumorados, silbatos de policías poniendo orden, las risas, la voz de los comerciantes 'llévelo llévelo', el alto volumen de la música de *reggaetón* y electro-pop en las tiendas, los melancólicos cilindrerros. Esta exploración se halló así mismo ligada a una de las problemáticas más acuciantes de los entornos urbanos contemporáneos como es el caso de la ciudad de México: el exceso de ruido o sonido no deseado, excesivo, molesto, la cacofonía nihilista o contaminación acústica cuyas consecuencias no son de menor gravedad para nuestra salud y bienestar. Cabe preguntarnos si no será

que hemos llegado a tal punto de contaminación acústica por haber ignorado precisamente el valor de nuestros paisajes sonoros. Las preguntas que surgieron a partir de esta deriva fueron las siguientes: ¿Los sonidos cuentan historias? ¿Describen lugares? ¿Existen si nadie los escucha? ¿Conversan con los demás elementos del paisaje? ¿Cuál es el papel y el significado del sonido en nuestras vivencias del centro histórico? ¿Cuál es su papel en la construcción de identidad y de memorias? ¿Cómo se vincula a nuestras emociones cuales son sus efectos en nuestro comportamiento afectivo? ¿Se puede hablar de un patrimonio intangible? Como señala Joan Nogué en su libro *Entre Paisajes*, el silencio se ha convertido en un recurso limitado. ¿Dónde encontrarlo? ¿Dónde disfrutarlo? En la ciudad de México existen algunos espacios en los que la posibilidad de disfrutar del silencio se atisba por momentos. Sorpresivamente en medio de la cacofonía existen callejuelas, patios interiores, iglesias que nos recordaron la necesidad de silencio y reflexión, desvelando que los espacios del silencio son un bien escaso.

La **segunda ruta Paisajes olfativos** estudió el conjunto de olores que conforman el entorno odográfico del centro histórico. En la investigación conjunta descubrimos que tenemos la capacidad de percibir más de 10,000 olores diferentes y a pasar de ello, llegamos a la conclusión de que quizás de todos los paisajes invisibles e intangibles, el paisaje olfativo sea el más difícil de aprehender dada la primacía del sentido de la vista en la percepción y concepción del paisaje. Los olores parecen ser los más desatendidos y controlados culturalmente. Como reflexiona Joan Nogué, resulta extraño que tan pocos cartógrafos se hayan animado a cartografiar olores si tomamos en cuenta que pocos sentidos como el olfato son capaces de evocar con tanta fidelidad y precisión momentos y lugares vividos. La capacidad evocadora de los olores es inmensa. Por tanto, si poseemos como seres humanos un sentido tan evocador, sutil e incluso sensual como lo es el olfato y si la diversidad paisajística de nuestro mundo no sólo expresa extraordinaria

riqueza cromática y visual sino aromática ¿Porqué empeñarnos en desodorizarla y homogeneizarla con olores artificiales e industrialmente inducidos, causando una monotonía e indiferenciación espacial lamentable? Los cuestionamientos rectores de esta deriva fueron: ¿Podemos hablar de una construcción social del olfato? ¿Gestión cultural del olor tiende a la homogeneización y deodorización? ¿De dónde viene la capacidad evocadora de la memoria del olor? ¿Cuáles son las relaciones entre olores y sentidos de lugar e identidad? En este sábado, la exploración terminó por literalmente marearnos o sobre oxigenarnos y arrojó las siguientes constantes odoríficas: en primer lugar la preponderancia de olores cítricos propios de los negocios de frutas y jugos, olor a coladera, a bísquets, a basura, a químicos de higiene personal en las personas (molestas de ser intrusivamente olidas) y en último lugar a gasolina evaporada. En este punto vale la pena adelantar que en la postrera parte del proyecto *Paisajes imaginados*, caímos en la cuenta de que la literatura es un ámbito de amplio uso del paisaje olfativo como recurso literario, varios autores coincidieron en afirmar que el centro del Distrito Federal olía dulce.



FIGURA 8. Expendio de dulces mexicanos en el centro histórico de la ciudad de México

La deriva de **Micro paisajes** fue una de las más disfrutadas y discutidas. Como concepto, fue uno de los que más me cuestionó nuestra aprehensión cotidiana del entorno no sólo del centro histórico, sino en general. En la obra ya citada de Joan Nogué *Entre paisajes*, se señala de que manera habitualmente entendemos por paisaje la panorámica que nuestros ojos perciben a una distancia media, es decir, a unos cuantos centenares de metros o a unos pocos kilómetros de nuestra posición. Esta ha sido la escala predominante en cualquier ámbito de estudio o representación del paisaje. Sin embargo, siguiendo esta meditación, *Paisajes en ruta* se preguntó si nuestra percepción y vivencia del paisaje no es mucho más interescolar y por lo mismo, mucho más rica y compleja de lo que da de sí una escala media. De ahí que en esta sesión, el objetivo fuera la búsqueda de micro paisajes que a menudo no valoramos y obviamos en nuestra cotidianeidad por su aparente 'banalidad' y diminuta dimensión. En esta deriva al prestarles más atención estos pequeñísimos paisajes poco a poco comenzaron a multiplicarse por doquier, en el bosque, en el campo, el litoral, en las escenografías que recreamos en nuestras casas y hogares, en los rostros, en las huellas del tiempo plasmadas en los edificios. En el centro histórico, los micro paisajes se constituyen por una variedad de realidades anodinas sin ningún interés aparente cuando nos movemos entre ellos absortos en nuestros propios pensamientos: altares, aparadores comerciales, plantas rebeldes resistiendo a morir en pleno asfalto, manchas misteriosas en el suelo, efímeras esculturas que se forman al lado de los contenedores de basura, gomas de mascar amorfas e incoloras, detalles del vestir, fuentes y manos en movimiento, decoración del transporte público, etc.



FIGURA 9. Fotografía de la deriva de *Micropaisajes*

¿De qué manera la noche, la oscuridad y su silencio redefinen nuestros marcos del pensamiento y acción en el dominio perceptivo, imaginario, de la planificación territorial y cotidiana? Estamos viviendo un período de intensa agitación respecto a la faceta nocturna de las ciudades, en el que se está produciendo una renovación de la propia idea de urbanidad nocturna, reducida hasta hoy a los barrios de discotecas.



FIGURA 10. Fotografías de la deriva de *Paisajes nocturnos*

La personalidad nocturna de una ciudad se ha convertido en el detonante de su atractivo turístico, en un contexto de competitividad internacional entre las distintas calidades de vida. En el caso de la

ciudad de México, tanto en la periferia como en el corazón de la ciudad, tanto en las zonas de actividad como en los barrios residenciales o de ocio, sufre 'tras la hora del cierre' en vez de sufrir las limitaciones espaciales pensadas únicamente a partir de la funcionalidad y las leyes del intercambio, las calles del centro sufren unas mutaciones particularmente visibles. Si bien hasta hace poco el centro al ser una zona predominantemente comercial, paranoicamente 'descansaba' por las noches, desatando simultáneamente su inconsciente reprimido siendo un barrio conflictivo, escenario del deseo, peligro y vulnerabilidad, hoy por hoy se ha llevado a cabo un gran esfuerzo por rehabilitarlo como un núcleo social mediante el incentivo a centros culturales, bares y restaurantes que han atraído poco a poco a paseantes nocturnos a este punto. De manera que en la deriva de ***Paisajes Nocturnos***, caímos en la cuenta del contraste sensorial entre día y noche (el silencio, menos olores, paisajes lumínicos artificialmente creados, estado emocional de alerta) y la forma en la que el centro ha mutado en un espacio más alumbrado, habitado por la sociabilidad y dispositivos de seguridad medianamente eficientes si tomamos en cuenta el crispado y agitado panorama social de nuestro país, paradójicamente más seguro en la actualidad que otros estados de la ciudad secuestradas por las pugnas territoriales del narcotráfico. De manera que la noche contemporánea del Distrito Federal es el 'espectáculo' de unas prácticas sociales nuevas, que suscitan unas nuevas programaciones espaciales como la programación de grandes acontecimientos de una o varias noches de duración, que conllevan transformaciones de la experiencia urbana a escala metropolitana: conciertos, festivales, ferias del libro, noches de museos, pistas de hielo! Paseos guiados por centros nocturnos y tugurios de gran tradición como los paseos guiados 'Rompe y rasga'.

La diversidad de todas estas situaciones han conformado en la última década, otro paisaje social, cultural, económico y, a veces, incluso político, completamente inexplorado. Estos retos interesan a *Paisajes en*

ruta: la noche multiplica las posibilidades reflexivas, emotivas y perceptivas de nuestro entorno. Incluso cuando los fenómenos de estandarización urbana se producen también por la noche, pudimos descubrir que en específico, este cuadro de la ciudad posee una caracterización nocturna original espacial, sonora, olfativa, luminosa, que sigue ofreciendo resistencia a dichas estandarizaciones, puesto que, por la noche, nada es fácil, ni continuo, ni eficaz. Durante esta deriva, la mayoría del grupo se mostró más desprotegido, precavido e incluso con miedo al perder de vista a un participante fotógrafo que se perdió de nuestra ruta grupal. ¿Qué es un espacio público específicamente nocturno? ¿Porqué no contar las noches sino los días a excepción de cuando estamos de vacaciones?



FIGURAS 11 y 12. Fotografía de la deriva de *Paisajes del tacto*

Finalmente, las dos últimas rutas *Paisajes táctiles* y *Paisajes de la sinestesia* se sumaron a la programación original del proyecto como una inquietud que poco a poco fue surgiendo en el grupo. En *Paisajes táctiles*, investigamos la dimensión 'táctil' del centro histórico, recordando que el tacto no es sólo lo que tocamos con las manos o las yemas de los dedos, sino todo lo que percibimos por medio de nuestra piel, el órgano más extenso de nuestro cuerpo. Después de explorar la temperatura, las texturas, la vibración y las formas, las pendientes de las calles del centro histórico; caímos en la cuenta de lo poco conscientes que estamos de él en nuestro día a día y descubrimos que la sensibilidad del tacto es por llamarla de algún modo más 'objetiva' que las demás que exploramos, pues generó más consenso sobre los atributos de los objetos a investigar. Las rutas de *Paisajes sinestéticos* tuvo como objetivo percibir el paisaje del centro histórico desde la unidad de sentidos e intentar transgredir las fronteras entre ellos. Intentamos con gran dificultad activar nuestra capacidad para mezclar las percepciones entre diferentes sentidos y prestar atención a las asociaciones, los vínculos y las correspondencias entre los diversos estímulos: oír colores, ver sonidos, saborear el tacto, escuchar el tacto entre las demás posibles combinaciones. En realidad a pesar de nuestro esfuerzo empírico fue una ruta muy mental y la reflexión conjunta nos reveló dos cosas. La primera que había dos sinestésicos en el grupo que no lo sabían pues no conocían la categoría sinestesia (uno que veía colores cuando tocaba y escuchaba música con profunda concentración y otra, que leía las letras también con color). La segunda, que para 'crear las condiciones de una experiencia de sinestesia' –si esto es posible-, era necesario alcanzar un estado de conciencia alterado casi meditativo, muy difícil de alcanzar grupalmente, en el agitado cuadro que exploramos.

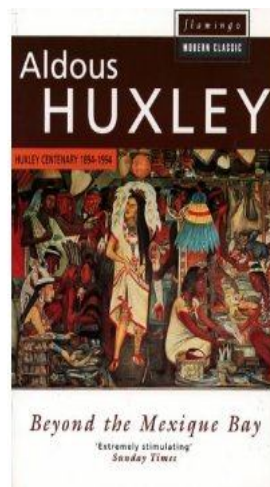
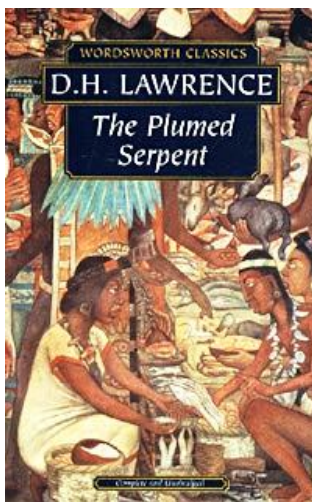


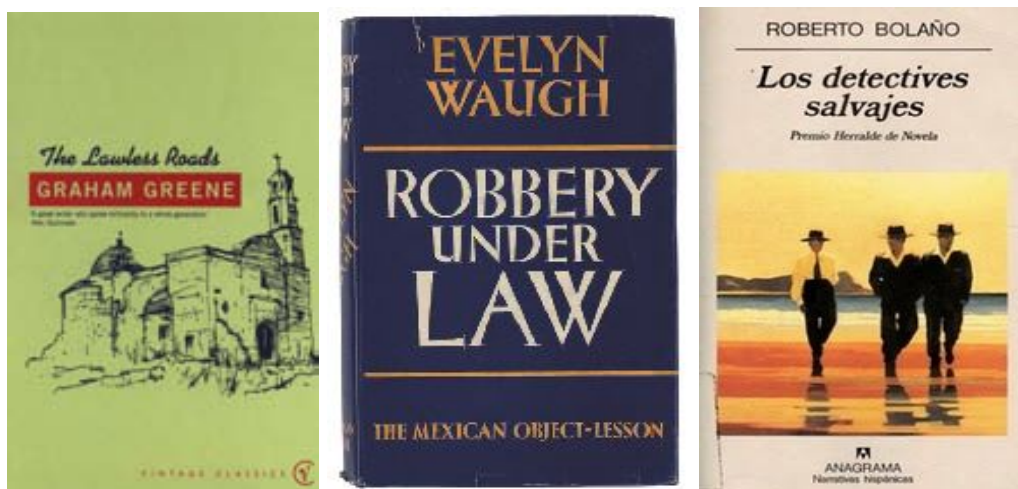
FIGURA 13. Vecindad del centro histórico de la ciudad de México

V.5.3 Paisajes imaginados

Los objetivos de *Paisajes imaginados* fueron nutrir narrativas literarias sobre el centro histórico y compararlas desde la distancia de la mirada extranjera y la experiencia de la lectura, y desde la cercanía inmediata del paseo, así como ampliar la lista de libros en esta línea proporcionada por Guillermo. El título *Paisajes imaginados* cobró dos sentidos. Los paisajes imaginados por los escritores ya que la escritura se ejerce en el distanciamiento de la inmediatez de la experiencia urbana, en el uso de la imaginación como ‘relleno’ de la memoria; y, los paisajes imaginados por los participantes ya que la lectura construye paisajes que imaginamos aún si ya los conocemos. En la **primera sesión de *Paisajes imaginados***, se explicó la dinámica a seguir durante el taller: la preparación de la lista de lecturas previo a cada deriva, la discusión grupal antes del paseo, la ruta y el cierre de conclusiones cada

sesión. Se señalaron los componentes de la metodología de la primera parte del proyecto que se conservarían y los que se transformarían. Se conservó la finalidad global de investigar los paisajes invisibles del centro histórico pero esta vez mediante un proyecto de colaboración que utilizó la literatura como una herramienta de activación cognitiva, de ahí, la invitación extendida a Guillermo Espinoza Estrada, escritor que como dijimos ya tenía una cierta investigación en esta línea. Se conservó el punto de partida de una dinámica educativa horizontal, por lo tanto, la idea de construcción de conocimiento como un intercambio de ideas y de diversas perspectivas. En esta sesión también discutimos las posibilidades cognitivas del paisaje entendido a la vez como un elemento constitutivo de la narración pero también de la experiencia urbana. En este encuadre, nos preguntamos si el paisaje literario es o no tan sólo una dimensión de los paisajes imaginados, dialogamos sobre nuestras expectativas sobre el contraste entre el paisaje 'imaginado' y el 'real'.





FIGURAS 14, 15, 16,17, 18,19. Portadas de los libros en base a los cuales esbozamos las rutas de *Paisajes imaginados*

La imaginación, el viaje, el deseo, el tiempo fueron ejes conceptuales de alguna manera presentes en todos y cada uno de los relatos que trazaron las rutas de esta segunda y última etapa del proyecto, que en cada sesión se entretrejían diletantemente de la mano de los relatos de la lista de libros propuestos por Guillermo. La novela *La serpiente emplumada* (1926) del escritor inglés D.H. Lawrence, es fruto de una mezcla de admiración ante la civilización azteca y de una condena a los paisajes de la fracasada europeización de la ciudad de México. En el caso de la ruta de D.H. Lawrence resultó claro como los lentes con los que miró y juzgó el centro histórico se hallaban ávidos del México exótico, del México como promesa y potencia para una nueva civilización que debía rescatar los valores indígenas 'originales' e ilustrarlos. La segunda deriva, exploró la ruta del libro de viaje del escritor también inglés, Aldous Huxley *Más allá del golfo de México* (1934) en la que de nuevo encontramos la descripción de paisajes del centro histórico mediada por la cacería simbólica de un México utópico y genuino, protegido de la corrupción de los decadentes valores europeos. La tercera ruta, caminamos casi mentalmente la ruta del libro *Yonqui* (1953) del *beatnik* estadounidense William Burroughs, firmada con el seudónimo de William Lee, que con un alto contenido autobiográfico, acontece en su mayoría en escenarios interiores y paisajes nocturnos del Barrio Chino (tugurios, cantinas) del centro

histórico e interiores de las casas de la Colonia Roma de la ciudad de México, metrópoli en la que a ojos del escritor 'todo es posible' y 'todo vale'. De ahí que su tránsito por la ciudad de la impunidad sea un tipo de viaje interior poblado de paisajes imaginados híbridos de realidad y ficción, catalizado por el abuso de la heroína. En lo que toca a la sesión que se centró en el tiempo seguimos las rutas caminadas por el inglés Graham Greene en *Caminos sin ley* (1962), paseando como una suerte de detective de dios en un país regido por un gobierno cardenista de izquierda, al cual el escritor critica por totalitario y dictatorial, equiparándolo a los regímenes de Hitler, Mussolini y Franco; así como la narración del británico Evelyn Waugh quien en su libro basado en la expropiación petrolera, *Robo al amparo de la ley* (1939) también describe los paisajes sin esperanza de un pueblo lejos de la mano de Dios. La cuarta ruta desarrollada a partir de la novela *Los detectives salvajes* (1998), del escritor chileno Roberto Bolaño, narra la búsqueda de la poetisa mexicana Cesárea Tinajero, misma que guio las rutas de esta deriva basada en las trayectorias de los personajes nómadas y extranjeros en diversas ciudades cuyo epicentro del relato es el Distrito Federal.

La segunda deriva de *Paisajes imaginados* tuvo como idea central el concepto del viaje, el acto de desplazarnos de un lugar a otro implicando una trayectoria en el sentido literal y metafórico. El concepto de viaje guarda cierto paralelismo con el objetivo general del proyecto de huir de la cotidianeidad para internarnos en lo desconocido y despertar un ánimo más alerta y reflexivo con el fin de generar aprendizajes de nuevas experiencias. Si bien todo viaje implica una cierta preparación y un medio, en el caso de *Paisajes en ruta*, esta preparación eran las lecturas en turno y el medio de transporte nuestra imaginación y nuestros propios pies. Como señala Joan Nogué en su obra *Entre Paisajes*, viajamos cuando los paisajes cotidianos se reemplazan súbitamente por otros paisajes, en los que nos asombran paisajes sensoriales a los que no estamos habituados, lugares y

símbolos culturales no familiares que nos permiten traspasar los límites del espacio conocido. Pasando al terreno de la literatura podemos entender la experiencia de la lectura como un viaje imaginario, interior, inmóvil físicamente y móvil mentalmente. El viaje en sí mismo es altamente narrable. El escenario deviene en ocasiones el motivo de una interminable lista de la literatura universal que cuenta con esta estructura narrativa, en donde la descripción del paisaje es una herramienta fundamental. Por medio del estímulo de la imaginación la literatura nos permite nutrir nuestro imaginario sobre diversos lugares los conozcamos o no. De ahí que una de sus dimensiones éticas consista en tender micro puentes entre los pueblos y comprender al otro poniéndonos en su lugar. Durante esta sesión las pláticas se centraron en como la experiencia del viaje involucra un horizonte de expectativas de comparación con un paisaje imaginado deseado y cultural o mercantilmente determinado (con frecuencia frivolidado). En los libros que revisamos los viajeros a la ciudad de México, se encuentran ávidos de lo exótico, lo diferente, lo inesperado, lo sorprendente, y se atisba en sus descripciones del centro histórico una especie de nostalgia de lo lejano. El imaginario sobre los lugares media nuestra imaginación de los mismos.

Para muchos el viaje es una aventura, exploración, conquista hermanada con el peligro, la pericia y el desafío. No obstante, esta concepción del viaje ha perdido su aura romántica y heroica a favor de una banalización por la inercia de la turistificación, y el auge de la venta de experiencias cuyo marketing se nutre en gran medida del uso del paisaje tematizado de las ciudades a visitar. En esta sesión recordamos que la idea de turismo deriva de *Grand tour* una especie de viaje de iniciación o itinerario que formaba parte de la educación de la joven aristocracia inglesa del siglo XVIII para convertirse en hombre o caballero de mundo. El destino predilecto era Italia y la aventura duraba alrededor de veinte o treinta meses siendo su meta las grandes ciudades históricas. Sin embargo, más tarde en el siglo XIX con la aparición de la guía turística

Baedeker el *Grand tour* se masificó, dando lugar a que millares de ingleses de clase media se emprendieran a recorrer Italia. Hoy es un lugar común la crítica al estereotipo del turista 'tonto' e 'inculto' que quizás peca un poco de idealismo burgués. ¿Acaso el turista no puede también expandir sus límites, descansar, internarse en otras culturas? A diferencia de los viajeros que se movían por motivos científicos, antropológicos, comerciales o de aventura simplemente, hoy la mayoría de las personas no poseemos el nivel económico ni el tiempo para dejarnos llevar por el azar, esto explica que el propulsor de la maquinaria turística sea la falta de tiempo y la oferta de los viajes en paquete. Los diálogos en esta sesión concluyeron con algo que no podemos olvidar. A pesar de que asistimos a un apogeo del turismo, sector que genera altísimos ingresos a nivel mundial, en la actualidad las grandes poblaciones del mundo viajan por situaciones más dramáticas que placenteras, trazando nuevos paisajes híbridos y mestizos. El móvil de la emigración son necesidades de supervivencia como el hambre o el desempleo, enfrentando rechazo y xenofobia. Es un viaje forzado, países como el nuestro han devenido máquinas de expulsión social.

En las dos últimas derivas de *Paisajes Imaginados* nos centramos en la reflexión sobre el -deseo- y el -tiempo-, primero de manera general, después en el relato literario de los libros que leímos. La relación de los paisajes imaginados con el deseo en el contexto de nuestro proyecto, se relacionaba a la manera en la que la ciudad de México era de cierta manera el objeto del deseo de los viajeros que la visitaron y la trataban de aprehender. En relación a los libros revisados, el objeto del deseo es nuestro país, nuestra ciudad, a la vez que desean -conocer-y comprender pero muchas veces no pueden dejar atrás sus imágenes mentales, su bagaje cultural y no logran penetrar esa experiencia. ¿Lo logramos como mexicanos como lectores recorriendo las mismas calles que los escritores? A esto se suma que el centro histórico por excelencia ha sido el escenario libidinal del deseo en nuestra ciudad. No obstante,

las diálogos no se limitaron de manera alguna a una concepción de deseo en tanto que instinto sexual en el campo de lo erótico y lo amoroso, sino a su dimensión de anhelo difícil de controlar, casi involuntario que como el apetito tiene un fuerte arraigo corporal e implica la ausencia del objeto deseado. Salvo una participante que defendía una idea budista del deseo como causa de todo sufrimiento que impide la evolución espiritual, los demás nos inclinamos más hacia una vertiente 'positiva' del deseo como dador de sentido a la vida, 'aspiración hacia algún ideal', pasión que transgrede, desubica, dispara y proyecta nuestra subjetividad, transgrediendo sus límites. ¿Es el deseo una pulsión que nos inclina irremediabilmente hacia un objeto irracional como por ejemplo las drogas en el caso de 'Yonqui'? ¿Quién es el sujeto y el objeto del deseo? ¿Cuál es la relación entre deseo y conciencia? Discutimos la visión del deseo como un anhelo que busca la completad originaria, que influyo tan profundamente al romanticismo, se remonta a Platón a los diálogos de 'Fedro' y el 'Banquete'. Recordamos también, como el psicoanálisis se encuentra muy cercano a esta visión. Para Freud, el origen psíquico del deseo habita el reino del inconsciente, asociado al hambre y a la pulsión alimentaria de la madre. Lacan agrega que éste apetito nunca será satisfecho como la primera vez y que se verbaliza al concretarse en una demanda, por lo tanto, el objeto del deseo es un sustituto ineficaz de un deseo de satisfacción –primario- que no tiene objeto, por lo tanto es un aplazamiento permanente, un proyecto inacabado, por venir. Sin embargo, el objeto del deseo no es concreto sino es una imagen del objeto imaginario complejo y muchas veces socialmente construido, por ejemplo, por los dispositivos mediáticos que construyen nuestro erotismo y los cánones sociales 'a seguir. En este mismo sentido Guy Debord y los situacionistas condenaron la forma en la que el capitalismo explota nuestros deseos y nos seduce con la erotización de los mercados. ¿Qué tan conscientes somos de nuestros deseos? ¿Qué tan libre y subjetivamente los experimentamos? Los situacionistas sostenían, con otros intelectuales del mayo 68 que la imaginación es la fundación del deseo. La facultad

de imaginar como un modo de acción que busca organizar la experiencia de tal manera que anticipa el mundo de un modo significativo, satisfactorio, elemento esencial para encontrar sentido a la vida y no aceptar un sentido dado. El deseo pues, como la llave de apertura de lo posible capaz de convertir pasiones en acciones. ¿Qué ciudad deseamos? ¿Qué Centro Histórico imaginamos? ¿Comparten la literatura en tanto reino de la imaginación, el viaje y el deseo el mismo horizonte liberado de lo posible? ¿Nos permiten realmente pensar el mundo de otra manera y generar, así, conocimiento y exploración de la existencia de una manera más interrogativa que concluyente?



FIGURA 20. *Café La Habana* es una cafetería tradicional situada en centro histórico y frecuentada por intelectuales mexicanos y extranjeros como Aldous Huxley, Roberto Bolaño de quienes leímos pero también por Fidel Castro, el Ché Guevara y León Trotsky, en el cual realizamos la despedida al finalizar la última ruta proyecto

¿Existe el tiempo fuera de la mente? ¿Existe el tiempo independientemente del espacio? ¿Por qué lo percibimos como un flujo incesante y unidireccional? **La sesión en la que abordamos el concepto del tiempo**, además de ser la última fue en la que menos nos concentramos en escuchar a los demás, hablando todos a unísono intentando dar una definición propia del tiempo ya sea como una intuición que percibimos irreversible, como un ciclo circular e interminable, como una abstracción del inicio y del fin, como el límite y horizonte posible de vida, como sucesión de pequeñas muertes.

Concordamos en que en la narración literaria la temporalidad estructura el relato y también concordamos en que en la experiencia de la deriva y del estudio de los paisajes, lo percibimos siempre a partir de algo pasado, archivado en nuestra memoria. La escritura así entendida es una especie de huella del tiempo que fija una superposición de temporalidades. Mientras que en la ciudad las huellas del tiempo se evaporan como surcos y gestos de un rostro en las calles, que la revitalización del centro histórico no deja envejecer con dignidad. En relación a conceptos ya trabajados discutimos la colonización mercantil de tiempo libre a la cual enjuiciaron tanto los situacionistas, la referencia si la potencia de la imaginación es precisamente su eje temporal y si la literatura surge o no, lo mismo que el arte, de un deseo de asir, fijar y navegar o viajar en el tiempo con más libertad. Nos preguntamos si la experiencia estética y las derivas realizadas en *Paisajes en ruta*, llevaron a cabo una cierta 'distensión' o una pequeña ruptura en el tiempo cada vez que redescubríamos o mirábamos con otros ojos el mismo entorno urbano.

Finalmente, en esta sesión de cierre también regresamos a nuestro punto de reflexión inicial ¿Cuál es la función de la imaginación estética en la construcción de conocimiento urbano? ¿Realmente la imaginación nos permite pensar de una manera más libre y autónoma? ¿Nos permite construir ideas propias? ¿Relaciones de sentido nuevas? ¿Es la imaginación una moción espiritual? ¿Cómo escapar de la imaginación mediada en términos situacionistas 'espectacularmente'? ¿Cómo se relaciona la capacidad que tenemos de imaginar con la literatura? Si bien desde luego no llegamos a encontrar respuestas acabadas a semejantes cuestionamientos, la conversación se entretendió a partir de la idea de que la literatura en efecto, nos permite encontrar otras formas de ver, de relatar, de construir el centro histórico de la ciudad de México como un escenario de ficción. Concluimos que de una manera similar al arte, la ficción tiene el poder de distanciarnos y/o comunicarnos con la realidad, siempre a partir de expectativas y

registros de la memoria. Es así como vuelve a presentar a nuestra mente objetos o situaciones ausentes, ideas en imágenes, activada por azar, deseo o voluntad que la convierte en una suerte de ingenio que busca resolver soluciones frente a necesidades y problemas. Parte de las reflexiones más sugestivas tuvieron que ver con la forma en la que la imaginación se nos presenta como una extralimitación, un exceso que niega la posibilidad de lo dado en la situación o bien una especie de motor que extralimita nuestro entendimiento, reclamando en especiales ocasiones una libertad sin condiciones.

V.6 Análisis y resultados

En este apartado quisiera presentar los resultados y el epílogo de *Paisajes en ruta* en correspondencia a las preguntas de investigación planteadas antes de la implementación del programa. Dentro de lo que podría considerarse como los objetivos realizados se encuentran el haber alcanzado un cierto nivel de horizontalidad en la dinámica de las sesiones; haber compartido un cuerpo teórico de referencias sobre el colectivo situacionista y la geografía humanista, así como un material de registro que suma otras miradas al centro histórico, pero tal vez el más importante fue el haber logrado un proceso de colaboración en el transcurso de la investigación, en el cual el intercambio de ideas de las derivas nos llevaron, casi sin darnos cuenta, a una reflexión e investigación colectiva con resultados finales.

Los resultados de la investigación de *Paisajes imaginados*, si lograron generar un conocimiento más específico que compartir sobre el centro histórico, que se materializó no sólo en los diálogos documentados en cada deriva, sino en la diversidad de materiales bibliográficos teóricos y literarios, musicales y cinematográficos recopilados entre todos y que se anexan al final de este capítulo. La conclusión conjunta de convertir la mirada en tema, fue de que el paisaje es ante todo un marco perceptivo de cognición, un estado mental, un ánimo, un deseo, una lentilla

ideológica, pero también el ejercicio de una voluntad que nos permite cuestionar la realidad desde la distancia de la experiencia estética fuera de las coordenadas de la vida cotidiana. El reto era pues, desproveernos de nuestras habituales convenciones al mirar. Otro atributo interesante de la deriva que se confirmó en estos ejercicios fueron las ventajas de trabajo colectivo en dinámicas de investigación y producción de conocimiento, en tanto que amplía el repertorio reflexivo, profundiza los diálogos por contrastes y relaciones entre las perspectivas diferenciadas, crea un clima distendido de confianza, amortigua las dificultades pero lo más importante es que revela lo ilusorio de cualquier orden social o discursivo que se pretendiera inequívoco, lo provisional de cualquier paisaje social que se pretendiera estable o lo ilegible de cualquier comunidad que se pretendiera cognoscible.

Es importante señalar que esta conclusión está muy lejos de la hipótesis central de *Paisajes en ruta* que versaba sobre la convicción de que las experiencias de las derivas podrían traducirse en un debate sobre los problemas medioambientales o las presiones urbanísticas, inmobiliarias, de tematización y gentrificación, que azotan el centro histórico de la ciudad de México. Las preocupaciones por el crecimiento acelerado y descontrolado, sin planificación adecuada, el anonimato y soledad o la masa ciega desinteresada por el otro, la marginación y exclusión, el desempleo y trabajos precarios, el deterioro del mobiliario urbano, la escasez de zonas públicas para esparcimiento y ocio, estuvieron presentes en nuestras derivas, pero de una manera poco preponderantes. Sin embargo, a pesar de que en cierto sentido este giro inesperado podría considerarse una debilidad del proyecto que pretendía trabajar desde un talante crítico, considero que es un riesgo que tenía que asumir dado su carácter abierto, experimental y no proscriptivo.

Acostumbrada a la evaluación cuantitativa de los programas educativos en los departamentos pedagógicos en los museos, que habitualmente

parten de los patrones de visitación, considero que el análisis y la evaluación general del proyecto que en calidad de coordinadora tuve que elaborar, implicó para mi una difícil problemática a enfrentar por el alto grado de subjetividad relativa a la experiencia, que como sabemos variaba sustantivamente de un participante a otro. Sin embargo, después de consultar manuales de evaluación de la investigación y platicar con colegas con más experiencia que yo al respecto, encontré tres indicadores que me permitieron evaluar el proyecto de manera cualitativa en base al análisis de la documentación, los cuestionarios y entrevistas llevadas a cabo, si bien he de confesar que no me convencieron del todo. Con respecto a la experiencia de los participantes, el primer indicador de un desarrollo satisfactorio del proyecto fue la constancia, el respeto y la permanencia de los participantes, ya que la mayoría del grupo asistió a todas las sesiones de las dos etapas de *Paisajes en ruta*, y a pesar de que para la segunda se abrió otra convocatoria, el grupo inicial siguió intacto y únicamente se sumaron dos personas más. Con respecto al barrio y a la comunidad, el segundo factor consistió en la fundación de un foro de debate anual en el ámbito universitario de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, ubicada en el centro histórico y a la que pertenecen en su mayoría los participantes del proyecto, con la finalidad de replicar y dar continuidad a la generación de derivas y exploraciones de paisajes sensoriales con distintos tipos de públicos como niños, personas de la tercera edad y ciegos. El tercer indicador anteriormente enunciado, fue lograr el objetivo de asumir la responsabilidad compartida de intercambiar información investigada sobre este tema, que se materializó en una carpeta con bastas referencias sobre el tópico para el área de consulta al público de Casa Vecina.

Ahora bien, a pesar de estos esfuerzos por 'medir' los resultados obtenidos, de nuevo y en una especie de círculo vicioso, resulta difícil medir el grado de confiabilidad de estos instrumentos e indicadores de la evaluación: ¿Fueron las respuestas sinceras y abiertas? ¿Logramos el

clima de confianza propio de los procesos colaborativos? ¿Hasta que punto influimos o desviamos el curso de las reflexiones y acontecimientos en el transcurso de las derivas? ¿Las descripciones, los testimonios o narraciones se apegaron a lo que observamos? ¿Registramos los hechos relevantes? ¿Obtuvimos diferentes perspectivas y puntos de vista de los participantes? ¿Recolectamos la información necesaria para poder cumplir con los objetivos del estudio, es decir, realmente ayudamos a comprender mejor el centro histórico? La entrevista cualitativa, en tanto método de construcción de conocimiento por medio de la descripción personal de experiencias y de opiniones, conlleva necesariamente una asimetría de poder ya que el entrevistador establece el escenario para la entrevista, controla la secuencia de ideas mediante la organización temática de la misma y utiliza el resultado para sus propios propósitos. Los problemas en torno a la fiabilidad, la objetividad y la transparencia de los procedimientos del método, dificulta evaluar los hallazgos de un conocimiento nuevo o al menos un desplazamiento de los supuestos cognitivos de los participantes después de las derivas.

Considero que la reflexión más importante al concluir el *Paisajes en ruta* es la confirmación de que la deriva al implicar la imprevisibilidad y dispersión de los caminos y sentidos, es una herramienta pertinente para construir situaciones educativas más horizontales y flexibles, siempre y cuando se enfoque a la investigación de un objeto de estudio en particular. La verdad es que recuerdo que hasta que no logré focalizar la investigación hacia el paisaje, intuía que faltaba 'algo' más que justificar y proponer en la solicitud de apoyo para la implementación del proyecto en Casa Vecina. No bastaba con repetir las derivas con el telón de fondo psicogeográfico situacionista, preocupado por elucidar la influencia emocional de la arquitectura y el urbanismo. Sin embargo, justo en el momento en el que lo necesitaba, tuve la gran suerte y oportunidad de escribir, gracias a la confianza de Marta Tafalla, una reseña del libro *Entre paisajes (2011)* de Joan Nogué para el número

de *Estética de la naturaleza* de la revista *Enrahonar*. Después de investigar más sobre el autor y sus investigaciones así como de leer otros artículos, caí en la cuenta de que la deriva situacionista podría funcionar como una práctica para explorar holísticamente las relaciones entre el individuo y el medio urbano. Me propuse así el reto de conformar un grupo de paseantes capaces de ejercitar una mirada, un oído, un olfato, atentos a la complejidad y multiplicidad de la experiencia estética del paisaje. En esta parte de delimitación del objeto de estudio del proyecto la pregunta rectora era la siguiente: ¿realmente el paisaje como solemos pensarlo refiere a una categoría geográfica y ontológica objetiva, homogénea y con una cierta coherencia interna?

Las conclusiones confabuladas por *Paisajes en ruta*, nos llevaron a confirmar muy en el sentido de las aportaciones de la geografía humanista de Joan Nogué, que los paisajes son simultáneamente: historias, acumulación, metáforas, realidades prácticas, representaciones estéticas, vivencias interiores, mediaciones culturales. A partir de este prisma, las derivas por las calles del centro histórico de la ciudad de México, nos confirmaron que la ciudad es efectivamente un contexto, vehículo y contenido pedagógico *per se*. El topos urbano nos permite aprender a partir de una red de geografías invisibles no por ello ausentes, sino humanas y dinámicas, pobladas por músicos de la calle, vendedores ambulantes, vagabundos y mendigos, turistas, oficios a punto de desaparecer como zapateros, cilindreros, afiladores, herreros, barberos, tribus urbanas juveniles como darketos, emos, rockabilis y punks, geografías heterodoxas y nómadas, en ocasiones inseguras para los que no pertenecemos a ellas, que se resisten a ser domesticadas por el proceso de aburguesamiento a las que se han visto sometidas en la última década. Las figuraciones espectrales de lo fantástico en lo cotidiano, la melancolía y la nostalgia priman en dichos paisajes en ruta que surgen como amenazas de pérdidas. Queda por decir que si la reflexión final de *Paisajes sensoriales* apuntaba a una noción de paisaje como un marco perceptivo de cognición, *Paisajes imaginados* apunta al

paisaje como una mirada distanciada que persigue un sentido en fuga constante. Huida que nos previene afortunadamente de confiar en satisfacciones últimas y significados unívocos. Las reactualizaciones de nuestra identidad, ciudad y paisajes históricos, son siempre provisionales y tan fortuitos como lo es nuestro sexo o nuestro lugar de nacimiento. La distancia de la literatura nos permite desear, anhelar, pensar, analizar, inventar, y en palabras de Borges 'dar respiro a la inteligencia y recordar que todo hombre debe ser capaz de todas las ideas'.

V. 7 Anexos (compilados en colaboración con los participantes de *Paisajes en ruta*)

a) Lista de participantes:

1. Alejandro Encino
2. Alejandra Fernández Collado
3. Araceli Mendoza Ayala
4. Benjamin Ramen
5. Cintia Andrade
6. Eleonora Leticia Garduño Tobón.
7. Enriqueta Pérez
8. Guillermo Espinoza Estrada
9. Laura Leticia Martínez Garnica
10. Libertad Escalante Covarrubias
11. Michelle Aline Ubaldo Suárez
12. Paloma Acosta
13. Sara Guzmán Corral
14. Vera Park (registro)
15. Will Díaz (registro)
16. Willy Kautz

b) Referencias bibliográficas utilizadas:

AAVV: *Internacional Situacionista*. Textos íntegros de la revista Internationale Situationniste. Vol., I,II y III. Literatura Gris, Madrid, 2008.

Nogué i Font, Joan (2009). *Entre paisajes (Fotografía de María Rosa Russo)*. Barcelona: Àmbit Servicios Editoriales.

Nogué i Font, Joan (2010). "El retorno al paisaje". *Enrahonar* #45. Barcelona: UAB.

c) Referencias recopiladas en *Paisajes Imaginados*:

Libros escritos por autores extranjeros con referencias a la Ciudad de México y al Centro Histórico:

Aldous Huxley, "Más allá de la bahía de México" (1934).

Alejandro de Humboldt, "Viaje a las Regiones Equinocciales del Nuevo Continente", publicación que comenzó en 1807 y concluyó en 1834.

Anita Desai, "*The Zigzag Way*" (2004).

Arthur Cravan, "*Oeuvres*", (1987).

B. Traven. "La Rebelión de los Colgados" (1936).

César Aira, "Taxol: precedido de Duchamp en México y La broma " (1997).

César Moro, "La tortuga ecuestre" (1997).

DH Lawrence, "La serpiente emplumada" (1926), "Mañanas de México" ().

Enrique Vila-Matas, "Lejos de Veracruz" (1995) y "El viento ligero en Parma" (2004).

Francisco Goldam, "Con la sangre despierta" (2010).

Graham Greene , "Los Caminos sin ley"(1938)

Goran Petrovic , "La mano de la buena fortuna" (2007).

Horacio Castellanos "Perfil de prófugo" (1987).

Iván Alechine, "Poca Luz. México, 1993-2004".

Jack Kerouac, "México City Blues" (1959), "Tristessa (1969)".

James A. Michener , "México" (1992).

Jonathan Kandell, "La capital" (1989).

John Ross, "El Monstruo: Dread and Redemption in Mexico City" (2009).

José Bergamín: fundador en la Ciudad de México de la Revista España Peregrina y de la Editorial Séneca, primera en publicar *Obras completas* de Antonio Machado y obras de Rafael Alberti, César Vallejo, Federico García Lorca y Luis Cernuda, entre otros.

José Moreno Villa, "Cornucopia Mexicana" (1940) y "Vida en claro" (1944).

Juan Rejano: "La esfinge Mestiza. Crónica menor de México" (1945). "Elegías Mexicanas" (1977).

Luis Cernuda, "La realidad y el deseo" (1958).

Max Aub, Los "Crímenes ejemplares" (1957), "Cuentos mexicanos con (con pilón)" (1959) y "El Zopilote y otros cuentos mexicanos" (1964).

Milorad Pavic, "Siete pecados capitales" (2003).

Philippe Soupault, "Memorias del olvido" (1981).

Roberto Bolaño, "Los detectives salvajes" (1998).

Rodrigo Fresan, "Mantra" (2002).

Terry Pindell, "Yesterday's Train: A Rail Odyssey Through Mexican History" (1997), coautoría con Lourdes Ramírez Mallis.

William Burroughs, "Junkie" (1953).

Xhevdet Bajraj "Blues bajo el cielo indígena" (2003).

Libros sobre Literatura y Ciudad de México:

Luis González Obregón, "Las Calles de México". Alianza Editorial (1991).

Luis González Obregón, "México Viejo", Alianza Editorial (1990).

Vicente Quirarte, "Elogio de la calle. Biografía literaria de la Cd. de México" (2010) .

Yanna Hadatty Mora, "La ciudad paroxista prosa literaria de vanguardia (1921-1932)", (2009).

Revistas:

Antonin Artaud: *¿A qué vino Artaud a México?* Artículo de Enrique Flores <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/1405/pdfs/34-40.pdf>

Revista Deriva.

Blog de la redacción de la Revista Letras Libres, en la sección de Derivas y en la columna de opinión de Nicolás José (en el apartado Poesía y Opinión).

Revista Líneas de fuga 21.

Películas filmadas en el Centro Histórico:

Desierto mares (1995) de José Luis García Agraz.

De veras me atrapaste (1985) de Gerardo Pardo.

Días de otoño (1962) de Roberto Gavaldón.

De la calle (2001) de Gerardo Tort.

La ilusión viaja en tranvía (1953) de Luis Buñuel.

El rey del barrio (1949) de Gilberto Martínez.

El mago (2004) de Jaime Aparicio.

Él (1952) de Luis Buñuel.

El callejón de los milagros (1995) de Jorge Fons.

Las razones del corazón (2011) de Arturo Ripstein.

La noche avanza (1951) de Roberto Gavaldón.

La última y nos vamos (2009) de Eva López Sánchez.

Los olvidados (1950) de Luis Buñuel.

Párpados azules (2007) de Ernesto Contreras.

Perfume de violetas (2000) de Marysa Sistach

Riña de hombres en el Zócalo de Ignacio Aguirre (1897).

Música y canciones sobre Centro de la Ciudad de México:

El Circo de Maldita Vecindad.

La carencia, Panteón Rococó.

La chilanga banda de Café Tacuba.

Mi barrio de Akil Ammar.

Metro Balderas de Rockdrigo González.

d) Mapeo Satelital de *Paisajes sensoriales*

PAISAJES SENSORIALES

Las rutas de las derivas se señalan con el color azul.

La deriva de 'Paisajes nocturnos' no fue cartografiada ya que por cuestiones de inseguridad en la Ciudad, decidimos no cargar con objetos valiosos incluido el aparato de mapeo satelital.

Paisajes sonoros



Paisajes Olfativos



Micropaisajes



Paisajes del tacto



Paisajes de la sinestesia



f) Cuestionarios:

Se adjunta el cuestionario utilizado para las evaluaciones.

g) Texto escrito por el Guillermo Espinoza Estrada al final del programa:

Paisajes en ruta

Verba volant scripta manent, dijo Caio Titus, un senador romano cuya única posteridad radica en la fortuna de esta frase. Resulta al menos paradójico que un elogio de la oralidad se resguarde gracias a lo escrito, aunque ahora los letrados se desquiten tergiversándolo. En lugar de decir “la escritura mata la gracia volátil y fugaz de la palabra”, traducimos: “lo escrito, escrito está y a las palabras se las lleva el viento”. Sólo la primera versión expresa el escepticismo clásico ante los registros alfabéticos, no la naturaleza fetichista que el documento legal ostenta entre nosotros. Aún así, ambas interpretaciones señalan el mismo hecho incontestable: la letra es inmóvil, sedentaria y perenne, mientras la palabra es nómada, efímera e impredecible. El signo y la voz simbolizan formas antagónicas de entender el mundo, son irreconciliables, se niegan entre sí.

Durante la baja Edad Media –siglos fértiles para la fabulación– coexistieron figuras como las del juglar y el escriba. Aún ahora nos gusta creer que la tradición oral era ejercitada en los caminos por el

juglar, al mismo tiempo que, al resguardo de los monasterios, el escriba perpetuaba en pliegos la tradición letrada. A pesar de que documentos históricos insistan en contradecirnos, ésta es la certidumbre del lugar común, lo que nos transmite la contundencia física de una escultura como *El escriba sentado* o la idealización bucólica de *El loco* en el tarot de Marsella. Luego, un escriba que viaja o un viajero que escribe son personajes tan aberrantes como un juglar paralítico o un rapsoda mudo. Aunque oxímoron sugerente, tras el fulgor de la imagen no hay nada, sólo contradicción.

El desplazamiento geográfico ha sido siempre un castigo. Ésa es la pena que Dios impuso a Caín y todo criminal termina emulándolo, ya sea en la huída o mientras rema en las galeras ampliando los horizontes del *nec plus ultra*. El que vaga es digno de sospecha porque *¿quién es?, ¿de dónde viene?, ¿qué hace aquí?* Dejar nuestro lugar es perderlo todo y, antes que otra cosa, la memoria, ésa que se resguarda en archivos y en las lápidas del cementerio. Y nadie quiere eso; nada bueno puede venir de la mudanza constante. Por eso viajar es casi una afrenta. No es la migración de aquellos que buscan otro país, otra casa, con el fin de encontrar alimento. Ni el exilio de quien, aunque quiera, no puede volver porque en esa imposibilidad radica su pena. Mucho menos es hacer turismo –de *tour*–, desplazamiento que lleva consigo la hermosa certidumbre del regreso. Viajar no tiene un fin último, es tan sólo diversión.

“Deseoso es aquel que huye de su madre”, escribió un poeta de 150 kilos que, aunque pocas veces dejó su casa en El Vedado, construyó con sus palabras una catedral. Y a pesar de su inmovilidad, o tal vez por ella, lo supo siempre: viajar es ejercer el erotismo. Es perder el tiempo al perderse; un hacer nada al hacerlo. Es un arte decadente y perverso porque se refocila en su inutilidad, en lo yermo de su ejercicio. A diferencia de quien decide establecerse y echar raíces, el que viaja no siembra, no da fruto. La distancia entre el que vaga y el que se queda

quieto se ejemplifica con la fábula de los tres cerditos: sólo cimientos profundos son capaces de mantener una obra en pie. Escribir mientras viajamos o viajar mientras escribimos es violentar la naturaleza misma de ambas acciones. Como quien ordeña una vaca vieja o explota un pozo vacío, del viaje no puede emerger nada porque es precisamente en su vacuidad donde radica su encanto.

Aún así, el viajero escribe, el escritor viaja y lo hacen ambos con curioso frenesí. Incluso personalidades esencialmente ágrafas no resisten la tentación de iniciar un diario íntimo al momento del despegue, páginas que capturarán su metamorfosis durante el recorrido. Igualmente, ya sea por un afán histórico u otro reparo del todo incomprensible, muchos autores culminan sus obras como Joyce –*Trieste, Zürich, Paris, 1914-1921*– enumerando las grandes ciudades donde fueron escritas. De alguna forma, el viajero intenta fijar con letra algo de lo enteramente fugaz de su paseo, tanto como el escritor busca, con su inestabilidad, darle cierta ligereza a lo fijo de su labor. Pero ambos actos son simbólicos: el viaje siempre será transitorio y la escritura perpetúa. Un escritor nómada es un desafío a los cimientos de la civilización. La escritura se desarrolló cuando el hombre se hizo sedentario, cuando ésta se desplaza se vuelve contradictoria en sí misma, pone en crisis la labor del escriba y altera la finalidad de lo registrado. Es un área de conflicto que, necesariamente, marca la superficie del papel.

Los escritores que habitan esta zona de contradicción producen obras de profunda nostalgia. No tienen otra posibilidad, resulta irremediable: ellos y sus libros son su recorrido. Como rocas, objetos aparentemente inmóviles, estos autores surcan el aire con la torpeza de una gallina que intenta volar. Son piedras lanzadas al viento que, al caer, dejan forzosamente una marca, una huella: el testimonio incontestable de la añoranza por un lugar, por su fijeza y pertenencia ausente. Esa lesión en la tierra es su necesidad de estar y ser ahí, de permanecer. Sus textos son una estaca que, a falta del lugar apropiado, funciona como eje y

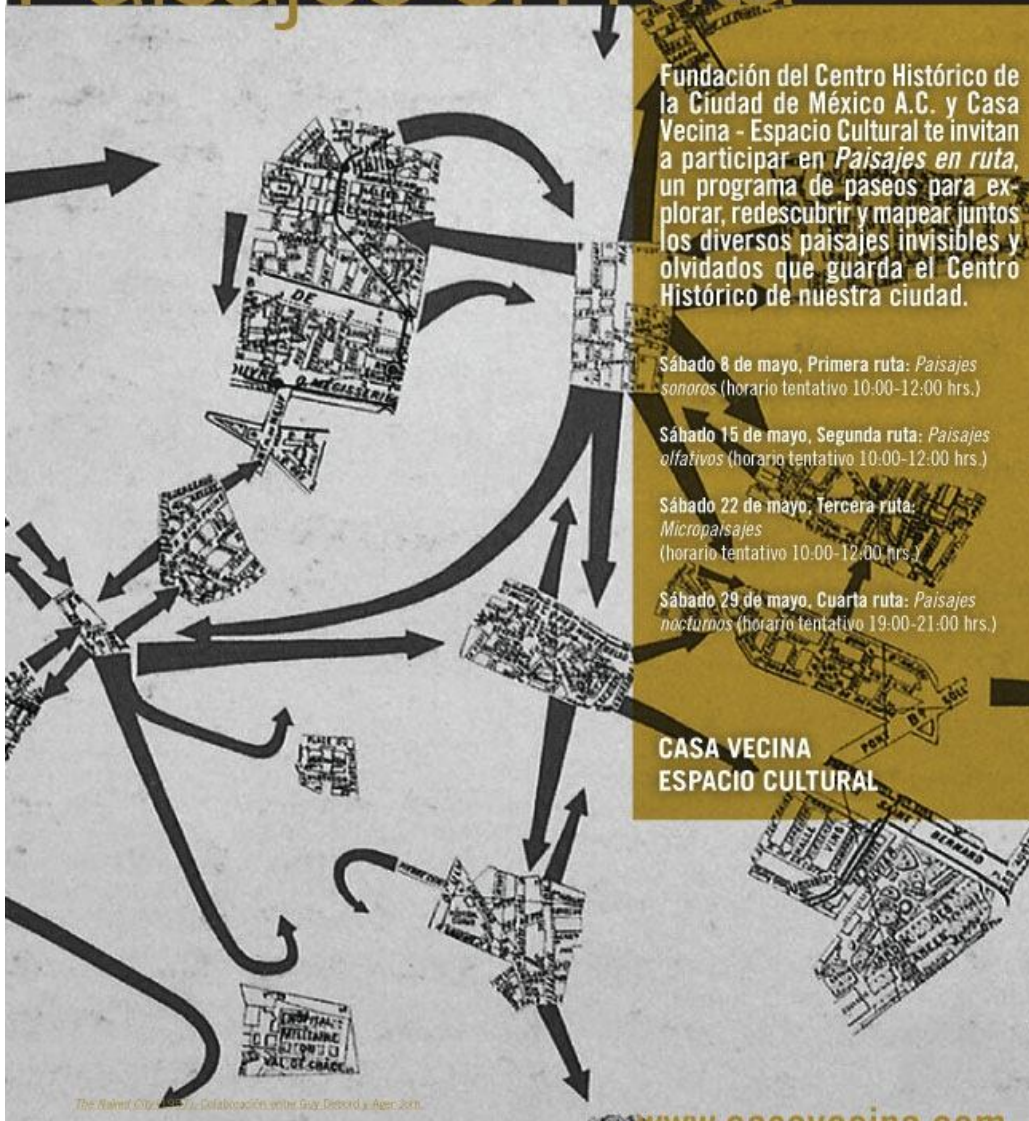
cuadrante, se convierte en bitácora, brújula y compás de su propio trayecto. La nostalgia por lo inmóvil aparece en cada una de sus líneas, así como la aporía de su naturaleza sublevada. El escritor que no tiene casa construye una diferente en cada libro que termina o, incluso, en cada frase que acuña, en cada palabra que utiliza. Tal vez en eso radica el encanto de sus obras. Ríos que intentan permanecer inmóviles sin conseguirlo; desplazamientos que, en su rapidez, sugieren quietud. Se amparan en el famoso: “solamente, lo fugitivo permanece y dura” o, como dijo en el latino original, Janus Vitalis: *Immota labascum, et quae perpetuo sunt agitata manent.*

h) Material de difusión del proyecto:

Se anexa a continuación.

MÓNICA AMIEVA

Paisajes en ruta



Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México A.C. y Casa Vecina - Espacio Cultural te invitan a participar en *Paisajes en ruta*, un programa de paseos para explorar, redescubrir y mapear juntos los diversos paisajes invisibles y olvidados que guarda el Centro Histórico de nuestra ciudad.

Sábado 8 de mayo, Primera ruta: *Paisajes sonoros* (horario tentativo 10:00-12:00 hrs.)

Sábado 15 de mayo, Segunda ruta: *Paisajes olfativos* (horario tentativo 10:00-12:00 hrs.)

Sábado 22 de mayo, Tercera ruta: *Micropaisajes* (horario tentativo 10:00-12:00 hrs.)

Sábado 29 de mayo, Cuarta ruta: *Paisajes nocturnos* (horario tentativo 19:00-21:00 hrs.)

**CASA VECINA
ESPACIO CULTURAL**

The Walker Group, Inc., Colaboración con el Sr. David J. Beer 2011.

www.casavecina.com

Para más información comunicarse con:
Anita Gtz. Valerio / comunicacion@fch.org.mx
+(52 55) 5709. 7553 ext. 123

Para todo público / Entrada Libre / Cupo limitado

CASA espacio
VECINA cultural

FUNDACIÓN
Carlos Slim

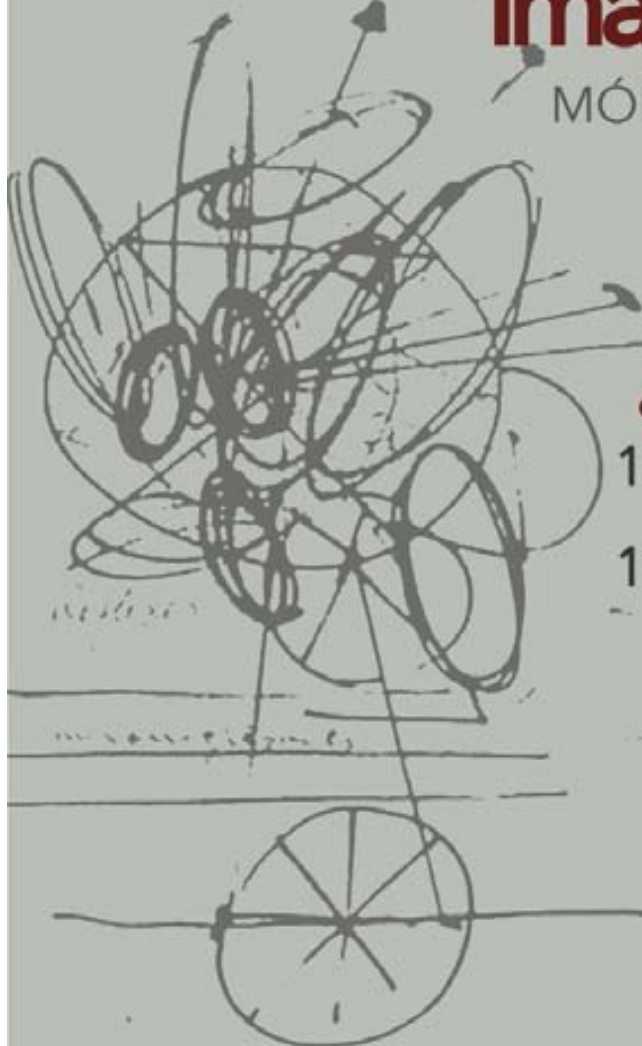
FUNDACIÓN DEL
CENTRO HISTÓRICO
DE LA CIUDAD DE MÉXICO, A.C.

1er. Callejón de Mesones 7, Esq. Regina, Centro Histórico, Cd. de Mex.

Casa Vecina invita te invita a participar en *Paisajes imaginados*, un programa de paseos colectivos por el Centro Histórico de la Ciudad de México, basado en obras literarias escritas por autores extranjeros, para explorar y estimular las imágenes que construimos sobre los paisajes literarios, históricos y 'posibles' del Centro Histórico. En colaboración con Guillermo Espinosa.

Paisajes Imaginados

MÓNICA AMIEVA



Sesiones

octubre 1

16:00 h

9, 16, 23 y 30

10:00- 12:00 h

noviembre 6

10:00- 12:00 h

Informes:
comunicacion@fch.org.mx
5709. 1540 ext. 215

Para todo público
Entrada Libre
Cupo limitado

Casa Vecina es parte de la Fundación del Centro Histórico de la ciudad de México, A.C.
1er Callejón de Mesones 7, Esq. Regina, Centro Histórico, 06080, Ciudad de México.
Tel: 5709.1540. www.casavecina.com

CASA
VECINA

FUNDACIÓN
Carlos Slim

CENTRO HISTÓRICO

SECRETARÍA DE CULTURA

UMB

CUESTIONARIO DE EVALUACIÓN DE PAISAJES EN RUTA

Nombre:

Edad:

Dirección y teléfono:

Estudios:

Intereses:

1. ¿Consideras que efectivamente *Paisajes en ruta* extendió tu conocimiento sobre:
 - a) los paisajes sensoriales del centro histórico de la ciudad de México
 - b) los usos que haces de tus capacidades sensoriales y/o imaginativas?
2. ¿Descubriste algo así como una unidad de ambiente o características esenciales del urbanismo del centro histórico?
3. ¿Qué sentimientos te provoca en general el centro histórico de la ciudad de México?
4. ¿Qué opinas de los actuales cambios que está sufriendo en centro histórico en términos de restauración, circulación, rehabilitación barrial, etc.? ¿Qué propondrías?
5. ¿Cuál sería tu propia definición de paisaje?
6. ¿Piensas que esta definición se amplió después de participar en el proyecto?
7. ¿*Paisajes en ruta* despertó tu curiosidad por concebir y experimentar el entorno urbano en tu vida cotidiana de una manera más lúdica y apasionada?
8. ¿Hubo algo que te sorprendiera a lo largo del desarrollo del proyecto?
9. ¿Generaste algún tipo de reflexión crítica a partir del proyecto?
10. ¿Cuál o cuales de ellas te parecen las más interesantes y que te gustaría compartir?
11. ¿Qué uso creativo del ‘método’ de la –deriva- situacionista o ruta de exploración urbana podrías aplicar en tu ámbito de especialización o bien fuera de él?
12. ¿El proyecto despertó tu interés por indagar más sobre la Internacional Situacionista?
13. ¿Piensas que los paseos de *Paisajes en ruta* funcionan efectivamente como una dinámica educativa de investigación colectiva:
 - a) más horizontal y libre que las dinámicas tradicionales de enseñanza
 - b) crítica en tanto que reflexiva pero no ideologizada a alguna tendencia en particular?
14. ¿Qué propondrías para mejorar y enriquecer la dinámica del proyecto?

i) Material videográfico de registro:

Se anexa en CD adjunto.

SEXTA PARTE:

VI. Epílogo

*In girum imus nocte et consumimur igni*¹¹²

En este apartado quisiera presentar las aportaciones de esta investigación, las dificultades para su consecución y finalmente abordar las líneas abiertas de trabajo futuro. El debate en torno a la influencia situacionista es tan complejo que incluso se puede llegar a decir que cada investigador especializado- en la IS puede establecer sus propias hipótesis. Quizás esto se lea como una obviedad pero no es así. La mayoría de las fuentes consultadas para esta tesis, que han ampliado nuestro conocimiento sobre la vocación pedagógica del programa de la IS, guardan una marcada dimensión subjetiva que mitifica los relatos y dogmatiza el legado de la agrupación. Frente a este panorama *La deriva situacionista como herramienta pedagógica*, pretendió pasar por el filo crítico de la filosofía de Jacques Rancière el programa situacionista para dimensionar y actualizar sus contribuciones al campo de la pedagogía artística. De manera general, pienso que este enfoque enclavado desde la filosofía de la emancipación del filósofo francés, aportó una novedosa narrativa de una tradición sin historiar. A decir, la vocación pedagógica de las vanguardias históricas en el núcleo mismo de lo que Rancière denomina el régimen estético de las artes. Vocación que demarca igualmente el análisis de la dimensión pedagógica del programa situacionista y de los poco estudiados grupúsculos que la conformaron en contraposición a las narrativas hegemónicas de la historia del arte que los han dejado de lado. En este sentido, no sólo me refiero a estas vanguardias heterodoxas. Me refiero primordialmente a la importancia de nutrir con investigaciones de esta naturaleza, nuestras concepciones de los particulares atributos pedagógicos del arte y de su capacidad

¹¹² Película de Guy Debord realizada en 1978 que toma su título de un palíndromo latín que se traduce al castellano como *Damos vueltas en la noche y somos consumidos por el fuego*.

crítica de generar reflexión y un paradójico sentido común disensual tan necesario en nuestro contexto cultural actual.

La primera parte de la investigación contextualizó los presupuestos, las motivaciones del trabajo, anunciando la lógica argumentativa y adelantando parte de la historia de la IS. La segunda parte, aportó la ya mencionada narrativa de la vocación pedagógica de las vanguardias históricas en relación a la tradición del régimen estético de las artes y la eficacia de su potencial político (vocación escasamente estudiada salvo en el caso de la Bauhaus). La tercera, aportó un balance crítico del programa situacionista, argumentado filosóficamente desde la noción de emancipación de Rancière, a manera de preparación del camino para desplegar en el capítulo posterior la pertinencia de la horizontalidad en las prácticas de arte y educación así como en los usos y las aplicaciones de la deriva situacionista como herramienta pedagógica. La cuarta parte, contribuyó nuevamente a otra narrativa no historiada desde el lente pedagógico de la dimensión pedagógica de los disidentes grupúsculos que se unieron para formar y de las vanguardias que les antecedieron. La quinta parte, contribuye en el mismo sentido, con un recorrido por los antecedentes de la deriva situacionista y una reflexión de sus atributos pedagógicos y metodológicos. Se pasó revista en este capítulo de las ignoradas ideas y alusiones de la IS a la pedagogía crítica y a la educación desde diversas lentes que van de su crítica a la especialización disciplinar, a sus propuestas de situaciones construidas como herramientas de investigación, pasando por sus juicios sobre la educación en el sentido más tradicional del término o a la importancia de los estudiantes como agentes revolucionarios de transformación social. La sexta parte, presenta un intento por someter a prueba la teoría de la deriva situacionista con el fin de evaluar en su justa medida su pertinencia y sus alcances pedagógicos más allá de lo psicogeográfico o el efecto de los influjos de la arquitectura y el urbanismo en nuestra psique. El proyecto arrojó luz sobre la importancia de enfocar la deriva a un estudio más concreto que cierto enfoque sobre la "ciudad" como

objeto de investigación. De esta manera reveló que el estudio transversal con otras disciplinas como la geografía y más específicamente la exploración lúdica del paisaje desde un concepto extendido del mismo (sensorial, imaginario, invisible) es un sugestivo punto de partida. También aportó un análisis no realizado por la IS sobre los influjos no audiovisuales del espectáculo mediante la atención a otros sentidos dejados de lado en las expediciones de su programa como el olfato, el tacto, el sonido y el gusto. La sexta y última parte que constituye este epílogo, concluye recapitulando las contribuciones de esta tesis y aportando argumentos sobre la vigencia del legado situacionista a las prácticas de arte contemporáneo, generando así nuevas líneas de trabajo futuro.

La principal dificultad de esta pesquisa fue la falta de fuentes que abordaran el andamiaje situacionista desde el punto de vista de la pedagogía o la construcción de conocimiento. Además fue difícil no desviarme de mi objetivo y limitar el análisis a los aspectos propiamente pedagógicos. Como podrán advertir los lectores de esta tesis, la IS atraviesa un amplio espectro de discusiones con otros autores ya sea filósofos o artistas, sobre las relaciones entre la ética y la estética o bien, entre el arte y la política. Otra dificultad fue que si bien revisé casi toda la bibliografía sobre la IS, a pesar de haber localizado los archivos privados y de instituciones museísticas que resguardan gran parte de los documentos situacionistas no tuve oportunidad de consultarlos. Estoy segura de que el acceso a esas fuentes así como otro tipo de instrumentos de investigación como entrevistas a los miembros y colegas cercanos a la IS podrían continuar enriqueciendo los contenidos de esta investigación, susceptibles de encontrar materializaciones formativas y museográficas. A mi parecer, la principal flaqueza que encuentro al releer el conjunto final de este trabajo es una clara ambivalencia frente al legado de Debord. Es así que en algunas partes aparece exaltado, mientras que en otras se somete a un duro juicio. Ciertamente a pesar de profundizar el tópico de la crítica del

espectáculo como alienación, me continúa liando la contradicción de que una vez que asumimos la casi completa colonización mercantil de las esferas sociales, sea paradójicamente la distancia estética activada por la imaginación en la experiencia del arte o de las situaciones construidas como la deriva situacionista, las que nos permiten a condición de mantener esta misma distancia o relativa 'autonomía', cuestionar el mundo y reivindicar la contingencia última del poder y del orden social.

El 29 de enero de 2009 Christine Albanel -ministra de cultura de Sarkozy- elevó por decreto el trabajo de Guy Debord a categoría de tesoro nacional. El estado francés lo califica como uno de los más importantes intelectuales de la segunda mitad del siglo XX. Enseguida proliferaron en periódicos, revistas y *blogs* una serie de notas insatisfechas aludiendo a la que la derrota final del IS se había consumado por el fuego espectacular del estado francés que hoy hubiera desactivado su veneno. Debord continúa inquietando por igual a detractores y defensores. Algo que no logré identificar, me incomodó, pero rememoré también que las derrotas en plural de la IS se habían consumado en realidad desde su conformación inscrita en un horizonte revolucionario exaltadamente utópico cuyas expectativas de injerencia social eran en extremo ambiciosas. Se consumó tras el mayo de 68 que no terminó ni en un asalto proletario ni en la instauración de los consejos obreros que tanto anunciara Guy Debord. Se consumó en las numerosas exposiciones de la IS en museos y centros artísticos alrededor de Europa, en la malversación teórica de su herencia por la denominada *estética relacional* propugnada como una especie de marca en las teorías del arte del comisario Nicolás Borriaud. La derrota de la IS se continuará consumando cada que una institución educativa como las que la IS buscaba subvertir dicte un curso sobre *situacionismo* violentando así su vocación de malditismo, igualando la IS con cualquier otro *ismo* de la historia del arte, y se consume también en cada estudio que investiga sus estrategias desde alguna disciplina especializada como

la presente investigación que la analiza desde la lente de la filosofía y la teoría del arte en relación a su dimensión pedagógica, neutralizando quizás su radicalidad en las aulas en lugar de activarla en las barricadas (si bien no hay que engañarnos ni olvidar que a la IS y a Debord los conocían los estudiantes y la bohemia artística pero no en las fábricas).

Sin embargo, pienso que nada de esto resta valor a sus análisis y a sus tácticas de contestación cultural, que continúan hoy resultando sugestivas, discutibles, contradictorias y en ocasiones, también lúcidas. Vale la pena repensar sus defensas del carácter contingente de la realidad, sus ideas sobre la apremiante necesidad de repolitizar la memoria con el fin de no atrofiar nuestra facultad de -imaginar- futuros alternativos, su análisis de la 'recuperación' espectacular de los gestos artísticos más radicales (de la cual ellos fueron paradójicamente un muy buen ejemplo), la relevancia de los estudiantes como sujetos revolucionarios o al menos agentes de transformaciones sociales, la contundencia de sus argumentos de porqué la contestación cultural había de llevarse a cabo en los ámbitos cotidianos de nuestros entornos urbanos y comunicacionales, dado que consideraban más importante cambiar nuestra manera de ver las calles o la televisión que cambiar nuestras maneras de ver las Bellas Artes.

En el campo artístico resulta pertinente tener presente la genealogía de la IS, pues puede ayudarnos a profundizar algunas preguntas abiertas, hoy curiosamente lugares comunes en el arte contemporáneo que trabaja con tópicos como la colectividad, la participación, el arte como investigación y me atrevería a decir que hasta el denominado 'giro historiográfico'. Estos cuestionamientos constituyen asimismo las líneas de trabajo futuras que me interesaría continuar indagando. En relación a la colectividad la IS define a la situación construida como un momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos. Llevando a un culmen la vocación pedagógica de las

vanguardias históricas, el objetivo de la situación construida era que los urbanitas se vieran envueltos y participaran colectivamente en el redescubrimiento de los objetos, los signos, el entorno urbano y su modo de relación con ellos, enriqueciendo su propia experiencia a través del diálogo, intercambio y contraste de perspectivas entre miembros de una colectividad. Sobre el tema de participación, ampliamente discutido en la tercera parte de la presente investigación recordemos las consignas de que "en contra el espectáculo, la cultura situacionista introduciría la participación total, contra el arte conservador, sería una organización del momento directamente vivido, contra el arte unilateral, la cultura situacionista será un arte del diálogo, de la interacción". Pero ¿Qué entendieron los situacionistas por contemplar y a qué nos referimos hoy con la palabra participar? ¿Cuál es la diferencia entre ambos verbos? ¿Acaso contemplar no es ya un mirar constructivo y una generación de reflexión participativa?

Hablando del arte como herramienta de investigación y de producción de conocimiento, la práctica artística ha mantenido a lo largo de la historia un ingrediente de búsqueda y experimentación de forma, contenido e incidencia social. Lo que está en juego en el arte contemporáneo es la reflexión sobre el borde de libertad o la relativa autonomía de la que goza el arte, para "metamorfosearse" con otras disciplinas con el fin de saldar la deuda vanguardista de fusionar el arte con la vida. Ello encierra en realidad una gran contradicción del arte en nuestros días que nos recuerda el argumento situacionista contra la especialización del conocimiento en parcelas cuyas divisiones se trazaban acordes a las necesidades del mercado laboral del espectáculo. Cabe cuestionarnos los beneficios de reivindicar las investigaciones extradisciplinarias propias de la práctica artística tal y cual hicimos en el cuarto capítulo. Pero cabe cuestionarnos también de una manera autocrítica, si dicha tendencia responde a la exigencia de justificar el valor social del arte, en una sociedad ordenada bajo el discurso del capitalismo cognitivo, que el economista italiano Andrea Fumagalli ha

denominado *bioeconomía*, una especie de paradigma económico que tiene como objeto de intercambio, acumulación y valorización, las facultades vitales de los seres humanos: la capacidad de comunicarnos, generar conocimiento, e intercambiar representaciones simbólicas. En este marco, el control de la fuerza de trabajo de cualquier política de desarrollo pasa necesariamente por el control de la actividad cognitiva.

Finalmente, otro eco de los situacionistas en ciertas vertientes de las prácticas artísticas del presente tienen que ver con el giro historiográfico del arte en estos últimos años. La IS y en particular Guy Debord, tuvieron presente en su análisis de la sociedad del espectáculo la importancia de la recuperación de la memoria histórica que el espectáculo intentaba aniquilar con dispositivos mediáticos de cortinas de humo y distracción, hoy desde luego, más sofisticados a partir de la aparición de internet. El giro historiográfico, nos recuerda la relación entre el arte y la historia, en ciertos momentos al servicio de la religión; en otros tantos al del estado. Nos recuerda igualmente de qué forma el arte moderno estuvo dominado por una mirada prospectiva hacia el futuro y posteriormente lo que Gerard Vilar en su libro *Desartización. Paradojas del arte sin fin* (2010), denomina “el eclipse del futuro” a lo largo de la posmodernidad, cuyo arte a menudo denunciaba las atrocidades y las desgracias de las víctimas de la barbarie del ‘progreso’. La interesante y peculiar mirada histórica *retroprospectiva* de la IS nos lleva a pensar en qué medida se encontraba como ya dijimos en la segunda parte de la tesis, ubicada liminalmente con un pie en la modernidad y otro en la “posmodernidad”.

Ahora bien, siguiendo a Gerard Vilar, a pesar de la relevancia de la repolitización de la memoria a través del arte, es necesario evaluar no sólo las contribuciones artísticas de esta melancólica mirada posmoderna sino identificar al menos tres síntomas del abuso de la historia en el campo artístico que merecen ser sometidos a debate. El primero es la imparable proliferación del apropiacionismo. El segundo

es la obsesión por el archivo y el tercero es la desmedida ironización y reificación (mercantilización/fetichización) de la historia. La mayoría de estos abusos fracasan como programas de resistencia pues el historicismo es cooptado bajo el discurso del arte en su vertiente más banal y por ello más que politizar, neutralizan la memoria de injusticias, conflictos y genocidios para su explotación estética y comercial. Convertir lo histórico en un producto de consumo se ha vuelto una moda que ha impactado, saturado e hipertrofiado la memoria histórica en la esfera pública y la conciencia ciudadana de quienes simplemente contemplamos saturados a la distancia –lo mismo que en un televisor u ordenador– la pesada carga de imágenes consumibles.

En el campo político, concuerdo con la postura de Giorgio Agamben en el ensayo *Violencia y esperanza en el último espectáculo*¹¹³, en el cual enuncia que en noviembre de 1967 Guy Debord publicó *La sociedad del espectáculo*, la transformación de la vida política y la sociedad en ‘espectáculo’ todavía no había alcanzado los extremos de lo que hoy nos es absolutamente familiar. En nuestros días las relaciones sociales mediatizadas por imágenes son una constante cada vez más cotidiana y las redes sociales o los dispositivos móviles que utilizamos dan cuenta de ello. Lo mismo sucede con la organización del mundo a través de los medios de comunicación, en los que las formas del estado y la economía se complementan y refuerzan. Una vez caídos en la cuenta de que el capitalismo no se ha derrumbado ni las máquinas han emancipado a los proletarios para que pudieran jugar y gozar de la vida como la utopía situacionista, sino muy al contrario la tecnología nos ha emplazado una vez más como meros objetos de consumo tecnológico ¿qué significa hoy pensar y reactivar la imaginación políticamente? ¿Desde dónde lo hacemos, con quiénes, precisando qué objetivos?

¹¹³ Giorgio Agamben. “Violencia y esperanza en el último espectáculo” en *Situacionistas, arte, política y urbanismo*. MACBA, Barcelona, 1996.

Lejos de responder estas preguntas que han estado diseminadas en el despliegue de este trabajo, quisiera enunciar que para mí, que he vivido los últimos treinta años de la historia mexicana en plena transición democrática para intentar dejar atrás la 'dictadura perfecta' del partido hegemónico, el Partido Revolucionario Institucional, es fácil advertir hasta qué punto la lógica mercantil neoliberal y sus mecanismos espectaculares, han dominado las esferas sociales de mi país sobre la trasnochada y cada vez más vacía retórica de la revolución institucionalizada. Después de dos sexenios en manos de un partido alterno a cargo del gobierno (el Partido Acción Nacional) que dejó uno de los saldos más rojos en la historia de nuestro país, el año pasado gracias a un comprobado fraude electoral y a votantes que reclamaban un regreso al orden (entre líneas un pacto de colaboración con el narcotráfico para poner fin a la violencia extrema), el PRI ha regresado con las promesas de un candidato ganador que podría ser el epítome del político del espectáculo. Nuestro actual presidente, Enrique Peña Nieto, es un político literalmente construido por los especialistas de la imagen pública, quien aparece apuesto y triunfante "salvando a México" en la portada de la revista *Time*, casado con una estrella de las telenovelas de *Televisa*, televisora al fiel servicio del gobierno en turno.

Hace un par de meses Peña Nieto presentó entre otras, una iniciativa de ley secundaria para legislar las telecomunicaciones y la radiodifusión que atenta cínicamente contra uno de los derechos fundamentales a la libertad de expresión. El Presidente propone que la ley marche en sentido contrario a la Constitución. Como lo han descrito distintos especialistas, las iniciativas de ley además de vulnerar el sentido de la reforma constitucional, contradicen expresamente el documento. En principio la iniciativa se presentó como un contrapeso a los escandalosos monopolios. No obstante, esa es sólo la fachada de una serie de reformas que buscan regular, filtrar, controlar y por lo tanto, censurar los contenidos que denuncian la impunidad y la violencia en los medios de comunicación, facultando así a la Secretaría de

Gobernación para ello. Buena parte de los analistas políticos mexicanos con mayor credibilidad, han incluso sospechado que esta iniciativa de reforma es tan pero tan absurda que seguramente la presentaron para generar una movilización ciudadana en contra, hacer parecer mediante un montaje o un espectáculo coreografiado, que la ciudadanía tendría la última palabra y cerrar así una ecuación perfecta en la que el actual gobierno terminaría por aparecer como condescendiente, sensible y respetuoso ante la opinión pública nacional e internacional. No sabemos todavía en que terminará todo este tinglado, lo cierto es que el crispado clima político y cultural de censura en México es un retroceso bastante preocupante y las cifras de organismos de vigilancia internacional así lo confirman. De acuerdo con el Índice Global de Impunidad realizado por *Comitttee to Protect Journalists*, México ocupa el séptimo lugar a nivel mundial, y el primero en Latinoamérica, de 13 países ¹¹⁴, donde periodistas son asesinados y los homicidas o autores intelectuales no han sido capturados o procesados legalmente. Resulta digno de enfatizar, que México es el único país entre los diez por los que no está pasando, o ha pasado en los últimos años, una guerra civil o un conflicto armado, al menos asumida oficialmente si tomamos en cuenta los complejos conflictos con el narcotráfico y las movilizaciones ciudadanas como las autodefensas en algunos estados del país.

Esta vuelta al empoderamiento de los poderes mediáticos (fácticos) agudizado desde la aparición de internet y la creciente desinformación, es un claro ejemplo de las problemáticas suscritas a esta tesis y que nos obliga a tomar medidas y preguntarnos ¿de qué manera puede recoger el pensamiento actual la herencia de Debord que intento reflexionar agudamente sobre estos tópicos? Concuero nuevamente con Agamben en que el espectáculo trastoca sobre todo el lenguaje, nuestra capacidad de comunicación y el análisis de Debord abarcaba la alienación del

¹¹⁴ La lista está integrada en orden de gravedad por: Irak (1), Somalia (2), Filipinas (3), Sri Lanka(4), Siria (5), Afganistán (6), México (7), Colombia (8), Pakistán (9), Rusia (10), Brasil(11), Nigeria (12), India (13). <https://www.cpj.org>

propio lenguaje complejizando de nuestra capacidad de 'poner en común'. La forma más extrema de esta apropiación retórica de lo común es el espectáculo, o la política que vivimos. Esto asimismo significa que en el espectáculo nuestra propia naturaleza lingüística nos llega trastornada, de ahí sus propuestas de desviar el sentido del lenguaje contra sí mismo mediante el *détournement*, estrategia estética de resistencia inmanente que terminó por ser casi inmediatamente recuperado como un eficaz instrumento publicitario. Para la IS el arte debió haber sido idealmente el lenguaje de la comunicación, pero la pérdida progresiva de las condiciones de comunicación en la sociedad del espectáculo habían hecho de este objetivo un imposible, al descomponer el arte transfigurándolo en mera publicidad. Desde entonces para la IS ya no podría existir una arte honesto por lo que quien quisiera permanecer fiel al sentido emancipador de la cultura debía negarla como esfera separada y realizarla en la teoría y en la práctica de la crítica social. Pero, ¿qué implicaciones y dificultades tiene pensar la pedagogía como medio para la acción colectiva a través del arte hoy? ¿Bajo qué formas y responsabilidades se manifiesta el trabajo artístico pedagógico en compromiso directo con sectores específicos de la sociedad en contextos locales y globales? ¿Cómo trabajar desde el campo del arte contemporáneo formas de aprendizaje más horizontales y menos indolentes; o bien, modos de pensar la contingencia del mundo y la circulación de sentido más allá de la denuncia, la auto-propaganda y la mera estetización de la política?

SEPTIMA PARTE

VII. Bibliografía

A continuación se presentan las fuentes bibliográficas utilizadas para la presente investigación. A pesar de que los documentos situacionistas originales fueron consultados en francés, la decisión fue utilizar las traducciones en castellano ya existentes en la redacción final de la tesis. Al final se citan también los sitios web que contenían materiales primordialmente documentales y audiovisuales.

AAVV. *Archipelago* #16. "Espectáculo de la cultura y cultura del espectáculo".

AAVV. *Archipelago* #80-81. "Mayo del 68. El comienzo de una época", 2008.

AAVV. Asger Jorn. *Le Jardin d'Albisola* (textos de Ezio Gribaud, Alberico Sala y Guy Debord) Turín, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1974.

AAVV. *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar el arte: entre la práctica y la especulación teórica.* MACBA/UAB, Barcelona, 2011.

AAVV. *Internacional Situacionista. Textos íntegros de la revista Internationale Situationniste.* Vol., I,II y III. Literatura Gris, Madrid, 2008.

AAVV. *Internationale Situationniste.* Fayard, Paris, 1997.

AAVV. *Internacional Situacionista. Textos íntegros de la revista Internationale Situationniste.* Vol, I, II y III. Literatura Gris, Madrid, 2008.

AAVV. *Potlach. Internacional Letrista (1954-1959).* Literatura Gris, Madrid, 2001.

AAVV. *On knowledge production: A critical reader in contemporary art.* BAK/Revolver, Utrecht, 2008.

AAVV. *Potlach. Internacional Letrista (1954-1959).* Literatura Gris. Madrid, 2001.

AAVV. (Jean Baudrillard, Giorgio Agamben, Hans Magnus). *The Situationist international.* JRP Ringier, Zurich, 2007.

AAVV. *Situacionistas, Arte Política y Urbanismo.* Actar/MACBA, Barcelona, 1996.

AGAMBEN, Giorgio. *Medios sin fin. (Glosas marginales a la sociedad del espectáculo).* Pre-textos, Valencia, 2001.

ANDREOTTI, Libero. COSTA, Xavier, editores. *Situacionistas: arte, política, urbanismo*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, ACTAR, Barcelona, 1996.

ANDREOTTI, Libero y COSTA, Xavier, editores. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Actar, Barcelona, 1996.

ARENDT, Hannah. *Conferencias sobre la filosofía política de Kant (Lectures on Kant's Political Philosophy, 1982)*. Traducción Carmen Corral. Paidós, Barcelona, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones 1*. Taurus ediciones, Madrid, 1998.

BLANCHARD, Daniel. *Crisis de palabras*. Visor, Madrid, 2007.

BORRIAUD, Nicolas. *Estetique relationelle (1992). Estética Relacional*. Traducción de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Adriana Hidalgo Editora., Buenos Aires, 2006.

BORRIAUD, Nicolas. *Post-Production (2000). Post-Producción*. Traducción Silvio Mattoni. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2004.

CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

CHOLLET, Laurent. *L'insurrection situationniste*. Éditions Dagorno, Paris, 2000.

CROW, Thomas. *El esplendor de los años sesenta (The rise of the sixties. American and European Art in the age of discontent, 1955-1969)*. Akal, Madrid. 2001.p.56.

DAUVÉ, Gilles (alias Jean Barrot). *Crítica de la Internacional Situacionista*. Editorial Klinamen y Comunización, 2009. <http://www.sindominio.net/ash/presit03.htm>

DEBORD, Guy. Publicado en el # 6 de *Les lèvres nues* (septiembre 1955). Traducción de Lurdes Martínez aparecida en el fanzine *Amano* # 10.

DEBORD, Guy Debord. *Commentaires sur la Société du Spectacle*. Editions Gallimard, Paris, 2005.

DEBORD, Guy. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1999.

DEBORD, Guy. *In girum imus nocte et consumimur igni*, Traducción Luis A. Bredlow. Barcelona, Anagrama, 2000.

DEBORD, Guy Debord. *La Societé du Spectacle*. Editions Gallimard, Paris, 2005.

DEBORD, Guy . *La societé du spectacle (1967). La sociedad del espectáculo*. Traducción José Luis Pardo. Pre-Textos, Valencia, 1999.

DEBORD, Guy. *Panegírico*. Traducción de Tomás González López y Amador Fernández-Savater. Madrid, Acuarela, 1999.

DE DUVE, Thierry . "Arqueología de la Modernidad Práctica", *ACTO* n° O, Aula de Pensamiento Artístico Contemporáneo de la Universidad de La Laguna(2001): <http://webpages.ull.es/users/reacto/pg/n0/7.htm>
Versión editada y traducida por Esteban Pujals del capítulo ocho y último del libro de Thierry de Duve *Kant after Duchamp*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

VILENSKY. Dmitry. "¿Cómo podemos politizar la práctica de la exposición?" (*How are we able to politicize exhibition practice?*). Traducción de Marcelo Expósito en *transform: correspondence*, noviembre de 2007.
<http://transform.eipcp.net/correspondence/1192394800?lid=1192394999>

FOSTER, Hal. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1996.

GREIL, Marcus. *Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century (1989). Rastros de camión: una historia secreta del siglo XX*. Traducción Damián Alou, Editorial Anagrama, Barcelona, 1993.

HOLMES, BRIAN. "Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones"; "Lo extradisciplinario. Para una nueva crítica institucional". Artículo publicado en el n° 28 de la revista *Multitudes*, 2007. <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es>

HOME, Stewart. *El asalto a la cultura. Corrientes utópicas desde letrismo al Class War*. Pepitas de calabaza, Logroño, 2002.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Traducción Eugenio Imaz. Alianza, Madrid,1972.

INTERNACIONAL SITUATIONISTA. *De la miseria en el medio estudiantil*. Viejo topo, Barcelona,2008.

JAPPE, Anselm. *Guy Debord (1993)*. Trad. Luis A. Bredlow. Barcelona, Anagrama, 1998.

JAMESON, Jameson. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*.(New Left Review Ltd., Oxford, 1984). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducción de José Luis Pardo Torío. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1995.

JAQUES PI, Jessica. "El sentido estético", *Disturbis* 3, Barcelona 2008. <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis234/Jaques.html>

JAUSS, Hans Robert . *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* (1972). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Trad. Daniel Innerarity. Paidós, Barcelona, 2001.

JORN, Asger. *Crítica de la economía política*. Madrid. Radicales Libres,1999.

KANT, Immanuel . *Kritik der Urteilskraft* (1790). *Crítica del discernimiento*. Edición y traducción de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. Madrid, A. Machado libros, 2003.

KAUFFMAN, Vincent. *Guy Debord: Revolution in the Service of Poetry*. Translated by Robert Bononno. University of Minnesota Press, 2006.

LEFEBVRE, Henri. *Critique of everyday life*. Vol. I, II, III. Verso, London, 2005.

LIDÓN BELTRÁN MIR, Carmen, Editores. *Educación como Mediación en Centros de Arte Contemporáneo*. Introducción de Javier Rodrigo Montero. Salamanca, Universidad de Salamanca/ Artdidaktion, 2005.

LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Traducción E. Luis. Ediciones infinito, Buenos Aires, 1970. Primera edición. *The image of the city* (1960). The Massachussets Institute of Techonology.

MARCUS, Greil. (1989). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Traducción Damián Alou. Anagrama, Barcelona, 1983.

MARX Karl y **ENGELES**, F. *Escritos sobre Arte*. Selección, prólogo y notas de Carlo Salinari. Península, Barcelona, 1969.

MARX Karl, **ENGELES**, F. *Textos sobre la producción artística*. Selección, prólogo y notas. Valeriano Bozal. Alberto Corazón, Madrid, 1976.

MCKENZIE, Wark. *50 years of recuperation of the Situationist International*. Princeton Architectural Press, New York, 2008.

MCDONOUGH, Tom, editor. *Guy Debord and the Situationist International*. October /MIT. Cambridge, Massachusetts, 2002.

- MCDONOUGH**, Tom editor. *The situationists and the city*. Verso, London, 2009.
- MICHAUD**, Yves . *L'Art à l'état gazeux* (2003). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. Trad. Laurence le Bouhellec Guyomar. Fondo de Cultura Económica, México, 2007.
- MICHAUD**, Yves. *L'Art à l'état gazeux* (2003). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. Trad. Laurence le Bouhellec Guyomar. Fondo de Cultura Económica, México, 2007.
- MOUFFE**, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. MACBA, Barcelona, 2007.
- NIEUWENHUIJS**, Constant. *La Nueva Babilonia*. Traducción Maurici Pla. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009.
- NOGUÉ**, Joan (2009) *Entre paisajes* (fotografías de Maria Rosa Russo). Àmbit Servicios Editoriales, Barcelona, 2010.
- PERNIOLA**, Mario. *Los situacionistas*. traducción de Álvaro García-Ormaechea. Acuarela & A. Machado Libros, Madrid, 2008. *I situazionisti*, Roma, Castelvechi, 1998, 2005.
- PLANT**, Sadie. *El gesto más radical. La internacional situacionista en una época posmoderna* (*The most radical gesture. The Situationist International in a Postmodern Age*, 1992). Traducción Guillermo López Gallego. *Errata naturae*, Madrid, 2008.
- RANCIÈRE**, Jacques. *El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Alertes, Barcelona, 2003.
- RANCIÈRE**, Jaques. *El viraje ético de la estética y la política*. Palindoia, Santiago de Chile, 2005.
- RANCIÈRE**, Jacques. *Le maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (1987). *El maestro ignorante. Cinco lecciones de emancipación intelectual*. Traducción Manuel Arranz. Editorial Alertes, Barcelona, 2002.
- RANCIÈRE**, Jaques. *Le destin des images. The future of the image*. Trad. Gregory Elliot. Verso, New York, 2007.
- JACOTOT**, Joseph. *Lengua materna. Enseñanza Universal*. Cactus, Buenos Aires, 2008.
- RANCIÈRE**, Jacques. *Le partage du sensible* (2000). *La división de lo sensible. Estética y Política*. Traducción Antonio Fernández Lera. Centro de Arte Salamanca, Salamanca, 2002.

- RANCIÈRE**, Jaques. *Los nombres de la historia. Una poética del saber*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1993.
- RANCIÈRE**, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Traducción Manuel Arranz. MACBA/UAB, Barcelona, 2005.
- RANCIÈRE**, Jaques. "The Emancipated Spectator". *Artforum* XLV, No. 7. Marzo 2007.
- ROSSEAU**, Jean Jaques. *Carta a D' Alambert sobre espectáculos*. Editorial Tecnos, Madrid, 1994.
- RUMNEY**, Ralph. *The Consul*. Verso Books, Londres, 2002.
- SADLER**, Simon. *The situationist city*. The MIT Press, Cambridge, 1998.
- SCHIFFTER**, Frédéric . *Contra Debord*. Melusina, Barcelona, 2005. Edición original *Contre Debord* (2004). Ed. Presses Universitaires de France, Paris.
- SCHILLER**, Friedrich . *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1775). *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Traducción Jaime Feijóo y Jorge Seca, Edición bilingüe Anthropos, Barcelona, 1990.
- VANEIGEM**, Raoul. *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Barcelona, Anagrama, 1977. Traducción Javier Urcanibia. Reeditado en 1998. Edición original *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Éditions Gallimard, 1967.
- VILAR**, Gerard. *Las razones del arte*. Antonio Machado Libros. Colección La balsa de la medusa, Madrid, 2005.
- WOLLEN**, Peter . *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX*. Traducción Cristina Piña Aldao. Akal, Madrid, 2006. Edición original *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*. New Edition, Verso Books, London, 2008.
- DE ZEGHER**, Catherine y **WIGLEY**, Mark, editores. *The Activist Drawing: Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*. MIT Press, Cambridge, 2001.
- ZWEIFEL**, Stefan et al. Editores. *In girum imus nocte et consumimur igni—The Situationist International (1957-1972)*, JRP/Ringier/Museum Tinguely, Suiza, 2007.

VII.1. Páginas Web consultadas

Archivo Situacionista Hispano
<http://www.sindominio.net/ash/>

Guy Debord en UbuWeb Sound
<http://www.ubu.com/sound/debord.html>

Guy Debord en UbuWeb Film
<http://ubu.com/film/debord.html>

Situationist Internationale in UbuWeb Film
<http://ubu.com/film/si.html>

Situationist International Archive
<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/situ.html>

VII.2. Índice de ilustraciones por capítulo

Primera parte

FIGURA 1. *Guy Debord is so cool!*, Matthhieu Laurette, 2004.

FIGURA2. La IS en las vísperas de su auto-fundación.

FIGURA 3. La IS en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, 1960. De izquierda a derecha: Maurice Wyckaert, Asger Jorn, Jacqueline de Jong, Hans Peter Zimmer, Heimrad Prem, Helmut Sturm, Katja Lindell, and Jorgen Nash. Sentados, de izquierda a derecha; Attila Kotyani, Guy Atkins y Laurence Alloway.

FIGURA 4. Conferencia de la IS en Goteborg, Suecia, 1961. De izquierda a derecha: J.V. Martin, Heimrad Prem, Ansgar Elde, Jacqueline de Jong, Guy Debord, Attila Kotyani, Raoul Vaneigem, Jorgen Nash, Dieter Kunzelmann, and Gretel Stadler.

FIGURAS 5 Y 6. Portada del libro *Sobre la miseria en el medio estudiantil*, y Foto anónima del mayo 68 en París.

FIGURA 7. Café Chez Moineau frecuentado por los jóvenes letristas y situacionistas en Rue du Four, París (1953).

FIGURA 8. Fotografía aparecida en *Internationale Situationniste*, No 6 en agosto de 1961.

FIGURA 9. Anuncio publicitario de cigarrillos Philip Morris de 1951.

FIGURA 10. Irónica fotografía de una línea de personas esperando por comida frente a un cartel publicitario, tomada por Margaret Bourke-White tomada en Louisville, Kentucky en 1937.

Segunda parte

FIGURA 1. Esbozo de *El juramento del juego de pelota* de Jacques Louis David, 1791.

FIGURA 2. *La balsa de la medusa* de Theodore Gericault, 1819.

FIGURA 3. Proyecto para el *Monumento a la Tercera Internacional* de Vladímir Tatlin, 1919.

FIGURA 4. *Friedrich Schiller* retratado por Anton Graff en 1790.

FIGURA 5. Esbozo del proyecto *La città nuova* del arquitecto y urbanista futurista Antonio Sant'Elia, 1914.

FIGURA 6. *Pabellón del vidrio en la exposición del Deutscher Werkbund* (Colonia) de Bruno Taut, 1914.

FIGURA 7. *Black Relationship* de Vasily Kandinsky, 1924.

FIGURA 8. *Museum Highlights* de Andrea Fraser, performance en la que la artista se desempeña como guía educativa del *Philadelphia Museum of Art*, en 1989 bajo el pseudónimo de Jane Castleto.

FIGURA 9. Museo *Guggenheim Bilbao* del arquitecto Frank O. Gehry, inaugurado en 1997 .

FIGURA 10. *Nuragic and Contemporary Art Museum* Zaha Hadid, Cagliari, Italia en construcción desde 2006.

FIGURA 11. Hugo Ball en el Cabaret Voltaire hacia 1917, declamando el poema fonético *Karawane*.

FIGURA 12. *Desnudo, Cadavre Exquis* de Yves Tanguy, Joan Miró, Max Morise y Man Ray, 1926-1927.

FIGURA 13. Internacional Situacionista, exposición *Destruktion af RSG-6*, Galería EXI, Odense en Dinamarca, junio de 1963.

FIGURA 14. Sección francesa de la Internacional Situacionista, *Nuevo teatro de operaciones en la cultura*, enero, 1958.

FIGURA 15. Anuncio publicitario de la Volkswagen.

FIGURA 16. *Mémoires*, libro basado en ejercicios psicogeográficos y experimentos de *détournement*, realizado en colaboración por Asger Jorn y Guy Debord en 1959.

FIGURA 17. *Détournement* situacionista aludiendo a la sociedad del espectáculo. El texto corresponde a una frase del escritor francés Georges Duhamel que cita Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica* (1936).

FIGURA 18. Portada del disco *Sargent Peppers Lonely Hearts Club Band*, diseñada por el artista pop Peter Blake y grabada en 1967.

Tercera parte

FIGURA 1. Retrato de Jean-Joseph Jacotot.

FIGURA 2. *Museum Highlights: a Gallery Talk. Performed at the Philadelphia Museum of Art, 1989*.

FIGURA 3. Cartel de la película *La sociedad del espectáculo* (1973), basada en el libro del mismo título publicado en 1967.

FIGURA 4. Rirkrit Tiravanija and SUPERFLEX
Untitled (Social Pudding), 2003.

FIGURA 5. Conferencia en Munich, abril, 1959. De derecha a izquierda: Giors Melanotte, Giuseppe Pinot-Gallizio, Hans-Peter Zimmer, Maurice Wyckaert, Asger Jorn, Gretel Stadler, Helmut Sturm, Heimrad Prem, Armando, Constant, Guy Debord, Har Oudejans.

FIGURA 6. Gil Wolman, Mohamed Dahou, Guy Debord e Ivan Chtcheglov , junio de 1954.

FIGURA 7. Guy Debord frente al *Jeu de la guerre* o Juego que la guerra que creó en colaboración con su esposa Alice Becker-Ho.

Cuarta parte

FIGURA 1. Asger Jorn y Guy Debord, página de *Fin de Copenhague*, publicado por la Bauhaus Imaginista, 1957.

FIGURA 2. Asger Jorn y Guy Debord, página de *Fin de Copenhague*, publicado por la Bauhaus Imaginista, 1957.

FIGURA 3. Miembros de CoBrA llevando su trabajo a la Primera Exhibición de Artistas Experimentales, Stedelijk Museum, Ámsterdam, noviembre 1949.

FIGURA 4. *Niños preguntando*, Karel Appel, 1949.

FIGURA 5. Giuseppe Pinot-Gallizio, *La Caverna de la antimateria*, 1958-59.

FIGURA 6. Fotografías de la máquina de pintura industrial ideada por Pinot Gallizio, 1958.

FIGURA 7. Sesión de trabajo durante el "Primer Congreso de Artistas Libres" en Alba, 1956. De izquierda a derecha_ Franco Garelli, Gil Wolman, Asger Jorn, Constant, Elena Verrone, Pinot Gallizio, Ettore Sottsass jr., Piero Simondo.

FIGURA 8. Fragmento de *The leaning tower of Venice/Guide psychogéographique de Venise*, 1958.

FIGURA 9. Retrato de Ralph Rumney aparecido en uno de los primeros números de la revista Internacional Situacionista.

FIGURA 10. De izquierda a derecha: Isou, Wolman, Weiller (dueño de la galería), Lemaître, Spacagna, 1961.

FIGURA 11. Roland Sabatier e Isidore Isou en el vernissage de la exposición *Lettrismo e hipergrafía*, en la Galería Stadler, 1964.

FIGURA 12. Dibujo sobre papel de Maurice Lemaître, *Canailles I / Scoundrels I*, 1950.

FIGURA 13. Gil J. Wolman. *Métagraphie*, 1954. Collage sobre papel, Museo de Arte Moderno, Saint-Étienne Métropole.

FIGURA 14. Poster circulado por el Consejo de Mantenimiento de las Ocupaciones disemniado por la IS en algunas universidades parisinas en 1968.

FIGURA 15. *Flyer* de la Letrista Internacional, 1955.

FIGURA 16. Póster enumerando películas pertenecientes al cine letrista.

FIGURA 17. Retrato de Michèle Bernstein en Belle-Île-en-Mer, 1956.

FIGURA 18. Pintura de Chtchleglov titulada *La prisión o la muerte para los jóvenes (La prisión ou la mort pour les jeunes*, 1950).

FIGURA 19. Portada de lija del libro *Mémoires (1959)* editado por Éditions Situationist International.

FIGURA 20. Vista de la primera página de Portada de lija del libro *Mémoires (1959)* editado por Éditions Situationist International.

FIGURA 21. Boletines de *Situationist Times*, publicados por Jacqueline de Jong .

FIGURA 22. Fotografía del *Museo Spur* en Cham, Alemania.

FIGURA 23. Bazon Brock, *Escuela de visitantes*, Documenta 4, 1968, Museum Fridericianum, Kassel.

FIGURA 24. Ilustración de Marcel Janco para *La première aventure céleste de Mausleur Antipyrine* (1916) de Tristan Tzara.

FIGURA 25. Trazado de los trayectos de una estudiante efectuados al cabo de un año por una en el distrito XVI de Paris aparecido en el libro *Paris y la aglomeración parisina* (1952) de Chombart de Lauwe.

FIGURA 26. Fotografía de la *Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour*, 1957.

FIGURA 27. Fotografía de *The Naked City: Illustration de hypothèse des plagues tournantes en psychogéographique*, 1957.

FIGURA 28. Retrato de Constant con las maquetas y los estudios preparatorios de *New Babylon* .

FIGURA 29. Constant, *New Babylon. Combinación de sectores*, 1971, foto de Victor E. Nieuwenhuys.

FIGURA 30. *Entrada del Laberinto*, 1972, óleo sobre lienzo, foto de Victor E. Nieuwenhuys.

FIGURA 31. Representación simbólica de la Nueva Babilonia, 1969, collage sobre papel, foto de Victor E. Nieuwenhuys.

Quinta parte

FIGURA 1. Fotografía del equipo de trabajo *Paisajes en ruta*.

FIGURA 2. Mapa del primer cuadro del Centro Histórico de la ciudad de México.

FIGURA 3. Vista del primer cuadro del Centro Histórico de la ciudad de México en un fin de semana.

FIGURAS 4 y 5. Benjamin y Araceli en la ruta de *Micropaisajes*.

FIGURA 6. Fotografía del cine Teresa, uno de los recintos cinematográficos más antiguos y emblemáticos del Centro Histórico de la ciudad de México.

FIGURA 7. Cilindrero en la deriva de *Paisajes sonoros*.

FIGURA 8. Expendio de dulces mexicanos en el centro histórico de la ciudad de México.

FIGURA 9. Fotografía de la deriva de *Micropaisajes*.

FIGURA 10. Fotografías de la deriva de *Paisajes nocturnos*.

FIGURAS 11 y 12. Fotografía de la deriva de *Paisajes del tacto*.

FIGURA 13. Vecindad del centro histórico de la ciudad de México.

FIGURAS 14, 15, 16,17, 18,19. Portadas de los libros en base a los cuales esbozamos las rutas de *Paisajes imaginados*.

FIGURA 20. *Café La Habana* es una cafetería tradicional situada en centro histórico y frecuentada por intelectuales mexicanos y extranjeros como Aldous Huxley, Roberto Bolaño de quienes leímos pero también por Fidel Castro, el Ché Guevara y León Trotsky, en el cual realizamos la despedida al finalizar la última ruta proyecto.

Firmas para el depósito de la tesis doctoral

Mónica Haydeé Amieva Montañez

Gerard Vilar Roca

Jèssica Jaques Pi