

El entusiasmo situacionista: Arquitectura del espectáculo, espectáculo de la arquitectura

*The situationist enthusiasm:
Architecture of spectacle, the spectacle of architecture*

José Solís O.

<Resumen>

Tanto la pertinencia como las condiciones de recepción de las tesis situacionistas que la institución arquitectónica ha impuesto para su recuperación contemporánea, están ineludiblemente marcadas por el tono histórico de la posmodernidad y su particular modo de relacionarse con el pasado. Signo de aquella forma de relación es el "carácter" del entusiasmo que la Internacional Situacionista ha despertado en la escena académica de la arquitectura, al convertirse en referente operativo para diversos experimentalismos afanados, en su gran mayoría, en el desmontaje categorial de los recursos representacionales heredados del Movimiento Moderno. No obstante, este preciso uso de algunas de sus tesis por parte del pensamiento arquitectónico contemporáneo y el carácter epocal que lo enmarca, conllevan inevitablemente a la desactivación del núcleo de la demanda situacionista: la crítica y emancipación de la vida cotidiana.

<Abstract>

The pertinence, and the way the "situationist" ideas can be interpreted, has been imposed by the architectural institution for its contemporary restatement, and it is unavoidably marked by the historical tone of post-modernity and its very particular way to relate with the past. A symbol of this form of relation, is the character of "enthusiasm", that the "International Situationist" has arisen in the academic scene of architecture, becoming an operational referent for diverse experimentalisms, mostly involved in the dismantling of representational resources inherited from the modern movement. Nevertheless, this specific use of the ideas, by the contemporary architectural thought and its time frame, bare an inevitable deactivation of the core of the "situationist" struggle: the criticism and emancipation of everyday life.

<Palabras clave>

INTERNACIONAL SITUACIONISTA, VANGUARDIA, BAUHAUS, DADÁ, VIDA COTIDIANA, POSMODERNIDAD, ESPECTÁCULO

<Key words>

SITUATIONIST INTERNATIONAL, VANGUARD, BAUHAUS, DADA, DAILY LIFE, POSTMODERNISM, SPECTACLE

El signo de los tiempos

Kant, en su "replanteamiento de la cuestión sobre si el género humano se halla en continuo progreso hacia lo mejor", intenta encontrar la existencia de algún signo que pueda erigirse como objetivo a la hora de tomar el pulso al progreso civilizatorio de occidente. No se trata de develar la causa de éste tanto como de su síntoma, de su representación como *Geschichtzeichen* o "signo de los tiempos". Ese síntoma tiene que ver con la Revolución Francesa, aunque no es ella misma tal figura, pues se vincula más bien a aquellos que no han hecho la revolución o, al menos, no han sido sus directos protagonistas.

Lo que interesa a Kant es la relación de los espectadores con la revolución: se trata de "una simpatía rayana en el entusiasmo cuya manifestación lleva aparejada un riesgo, que no puede tener otra causa sino la de una disposición moral en el género humano". El entusiasmo, como signo de una disposición moral a la autonomía política, se evidencia más en los espectadores que en los participantes revolucionarios, cuya actuación estaría más propensa a la mezcla con los bastardos intereses de la contingencia. Como signo de los tiempos, el entusiasmo participa de lo representacional, pues surge principalmente en el ejercicio contemplativo y distanciado.

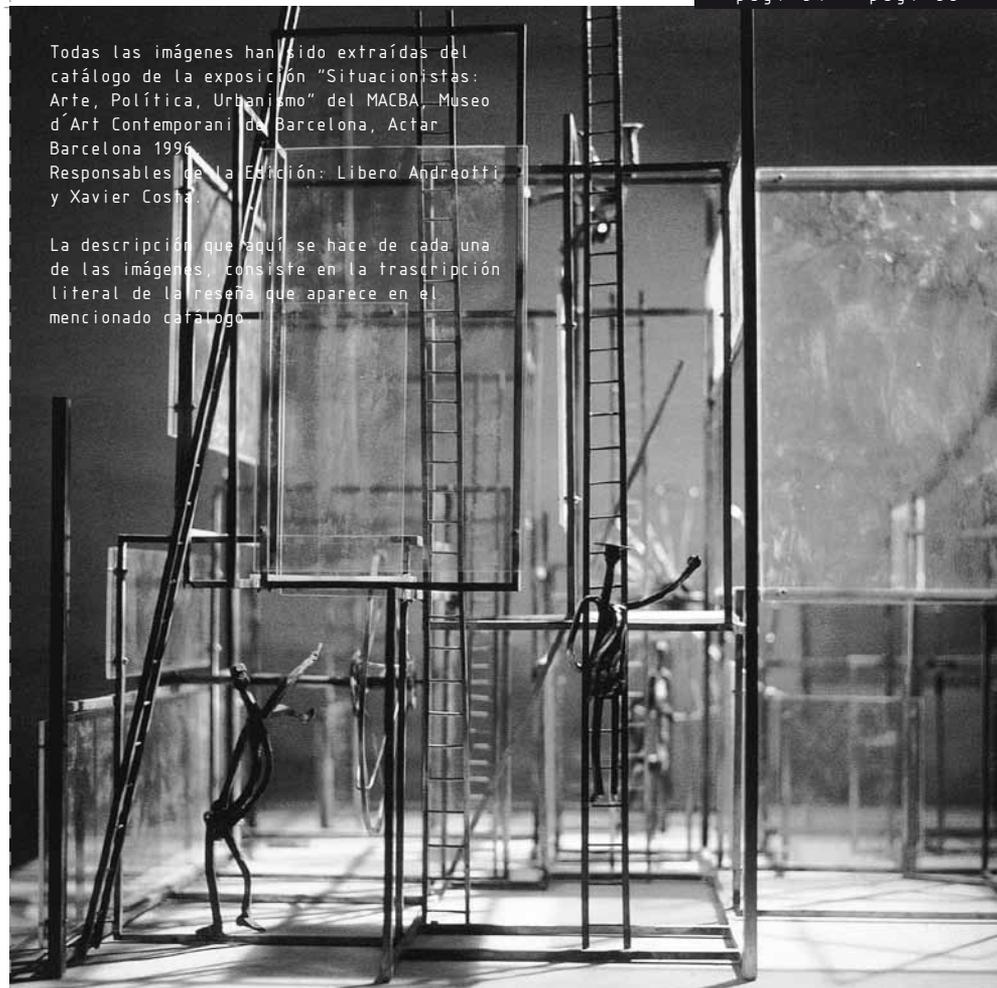
Imágenes citadas por el autor.

Le labyrinth (Labyrinth of stairs).
Constant, 1967. Wilhelm Lehmbruck Museum,
Duisburg.

Precisamente, éste parece ser el carácter del temple que hoy en día conmueve a la institución arquitectónica a la hora de recibir en su seno a las tesis de la *Internationale Situationniste*. No obstante, el entusiasmo aquí, en este específico ánimo de bienvenida y por la propia definición que Kant reserva al asunto, no puede sino despertar algunas figuraciones paradójicas, sobre todo si transponemos la lógica de dicha disposición anímica a los propios contenidos programáticos defendidos por el situacionismo. Bajo el alero de Kant, la revolución entusiasma en tanto espectáculo.

La revuelta situacionista, a décadas de su clausura orgánica y de la diáspora de sus participantes, no puede más que vivirse a un destiempo que nos traza inevitablemente como sus espectadores. Por ello, el entusiasmo que el situacionismo despierta no sólo apunta a la posibilidad de encontrar en su programa el potente relevo del Movimiento Moderno, que permitiese además el escampe de aquel nihilismo anonadado ante la figura de su fracaso que dominó la escena inaugurada por Charles Jencks. Es también la confianza en la realización de su programa que, desde la posición expectante, logra captar la esencialidad de su signo, ajeno esta vez, a los “bastardos intereses” de fines de los sesenta.

No sólo resulta paradójica la absorción profesional y académica por parte de una institución-arquitectura que asume con entusiasmo expectante una revuelta, que, en su condición de vanguardia, cauteló celosamente el no transformarse en una *praxis* especializada y autónoma tal como la disciplina parece requerirlo hoy en día. El hecho de que el situacionismo mantuviera como frente fundamental de su acometida a todo dominio de representación, a toda lógica del espectáculo, hace aún más sorprendente



Todas las imágenes han sido extraídas del catálogo de la exposición “Situacionistas: Arte, Política, Urbanismo” del MACBA. Museo d’Art Contemporani de Barcelona, Actar Barcelona 1996.
Responsables de la Edición: Libero Andreotti y Xavier Cosha.

La descripción que aquí se hace de cada una de las imágenes, consiste en la transcripción literal de la reseña que aparece en el mencionado catálogo.

que el temple de ánimo que hoy alberga su recepción institucional, sea justamente aquel que se define por la distancia de la expectación. Sólo en ella, diría Kant, recae la posibilidad de certeza epocal del progreso.

Para poder emplazar sistemáticamente estas reflexiones, seguiremos un itinerario que pretenderá seguir la deriva genética del asunto.

Como primera estación, se enmarcarán los puntales programáticos generales de la vanguardia moderna y los afluentes estructurales que condicionaron el surgimiento tanto del Movimiento Moderno como los antecedentes de la Internacional Situacionista (I.S.).

En segundo lugar, se llevará a cabo la revisión crítica del situacionismo entendiéndolo como empresa de autocorrección estratégica de la vanguardia de principios del siglo xx.

Por último se evaluarán las disposiciones de recepción y adhesión del situacionismo

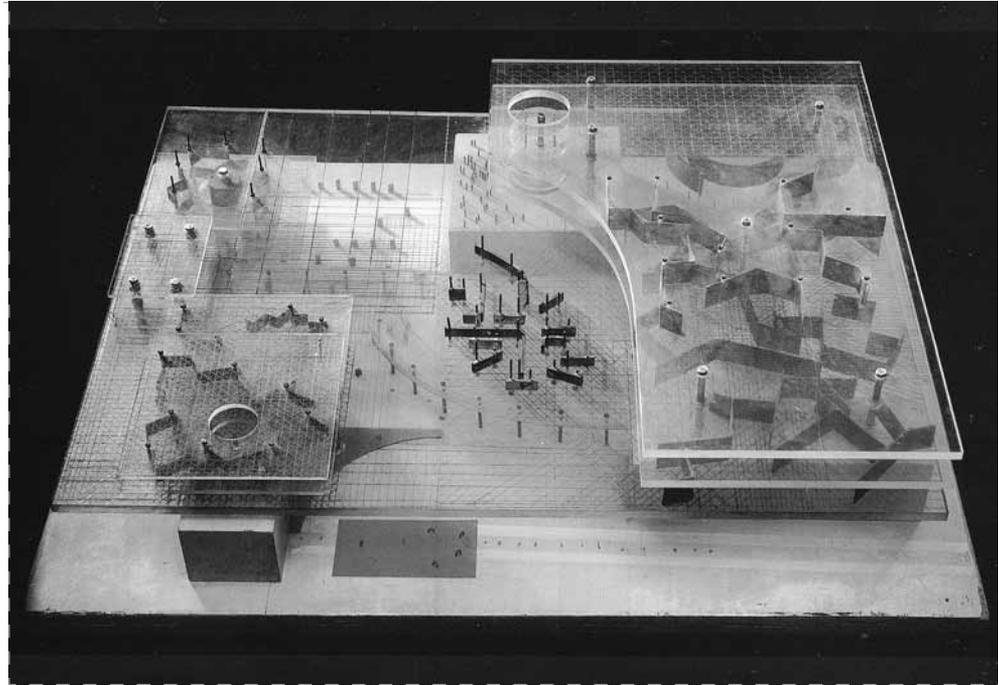
por parte de la arquitectura académica, su posterior articulación discursiva como alternativa al Movimiento Moderno y como intento de superación de la desazón posmoderna. Es lo que denominaremos el “entusiasmo situacionista” consistente en la realización espectacular y especializada de sus tesis, en condiciones de creciente autonomización disciplinaria de la arquitectura.

Teoría de la vanguardia: Autocrítica y cotidianidad

Según Peter Bürger, el programa de la vanguardia artística de principios del siglo xx consistió en la crítica que comienza a aflorar desde el propio seno del arte, con respecto a su completa separación de la *praxis* vital, condición que caracterizará al estadio alcanzado por el arte al final del siglo XIX, bajo el dominio del esteticismo. En esta “autocrítica” del arte¹, la vanguardia se alza contra esa condición al concebirla como

¹ La autocrítica, para Bürger, se caracteriza por elaborar una solicitud a la totalidad del sistema donde ésta se ejerce, distinguiéndose de cualquier otro tipo de crítica meramente “inmanente”. Los movimientos de vanguardia alcanzarían el estadio de la autocrítica en la medida en que no definen simples posicionamientos *ad hoc* frente a tendencias artísticas precedentes o colaterales, que sería lo propio de toda crítica inmanente, sino una crítica global a la institución arte tal y como se ha formado en la sociedad burguesa. BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Págs. 57 a 58.

Orient sector (Sector oriental).
Constant, 1959. Haags Gemeentemuseum.



un fenómeno de cristalización institucional: el arte como un aparato de producción, distribución y consumo de obras y discursos que determinan su recepción. Sin embargo esta *praxis* vital, a la que el esteticismo se refiere por exclusión, es la racionalidad de los fines de la cotidianeidad burguesa². Si bien el programa de la vanguardia consistirá en buena medida en el intento de cubrir la distancia entre arte y vida cotidiana, sus operaciones no consistirán en lo absoluto en la mera integración del arte a esa *praxis*, por el contrario, comparte la recusación del mundo ordenado conforme a la racionalidad de los fines que había formulado el esteticismo. Lo que la distingue de éste es el intento de organizar, a partir del arte, una nueva *praxis* vital³. Esto trae de contrabando cierta paradoja a la vanguardia, ya que sólo un arte previa y completamente apartado de la racionalidad instrumental de los fines, puede ser el ámbito en el cual cosechar la organización de una cotidianeidad verdaderamente no alienada. La libertad (relativa) del arte frente al mundo vital, es condición de posibilidad para un conocimiento crítico de ella, y a través de él, la de su transformación.

En la estructura de esta problemática de autocrítica del subsistema arte, la vanguardia inscribe su programa bajo el imperativo de realizar la fusión entre arte y vida cotidiana. Esta unificación debe comprenderse como un intento de corrección del proyecto moderno-ilustrado, devenido finalmente en una colonización progresiva de la vida cotidiana por los efectos más perversos de la modernización, dado que la racionalización creciente de la realidad no trajo inevitablemente la promesa de su liberación. La posibilidad de retomar tal promesa en manos del arte, ya se prefigura en el horizonte del romanticismo alemán: "Si

la menesterosidad –nos dice Schiller– *obliga al hombre a vivir en sociedad; si la razón imprime en su alma principios sociales, sólo la belleza puede conceder al hombre un carácter sociable*⁴. La emancipación leída en clave romántica, es la guía metanarrativa que alienta la autocrítica del arte conformando la raíz del gesto magnánimo de las vanguardias.

A pesar de la compleja geografía del arte moderno que se extiende a partir de las claves antes anunciadas, a modo de análisis y en exclusiva atención a componer el cuadro general de inscripción del situacionismo, dividiremos a la vanguardia de principios del siglo xx en dos grandes ejes, que son los que representan la escuela Bauhaus de Weimar-Dessau y el dadaísmo de Marcel Duchamp. En principio, diremos que la naturaleza ontológica que polemiza tal división es la relación entre las nociones de *representación* y *temporalidad*. La elección de este rango del problema, como constructora de la demarcatoria, obedece a que ambas nociones y su trama de implicancias se presentarán como motivos fundamentales en la constitución del situacionismo y condicionarán, a su vez, las relaciones que éste mantendrá con la vanguardia de principios de siglo. Sobre este suelo ontológico, la naturaleza disyuntiva de la vanguardia se deja tejer por la estructura de un quiasma: *Representación de la temporalidad, temporalidad de la representación*.

Bauhaus y el retinismo

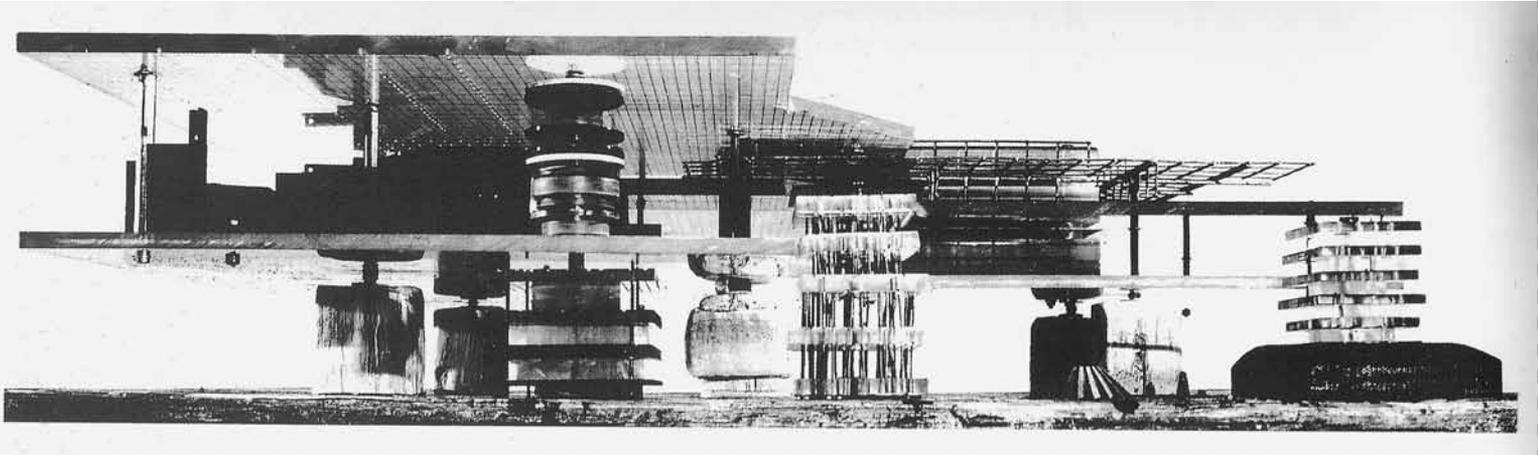
La primera figuración quiasmática, la representación de la temporalidad, es el nombre de la obsesión pictórica moderna, la cual se comportará como guía privilegiada para un cúmulo de manifestaciones del arte moderno. Para llevar a cabo su encuentro con la cotidianidad, la pintura vanguardista debe participar de cierta contaminación con la literatura a través de intentar subordinarla a su propia legislación. Para que lo poético sea cooptado en el seno de lo formal-pictórico moderno, se requiere del previo reconocimiento de cierta cercanía ontológica que la literatura mantendría con la vida y que la pintura tradicional ha sido incapaz de replicar. Desde Lessing y su polémica con Winckelmann sobre el *Laocoonte* hasta Burke, la poesía ha mantenido predilección en el tratamiento de la conmoción, que aparece siempre más coaccionada por los lindes de la figuración de imágenes. El fenómeno que engrana interiormente a la conmoción y que acontece en unidad con la vida, es el tiempo. En este sentido, pintura versus literatura podrían alinearse como modalidades análogas a las de representación y temporalidad. Así, como fondo de la administración pictórica de lo poético-vital, la *representación de la temporalidad* es la plena manifestación de la voluntad pictórica vanguardista de unificar arte y vida⁵.

² El arte devenido institución no es sino la figura de realización de la modernidad burguesa. La estética se funda como un uso particular de la razón en el juicio de gusto, cuya especificidad se deslinda de todo interés cognitivo o práctico-moral, gracias a lo cual es abierta la experiencia contemplativa que es heterogénea a dichos intereses, propios de la *praxis* cotidiana. KANT, Immanuel. *Crítica del juicio, analítica de lo bello*.

³ BÜRGER, Peter; *op. cit.*

⁴ SCHILLER, J.C.F.; XVII; *Cartas para la educación estética del hombre*.

Rode sector (Sector rojo). Constant, 1958. Haags Gemeentemuseum. Fotografía cortesía del artista.



Es sin duda el proyecto bauhasiano quien encarna la labor más sistemática de convergencia de esta vía. Si tuviésemos que nombrar el componente nuclear tanto pedagógico como también programático de Bauhaus, sería sin duda el curso preliminar. Curricularmente ubicado en el primer semestre de formación, constituye la base gramatical que prestará coherencia ontológico-visual a todas las disciplinas que componen el campo del diseño, siendo el *a priori* pedagógico para la producción de todo artefacto, cuyo funcionamiento se realiza ya en la anticipación visual-formal de las claves de su consumo pleno⁶. Si el curso preliminar está preferentemente comandado por la pintura, que es quien entrega el suelo nutricional para la unidad fenoménico-visual, serán la arquitectura y el urbanismo quienes cerrarán el ciclo en miras a realizar el ideal de la “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), cuya cristalización es la propia ciudad moderna.

La pauta emancipatoria de Bauhaus consiste en la constitución racional del consumo instrumental, el cual sólo puede ejecutarse por medio de la claridad formal-visual. El “diseño total” del ambiente, en la

promoción de su transparencia semiótica, se convierte en el programa ejemplar de realización de la vanguardia retiniana, en donde la temporalidad entendida como sustancia que trama los actos instrumentales de la vida, se encuentra administrada por la economía de la representación⁷.

Dada y el asalto a la representación

La segunda figuración del quiasma, que hemos considerado como el suelo nutricional en el cual se plantea la naturaleza disyuntiva de la vanguardia, es la temporalidad de la representación. Aquí, la representación aparece sometida al rigor que el tiempo dicta a su aparición como fenómeno: el acontecimiento. Ya no concentrada en explotar la riqueza de la forma en miras a lograr la continuidad visual de la existencia, el trabajo de la vanguardia consistirá más bien en hacerla estallar en tanto acontecimiento de contemplación. Ésta última no sería sino la responsable definitiva del alejamiento del arte con respecto a la *praxis* vital. El gesto de la vanguardia se vuelve, en esta dirección,

completamente antirretiniano, por considerar al visualismo como heredero directo y ejemplar de la estética tradicional bajo la cual se ampara la lógica autonomizante del esteticismo.

Kant, en su *Crítica de la facultad de juzgar* –referencia primordial de esta estética– establece que el juicio de lo bello es producto del libre juego de las facultades de conocimiento: el entendimiento y la imaginación. Pero se trata de un juego, de una armonía que no obedece a ningún concepto ni finalidad que lo clausure. Dicha armonía de las facultades no concluye en una determinación definitiva sino que permanece abierta, dado que la contemplación a lo cual lo bello se presta, no permite en sí interrupción alguna. Sólo cesa por razones externas a ella siendo la eternidad, por lo tanto, la figura temporal privilegiada de lo bello. El trabajo de Marcel Duchamp cataliza uno de los esfuerzos inaugurales de desmontaje de esta estética. Sus *ready-mades* proporcionan una crítica a la representación al desarreglar la temporalidad que la constituye como acontecimiento, precisamente porque ellos consisten en la suspensión de la estesia⁸.

⁵ A esta versión pertenecen las crecientes preocupaciones de la vanguardia pictórica por la representación del movimiento, e incluso la traducción sinestésica del sonido a la visualidad como fue, desde luego, el trabajo de Kandinsky y el “sonido interior” como sustrato común del color y la forma. KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*.

⁶ En este sentido, el artefacto bauhasiano incorpora en su propia estructura la condición de la obra de vanguardia: instala las guías de su lectura en su mismo asomo formal, en la renuncia a todo discurso explicativo ajeno a su propia operación performativa.

⁷ El carácter de un espacio construido por el devenir-tiempo del sujeto que lo recorre, que es la figura más evidente de las arquitecturas de Mies van der Rohe y F. L. Wright, obedecen a una comprensión fenomenológica que finalmente subordina la temporalidad a un efecto representacional de la conciencia. Tal efecto se inscribe en el horizonte kantiano de una subjetividad trascendental donde el tiempo se constituye en categoría de la representación.

⁸ De acuerdo a Pablo Oyarzún: “*Estesia designa, pues una zona y –habría que decir– una atmósfera en y por el cual la obra de arte de que hablamos, se separa fundamentalmente de su entorno para tomar el aspecto y la forma de un movimiento concluso que, desarrollándose desde sí, ha venido a reposar en sí mismo y, de este modo, a exhibirse como cosa internamente devenida y cerrada sobre su pura presencia*”. OYARZÚN, Pablo. *Anestésica del Ready-made*. Pág. 106.

El motivo central del *ready-made* radica en la elección. Los objetos que servirán para la confección de aquel son guiados por una actitud electiva de indiferencia visual y de completa ausencia de buen o mal gusto. Pero aquello que coordinó la guía de la elección también se manifiesta en la contemplación de estos objetos: ella acaece en la completa anestesia, frustrando toda intención de encontrar un sentido que logre dar unidad al objeto⁹. Justamente lo que se encuentra en interdicto, si se lee en clave kantiana, es la posibilidad de juego o armonía entre entendimiento e imaginación. La contemplación como efecto de una temporalidad eterna que tal juego concede, se interrumpe constantemente en la indecisión: el *ready-made* no es ni obra de arte, ni mero objeto utilitario. Lo desarreglado por aquel es la temporalidad de la representación, al suspenderse la eficiencia de la estesia.

Las consecuencias de este golpe asestado al dominio contemplativo permiten comprender al dadaísmo como una mayor lucidez con respecto a la radicalidad aplicada en la destrucción de la institución autónoma del arte. Esto trae aparejado no sólo cierta renuncia al retinismo, del cual Bauhaus es la medida ejemplar, sino también permitir a la literatura volver al sitio de privilegio que mantuvo siempre en el arte occidental y poder así comandar el vanguardismo. Es lo que parece ocurrir con los herederos de Dada, el surrealismo, marcando finalmente un desplazamiento a través de la estructura del quiasma: de la representación de la temporalidad, de la vanguardia retiniana, a la temporalidad de la representación, de la vanguardia dadaísta y surreal.

Antecedentes de la revelata si tuaci onista

Reconocidos precedentes del situacionismo que más tarde se confirmarán en sus prácticas urbanas son, sin duda, el dadaísmo y el surrealismo. Con respecto al primero, destaca la *Grande Saison Dada* de 1921, una serie de incursiones urbanas a los lugares más banales de la ciudad, una nueva interpretación de la naturaleza aplicada esta vez a la vida y no al arte. En franca trascendencia de la condición de obra y en plena intervención de lo cotidiano, estas incursiones se constituyen bajo la misma signatura del *ready-made*: la total indiferencia en el acto electivo, esta vez, del lugar. Con ello se ejecuta una operación crucial: con el fin de trascender la productividad objetual, se interviene el soporte urbano mediante el acontecimiento vital del “ser-estar-en” la ciudad. Pero al igual que en las producciones duchampianas, aquello que coordinó la guía de la elección también se deja manifestar en la contemplación de estos lugares: acaecen en la completa anestesia. La intención de encontrarles razón de ser o alguna significatividad aparece constantemente derrotada. Precisamente la indiferencia, como temple orientador del acto electivo, concita cierta experiencia particular en donde lo simplemente dado se muestra como lo posible, tal como puede reconocerse en la caracterización más radical de la indiferencia: la angustia¹⁰. Si seguimos la lectura que ésta nos propone y que acaece como fenómeno ejemplar de la in-significancia del mundo, podremos, desde ella, hacer la exégesis del trabajo urbano que Dada realiza en consecución del ideal emancipatorio.

Aquella cotidianidad administrada en su totalidad por el imperio de la tecno-ciencia donde sólo se agencia lo ente, tiene su figura privilegiada en la ciudad moderna. El dadaísmo, mediante sus *ready-made* urbanos con sus efectos de insignificancia, falta de

sentido y de delectación estética, permite someter a dicha ciudad a la experiencia de la nada, quebrantando hasta las entrañas la cotidiana familiaridad que la teje. Así, la ciudad herida por la angustia que abre el nihil del sin sentido, permite verla como posibilidad y no como condición irrevocable de lo dado¹¹. La figura del *choisir* urbano de Dada, abre una vía crítica de enorme profundidad ontológica a la hora de pensar la dialéctica entre lo dado y lo posible. El rostro que dicha dialéctica alcanza en sus ejercicios urbanos no hace sino responder a cabalidad al tono emancipatorio de la vanguardia, como práctica de la supresión del arte estético (y de su lógica de la representación) en el enfrentamiento inmediato y dislocador de la cotidianidad urbana.

El surrealismo, por su parte, representa cierta modificación del espíritu nihilista de Dada. En contraste a éste, la indiferencia anestésica se torna, en aquél, en un sin-sentido positivo y revelador de una significación oculta. El rastro del asunto se puede deducir de la propia naturaleza del hallazgo del *objet trouvé* que consiste en encontrar, antes que una naturaleza plástico-formal o pura negatividad, una naturaleza simbólica que destella en la inverosimilitud del encuentro¹². Esto no significa de ningún modo una abolición de toda coordenada formal, sino su subordinación a la enunciación de aquella significación oculta: el enigma de lo surreal¹³. Aquello que permite la manifestación del enigma es justamente la conmoción, siendo el tiempo el fenómeno que la articula internamente confeccionando la unidad de la vida. No obstante, el surrealismo no transfigura el tiempo representándolo, como lo hace la vanguardia retiniana, sino más bien asumiéndolo como temporalidad-poética, pues sólo en ella parece donarse el enigma. Es por esta razón que el ideario urbano que los surrealistas conciben, se teje como una ciudad superpuesta a una primera, en donde todo lo efímero, lo intrascendente y, en definitiva, todo lo que pueda adjudicar la sorpresa de lo

⁹ Oyarzún cita como ejemplo la diferencia entre un *ready-made* y la “cabeza taurina” de Picasso. En ésta, si bien se han utilizado trozos de utensilios extraídos del universo cotidiano al igual que en el *ready-made*, la reunión de aquellos –el manubrio y el sillín– alcanzan a conformar un sentido que apunta a una constitución metafórica. OYARZÚN, Pablo; *op. cit.* Pág. 84.

¹⁰ Como la vivencia tras la cual avanza la sensación de la más brutal indiferencia frente al mundo, la angustia es, para Heidegger, distinta al temor, pues ella carece de un “ante que” angustiarse. “Nada” de lo que nos rodea y que asegura nuestras preocupaciones cotidianas es objeto de aquella. La totalidad del mundo, en la angustia, se muestra carente de importancia, “el mundo tiene el carácter de una absoluta insignificatividad”. Aquello por lo que se angustia la angustia es el “ser en mundo” mismo, ella hace patente en el Dasein el “ser relativamente al más peculiar poder ser”, es decir, el ser libre para la libertad de elegirse y empuñarse a sí mismo, debido a que saca al Dasein de su cadente absorberse en el mundo. HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo*. Parágrafo 40.

¹¹ “En cuanto modo de existir en la trivialidad cotidiana, el Dasein se concibe como ente entre otros entes, y hasta se siente protegido y tranquilizado por los entes que lo rodean. La angustia (...) coloca al Dasein frente a su propia trascendencia, frente a la existencia como tal (y para entendernos mejor diremos también, frente a su propia ‘responsabilidad’: porque es el Dasein el que abre e instituye el mundo)”. VATTIMO, Gianni. *Introducción a Heidegger*. Pág. 68.

¹² Es clásica, en este sentido, la referencia a Lautrémont como ilustración de tal efecto inverosímil: “el encuentro casual de la máquina de coser con el paraguas sobre la mesa de disecciones”.

¹³ “(...) el objeto surrealista quiere cumplir, ante todo, una función dislocadora, que sea, de un modo o de otro, la anticipación en la esfera habitual –que se mantiene bajo la vigilancia de la conciencia– de la nueva realidad, en primera instancia opuesta a la vigilia, pero donde también ésta ha de reconciliarse, al fin, con la oniría en que definitivamente estamos embebidos: el reino venidero, pues, de la surrealidad”. OYARZÚN, Pablo. *Anestésica del ready-made*. Págs. 126 a 127.

“maravilloso cotidiano”¹⁴, se endereza en una alteridad urbana que apunta a desenfocar las lugaridades oficiales y simbólico-tradicionales que el turismo explota insistentemente¹⁵.

Estas operaciones inauguradas por la *Grand Saison Dada* y por lo “maravilloso cotidiano” del surrealismo, dejarán caer su impronta en uno de los textos fundamentales del denominado Movimiento Letrista, que conformará, a su vez, una de las referencias directas del situacionismo. En el *Formulario para un nuevo urbanismo* escrito en 1953 por Guilles Ivain (seudónimo de Ivan Chtcheglov), se inscribe explícitamente la condena al retinismo, concibiendo a la arquitectura moderna como su principal motor de promoción y expansión, además de acusar su complicidad con una opción civilizatoria sustentada en la colonización técnica de lo cotidiano y en la administración instrumental del ocio¹⁶. Para confrontar este diagnóstico, Ivain declara necesario resignificar el dominio arquitectónico mediante el auxilio de una clave metafórico-poética que permita trascender el excesivo privilegio de lo plástico-visual. Podemos reconocer, en estas intenciones, la implícita utilización del tratamiento surrealista de lo urbano, el cual servirá para la conformación de uno de los conceptos nucleares del situacionismo: la construcción de situaciones. En este sentido, la situación se enmarca en la necesidad de restituir la autenticidad de la experiencia en la densidad que ella posee en sí, frente a la progresiva banalización que sufre al verse sofocada por la pasividad de un mundo devenido en pura contemplación. Adquiriendo el cariz de lo urgente, la recuperación de la experiencia cotidiana mediante la situación, se embarca la promesa original de emancipación de la vanguardia.

Dimensiones de la autocrítica: Situacionismo internacional

En la órbita del desplazamiento quiasmático que va desde la esfera de la representación de la temporalidad hasta la temporalidad de la representación, podemos calificar a la apuesta del situacionismo como un intento de autocorrección de la vanguardia, en un afán por salvar el principio emancipatorio que la animó originalmente a través de su prerrogativa de unificar arte y cotidianidad. El situacionismo no sería sino un fenómeno de autocrítica, es decir, una respuesta global a la lógica de una institución-arte que finalmente terminó por absorber y domesticar todos los recursos de la vanguardia originaria¹⁷. A este respecto, su diagnóstico se centra fundamentalmente en el reconocimiento de la alienación del proyecto vanguardista, como efecto de la adhesión institucional de sus formas. A pesar de incluir en él al propio dadaísmo y surrealismo, apunta como principal responsable a la lógica inmanente que secretamente operaba en la vanguardia retiniana y que se expande y legitima globalmente a través del Movimiento Moderno. Dicha lógica es la de la representación, cuya crítica tomará su forma ejemplar en la noción de espectáculo.

Si seguimos la línea de esta tesis, podemos descubrir que el situacionismo consiste, en buenas cuentas, en la transformación de la crítica inmanente a la versión retiniana, liderada por el dadaísmo y el surrealismo, en un fenómeno de autocrítica global, toda vez que el retinismo se ha entronizado e institucionalizado como “Estilo Internacional”. La representación de la temporalidad como lógica triunfante, pretende ser demolida y reemplazada por la crítica global –y ya no sólo inmanente– de la lógica de la temporalidad de la representación: tal como será denunciado por los situacionistas, el espectáculo se hace

más evidente en la administración del “tiempo libre”.

Crítica de lo cotidiano

Si entendemos al situacionismo como un ejercicio de autocorrección de la vanguardia, la vida cotidiana no podía más que convertirse en su temática dominante. La radicalidad que implica esta modalidad de la crítica requería una mayor profundización de aquel ámbito al cual se apelaba, en última instancia, como el destinatario final de la transformación social por el arte. El tenor de esta reflexión es posible de recoger en el texto de Debord de 1961 *Perspectivas de modificación consciente de la vida cotidiana*. Como primera definición, Debord establece que lo cotidiano en su aparente condición de trivialidad, desalienta su tematización, por lo cual, sólo es posible de convertirse en objeto de estudio en la medida en que se plantee, al mismo tiempo, su necesaria transformación.

A diferencia del avance de las fuerzas productivas y de la acumulación, la vida cotidiana contemporánea se desenvuelve en el más completo retraso. Existiría, por tanto, un desarrollo desigual entre lo cotidiano y el despliegue histórico¹⁸: La historia –es decir, la transformación de lo real– no puede utilizarse actualmente en la vida cotidiana porque el hombre de la vida cotidiana es el producto de una historia sobre la cual no tiene control¹⁹.

El resultado de este desprendimiento de la cotidianidad con respecto a lo histórico y de su extrañamiento para con los saberes y prácticas especializadas, la convierte en un reducto inconexo, baluarte de lo privado. Su subdesarrollo no puede reducirse, como lo pretendió hacer ingenuamente Bauhaus, a su relativa incapacidad de integrar algunas técnicas que permitan mejorar su funcionamiento. Para el situacionismo, la tarea de transformación de la vida cotidiana consiste

¹⁴ “Lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello”. BRETON, André; “Manifiestos...”. En: RAMÍREZ, Juan Antonio; *op. cit.* Pág. 266. El pasaje es crucial, pues en él se devela la filiación de lo bello, ya no con premisas formales, sino con el efecto de sorpresa o maravilla que implica el encuentro inesperado de lo heterogéneo.

¹⁵ Adscriben claramente en esta vía, los trabajos de Breton como *Nadja* (1928), *Les vases communicantes* (1932), y el de Louis Aragon *Le paysan de Paris* (1926), pero también las fotografías de lugares inhabituales y sin pretensión de Man Ray y Eugène Atget o de los mataderos de la Villette de Eli Lotar.

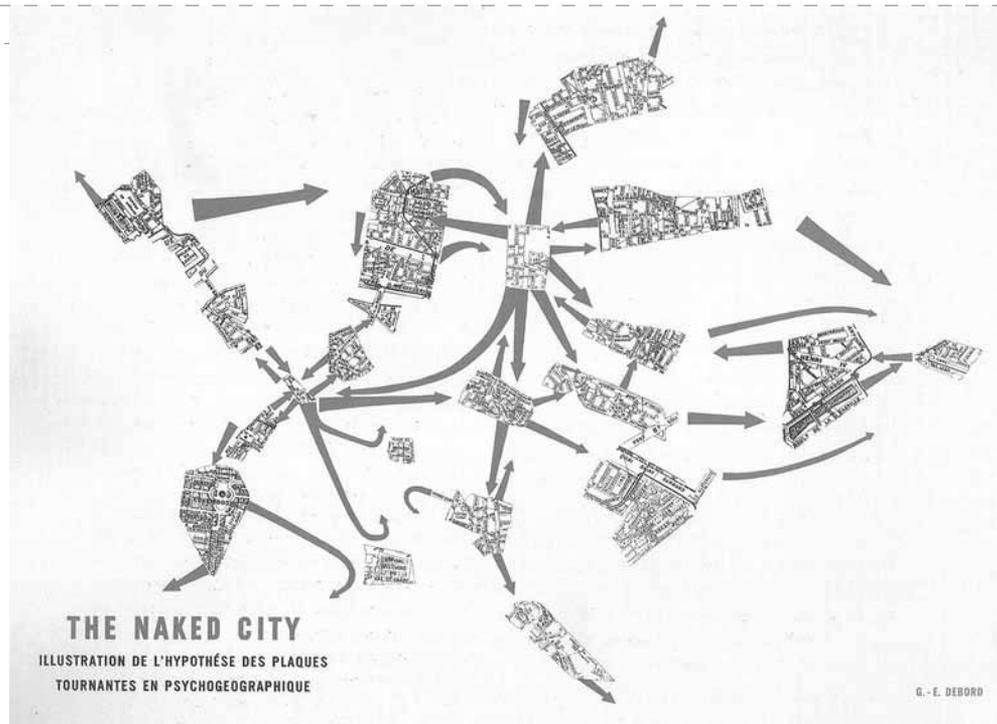
¹⁶ “Los diversos intentos de integrar la ciencia moderna en los nuevos mitos continúan siendo insuficientes. Mientras tanto lo abstracto ha invadido todas las artes, en particular la arquitectura de hoy. El hecho plástico en estado puro, sin anécdota e inanimado, descansa y refresca los ojos. (...) No prolongaremos las civilizaciones mecánicas y la fría arquitectura cuya meta es el ocio aburrido”. IVAIN, Guilles. “Formulario para un nuevo urbanismo”. *Internacional Situacionista. Vol. 1: La realización del arte.*

¹⁷ Son ilustrativas, en este sentido, las transformaciones que Charles Newman visualiza en el siglo xx en lo relativo al ámbito cultural. Para éste, existirían dos grandes revoluciones. La primera sería llevada a cabo por la innovación y la experimentación vanguardista que barrieron con la tradición politizando la actividad artística. La segunda revolución, menos evidente pero tal vez más profunda, sería la desarrollada por las universidades y otras instituciones culturales, que han fagocitado las diversas formas de la vanguardia, canonizándolas y popularizándolas, eliminando su carga política para finalmente dirigir las y administrarlas. NEWMAN, Charles. “The post-modern aura”. En: CONNOR, Steven. *Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad.* Pág. 16.

¹⁸ El concepto de desarrollo desigual, es tomado como una extrapolación de la teoría marxista en lo relativo a la desigualdad de desarrollo entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción.

¹⁹ DEBORD, Guy; *op. cit.*

The naked city. Debord, G.



en la disolución de todo aquello que está más allá de ella y que pretenda dirigirla, entre lo que cuenta el propio arte, como ámbito autónomo y cuya forma principal de dominio institucional se manifiesta en el espectáculo.

A este respecto, es necesaria la recolonización de lo cotidiano mediante la construcción de acontecimientos que permitan rescatar su densidad vivencial.

Construcción de situaciones

Desempeñar la efectividad de una crítica de la vida cotidiana requiere, ineludiblemente, definir su marco y las cualidades de su desenvolvimiento contemporáneo. El territorio de su despliegue es la Ciudad Moderna.

Según Debord, aquello que ha permanecido olvidado en la consideración urbana, han sido el repentino cambio de ambientes que se suscitan en la ciudad, todos ellos envueltos por distintas cualidades psíquicas y que una “psicogeografía” –un agenciamiento afectivo-territorial– estaría dispuesta a reconocer. “Podemos pensar –nos dice Debord– que el urbanismo venidero se aplicará a construcciones, igualmente utilitarias, que concedan la mayor consideración a las posibilidades psicogeográficas”²⁰. La variedad de combinación de los ambientes, al mismo

tiempo, permite la generación de sentimientos diferenciados y complejos que contrastan con la ecuación estática del turismo. Estos complejos afectivos, las “situaciones”, reemplazarán la comprensión tradicional de belleza: “Se entenderá aquí que al hablar de belleza no me refiero a la belleza plástica –la nueva belleza no puede ser otra que la belleza de la situación– sino solamente la presentación particularmente conmovedora (...)”²¹. El relevo de lo bello-plástico por la “conmoción” que la situación provoca, es directo heredero del programa surrealista y su cifra literaria, y tendrá como blanco opositor a toda la estética de la representación triunfante que pervive en el espectáculo.

La conmoción facultará el remarque del horizonte temporal como criterio privilegiado, al cual se subordinarán todos los recursos que intervengan en la construcción situacional: “la situación es al mismo tiempo, una unidad de comportamiento en el tiempo (...) la dirección realmente experimental de la actividad situacionista es el establecimiento, a partir de deseos más o menos conocidos, de un campo de actividad temporal favorable a esos deseos”²². Si consideramos en su momento al surrealismo emplazado en una dinámica que denominamos temporalidad de la representación, la salida definitiva de esta segunda versión de la estructura quiasmática opera, por obra del situacionismo, en el

relevo de la representación (del enigma) por la situación, dada en una temporalidad de la situación. La concreción práctica de esta temporalidad de la situación es la “Teoría de la deriva”.

Dado a que es administrada por la lógica de la representación que dicta los actos temporales de la existencia, la ciudad moderna debe ser reconquistada experiencialmente mediante desplazamientos guiados tanto por el azar de los mismos, como por las cualidades psicogeográficas de aquella, aunque éstas también pueden resultar de las enseñanzas de este “derivar” urbano. No obstante, la dialéctica ente psicogeografía y deriva, entraña profundos problemas para con la radicalidad necesaria en el cumplimiento de la emancipación y lo antirrepresentacional. Con respecto a la emancipación, la expansión afectiva que el situacionismo ejerce desde la pura “sorpresa” surrealista a todos las manifestaciones posibles del ánimo situacional, implica la mantención de modos del encontrarse “derivados” con respecto a la primordialidad de la angustia, lo que de alguna forma bloquea la posibilidad primigenia de anteponer el “ser-en-el-mundo” mismo y de hacer visible el estado deyectivo que el ánimo connota, con todas las consecuencias ontológicas y críticas que esto contrae para un discurso radicalmente pretencioso en la emancipación de lo cotidiano²³. Por otra parte

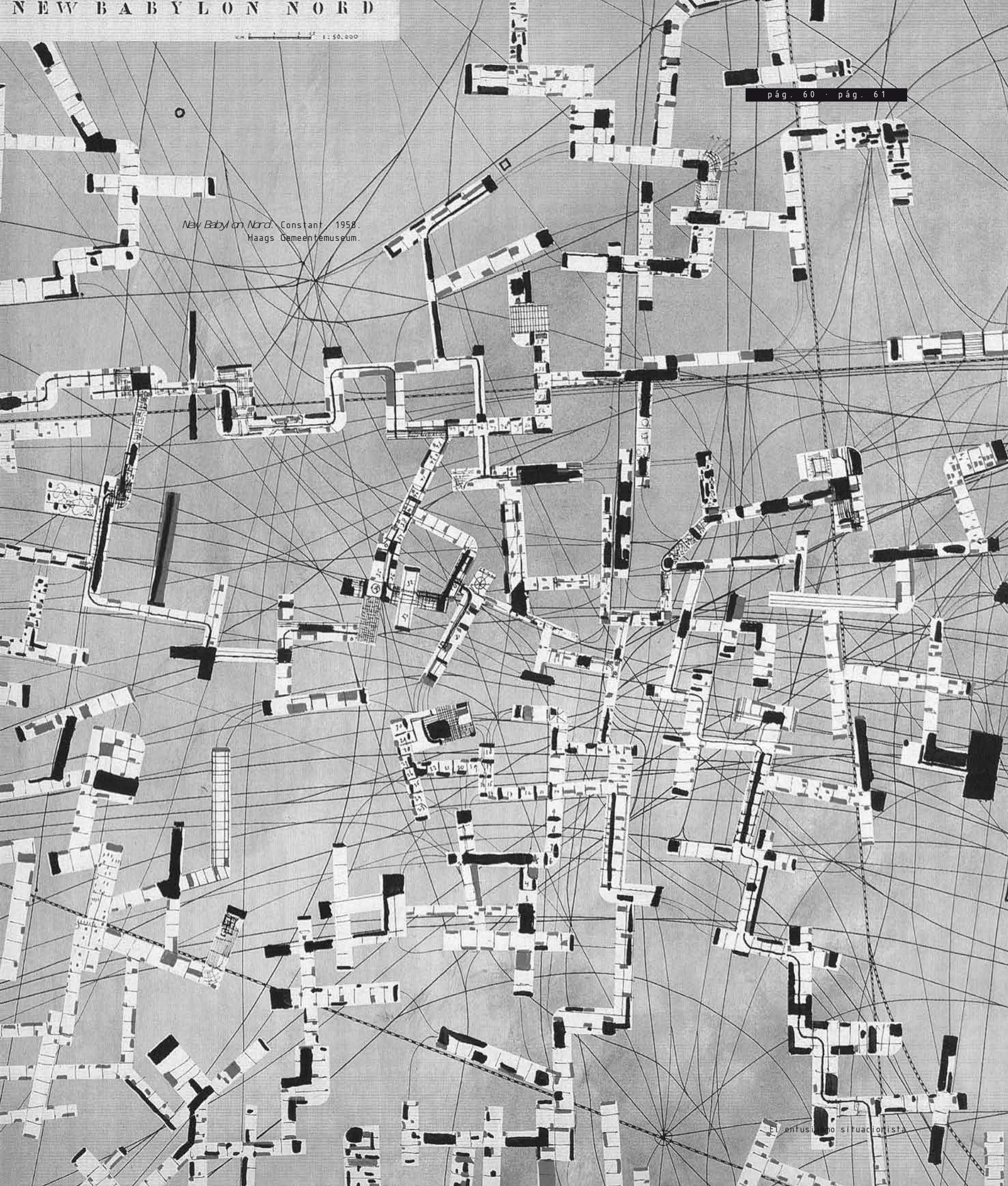
²⁰ DEBORD, Guy. *Introducción a una crítica de la geografía urbana*.

²¹ DEBORD, Guy; *op. cit.*

²² “Problemas preliminares a la construcción de una situación”. *Internacional Situacionista*, N° 1.

²³ “La circunstancia de que no menos el Dasein no “caiga en la cuenta” de semejantes estados de ánimo, es decir, no “busque” que le “abran” lo que “abren”, ni se preste a que lo coloquen ante lo “abierto” por ellos, no es una instancia en contra del fenómeno del afectivo “estado de abierto” del ser del “ahí” en su “que es”, sino una prueba de él. El Dasein esquivo óntico-existencialmente por lo regular el ser “abierto” en el estado de ánimo (...) El mero estado de ánimo abre el ahí con más originalidad, pero paralelamente lo cierra con más tenacidad, que todo no-percibir”. HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo*. Párrafo 29.

New Babylon Nord, Constant, 1958.
Haags Gemeentemuseum.



Constant en su taller.
Fotografía cortesía del artista.



y en referencia a lo antirrepresentacional, la psicogeografía, cuya resolución definitiva es una “cartografía influyente”, irremediamente tiene un componente de representación, debido justamente a su potencial concreción cartográfica. La prueba de ello son los trabajos plásticos de Debord como la *Guía psicogeográfica de París* (1957), o *The Naked City* (1957), pero principalmente el proyecto de la *New Babylon* de Constant, en donde se apunta a un delineamiento formal que resucita el recurso de la “ciudad ideal”, que siempre obedece a una figuración anticipatoria²⁴.

Tiempo libre y espectáculo

Tal como ya lo hemos anunciado más arriba, el situacionismo se erige como autocrítica en la medida en que, emplazándose en el segundo término del quiasma temporalidad de la representación, lo rebasa al momento de ejercer la crítica de ambas nociones que lo constituyen, mediante el recurso de la “situación”. En este sentido, la crítica a la temporalidad, más allá de su variante del ocio e imbricada con la crítica a la lógica de la representación, es desarrollada en la obra que significa tal vez el más relevante esfuerzo teórico del situacionismo: la “sociedad del espectáculo”.

Según Debord, el espectáculo no sería más que el resultado general emanado de las condiciones del capitalismo contemporáneo. Su cristalización es consecuencia de una ontología de la mercancía, convertida en categoría suprema del capital. Como

coagulación del trabajo alienado, la mercancía se revela en la completa separación del productor con respecto al resultado objetivo de su producir, lo que conduce al sometimiento del hombre a su propia obra²⁵. El encubramiento autónomo del producto se despliega en el principio del “fetichismo de la mercancía”, que es la “dominación de cosas suprasensibles aunque sensibles”, la cual adquiere su máxima efectividad en el espectáculo. En él, el mundo sensible se encuentra reemplazado por una selección de imágenes que existe por encima de aquel y que al mismo tiempo se ha hecho reconocer como lo sensible por excelencia²⁶. En el ejercicio de la separación que la mercancía implica, el espectáculo viene a superar la fragmentación de la sociedad mediante una economía representacional que edifica la unidad sobre su desgarramiento.

La conexión sustancial del espectáculo con la no-participación histórica que define al capitalismo, permite adentrarse en la resolución de la temporalidad que le es immanente. Con el triunfo de la modernidad, la vivencia temporal cíclica del feudalismo es reemplazada por la dominación del tiempo irreversible de la producción moderna, que va a tender a eliminar socialmente la condición vivida del tiempo²⁷. Ante estas condiciones del espectáculo total, se vuelve imperiosa una participación no mediada, que permita recuperar el tiempo cotidiano para el tiempo histórico. Precisamente, las vanguardias artísticas dan cuenta de la necesaria recuperación de la cotidianeidad, en su intento de fusionarla con el contenido

del arte. No obstante, el situacionismo rehuye de la autonomía artística en tanto dominio de especialización estetizante y espectacular, rescatando la densidad inmanente de lo cotidiano en lo cotidiano mismo a través de la situación, donde el arte sólo se realiza suprimiéndose. En esto último descansa la cifra fundamental del situacionismo, dada en la dialéctica del *détournement*. El propio Debord reconoce en Marx tal recurso: “*El joven Marx preconizando (...) el reemplazo del sujeto por el predicado, logró el empleo más consecuente de este estilo insurreccional que, de la filosofía de la miseria, obtiene la miseria de la filosofía*”²⁸.

La figura dialéctica de inversión y supresión que el *détournement* situacionista ocasiona, es la misma que hemos ocupado aquí para poder trazar la relación que mantiene el situacionismo con la vanguardia. El tejido quiasmático de representación de la temporalidad y de temporalidad de la representación, siendo esta última versión el lugar de inscripción de la vanguardia antirretiniana dadaísta y literaria del surrealismo, es también el punto de apoyo del situacionismo. Sin embargo, el *détournement* se completa desde la inversión hasta la supresión que, en este caso, significa el desborde del quiasma: “*la temporalidad de la representación no es sino el tiempo del espectáculo y el espectáculo del tiempo*”²⁹.

Es por ello que la “sociedad del espectáculo” condensa y realiza la autocrítica de la vanguardia, en donde el ejercicio de su autocorrección es el signo de su disolución.

²⁴ La nueva ciudad, imaginada por Constant, será la concreción física de la deriva. Se trata de una ciudad continua separada completamente de las circulaciones, las cuales, se concentrarán en un plano distinto, concibiéndola como una organización en capas que constituirá distintos barrios, lo que “(...) facilitará la deriva de los habitantes y sus frecuentes encuentros fortuitos”. CONSTANT, Nieuwenhuys. *Otra ciudad para otra vida*.

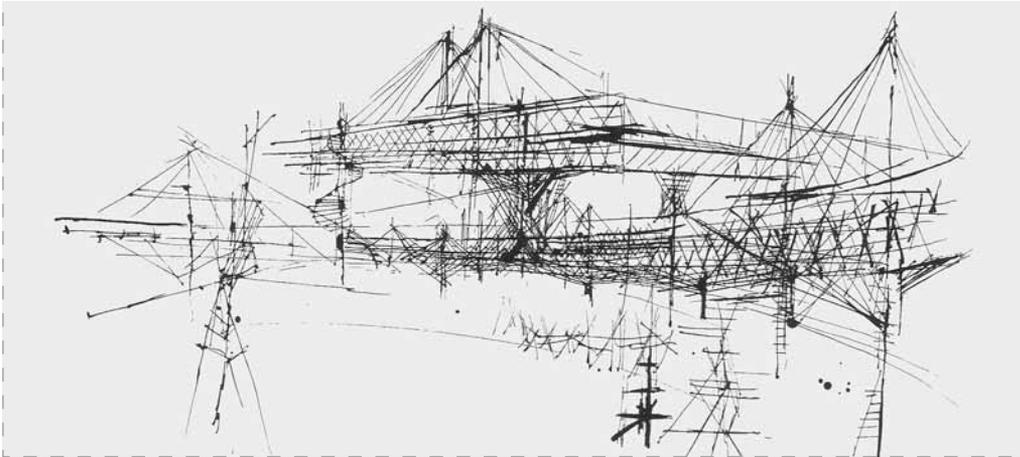
²⁵ MARX, Karl. *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*.

²⁶ DEBORD, Guy; *op. cit.* Parágrafo 36.

²⁷ *Ibid.* Parágrafo 142.

²⁸ DEBORD, Guy; *op. cit.* Parágrafo 206.

²⁹ El tiempo, finalmente transformado él mismo en mercancía circulatoria, se organiza mediante la venta de bloques temporales equipados por medio de la expansión de los servicios y las ofertas de entretenimiento. “*El tiempo pseudo cíclico consumible es el tiempo espectacular, a la vez como tiempo del consumo de las imágenes, en sentido estricto, y como imagen del consumo del tiempo, en toda su extensión*”. DEBORD, Guy; *op. cit.* Parágrafo 153.



New Babylon. Constant, 1963.
Serie de litografías.

Arquitectura, posmodernidad y situacionismo

En la introducción a este trabajo hemos calificado al situacionismo, con respecto a su recuperación arquitectónica actual, bajo la signatura del “entusiasmo”. Esto en dos sentidos. En primer lugar el entusiasmo, como el ánimo que únicamente puede surgir tras la condición del desencanto, anuncia la bienvenida del situacionismo como el alivante relevo no sólo del Movimiento Moderno, sino también de su propia crítica convertida en dispersión y decaimiento, aglutinada alrededor de aquello que se ha denominado posmodernidad. En un segundo sentido, en el de Kant, la revolución entusiasmo en tanto espectáculo: la revuelta situacionista en la medida de su condición ya pretérita y en la distancia que surge de la clausura de su vitalidad, solamente puede presentarse como re-presentación, como mimesis que prepara su contemplación pasiva, aunque entusiasmada, de una pseudorrehabilitación. En otras palabras, la recepción arquitectónica del situacionismo, no es sino la elocuencia del triunfo definitivo y epocal de aquello que aquel mismo denunciaba: el espectáculo. Si para Kant el entusiasmo por la revolución es el signo del progreso, el entusiasmo arquitectónico por el situacionismo es el signo de su desrealización.

Podemos reconocer dos hitos importantes que signan el tenor de la recuperación posmoderna de las tesis situacionistas. En 1989 en el Centro Pompidou y el ICA de Boston, Peter Wollen y Mark Francis realizan la primera exposición convencional del movimiento. Si bien ésta se caracterizó por su cautela en la elección y puesta en escena de los materiales expuestos, la habilidad curatorial no parece ser el foco del problema a la hora de evadir en forma definitiva

la “espectacularización” de los trabajos situacionistas. La dificultad esencial radica más bien en el carácter mismo de algunas de las propias producciones situacionistas que, en su momento, pretendieron ilustrar el programa de la I.S. Esto es lo que se evidencia de manera explícita en el segundo hito importante como lo fue la exposición del MACBA en Barcelona, organizada en 1997 por el Departamento de Arquitectura del museo, a cargo Xavier Costa y Libero Anderotti. La exposición se centra en los trabajos de Constant y, en particular, en su proyecto de la *New Babylon*. Además de las obras pictóricas de Jorn y Pinot Gallizio, los fragmentos cinematográficos de Lamaitre y Debord, se organizó el material bibliográfico, sin asumir contradicción alguna, mediante una puesta en escena que pretendía “representar” los recorridos característicos de una “deriva situacionista”. Más allá de lo acertado o no de esta puesta en escena, y que claramente contrasta con la cautela de la exposición de 1989, lo que nos interesa discutir aquí es el papel privilegiado que Constant tiene en la exposición y la justificación del hecho: se trata de una muestra organizada por el Departamento de Arquitectura lo que hace comprensible el énfasis en quien creó el proyecto de la *New Babylon* como formalización de la deriva y del urbanismo unitario de Guilles Ivain³⁰.

El asunto al cual nos concentraremos aquí pretende despejar el equívoco de aquella justificación, toda vez que la destreza táctica de una recuperación coherente se vuelve infructuosa en atención al carácter mismo del situacionismo como también de la arquitectura, si tomamos en cuenta la condición epocal de la reunión de ambos, más aún, si aseveramos que es la propia época el fondo intencional que los liga, precisamente aquella que se ha denominado como posmodernidad.

El campo arquitectónico, considerado pionero en la acuñación del término gracias a Jencks, se presenta, en su fase inaugural, como una discusión primordialmente semiótica. Para el autor de *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* la crítica al Movimiento Moderno descansa en lo que denomina su “univalencia”. Ella consiste en la plena coincidencia entre significante y significado en donde la arquitectura, en su propia imposición formal, detalla las guías de su decodificación. La arquitectura posmoderna se caracterizaría, en cambio, por la negación de este principio, en miras a una “polivalencia” significativa que pretende recuperar la dimensión “simbólica” de lo arquitectónico, en una proliferación connotativa de sus formas.

Si la univalencia fue el rasgo dominante de la arquitectura moderna, se debió principalmente a la lógica inherente al programa emancipatorio que abrazó desde un principio: el trabajo de la forma desde una esfera autónoma, permitió sentar las bases gramaticales sobre las cuales se debía organizar posteriormente la cotidianidad, con el fin de dotarla de una claridad racional que facilitara su aprehensión, y por tanto, su reconquista. La transparencia significativa y unidimensional de la arquitectura moderna, jugaba en la dirección de esta claridad requerida. En este sentido, la crítica posmoderna a la univalencia no radica en considerarla “abstracta”, en dirección a denunciar su supuesta autonomía estética, sino en la creencia de que esa autonomía está ligada a fines extraarquitectónicos. Si el discurso posmoderno reprochaba una supuesta estetización de la arquitectura moderna por su “univalencia”, abogaría por la recuperación de una *praxis* proyectual que fuera consecuente con el imperativo final de transformación de lo cotidiano, toda vez que considerara a lo “univalente” como una práctica más de *l'art*

³⁰ Este es el tenor de los argumentos esgrimidos por Carlos Verdaguer en su texto *Construir la revuelta*. Contexto y orígenes de la Internacional Situacionista, en lo referente a la importancia asignada a Constant en la exposición del MACBA.

pour l'art. Por el contrario, lo que plantea es la renuncia a que la cotidianidad se convierta en referencia última del hacer arquitectónico, que no significa romper sin más el vínculo con ella, sino más bien invertir las coordenadas de la relación: es necesario "Aprender de las Vegas" no para trasformarla sino para encontrar, en su caoticidad cotidiana, el material que permita sostener la complejidad y la contradicción como los nuevos ideologemas que superen la "univalencia" moderna y conseguir, de ese modo, el rescate de la dimensión inherentemente connotativa de la arquitectura.

Sin embargo, esta capacidad simbólica que parece quedar desbloqueada tras el golpe a lo univalente, no representa más que una ampliación de los límites de la autorreferencia arquitectónica moderna. Así, de la característica autorreferencialidad del objeto moderno, se ha pasado a la autonomía de la institución arquitectónica, desligada esta vez, del imperativo de transformación de lo cotidiano y agenciada en la administración solipsista de todas las formas que acumula su tradición histórica, incluyendo la moderna. La pluralidad de referencias que es posible ejecutar en el ejercicio combinatorio del diseño, no es sino el efecto del repliegue de la disciplina, en donde todas las formas de la arquitectura han devenido en puros "significantes"³¹.

Ahora bien, es en este preciso contexto de redefinición de la autonomía de campo, donde se produce la recepción del discurso situacionista. La razón de su reedición radica en que su crítica al Movimiento Moderno es congruente con el interés del discurso arquitectónico posmodernista. Empero, la lógica de la recepción posmoderna no puede sino efectuarse sobre condiciones de clausura histórica del situacionismo como fenómeno cultural. De lo contrario, si la institución arquitectónica se hubiese relacionado positivamente con la I.S. mientras ésta permanecía en vigencia orgánica, hubiera significado, para la arquitectura,

reformular la herencia del Movimiento Moderno en el momento de su más galopante alienación liberal, sin perder, sin embargo, su original horizonte emancipatorio como es la transformación de la vida cotidiana, reeditando el sentido ético que le animó desde sus comienzos. Pero en el escenario posmoderno, al ser su recuperación más bien funcional al deseo de distanciamiento del Movimiento Moderno y en un contexto de autonomización que se desliga de referencias externas y, por tanto, de la cotidianidad como referente legitimador último de la práctica arquitectónica, el situacionismo ingresa, más que en la rehabilitación de su "uso" —es decir, en su consecuencia programática histórica— lo hace en su "mención", esto es, como puro significante³².

El situacionismo sólo es funcional a la posmodernidad en la medida en que se reducen sus contenidos revolucionarios de transformación de la cotidianidad como eje central de la *praxis*, quedando sólo y principalmente a disposición como recurso formal. Si la querrela situacionista de lo cotidiano es tomada en cuenta por el discurso posmoderno, lo es en la medida en que sea útil para el agenciamiento de autonomización estética del campo arquitectónico, en su obsesiva intención de desmarcarse de los supuestos proyectuales del Movimiento Moderno. Es por ello que proliferan, dentro de las recuperaciones, las citas a la teoría de la deriva o la *New Babylon* de Constant más como recursos formales que como creencia real en sus posibilidades de transformación política de la *praxis* vital, cuestión que se hace evidente en la exposición de 1996-1997 del MACBA de Barcelona. Aún así, la rehabilitación posmoderna meramente formal del situacionismo, no debe comprenderse aquí como efecto del exclusivo rescate de sus elementos más figurales o icónicos, como podría pensarse con respecto a la *New Babylon*. El que la obra de Constant e incluso que la propia teoría de la deriva puedan transformarse en

medios operativos en la arquitectura actual, se debe primordialmente a que el propio situacionismo es heredero del efecto de reducción que el surrealismo "urbano" hizo en su momento de la negatividad dadaísta. Los situacionistas al ejecutar la expansión de lo afectivo desde lo "maravilloso cotidiano" a todo el arco emotivo de la situación, obliteran la angustia como temple fundamental y sus posibilidades ontológicas de constituirse en emancipación radical con respecto al *factum brutum* de lo dado-cotidiano, por lo cual, en el propio situacionismo opera desde ya, cierta imposibilidad de "*colocar al Dasein frente a su propia trascendencia, frente a la existencia como tal*"³³.

Tal vez, como ejemplo elocuente de esta condición de la recuperación posmoderna de las tesis situacionistas, es el surgimiento del discurso nomadista, que tiene su figura eminente en el Grupo Stalker, liderado por Francesco Careri. Su apuesta gira en torno a la reactivación de la caminata como práctica estética y la integración —también estética— de la periferia urbana como "problema" arquitectónico, todo ello auspiciado, entre otros medios, por la teoría de la deriva situacionista y el utopismo nómada de Constant. En ningún momento se plantea como centro de sus preocupaciones la depauperación espectacular de lo cotidiano, sino más bien la intención de "reescribir" una historia de la arquitectura desde la *praxis* del caminar, que, como recurso estético, pueda convertirse en nueva referencia para la autonomía fenoménica de la disciplina que, a su vez, pretenda desplazar el ideologema dominante del "espacio" característico del Movimiento Moderno, al interpretarlo desde su mirada, como prejuicio "sedentarista"³⁴.

Nuestra relación actual con el situacionismo, no puede ser modificada mediante una mayor consecuencia y justicia con su programa original, sin dejar de negar la posmodernidad arquitectónica. Y esto es así, porque si bien hoy todo está permitido

³¹ "Si hubo un tiempo en que el arquitecto pudo ser visto como agente protagonista del cambio social, y los esfuerzos se concentraron en la consiguiente normalización programática de su trabajo, el principio dominante sería justo el crudo desengaño y la reacción frontal ante esa clase de ambiciones (...) La autonomía disciplinar supone que la arquitectura se desmarque de intenciones sociales y se abstenga de todo compromiso 'externo'". OTXOTORENA, Juan A. *La lógica del "post". Arquitectura y cultura de crisis*. Pág. 35.

³² Los recursos representacionales se diferencian, para Danto, entre uso y mención. El uso consiste en la intención de provocar, mediante el recurso, un comportamiento subjetivo en que el espectador busca reflexivamente el contenido de la representación. En cambio, la mención insiste en la pura exhibición del recurso, produciendo una interrupción de la ilusión en un desmantelamiento de la referencia. DANTO, Arthur. *Modalidades de la historia: Posibilidad y comedia en después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Pág. 213.

³³ Ver notas 11 y 23.

³⁴ No sólo la empresa nomadista actual descansa en la recuperación de las tesis situacionistas. También son referencia operativa para un amplio arco de la arquitectura contemporánea, vinculada a la apología estridente de la ciudad de los flujos y la arquitectura líquida, todas ellas a su vez cruzadas por recursos cibernéticos de comprensión, que en la obsesión por acoger el "acontecimiento", la transitoriedad y el movimiento, adscriben a las epistemologías de la complejidad y de la teoría del caos. A pesar de la heterogeneidad de las prácticas y teorías arquitectónicas a las cuales el situacionismo presta hoy sus servicios conceptuales y formales, todas ellas coinciden en el rasgo común de la impronta posmoderna: el desmarque de una crítica a la vida cotidiana y más aún, siguiendo la línea inaugurada por Venturi, la celebración de su derrotada condición de facto.

con respecto al lenguaje formal, no es posible relacionarnos con recursos del pasado de igual manera como ellos fueron “usados” en él, más aún si tales recursos implican una vinculación interna con una categoría que se encuentra desechada como primera prioridad en el discurso posmoderno, como lo es la vida cotidiana. Por ello, el situacionismo en tanto fenómeno clausurado en su uso y únicamente susceptible de mención, se presenta alentador de la crítica al Movimiento Moderno al mismo tiempo de convertirse, como fenómeno de recepción actual por parte de la institución arquitectónica, en la “ilusión de radicalidad” de dicha crítica.

En lo relativo a la condición de pura mención que hoy puede ejercer el arte, el propio Debord parece anticiparse al vislumbrar nuestra época como una nueva situación Barroca: “*El conjunto Barroco, que para la creación artística es una unidad desde hace mucho tiempo perdida, se encuentra nuevamente, en cierta manera, en el consumo actual de la totalidad del pasado artístico. El conocimiento y el reconocimiento históricos de todo el arte del pasado, lo relativizan en un desorden global que constituye a su vez un edificio barroco a un nivel más elevado, edificio en el cual deben fundirse la producción misma de un arte barroco y todos sus resurgimientos. Las artes de todas las civilizaciones y todas las épocas, por la primera vez, pueden ser todas conocidas y admitidas juntas*”³⁵. Aquí se encuentra, quizás, la clave de una lectura situacionista de la arquitectura –y no una lectura “arquitectónica” del situacionismo– cuando se hace hincapié en la relación de “conocimiento” con todo el pasado artístico. Conocimiento, siguiendo el argumento de Danto, sería propiamente mención y no uso, ya que este último sólo se resuelve en la “vivencia”. Si la posmodernidad solamente permite una relación de conocimiento y mención del pasado y, por ende, también del situacionismo, queda desactivada, como efecto inherente a esta forma de relación, una de las categorías centrales de la crítica situacionista a la lógica del espectáculo: la “vivencia” y la participación directa en contra de la pasividad de la contemplación representacional³⁶. Más aguda se torna la contradicción, si el desenvolvimiento contemporáneo de

su programa se efectúa al interior de una disciplina que se autosustenta discursivamente mediante la lógica de la autorreferencia y, por tanto, de la especialización. Un diagnóstico “situacionista” de una arquitectura adicta al situacionismo en las actuales condiciones históricas de la disciplina, no haría sino declararla como un atentado reaccionario a su proyecto histórico. Es por todo esto que, el ánimo que involucra su recepción actual, nos sorprende como una nueva figura de la historia.

El entusiasmo que el situacionismo despierta en los arquitectos posmodernos, no es en sí, al parecer, la misma “vivencia” que Kant reconoce como signo de un “continuo progreso hacia lo mejor”. No por que se haya disuelto el contenido del acontecimiento al cual hace referencia, la Revolución, sino por que la “vivencia” aquí, más que ante un acontecimiento, es más bien una mención, una pura exterioridad significativa. Pero esto obliga a repensar al entusiasmo como signo, en un nuevo *détournement*: el signo como entusiasmo.

Que el entusiasmo y más aún, el ánimo mismo devengan finalmente en meros significantes, parece ser el límite de aquello que Nietzsche, en palabras de Goethe, pretendía colocarnos a resguardo ante la incapacidad de hacer una nueva historia:

“*Por lo demás, yo detesto todo lo que no hace más que instruirme, sin aumentar mi actividad o vivificarla inmediatamente*” (Prefacio a “*De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida*”).

Bibliografía

ANDREOTTI, Libero; COSTA, Xavier. *Situacionistas: Arte, política, urbanismo*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo, 1996.

ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius y el Bauhaus*. Traducción de Obdulio Guiduci. Buenos Aires: Nueva Visión, 1957.

BÜGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Traducción de Jorge García. Barcelona: Península SA, 2000.

CARERI, Francesco. *Walkscapes el andar como práctica estética*. Traducción de Maurici Pla. Barcelona: Gustavo Gili SA, 2002.

CONNOR, Steven. *Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Traducción de Amaya Bozal. Madrid: Ediciones Akal, 1996.

DANTO, Arthur C. *Después del fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Traducción de Elena Neerman. Barcelona: Paidós, 1999.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Traducción de Rodrigo Vicuña Navarro. Santiago: Ediciones Naufragio, 1995.

HEIDEGGER, Martín. *El ser y el tiempo*. Traducción de José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Internacional Situacionista. *Textos completos en castellano de la Internacional Situationniste: 1958-1969*. 3v. Madrid: Literatura Gris, 1999.

KANT, Immanuel. *Filosofía de la historia*. Estudio preliminar y traducción de Emilio Estiú. Buenos Aires: Nova, 1958.

KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Traducción de José Rovira Armengol. Buenos Aires: Editorial Losada SA, 1993.

OTXOTORENA, Juan M. *La lógica del “post”. Arquitectura y cultura de crisis*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1992.

OYARZÚN, Pablo. *Anestésica del ready-made*. Santiago: LOM Ediciones / Universidad ARCIS, 2000.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*. Madrid: Nerea SA, 1991.

SCHILLER, Johann Christoph Friedrich. *Cartas para la educación estética del hombre en escritos sobre estética*. Traducción de Manuel García Morente, María José Callejo Hernanz y Jesús González Fisac. Madrid: Tecnos, 2000.

VATTIMO, Gianni. *Introducción a Heidegger*. Traducción de Alfredo Báez. Barcelona: Editorial Gedisa SA, 1993.

VERDAGUER, Carlos. “Construir la revuelta. Contexto y orígenes de la Internacional Situacionista (1957-1971)”. *Boletín BIS*. N° 24. Madrid: Sociedad libre para la Difusión del Saber, 1999.

³⁵ DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Parágrafo 189.

³⁶ El decaimiento de la experiencia como vivencia (Erlebnis), es condición sintomática de una era postsubjetiva (Martin Jay). Precisamente en ella proliferan los no-lugares (Augé) donde la dinámica del viaje y del tránsito en una ciudad convertida en puro flujo, socavan lo que de vivencia podrían proporcionar tales experiencias, para ser finalmente capturadas, en su contenido pero también en su forma, por el espectáculo. El nomadismo de Careri, no es sino melancolía (Freud) por la pérdida irremediable del sujeto, en medio de la desertificación creciente de lo vivenciable-urbano.