

INTERNACIONAL SITUACIONISTA, UN MOVIMIENTO PRECURSOR DEL PERFORMANCE ART

SITUATIONIST INTERNATIONAL A PRECURSOR MOVEMENT
OF PERFORMANCE ART

CELIA BALBINA FERNÁNDEZ CONSUEGRA
celia.fernandez@urjc.es

Universidad Rey Juan Carlos
Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso

Resumen: El gran pecado de este movimiento conocido como Internacional Situacionista fue intentar destruir el orden establecido, el simulacro de nuestra realidad, construido y manipulado a través de los medios de información. Inclusive, desde sus orígenes en los años cuarenta, este movimiento como ningún otro contemplaba todas las formas de creación: plástica, teatro, *performance*, cine, fotografía, literatura, poesía, tocando la política, la moral, y la vida misma. Sus conceptos ideológicos, elaborados de manera clara en sus numerosos textos, denuncian la brutal alineación que produce la sociedad de consumo, proponiendo una serie de estrategias para la liberación del individuo, bases que giran alrededor de la creación de situaciones. La situaciones fueron actos efímeros, auténticos, irrepetibles y por ello, imposibles de mercantilizar. Una de sus situaciones fue la acción contra la asamblea de críticos de arte internacionales en 1958. Las situaciones generadas dentro del movimiento sentaron las bases para acuñar el término *Performance Art* en los años setenta. **Palabras clave:** psicogeografía; *détournement*; sociedad del espectáculo; letrismo; *performace*.

Abstract: The great sin of this movement known as the Situationist International, was trying to destroy the established order, the simulation of our reality, constructed and manipulated through the information media. Inclusive, from its origins in the 1940's decade, this movement like no one other contemplates all forms of creation: plastic, theater, performance, film, photography, literature, poesy, dealing with politics, moral and life itself. Its ideological concepts, elaborated in a clear way in its numerous texts, denounce the brutal alienation that the society of consumption produces, putting a series of strategies to liberate the individual, basis that go around in the creation of situations. The situations were ephemeral acts, authentic, one in a lifetime and because of that, impossible to commercialized. One of these situations, was the action against the assembly of

international art's critics in 1958. The general situations generated inside the movement, setting the foundation to name the term Performance Art in the 1970's decade. **Keywords:** psicogeography; détournement; society of the spectacle; letrism; performance.

1. Introducción

El movimiento obrero clásico fue definitivamente derrotado durante la primera mitad del siglo XX. Tras el fracaso de la Guerra Civil Española, la catástrofe que supuso la Segunda Guerra Mundial y la división del mundo de posguerra en dos bloques antagónicos –comunismo y capitalismo, una división que potenció tanto la dictadura de la industrialización como la dictadura del proletariado– provocó la certeza de que los seres humanos no gozarían nunca de una economía independiente, y se hizo evidente que las tentativas de creación de una sociedad no basada en el mercantilismo no podría establecerse, ya que no se pudieron superar las limitaciones propias de la supervivencia económica, política y social impuestas por estas dictaduras.

El movimiento obrero quedó desarmado ideológicamente, dividido y atrapado en la creciente hostilidad entre el bloque capitalista occidental y la burocracia soviética. A ello se unía el desarrollo de un nuevo modelo de capitalismo, en el que el proletariado iba a ser integrado en el sistema mediante su transformación en ‘consumidor’, pasando de ser agente histórico de la revolución a un eslabón más de la cadena. El ‘estado del bienestar’ nacía a la vez que moría el concepto clásico de lucha de clases. Un mundo nuevo había nacido, pero no era la tan ansiada utopía emancipadora, sino más bien la antiutopía (donde la realidad transcurre en términos opuestos a los de una sociedad ideal) que presagiaron George Orwell y Aldous Huxley.

A comienzos del siglo XX, al mismo tiempo que el movimiento obrero desarrollaba su lucha histórica por la emancipación política y económica, en el arte se estaba desarrollando otra revolución que luchaba por su liberación del carácter de mercancía de consumo de la burguesía. Las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo XX trataron de superar los marcos tradicionales de la actividad artística y de integrar el arte en la práctica cotidiana, pero vieron cómo sus tentativas fracasaban ahogadas por la situación bélica en Europa, por la imposibilidad de superar la cosificación del arte sin previamente superar la cosificación de la propia humanidad y por su clara incapacidad para conectar con los intereses de la clase obrera (Home, 2002: 17).

La Segunda Guerra Mundial y el Holocausto, supusieron un punto de inflexión que costó mucho superar. No será hasta finales de los años cincuenta del mismo siglo cuando comiencen a apreciarse signos de una lenta recupera-

ción de la crítica radical, tanto en el ámbito político como en el artístico, que no terminarán de cristalizar hasta los años sesenta, con la explosión de la llamada 'nueva izquierda'. Será en esa década de los sesenta cuando se produzca una renovación teórica y práctica de la izquierda que trata de adaptarse a las nuevas condiciones que impone el capitalismo postindustrial.

En este marco histórico se inscribe la Internacional Situacionista (IS), un movimiento vanguardista en el que lo político y lo artístico se fusionan, para tratar de superar las condiciones de separación de la vida a las que nos somete la sociedad capitalista avanzada. La historia de la Internacional Situacionista y de su principal figura, Guy Debord, es la historia de la lucha política de los últimos cincuenta años, con sus victorias y sus derrotas, sus grandezas y sus miserias, sus aciertos y sus errores.

Esta fusión entre lo artístico y lo político, nos lleva a cuestionarnos si este movimiento fue un precursor de lo que hoy conocemos como *Performance Art*, un tipo de arte que consideramos un género artístico y que autores como Roselee Goldberg o Peggy Phelan tratan como Arte Conceptual en movimiento.

2. Objetivos e hipótesis de partida de la investigación

El objetivo de este trabajo se centra en estudiar lo que fue el movimiento conocido como Internacional Situacionista, su origen, desarrollo, evolución y la importancia que tuvo como movimiento precursor de lo que hoy conocemos como *Performance Art*.

Para realizar esta reflexión se tienen en cuenta los antecedentes históricos de la Internacional Situacionista, lo que fue este movimiento y su vínculo con lo que se conoce como movimiento letrista. Por otro lado, se propone una definición de lo que es el *Performance Art*. Y finalmente, se analiza si la Internacional Situacionista exhibe características que puedan ser consideradas características del *Performance Art*.

Por tanto, la hipótesis de partida giraría en torno a la siguiente pregunta: ¿Es la Internacional Situacionista un movimiento que contribuyó a acuñar el término *Performance Art*?

Para contestar esta pregunta, además de analizar todo lo relacionado con la IS, analizamos las características y definición de *Performance Art*. Todo lo planteado para el *Performance Art* es el producto de años de una investigación sobre este género artístico, no tan sólo en un nivel teórico, sino también práctico y, por supuesto, también está basado en diferentes opiniones de los artistas que se han reflejado en libros, como Battock y Nickas, 1994; Aznar, 2000; Goldberg, 2002; o Carlson, 2003, por citar sólo algunos autores.

En las conclusiones de este trabajo se demostrará que, verdaderamente, la IS fue un movimiento precursor de lo que hoy conocemos como *Performance Art*. En el momento que ocurrían las situaciones propias de la IS en Europa, los artistas de Estados Unidos y Asia hacían un arte de acción que en un principio llamaron eventos (*events* en inglés); este término se origina en el curso de verano de 1952 en Black Mountain College. Después, empezaron a llamar a las acciones *happenings*, un término que acuña Allan Kaprow con una acción que realizó en 1959 titulada *16 Happenings en 6 Partes*; también, las acciones donde intervenía el cuerpo directamente, se les llamó *Body Art*. No es hasta 1970 en el que se acuña el término *Performance Art*.

3. Metodología de la investigación

Para llevar a cabo esta investigación se ha tenido como enfoque teórico la antropología simbólica.

La Antropología Simbólica que desarrolla Víctor Turner (1986) posee un enfoque que radica en el estudio de las diferentes formas en que las personas entienden e interpretan su entorno, así como en las acciones y expresiones de otros miembros de su sociedad. Estas interpretaciones forman un sistema cultural compartido de significados, que varía entre los miembros de una misma sociedad. El Análisis Simbólico Procesual, metodología de análisis de la Antropología Simbólica, estudia los símbolos y los procesos (el ritual) a través de los cuales los seres humanos asignan un significado a esos símbolos, para abordar las cuestiones fundamentales de la vida social humana y del arte, como reflejo de las condiciones político-sociales de la estructura normativa. Por ejemplo, las 'situaciones' creadas por los miembros de la IS son acciones; si las analizáramos, veríamos que manejan símbolos que hablan de cómo es la sociedad, por lo que los símbolos son reflejo de la cultura y la sociedad. Todo el arte de acción es igual al *Performance Art*, utiliza símbolos para denunciar temas diferentes dentro de las sociedades normativas. Como los derechos de la mujer, los derechos de los gays, las denuncias políticas, los desaparecidos en guerras o por dictaduras como ha ocurrido en Latinoamérica, la reivindicación de los enfermos de sida, etc.

La Antropología Simbólica aplicada al arte de acción que desarrollan determinados artistas, (*Performance Art* a partir de 1970) analiza los símbolos y las metáforas que crean los artistas en sus acciones (*performances*), por lo general rituales, como reflejo de las condiciones sociales, políticas e ideológicas de la sociedad a la que pertenecen. No podemos pasar por alto que cada cultura y cada persona dentro de ella utiliza todo el repertorio sensorial para comunicar mensajes: gesticulaciones manuales, expresiones faciales, posturas corporales, lágrimas y movimientos coordinados con los demás. Así mismo, la evolución de la

historia y del arte se analiza bajo lo que Turner define como ‘drama social’. Un drama social no es una estructura atemporal, sino un proceso que se desenvuelve en el tiempo. Como tal, entonces, posee una estructura, pero no una estructura de elementos espacializados de alguna manera, sino de relaciones en el tiempo, una secuencia de fases. Teniendo esto en consideración, se pueden analizar las fases que articulan la historia y la evolución del arte en el siglo XX.

Desde la perspectiva de Turner, no hay que conceptualizar a los símbolos como objetos, sino como instrumentos para la acción, dentro de un contexto y en el marco de los procesos sociales. Los símbolos aparecen, entonces, como componentes de la acción social, vinculados a los intereses humanos, propósitos, fines, medios, aspiraciones e ideales, individuales y colectivos. Además, los símbolos no son estáticos, sino que se encuentran abiertos a las dinámicas de cambio social.

4. Antecedentes de la Internacional Situacionista

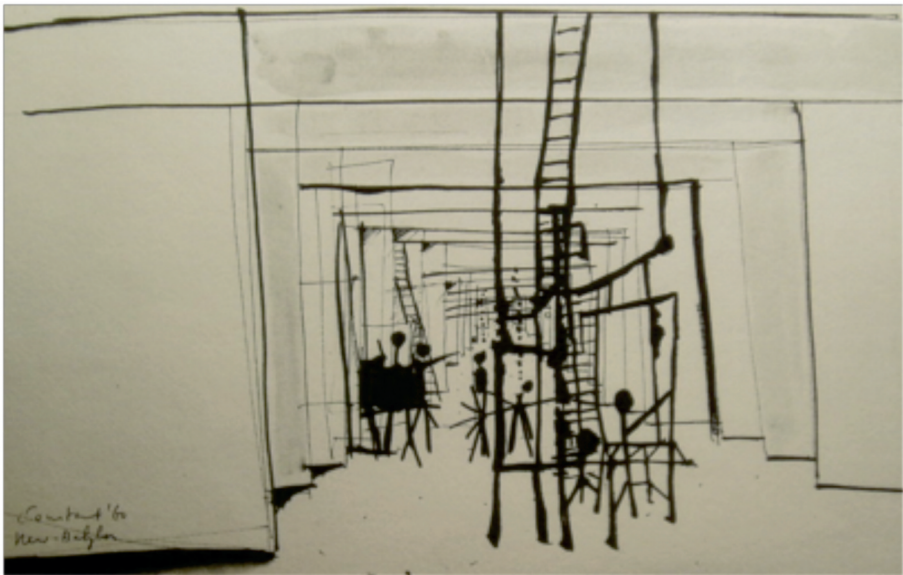
Después del estancamiento que supuso la Segunda Guerra Mundial, y la inmediata posguerra, en la que Europa trataba lentamente de recuperarse del desastre, los años cincuenta ven desarrollarse en Europa –especialmente en Francia– una cierta recuperación de los movimientos de vanguardia, que deben enfrentarse a dos problemas fundamentales: por un lado, superar la influencia de Breton y del Surrealismo, y, por otro, tratar de adaptar su mensaje y su práctica a una sociedad cambiante que se parece muy poco a la de la Europa de preguerra. Así, a lo largo de la década surgen o se consolidan distintos movimientos que, siguiendo la senda marcada por las vanguardias clásicas de comienzos del siglo XX, buscan la fusión del arte y la vida cotidiana. Estos movimientos artísticos constituyen la semilla de la que nacerá la Internacional Situacionista, que superará la barrera de lo artístico para constituirse en movimiento político. Para comprender su historia es preciso conocer sus antecedentes.

El grupo Cobra, del que formaron parte Asger Jorn y Constant Nieuwenhuys (conocido simplemente como Constant), dos de los fundadores de la Internacional Situacionista, puede considerarse la primera vanguardia de posguerra. Surgió en 1948, como una reacción a la parálisis en que había entrado el Surrealismo, movimiento al que critican duramente por su alejamiento de la realidad. El grupo Cobra adelanta algunos aspectos que se irán concretando en los movimientos vanguardistas posteriores, teniendo especial relevancia en la Internacional Situacionista. En primer lugar, la destacada influencia del filósofo Henry Lefebvre y sus tesis sobre la vida cotidiana, que abren un campo nuevo a la investigación social y muestran la realidad de una sociedad que avanza hacia un nuevo modelo, la llamada ‘sociedad del bienestar’, en la que uno de los espec-

tos fundamentales de las reclamaciones de los movimientos vanguardistas será la de la satisfacción de los deseos.

Esta búsqueda de la satisfacción de los deseos tendrá un gran desarrollo en el pensamiento situacionista, siendo una de sus aportaciones principales, a la vez que uno de sus mayores problemas, ya que, en no pocos casos, esa importancia concedida a la satisfacción del deseo, al placer en suma, degenerará en puro hedonismo. El otro concepto clave del grupo Cobra que pasará a la IS es el de 'urbanismo unitario', ideado por Constant como una alternativa al modelo de arquitectura de Le Corbusier y que él mismo llevará a la IS. Frente a las "máquinas de habitar" y la industrialización de lo urbano propuestas por Le Corbusier, Constant vislumbraba una ciudad humana en la que lo imaginativo y lo funcional se conjugasen.

En 1956, Constant comenzó a trabajar en una visionaria propuesta arquitectónica para la sociedad del futuro, proyecto al que dedicó más de 20 años de su carrera. Este artista abandonó la pintura en 1953 y desde entonces se dedicó a estudiar temas constructivos, urbanos y utópicos. Durante estos años, se convirtió en socio fundador de los Situacionistas. Es en esta época cuando realiza el proyecto antes mencionado, uno de los principales trabajos de arquitectura crítica y utópica de todos los tiempos, *New Babylon: City for Another Life*, llamado en aquellos años "la ciudad situacionista" debido a la polémica provocación que logró con su diseño.



Interior de New Babylon. Constant. 1960. *The Hyper-Architecture of Desire*, Escrito por Mark Wigley, Constant, Witte de With:

http://books.google.co.uk/books?i d=L7P_IPXt98C

En el proyecto *New Babylon*, se sientan los supuestos de un futuro nómada en un mundo sin fronteras. Una serie de maquetas sirvieron para expresar el espíritu de *The New Babylon*, un pueblo de nómadas a escala planetaria, donde bajo un gigantesco y único techo se construye colectivamente una residencia temporal, formada por elementos desplazables, la cual se encontraría en constante remodelación.

5. El Movimiento Letrista

A pesar del alejamiento que Cobra había marcado con respecto a Breton y el Surrealismo, la ruptura definitiva de las vanguardias de posguerra con esta corriente artística iba a llegar con el Movimiento Letrista de Isidore Isou, un exiliado rumano en Francia, interesado fundamentalmente en las letras como unidades básicas sobre las que construir su obra. El lettrismo fijó su atención en el valor plástico de las letras y los signos de puntuación, valorando los espacios vacíos en la composición de la página, como si ésta fuera la superficie de un cuadro. Para Isou, el lettrismo es un sistema poético inédito que destruye las palabras que aún conservaba el dadaísmo, para utilizar sólo las letras, vocales y consonantes en estado puro, incluyendo también los números y otros signos gráficos, y llegar a una poesía ‘metagráfica’, o construyendo alfabetos con jeroglíficos.



Sin título. Isidore Isou. 1964.
Colección particular.

La obra de Isou se materializó en proclamas y manifiestos, textos letristas, obras de teatro, cuadros poéticos, libros de teoría y a través del cine experimental. El cine letrista fue un vehículo para experimentar con el lenguaje y con la propia técnica cinematográfica, ya que desarrolló una serie de recursos propios como la disociación entre imagen y sonido, la deconstrucción de la imagen usando fragmentos de otras películas –o lo descartado en el laboratorio–, la proyección concebida como un acontecimiento de participación del espectador, el cine infinitesimal que potencia lo imaginario y descarta los recursos del cine convencional y el automatismo y las leyes del azar. En todas las obras letristas se exhibe una crítica feroz a los medios convencionales de expresión y un afán revolucionario.

En 1952, se produjo una ruptura en el Movimiento Letrista que dio origen a la Internacional Letrista, formada por la izquierda del movimiento y en la que tuvo un especial protagonismo Guy Debord, quien buscó la poesía, no en las letras, sino en los rincones de la ciudad. La Internacional Letrista reconoció en el acto de perderse por la ciudad una expresión concreta del anti-arte y se asumió como un medio estético político para subvertir el sistema capitalista de postguerra. Ese perderse por la ciudad desarrolló el método denominado psicogeografía, cuya intención fue la deriva, tal como la consideraron los surrealistas.

La deriva, según la propia definición acuñada por los letristas, es el modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso fugaz a través de ambientes diversos. Es un concepto fuertemente enraizado en la tradición deambulatoria del Surrealismo, pero surge, como la propia Internacional Letrista –refundada como Internacional Situacionista en 1957–, como reacción frente a éste. Según los situacionistas, el ‘penoso fracaso’ de la deambulación surrealista se debió a la exagerada importancia que daban al inconsciente y el azar.

La deriva se propone como una actividad lúdica y colectiva que, además de definir la parte inconsciente de la ciudad, propone analizar los efectos psíquicos que el contexto urbano produce en los individuos. Para este tipo de estudios, los situacionistas formulan en el concepto de psicogeografía o el “estudio de los efectos precisos del medio geográfico, acondicionado o no conscientemente, sobre el comportamiento afectivo de los individuos”. De este modo, Guy Debord, una de las figuras principales de la IS, redacta la Teoría de la Deriva y, basándose en ella y en las metagrafías influenciales de Gil J. Wolman, desarrolla una Guía Psicogeográfica de París así como el famoso mapa titulado *Naked City*. En ambos documentos se advierte una notable intención por traspasar los límites de la representación urbana tradicional y desarrollar un discurso gráfico acorde con las exigencias de los nuevos planteamientos.

La Internacional Letrista publica una revista, *Potlach*, en la que se esbozan algunas de las ideas fundamentales que después pasarán a la Internacional Situacionista, como el urbanismo unitario, la construcción de situaciones o la práctica de la desviación. Las bases de la Internacional Situacionista se encuentran ya en el Letrismo, a la vez que se afianza el papel de Debord como figura principal del movimiento. Al mismo tiempo que nacía el Letrismo, de las cenizas de Cobra había surgido un nuevo ismo, el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginativa (IMIB), que tenía entre sus miembros a Asger Jorn y Enrico Baj. El IMIB se orientaba básicamente hacia la pintura, y rápidamente comenzó a organizar exposiciones y reuniones con otros movimientos artísticos, entre los que se encontraba la Internacional Letrista. De los contactos entre ambos grupos, nacerá la Internacional Situacionista.

6. La Internacional Situacionista

El 28 de julio de 1957, en Cosio d'Arroscia, una pequeña ciudad italiana, tiene lugar la fusión de la Internacional Letrista y el IMIB, creándose la Internacional Situacionista¹. La mayor parte de los situacionistas eran franceses, por lo que su sede se establece en París, aunque desde un primer momento tuvo una proyección internacional. La IS fue sumando partidarios, creándose en seguida las secciones italiana, belga y alemana, a la que seguirá después la inglesa, si bien el número total de situacionistas nunca llegó a superar el de unas pocas decenas. En el verano de 1958 se publica el primer número de *Internationale Situationniste*, órgano de expresión del movimiento.

Guy Debord (1931-1994) es uno de los personajes más controvertidos en la historia del pensamiento del siglo XX. Escritor y cineasta, autor de *La Sociedad del Espectáculo* (1967) y *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* (1988), integró el grupo fundador de la Internacional Situacionista –de la cual fue su autoproclamado líder– y tomó parte activamente en los episodios del Mayo del 68 francés, al cual contribuyó además en calidad de ideólogo.

El pensamiento de Debord, complejo y no siempre articulado, busca dar cuenta de la descomposición de la cultura y el debilitamiento de la personalidad bajo el capitalismo industrial y la sociedad de masas. Tomando como base el pensamiento de Marx, Lukács y Lefebvre, Debord reelabora el concepto de ‘alienación’ en el contexto de lo que denomina la “fase especular” del capitalismo, sen-

[01] El nombre remite a la práctica de la “construcción de situaciones”, entendiendo que una situación construida es un “momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos”, en: “Definiciones”, *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*, vol.1. “La realización del arte”. p.14.

tando las bases para las teorías de la simulación sobre las que gira parte del post-modernismo (Baudrillard, Jameson...). Pero Debord no se limitó a teorizar; su obra fue siempre una construcción viva mediante la cual se propuso el uso de ciertos medios de acción y el descubrimiento de nuevos planteamientos en la perspectiva de una interacción de todos los cambios revolucionarios. La finalidad última de estas labores era liberar la personalidad y el comportamiento de las estructuras opresivas del capitalismo.

Desde un primer momento, Guy Debord impuso su fuerte personalidad en la organización, convirtiéndose en un nuevo Breton que controló con mano de hierro la IS, y le dio un carácter personalista y de vanguardia intelectual. En este sentido cabría hablar de las similitudes existentes entre el Surrealismo y la IS. César De Vicente (1999: 8-9) señala tres características comunes a ambos movimientos: la creación de un nuevo campo intelectual sobre el que se desarrolla una teoría y una praxis; la existencia de una 'figura central', Breton/Debord; y el hecho de que el nombre del movimiento venga dado por sus propios integrantes, que son los que establecen un significado y un uso concreto del nombre.

Más allá de esas posibles analogías, lo cierto es que tanto el Surrealismo como la IS estuvieron muy ligados al desarrollo personal de sus principales impulsores, Breton y Debord, ambos de gran capacidad intelectual, pero también dotados de una cierta intransigencia y un carácter mesiánico, lo que a menudo dificultó las propias actividades de los grupos que dirigieron.

El carácter personalista que Debord impone en el grupo provocó que desde sus comienzos surgiesen problemas con otros miembros, y cualquier desviación o crítica a los postulados que Debord y sus más fieles seguidores imponían, era saldada con la expulsión inmediata. Las principales desavenencias en el seno de la IS tenían como base las diferencias entre los que defendían el contenido político (Debord), y los que daban mayor importancia a lo artístico (Constant).

La sección alemana de la IS, organizada en torno a la revista *Spur*, tenía un carácter más artístico y menos político que las secciones francesa y belga. Desde 1960 hubo varios choques entre las dos secciones, que se concretaron en 1962 con la expulsión del grupo *Spur*, el cual se constituyó en la autodenominada Segunda Internacional Situacionista, ahora con Nash como figura destacada; esta Segunda Internacional Situacionista se desarrollará al margen de los postulados de la IS que, a partir de entonces, tomará un cariz mucho más político. Esta ruptura fue la más importante que se dio en la IS, dividiéndola en dos partes más o menos iguales, aunque no sería la última, y en los diez años de vida que le quedaban a la organización, las expulsiones y dimisiones –voluntarias o forzosas– fueron continuas.

A pesar de realizar una intensa actividad artística y de publicar varios números de su revista *Internationale Situationniste*, la IS era escasamente conocida

más allá de un reducido círculo de intelectuales y artistas. No será hasta 1966 cuando un grupo de estudiantes cercanos a las tesis situacionistas se hicieron con el control de la sección de la Unión Nacional de Estudiantes de Francia (UNEF) de Estrasburgo; es entonces cuando los situacionistas se dan a conocer a la sociedad francesa. El llamado ‘escándalo de Estrasburgo’ se produjo al publicarse un texto de Mustapha Khayati sobre la miseria de la vida estudiantil, considerada bajo sus aspectos económico, político, psicológico, sexual e intelectual, con fondos del sindicato. El texto provocó una gran polémica, y motivó la intervención judicial, lo que fue utilizado por la IS para darse a conocer y conseguir salir del ghetto político y artístico².

El manifiesto, que fue revisado y aprobado por la cúpula de la IS, estaba redactado en un lenguaje crudo y directo que buscaba la provocación –lo que indudablemente lograron– para publicitarse y atraer a los elementos más radicales del movimiento estudiantil.

El período que media entre la publicación del texto de Khayati y las revueltas de Mayo del 68 será el de mayor relevancia pública de la IS, si bien nunca llegó a superar su carácter de vanguardia, con una implantación limitada en el movimiento estudiantil y prácticamente nula entre los obreros. A pesar de la importancia que los situacionistas se dieron a sí mismos en las revueltas parisinas de Mayo del 68, su papel no fue tan relevante como les hubiera gustado que fuese, aunque algunas de sus ideas y consignas cuajaron en una parte del movimiento estudiantil, y en la Sorbona se pudieron ver innumerables pintadas con lemas situacionistas. El denominado ‘segundo asalto proletario a la sociedad de clases’ encontró, en opinión de Ken Knabb, su “expresión teórica más avanzada en la Internacional Situacionista”, pero no pasó de la teoría a la práctica, fracasando precisamente donde más innovadora había sido la Internacional Situacionista, en su “crítica unitaria de la sociedad”.

La base política de esa “crítica unitaria” debía estar constituida por los consejos obreros, entendidos como un tipo de organización social que debía conjugar –en una crítica unitaria– lo individual y lo colectivo con el fin de superar el “conjunto de alienaciones” a que nos somete el capitalismo y realizar la “revolución de la vida cotidiana”, propuesta por los situacionistas. No se trataba de una revolución económica, política o social, sino de una revolución integral que lograrse la “autogestión generalizada”, la liberación en todos los aspectos de la vida (Vaneigem, 1999: 600-606).

[02] “Nuestros fines y nuestros métodos en el escándalo de Estrasburgo”, *Internacional Situacionista*. Textos completos en castellano de la revista *Internationale Situationniste* (1958-1969), Vol.3. La práctica de la teoría. pp. 486-493.

Mayo de 1968 tuvo dos características destacables: su carácter global y la constatación del papel relevante que todavía mantenía el viejo proletariado. La globalización de la revuelta es uno de los aspectos más importantes de Mayo del 68, al anunciar una realidad que se había impuesto a lo largo de los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI. Frente a un mundo cada día más uniformizado por el capitalismo transnacional, la oposición al sistema debe tener un carácter global, debe llevarse a cabo a escala mundial. Francia fue la vanguardia, pero la revuelta también estalló en Inglaterra, en Estados Unidos, en Alemania y hasta en la Europa del Este. Mayo del 68 también mostró a la ‘nueva izquierda’ de los intelectuales y los estudiantes que no podían llegar a ningún sitio sin contar con el ‘viejo’ proletariado. No fue hasta que las fábricas se pararon y los obreros salieron a la calle junto a los estudiantes, cuando la revuelta se convirtió en un verdadero peligro para el estado francés. A pesar de la decadencia del movimiento obrero, de la parálisis y conservadurismo de los partidos y sindicatos de izquierda, era evidente que ninguna revolución podía llevarse a cabo sin contar con la clase obrera; otra cuestión es la de si esa clase obrera quería su liberación.

Es indudable que la revuelta parisina de Mayo de 1968 fracasó estrepitosamente. Los obreros regresaron a las fábricas, los estudiantes a la comodidad de la casa paterna y la ‘mayoría silenciosa’ le volvió a dar la mayoría en las elecciones al general De Gaulle. No hubo una represión tan brutal como la de la Comuna de 1871, no se produjo tampoco la diáspora de revolucionarios. Simplemente se volvió mansamente a la (no)vida de siempre. El capitalismo había ganado una nueva batalla y salía, una vez más, reforzado de la confrontación. El movimiento revolucionario quedó desarticulado y muchos de sus protagonistas se reciclaron y pasaron a formar parte de la ‘izquierda del sistema’.

La IS no supo afrontar su derrota y fue perdiendo miembros e ideas a un ritmo creciente a partir de entonces. En 1972 se disolvía con la publicación de un texto, co-firmado por Debord y Gianfranco Sanguinetti, en el que hacían balance de la obra de los situacionistas, y declaraban abierta una nueva época en la que las ideas situacionistas se extenderían y darían lugar a una fuerte corriente revolucionaria que cambiaría el mundo. El mesianismo de Debord hacía de nuevo acto de presencia, pues era evidente que la situación a comienzos de los años setenta era todo menos revolucionaria. La IS fracasó en sus expectativas de implantación a una escala amplia de sus teorías, pero la fuerza de su crítica al capitalismo le reservó un lugar de honor en el inmenso panteón de las revoluciones fracasadas.

“En el lenguaje de la contradicción la crítica de la cultura se presenta unificada: en cuanto que domina el todo de la cultura –su conocimiento como

su poesía– y en cuanto que ya no se separa más de la crítica de la totalidad social. Es esta crítica teórica unificada la única que va al encuentro de la práctica social unificada” (Debord, 2006: 85).

El concepto principal en torno al cual gira toda la teoría situacionista es el de “vida”, en tanto que ésta ha quedado reducida a una mera representación y es necesaria una teoría y una práctica que permitan superar esa separación hasta llegar a su plena realización libre de los condicionantes que le impone el capitalismo en su fase espectacular:

“Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de la producción se presentan como una acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación” (Debord, 2006: 3).

Los situacionistas plantean un rechazo radical a las condiciones de vida que impone el capitalismo, buscan la realización de una vida plena y unificada, por lo que su crítica también será unificada, lo que se rechaza es la totalidad del sistema capitalista, no un aspecto determinado.

La IS concedió especial importancia a la ciudad como marco de referencia de la lucha histórica del proletariado por su emancipación. Desde un primer momento, las cuestiones relativas al urbanismo tuvieron gran importancia en las tesis situacionistas, desarrollándose en torno a dos conceptos clave: el urbanismo unitario y la psicogeografía. El urbanismo unitario consistía en una crítica global del urbanismo espectacular. La crítica situacionista al urbanismo buscaba una ciudad social y lúdica en la que el juego, la imaginación y la participación social en su construcción fuesen un hecho (Nieuwenhuys, 2001: 106-109; Kotányi y Veneigem, 2001: 211-213).

La intervención práctica en la ciudad por parte de los situacionistas se concretaba en la psicogeografía y la práctica de la deriva.

En el primer número de la revista *Internationale Situationniste* se dan las siguientes definiciones de psicogeografía y de deriva.

“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 ambien-

tes diversos. Se usa también más específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia” (Nieuwenhuys, 2001: 15).

Esta práctica combinaba lo aleatorio, el ‘dejarse llevar’ a través del paisaje urbano, con el estudio de planos y mapas, todo ello conectándolo con unas supuestas variables psicogeográficas que influirían en la deriva de modos diferentes, según las personas y las propias condiciones del entorno urbano. En las teorías situacionistas sobre la ciudad se aprecia de forma clara el gran problema al que se enfrentó la IS. Pretendía unificar la crítica teórica de la sociedad capitalista y la práctica que superase esa realidad, pero lo cierto es que, frente a su análisis acertado y lúcido del urbanismo totalitario, las propuestas prácticas no pasaron, en muchos casos, de esbozos e ideas vagas.



Psicogeografía de París. Guy Debord, 1957.

Los situacionistas consideraban que el arte era una parte más de la sociedad espectacular que había que superar.

“El dadaísmo ha querido suprimir el arte sin realizarlo; y el Surrealismo ha querido realizar el arte sin suprimirlo. La posición crítica elaborada después por los situacionistas mostró que la supresión y la realización del arte son los aspectos inseparables de una misma superación del arte” (Debord, 2006: 78).

Se trataba de superar el arte como esfera separada de la vida, como especialización, planteamiento que sentó una de las bases de lo que en los años setenta se definió como *Performance Art*.

La crítica del arte de los situacionistas parte –necesariamente– de una crítica de la división del trabajo que compartimenta la vida en esferas y define a las personas en relación a su función social, empobreciendo nuestras vidas. El cuerpo central de la crítica situacionista del arte puede rastrearse en pensadores utópicos del siglo XIX como William Morris, y en las vanguardias históricas del primer tercio del siglo XX, pero esta concepción de la práctica artística encontró su expresión más radical en las teorías situacionistas, a la vez que trataba de superar las contradicciones en las que habían incurrido los dadaístas y los surrealistas. Hasta qué punto lograron los situacionistas superar esa división es algo discutible, pero lo que es cierto es que encontraron resquicios a través de los cuales minar la “cultura seria” y superar la separación entre productor-consumidor de arte. Los medios preferidos para ello fueron los *happenings*, precursores del *Performance Art*, y el *détournement* (desvío, plagio) de cuadros, fotografías, carteles publicitarios o cómics (Vienet, 1999: 494-496).

Para los situacionistas, toda la producción cultural se posee en común, no hay separación entre autores y lectores (entre el artista y el espectador), y no es necesario citar a las fuentes, ya que las ideas fluyen libremente. El *détournement* consiste en la apropiación y reorganización creativa de elementos preexistentes. Las únicas herramientas necesarias serán unas tijeras, periódicos, un tubo de pegamento, un poco de odio y un poco de humor. A diferencia del *collage* o el *assamblage*, el *détournement* era una práctica más anónima y aplicable a diversas situaciones: la escritura, el cine y la propaganda.

Según Debord:

“Todo elemento sea cual sea su procedencia puede utilizarse en la realización de nuevas combinaciones” (Debord, citado en Home, 1996: 44).

En el *détournement* los elementos pierden su autonomía, se descontextualizan, y se organizan dentro de un nuevo contexto.



Imágenes del
Archivo
Situacionista.
1962.



Buena parte de la obra situacionista utilizaba la técnica del *détournement*. Podemos encontrar algunos ejemplos en las páginas de la revista de la *Internationale Situationniste*, donde se utilizan imágenes manipuladas de los medios de comunicación masiva, fragmentos de anuncios y cómics que sirven como vehículo de las ideas situacionistas. No requiere de demasiado talento, es técnicamente simple y el carácter anónimo de la obra resultante la convierte en algo popular, un instrumento perfecto para la expresión colectiva y en total oposición con la autoridad que supone la obra de un artista.

Lo más interesante de la gráfica utilizada por los situacionistas radica, sobre todo, en su fuerza expresiva. Es el lenguaje de la revolución expresado gráficamente. Con él, y mediante la crítica, quieren influir en el acontecimiento de un cambio que afecte a todo el orden establecido. En esto podríamos establecer un nexo de unión con la gráfica del cartel desarrollada durante los periodos de guerra: imágenes y mensajes simples, directos, provocadores, que obligan al espectador a posicionarse ante aquello que comunican. Se trata, por consiguiente, de una gráfica de alto contenido ideológico y donde la imagen está al servicio de la palabra (el texto, el eslogan). Una expresión gráfica muy próxima al panfleto y la propaganda, pero sin caer en la tiranía del fundamentalismo ideológico que caracteriza a este tipo de soportes. Encontramos en ella buenas dosis de ironía y sarcasmo que incluso pueden desconcertar al mismo espectador.

7.- ¿Qué es 'Performance Art'?

El término *Performance Art* proviene de la concepción del arte en vivo como arte conceptual contemporáneo y heredero de los *happenings*, *actions*, *fluxus events* y *Body Art* a finales de los años sesenta y con auge durante los años setenta.

Aunque se puede rastrear la genealogía del *Performance Art* desde comienzos del siglo XX, con las acciones en vivo del Futurismo, el Constructivismo, el Dadaísmo y el Surrealismo, se sabe que desde el Paleolítico el hombre realizó una serie de acciones, relacionadas con la exploración del funcionamiento del cuerpo y rituales relacionados con la supervivencia.

En los últimos años, diversos teóricos han propuesto la utilización de la categoría de lo 'performativo' para abordar una comprensión global de la cultura contemporánea. Si durante mucho tiempo el concepto de "texto" sirvió como modelo para la cultura occidental, da la impresión de que esta función está siendo asumida cada vez más por 'lo performativo', o bien por una relación específica entre lo textual y 'lo performativo'.

La representación del "Mundo como Texto", durante tanto tiempo dominante, está siendo superada por la representación del "Mundo como Acción, como *Performance*".

Esta manera de asumir la cultura en términos de ‘performatividad’ se corresponde con unas prácticas artísticas que rehúyen en muchos casos la fijación material o incluso textual, y en las que más bien se plantean propuestas en términos de itinerarios, juegos o viajes a los que se invita al espectador/participante a interactuar.

Se trata de obras concebidas como acontecimientos que no pueden ser comprados propiamente como “objetos de arte”, sino más bien usados, disfrutados, pensados.

En las artes plásticas el *Performance Art* aparece como una manifestación del abandono de la “representatividad”, es decir, como un paso que se da en ellas desde la pintura gestual; surge como una búsqueda progresiva, que pasa del *action painting*, al *collage*, y de éste, al ensamblaje y la instalación.

El *Performance Art* –aparte de la inmersión tridimensional– busca el factor temporal y la incorporación del público en la obra de arte; pretende una nueva formulación de la “obra total”; y la presentación de actos espontáneos y creativos para acercar el arte a la vida.

La acentuación de la dimensión ‘performativa’ de las artes también apareció asociada con el énfasis que los artistas comenzaron a poner en los procesos, más que en los resultados y a la valoración de lo efímero frente a la obra estable.

Como consecuencia de esto, a finales del siglo XX el arte en general va a ser performativo: inmediato, efímero, renunciando a los valores estéticos y técnicos y recogiendo la interdisciplinariedad, lo contextual o lo relacional, aspectos ligados en principio al *Performance Art* o Arte de Acción.

Si tuviéramos que definir el término *Performance Art*, tendríamos que decir que es una forma de arte donde la acción de un individuo o un grupo ocurre en un lugar particular y dentro de un intervalo de tiempo particular. Esta enigmática y controvertida forma artística pone énfasis en la acción del artista para producir el arte, más que en la producción de un objeto en sí. Es decir, un *performance* puede ser cualquier situación que involucre los elementos tiempo, espacio, el cuerpo del artista que realiza el trabajo y la relación que se establece entre dicho artista y la audiencia participante. Es por esto que afirmamos que el *Performance Art* es Arte Efímero, se hace sabiendo que no durará, por lo que, además, gana en libertad de acción. Ahora el artista no intenta reflejar la realidad, sino su mundo interior, expresar sus sentimientos.

El valor efímero del *Performance Art* radica en que la obra no termina de realizarse como objeto, es no-objetal; queda como una huella en el espacio-tiempo donde se produce, dejando sólo una marca en la memoria colectiva.

En los años setenta el término *Performance Art* se convirtió en un término global, generalizado y más específico. A partir de ésta década se describe como

un acontecimiento artístico que incluye poetas, músicos, bailarines, realizadores de películas, fotógrafos y pintores, entre otros. Ninguna otra corriente artística tiene una manifestación tan ilimitada, por lo que se considera un arte híbrido.

“De alguna manera, las acciones son siempre exploraciones deliberadas de ciertas situaciones efímeras y de ciertas correspondencias intersensoriales. En ellas no sólo el color y el espacio, sino también el calor, el olfato, el gusto y el movimiento se convierten en aspectos de la obra” (Aznar Almazán, 2000: 8).

El *Performance Art* crea un nuevo lenguaje artístico cercano a la realidad cultural e histórica del mundo en el que vivimos, donde se incluyen los lenguajes de todas las disciplinas artísticas que conocemos. Pero en el *Performance Art* confluyen no sólo los signos de los diferentes lenguajes con toda su carga expresiva, sea del tipo que sea, sino también toda una gama de elementos técnicos propios de los diferentes soportes que aquellos signos suelen conjurar, tales como sonidos, luz, oscuridad, movimientos, fuego, agua, papel y ruidos, que contribuyen a enriquecer el lenguaje propio de este género artístico.

El cuerpo del artista es el elemento más importante del lenguaje del *Performance Art*, es el soporte del discurso porque define el acto creativo, tanto si es lenguaje explícito de la obra o uno de sus componentes.

El lenguaje corporal del *Performance Art* puede analizarse desde diferentes perspectivas, tales como la teoría de la gestualidad, la cinética corporal o la proxiemática. La comunicación corporal se establece a través de lo particular, lo mimético, lo lúdico o la pantomima.

Su mensaje literal es lo que se ve y su mensaje simbólico son los significados de lo que se ve. Pueden parecer ambiguos o absurdos, pero eso dependerá de la estructura del lenguaje que decida adoptar el artista. El mensaje del *Performance Art* es referencial porque muestra cosas reales que incluyen las realidades culturales; emotivo, porque provoca reacciones emotivas; de contacto, porque el artista provoca ese contacto con el espectador; estético, cuando se estructura de una manera ambigua y se presenta como autorreflexivo, es decir, cuando pretende atraer la atención de espectador sobre la propia forma.

También en los años setenta, el *Performance Art* se definió con el término *Live Art*, Arte Vivo, y hoy en día, países como Alemania, Austria e Inglaterra lo llaman *Live Art*. En Inglaterra, además, se utiliza el término *Time-based Art*, Arte basado en el tiempo. Muchos artistas también lo llaman *Action Art* o Arte de Acción. En los países de habla hispana, cuando se refieren al *Performance Art*, se le llama ‘la *performance*’, o ‘el *performance*’; en este trabajo se le denomina ‘el

Performance Art, debido a que lo consideramos un tipo de arte determinado, y no una ‘representación’, término que surge de la traducción del término *performance* en inglés.

Y no es una representación, no es una forma de hacer teatro, porque el contenido rara vez sigue un argumento, guión preestablecido o una narración. La acción puede ser un conjunto de gestos íntimos controlados, o un flujo continuo de movimientos improvisados, actividad que permite innovar maneras de actuar frente a múltiples cosas que suceden, o un teatro visual a gran escala, con una duración de minutos, horas, meses y años. El *Performance Art* integra el elemento azar en el desarrollo de sus eventos, acciones y propuestas; lo que no era previsible, lo accidental, entra a formar parte de lo previsible, por ello, cualquier tipo de error que se pueda cometer en la interpretación constituirá parte de la obra desde ese momento, no como añadidos a la misma, sino como factores intrínsecos a ella.

Diferente al drama convencional, el *Performance Art* no utiliza el desarrollo de un guión; la construcción teatral, tal y como la conocemos, es destruida; el énfasis siempre se hace en el aquí y el ahora, porque es una experiencia que trasciende el momento.

“El *performance* no es teatro, el ‘performancista’ no es un actor ni interpreta un personaje como lo hace un actor, ni actúa como lo hace un actor, el accionista es él mismo y continuará siendo él mismo, nunca busca caminos fuera de sí mismo sino que sigue el camino verdadero, el camino hacia dentro de sí mismo” (Zerpa, en Alcázar y Fuentes, 2005: 45).

Performance Art también significa que es un arte que no puede ser comprado, vendido o tratado como una mercancía, y los artistas que practican este tipo de arte lo ven como un movimiento artístico que ha servido como medio de comunicación directa entre ellos y los espectadores, sin necesidad de la intervención de galerías, representantes, agentes, pago de impuestos o cualquier otro aspecto del capitalismo.

Una de las características del *Performance Art* es el contacto directo con el espectador, por lo que el creador tiene la posibilidad de interactuar de una forma más personal con el público, que tiene la oportunidad de vivir la experiencia del *performance*.

Cada persona que asiste a una acción ayuda a construirla desde su propia mirada. El artista cambia el curso de su acción si advierte que las personas no están entendiendo o están incómodas; puede presentar un manifiesto hablado, cambiar los movimientos de su escena o establecer nuevas relaciones con las unidades escénicas.

“El *performance* es una filosofía del contacto directo; es un lenguaje de signos y símbolos complejos que se relacionan con el espectador de forma inmediata y que, al enfrentarse el artista y el espectador, provoca una reacción esperada pero desconocida para ambas partes” (Tarcisio, 2001: 21).

La temporalidad que caracteriza el *Performance Art* es un desafío radical a las concepciones tradicionales de pintura, escultura, fotografía, video o film, las cuales son generalmente creadas con la permanencia o conservación de la obra en la mente. Al igual que la música, un *performance* puede ser grabado, pero muchas veces este ‘programa artístico’ se desarrolla a través de una intercomunicación directa con los participantes y no puede ser completamente registrada en una grabación o a través de cualquier medio de documentación; una vez terminada una obra de esta categoría de arte sólo existirá en la memoria de aquellos que la experimentaron y, por supuesto, es irrepetible.

En realidad el *Performance Art* configura un espacio propio y libre, donde ocurre un alejamiento de la realidad, porque se trata de espacios en los que las normas que rigen lo habitual quedan temporalmente suspendidas.

El espacio del *Performance Art* significa un lugar para identificarse e incorporar nuevas experiencias mediante el acto creativo de reinventar la pertenencia al mundo. Los límites de este espacio ofrecen un marco mágico que contiene y permite la entrega de los participantes, un espacio sagrado y divinizado.

Si tuviéramos que precisar la característica más sobresaliente de este arte tendríamos que decir que es la provocación, y es utilizada con toda intención para causar una especie de *shock*, de sacudida en el espectador y animarlos a hacer una nueva apreciación de sus propios conceptos artísticos y culturales, así como de sus posturas políticas, comportamiento social, percepción de la realidad en la que vivimos o evolución espiritual. El *Performance Art* enfrenta al hombre civilizado con su sombra, el salvaje, y lo induce a buscar ese salvaje dentro de él mismo. De igual manera, el *Performance Art* contribuye a que ese salvaje permanezca en la imaginación colectiva, para que el hombre pueda vivir poniendo en duda, a cada paso, el sentido de su vida. De manera que el mito del hombre salvaje se actualiza dentro del contexto conceptual del *Performance Art*.

Se convierte en un arte multicultural, porque rompe las barreras establecidas entre todas las disciplinas artísticas, tanto las consideradas como las grandes artes, como las llamadas artes menores y el arte popular. En la década de 1970, cuando el Arte Conceptual –donde la idea predomina por encima del objeto producido– dominaba la vanguardia artística, el *Performance Art* se convirtió en el medio a través del cual estas ideas fueron expuestas, y de alguna manera los estudiosos y críticos de arte hoy lo consideran Arte Conceptual en movimiento.

El *Performance Art*, lejos de haber pasado como una corriente artística más de las muchas que han existido dentro de la historia del arte, se ha mantenido evolucionando constantemente, redefiniendo sus propuestas y ampliando su alcance en definirlo como arte en movimiento, con cada artista que escoge esta forma como medio representacional de su obra. Por esta razón consideramos que es Arte Vivo, no sólo porque el artista usa su cuerpo para expresarse, sino que, como tendencia artística, está en constante evolución. El Arte de Acción es cada vez más ecléctico, es decir, los artistas incorporan en su trabajo las expresiones artísticas que más les interesan para intentar transmitir lo que quieren. El material principal del artista de acción es su propio cuerpo, pero muchos han ido incorporando nuevas tecnologías en su trabajo como el vídeo y la informática.

8.- Conclusiones

El situacionismo no consiguió superar el arte, pero sí consiguió bajarlo del pedestal y darle nuevas perspectivas críticas; desde entonces, un spray y un cartel publicitario pueden convertirse en instrumentos suficientes para desarrollar un ataque artístico contra el sistema. Pero también es cierto que muchas de las ideas situacionistas sobre el arte fueron recicladas por el sistema y utilizadas en su favor. Hoy es habitual ver músicos, anuncios publicitarios o galerías de arte que utilizan –conscientemente o inconscientemente– recursos desarrollados por los situacionistas como el desvío para vendernos el último producto de moda. La capacidad del capitalismo para dar la vuelta a las críticas y adaptarlas a sus planteamientos, descontextualizándolas y eliminando cualquier mensaje crítico, es algo que no puede dejar de sorprender a cualquiera que haya estudiado un poco la historia de los movimientos anticapitalistas.

La reivindicación de una vida plena frente a la (no)vida que impone la Sociedad del Espectáculo es quizás la aportación más valiosa de los situacionistas a la crítica social, pero también puede tornarse en un arma de doble filo. El ludismo situacionista y su postura ‘antisacrificio’ pueden servir como coartada para no rendir cuentas y para cambiar ideológicamente en cualquier momento. Esa búsqueda de la satisfacción del deseo, que tiene un contenido netamente revolucionario en las tesis situacionistas, también puede transformarse en su contrario, cuando se convierte en la única meta.

Ese carácter lúdico pasará a la mayoría de movimientos sociales posteriores, pero totalmente descontextualizado; no es parte de una crítica coherente sino una reivindicación por sí misma, lo que llevará a la paradoja de que lo que era una crítica a la sociedad del espectáculo se transforme en una parte del mismo espectáculo que se deseaba abolir, como sucede con la mayoría de los movimientos antiglobalización de este comienzo del siglo XXI. Los nuevos movimien-

tos sociales se caracterizan por su ‘simulacro de protesta’, en el que prima más lo simbólico, que la acción real.

La creación de situaciones en la IS no son más que acciones performativas de un intenso carácter político que sientan las bases para el *Performance Art* Político que surge a finales de los años sesenta. Estas situaciones creadas por la IS son contestatarias y marginales, características que asume el *Performance Art*. En la actualidad, el *performance* político es uno de los medios idóneos para comunicar la constante insatisfacción que puede provocar en algunos la injusticia y la inhumanidad propias del sistema en que vivimos, y ofrece las vías adecuadas para su denuncia. Las situaciones, en realidad, fueron actos performativos ya que hacía énfasis en el proceso de creación.

La deriva practicada en el situacionismo es una acción que involucra el tiempo, el espacio y pone énfasis en la acción como tal. Tiene un valor efímero y no deja un objeto artístico que se pueda vender, comprar, exhibir. Estas características son asumidas por el *Performance Art* en los años setenta cuando se acuña este término.

Con el *détournement* se crea un nuevo lenguaje artístico con un mensaje referencial que muestra cosas reales; incluye realidades culturales, sociales y políticas dentro de un nuevo universo simbólico, cuya función es crear nuevos significados de la realidad. De igual manera, el *détournement* deconstruye el universo iconológico y lo reconfigura con un nuevo significado. El lenguaje del *Performance Art* se apoya, igualmente, en un universo simbólico que el artista crea para transmitir su mensaje, ya que el *Performance Art* no describe hechos, sino que construye significados. Los símbolos que el artista utiliza evocan un sentido a través de una imagen sensible, remiten a un significado irrepresentable, trae al presente una ausencia y dibuja lo desconocido. Este universo iconológico utilizado en la acción provee claves para descifrar el sistema de configuración de las cosas en el mundo, deconstruyéndolas sobre la base de estimulaciones puramente sensoriales, con el fin de resaltar ciertas diferencias y su significación.

9. Bibliografía

- ▶ AMORÓS, M. (2004): ‘Tecnología y disolución de clases’ en *Las Armas de la crítica*. Bilbao: Likiniano elkarte, p. 40.
- ▶ AZNAR ALMAZÁN, S. (2000): *El arte de acción*. 2ª ed., San Sebastián: Nerea.
- ▶ BATTOCK, Gregory y NICKAS, Robert (1984): *The Art of Performance: A Critical Anthology*. New York: Plume; 1ª ed.
- ▶ BAUDRILLARD, J. (2009): *La sociedad de consumo*. Traducción, Alcira Bixio. Madrid: Siglo XXI.

- ▶ CARLSON, Marvin (2003): *Performance: A Critical Introduction*. 2ª ed., New York, London: Routledge.
- ▶ DE VICENTE, C. (1999): *Discurso sobre la vida posible. Textos situacionistas sobre la vida cotidiana*. Hondarribia: HIRU, S.L. Colección Sediciones nº 11.
- ▶ DEBORD, G. (2006): *Society of the Spectacle*. Ken Knabb (traductor). New York: AK Press.
- ▶ FORD, S. (2004): *The Situationist International: An Introduction*. USA: Black Dog.
- ▶ GOLDBERG, R. (2004): *Performance Art. Live Art since the 60s*. New York: Thames and Hudson.
- ▶ HOME, S. (1996): *What is Situationism?*. Edimburgo: A Reader, AK Press.
- ▶ HOME, S. (2002): *El Asalto a la Cultura*. Corrientes utópicas desde el Letrismo a la Class War. Bilbao: Editorial Virus.
- ▶ KNABB, K. (2007): *Situationist International Anthology*. USA: Bureau of Public Secrets; Revised & Expanded Edition.
- ▶ KOTÁNYI, A. y VENEIGEM, R. (2001): “Programa elemental de la oficina de urbanismo unitario”, en *Internacional Situacionista*. Textos completos en castellano de la revista *Internationale Situationniste* (1958-1969). Vol. 1. La realización del arte, pp. 211-213.
- ▶ MCDONOUGH, T. (2004): *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. USA: The MIT Press.
- ▶ NIEUWENHUYS, C. (2001): “Otra ciudad para otra vida”, *Internacional Situacionista*. Textos completos en castellano de la revista *Internationale Situationniste* (1958-1969), Vol. 1. La realización del arte. Madrid: Literatura gris, pp. 106-109.
- ▶ PHELAN, P. (2001): *Unmarked: The Politics of Performance*. USA, Canada: Routledge.
- ▶ TARCISIO, E. (2001): *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*. México: Ex Teresa/INBA.
- ▶ TURNER, V. (1986): *The antropology of perfomance*. New York: PAJ Publication.
- ▶ VANEIGEM, R. (1999): “Aviso a los civilizados con respecto a la autogestión generalizada”, *Internacional Situacionista*. Textos completos en castellano de la revista *Internationale Situationniste* (1958-1969). Vol. 3. La práctica de la teoría, pp. 600-606.
- ▶ VIENET, R. (1999): “Los situacionistas y las nuevas formas de acción en la política y el arte”, *Internacional Situacionista*. Textos completos en castellano de la revista *Internationale Situationniste* (1958-1969). Vol. 3. La práctica de la teoría. pp. 494-496.

- ▶VV. AA. (2007): *La Revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución: Sección inglesa de la Internacional Situacionista*. 2ª ed. Pepitas de Calabaza.
- ▶ZERPA, Carlos (2005): *Lo que vi, lo que escuché, lo que viví, lo que rozó mi piel* en Alcázar, J. y Fuentes, F. (2005): *Performance y Arte-Acción en América Latina*. México: Citro. Ex Teresa. Ediciones sin Nombre.