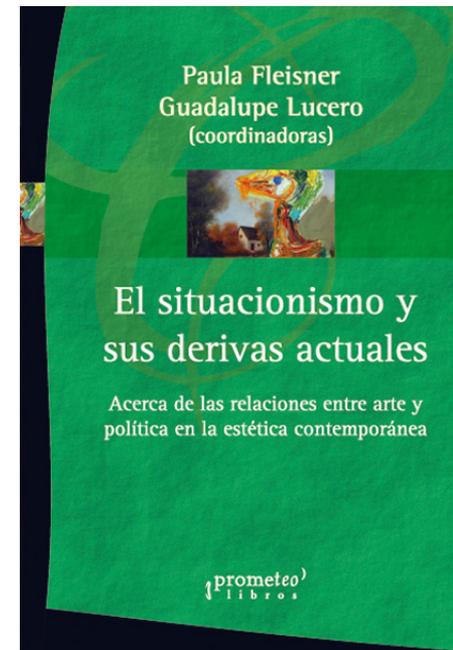


Reverberancias situacionistas

MARIANO VELIZ



Fleisner, Paula y Lucero, Guadalupe (coordinadoras), *El situacionismo y sus derivas actuales*, Buenos Aires, Prometeo, 2015, 170 páginas.

La voluntad de explorar la ligazón entre arte y política está presente tanto en los orígenes de la filosofía como en los comienzos de la práctica artística. A partir de allí, el análisis de este vínculo atraviesa profusamente las historias de la filosofía y el arte. A lo largo del siglo XX esta preocupación adquirió una nueva potencia y asedió la producción de un abanico notable de teóricos y de una cantidad ingente de artistas. En estos repertorios, la emergencia del grupo situacionista en la segunda mitad del siglo XX supuso una ruptura y una continuidad en relación con esas aproximaciones previas. Al respecto, *El situacionismo y sus derivas actuales*, compilado por Paula Fleisner y Guadalupe Lucero, no se aboca sólo al estudio exhaustivo de la producción situacionista, sino también al desentrañamiento de las ligazones que pueden establecerse entre ésta y diversos fenómenos políticos y estéticos anteriores, simultáneos y, fundamentalmente, posteriores.

En este sentido, los ensayos que lo conforman asumen que la producción situacionista inaugura un abordaje genuinamente contemporáneo de la imbricación del arte y la política. Por este motivo, la indagación de sus prácticas estéticas, sus posicionamientos teóricos y su capacidad de intervención política supone una apertura hacia la problemática más amplia acerca de cuáles son las herramientas teóricas, los modelos analíticos y las categorías estéticas que permiten pensar en la contemporaneidad el nexo arte-política.

La recurrencia de estos interrogantes remite a la genealogía del libro, surgido de un proyecto de investigación dedicado a analizar el vínculo arte-política en las filosofías francesa e italiana contemporáneas. Esta genealogía se percibe en la voluntad presente en los artículos compilados de dar cuenta de la inscripción del situacionismo

en el marco extendido de la reflexión teórica contemporánea. Así, diversos ensayos problematizan los enlaces que pueden trazarse entre el situacionismo y diferentes proyectos filosóficos (Jacques Rancière, Nicolas Bourriaud, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Walter Benjamin) y artístico-políticos (desde Tucumán arde a Claire Fontaine).

Los artículos recuperan un programa clave del situacionismo, la construcción de su propio linaje, y propician su puesta al día al abordarlo desde la contemporaneidad. Así, se trata de fomentar el estallido de cualquier forma de inmanencia en la aproximación al situacionismo y, a su vez, se intenta develar la complejidad temporal de un fenómeno abierto a sus múltiples pasados, presentes y futuros.

En este contexto, se incluyen los capítulos dedicados al vínculo de los situacionistas con las vanguardias históricas. En particular, con los movimientos dadaísta y surrealista. El establecimiento de este enlace conduce a los autores a proponer una evaluación del éxito o el fracaso del programa estético-político de los movimientos de vanguardia. Este paso previo resulta clave para comprender el gesto disruptivo de la apropiación parcial llevada a cabo por los situacionistas. En contraposición a lo sostenido por un sociólogo conservador como Daniel Bell, quien en *Las contradicciones culturales del capitalismo* (1976) sostiene que el proyecto de las vanguardias se impuso y que este triunfo se evidencia en el espacio privilegiado detentado por los representantes de los movimientos vanguardistas tanto en el mercado del arte como en los ámbitos más legitimados de la circulación y la distribución artística, los capítulos de Pablo Pachilla, Rafael Mc Namara y Natalia Taccetta recuperan la perspectiva crítica defendida

por los situacionistas en relación con el programa de las vanguardias históricas. Su triunfo o su fracaso solo tiene sentido en relación con los objetivos previstos. Si el programa de las vanguardias se dirigía a la disolución de la frontera que aislaba al arte de la praxis vital, entonces resulta evidente que ese resultado no fue obtenido. O fue obtenido en la formulación cínica de la incorporación de la estética en el mundo del consumo mediante el diseño y la publicidad. En ese territorio conflictivo asume sentido la experiencia situacionista y su intervención radical sobre el legado de las vanguardias históricas.

En esta indagación de la herencia de los movimientos vanguardistas que resulta apropiable para los situacionistas, Pablo Pachilla ("Guy Debord y la ciudad: deriva y psicogeografía") propone un análisis de la "política del espacio" llevada adelante por los situacionistas en relación con prácticas cercanas experimentadas por los dadaístas y los surrealistas. La concepción del deambular urbano como una experiencia estética, articuladora de los posicionamientos artísticos de ambos movimientos, resulta radicalizada por los situacionistas al asignar a estas prácticas una potencia de subversión del sistema capitalista en expansión en la segunda posguerra. Este gesto de torsión ejercido sobre la tradición de las vanguardias históricas se erige en una de las claves para pensar no sólo la relación de los situacionistas con sus profusos y variables antecedentes, sino para especificar sus propios programas estético-políticos.

Rafael Mc Namara ("El anti-cine de Guy Debord") puntualiza que la relación problemática de los situacionistas con los movimientos de las vanguardias históricas halla en el cine uno de sus eslabones privilegiados. Al respecto, resulta imprescindible recuperar

la fluidez del contacto establecido por las vanguardias con un arte que, en el contexto de su apropiación, aún no estaba completamente deglutido por la industria cultural ni cristalizado en fórmulas inamovibles. En este sentido, como sostiene François Albeira en *La vanguardia en el cine*, las vanguardias podían encontrar allí tierra fértil para llevar adelante sus experimentaciones.

En esta dirección, Mc Namara retoma el diálogo de los situacionistas con las vanguardias históricas a través de la vinculación del cine producido por Guy Debord con las experiencias cinematográficas dadaístas y surrealistas. Por una parte, su artículo es sensible a las coincidencias generales que pueden establecerse entre ambas aproximaciones al fenómeno cinematográfico, percibidas en especial en la voluntad de fundir el arte y la política. Por otra, despliega el recorrido atravesado por el cine de vanguardia, desde las primeras experiencias dadaístas, para analizar las discrepancias y las transformaciones operadas por cada nueva manifestación sobre las previas. De este modo, el autor desarrolla un aspecto clave de la práctica cinematográfico-política de Debord: la transformación permanente que dificulta el encuentro de una esencia o una identidad inmutable. La genealogía ofrecida visibiliza no sólo las deudas y las rupturas en relación con las vanguardias históricas, sino también con el esporádico cine letrista y aún en el interior mismo del proyecto cinematográfico de Debord.

La complejidad de la práctica situacionista no sólo promueve sino que requiere la variabilidad de los puntos de vista analíticos. En este sentido, cada uno de los artículos que conforman *El situacionismo y sus derivas actuales* procede a implosionar los lugares comunes en torno al movimiento estudiado y propone intercambios mu-

chas veces inesperados. Uno de ellos es el arriesgado por Natalia Taccetta ("Guy Debord y Walter Benjamin: del anti-espectáculo a la deriva de la historia") entre dos autores en apariencia heterogéneos. En su abordaje, Taccetta no sólo destaca la voluntad de ambos pensadores de quebrar con los posicionamientos convencionales en torno a la idea de un arte o un cine políticos, sino que se centra en el concepto de "montaje" para elaborar, a partir de allí, un diálogo entre las concepciones benjaminianas del montaje como un mecanismo de reescritura de la historia, capaz de hacer estallar sus interpretaciones hegemónicas, y el célebre "détournement" situacionista, procedimiento clave que le permite a Debord construir sus complejos artístico-políticos que instauran en el capitalismo un proyecto anti-utópico o post-utópico. En ambos casos, se trata de pensar la politización del arte en términos que excedan la concepción del arte como mera plataforma política o como ilustración de posiciones político-ideológicas previas.

Una parte considerable de los artículos reunidos apela a escrutar las particularidades de la práctica situacionista mediante su contraposición con movimientos en apariencia afines surgidos en el mismo contexto de la segunda posguerra. En esta dirección, Guadalupe Lucero ("Neovanguardia, situacionismo y otros fantasmas") aventura una comparación con las neovanguardias europeas y norteamericanas de los años cincuenta y sesenta. Su trabajo comparatista subraya las cercanías de los diferentes proyectos, pero también las diferencias notorias; en particular, debido al abandono programático de las neovanguardias de la continuidad entre la vanguardia artística y la vanguardia política. Lucero recupera allí la célebre interpretación propuesta por Peter Bürger en *Teoría de la*

vanguardia para señalar la hendidura que se abre entre ambos proyectos. En este sentido, la estrategia implementada en este artículo, y recurrente en otros (como los de Mariana Santángelo y Hernán López Piñeyro), supone que cualquier posible especificidad de las prácticas situacionistas sólo puede emerger a través de un ejercicio de confrontación sistemática con otros programas estéticos y políticos. En esta confianza comparatista se instala uno de los aspectos más notables y productivos de los presentes artículos. A su vez, en el artículo de Lucero aparece la posibilidad de pensar una deriva latinoamericana para el situacionismo. Así, se atreve a explorar desde la práctica política de los Tupamaros hasta un episodio estético-político como Tucumán arde, pasando por el Siluetazo, las intervenciones del GAC y los escraches de H.I.J.O.S., para preguntar finalmente si estas derivas latinoamericanas pudieron haber realizado, de algún modo, aquello que en los movimientos europeos se mantuvo como el fracaso de la utopía por venir.

Un aspecto notable en torno al fenómeno situacionista reside en que en el repertorio de sus lecturas críticas sobresale una tendencia a la mistificación. El carácter rupturista que supuso su emergencia conduce con frecuencia a la idealización irrestricta de sus propuestas y posicionamientos artísticos y políticos. La paradoja de emplear el modelo de la hagiografía para dar cuenta de una práctica político-estética iconoclasta y subversiva subraya los equívocos de estas lecturas y la complejidad de cualquier acercamiento a las prácticas situacionistas. Por el contrario, los presentes artículos no sólo evaden el riesgo de la mistificación y la museificación, sino que explicitan la contradicción flagrante que implicaría este gesto y sugieren una reflexión ampliada del vínculo del situa-

cionismo y el museo como institución. Al respecto, Candela Potente ("El revés del museo") interroga esta ligazón remitiéndose a los antecedentes de algunos de los miembros más emblemáticos del situacionismo. Recurre a Asger Jorn y Giuseppe Pinot-Gallizio para evaluar el funcionamiento respectivo de la pintura *détournée*, centrada en la intervención sobre cuadros *kitsch* comprados en el Mercado de pulgas de París, y la pintura industrial. En ambos casos, la práctica artística dialoga con los posicionamientos teóricos, críticos de la institución museo, esgrimidos por Guy Debord en su obra clave, *La sociedad del espectáculo* (1967). Si el museo es percibido como un mero espacio de conservación del pasado, desprendido de cualquier rol histórico y político en relación con su presente, se instala la pregunta acerca de su posible superación. En este sentido, este interrogante se inscribe en el marco de un proyecto general de superación del arte. Como señala Potente, allí se percibe una recuperación de la filosofía hegeliana, dado que la idea de superación incluye tanto la crítica como la realización, la negación y el alcance de un nivel superior. La búsqueda de un restablecimiento del vínculo arte-sociedad debe comprenderse en el contexto de este gesto superador. Por este motivo, Potente puntualiza que "El lugar de las obras del situacionismo fue tal vez el reverso del museo: una versión invertida de él, que lo conserva al utilizarlo como espacio de exposición y lo niega con las obras que expone, para así, entonces, superarlo" (p. 81).

Este interés en proponer una superación del arte marca tanto el objetivo de los situacionistas como algunos de los límites con los que se encuentran en su camino. Por este motivo, resulta valiosa la atención prestada por los artículos a explicitar algu-

nas de las limitaciones con las que se encuentra el proyecto situacionista así como sus contradicciones y sus alcances. Al respecto, Mariana Santángelo ("¿Una arquitectura situacionista?") elabora un lúcido escrutinio de estas limitaciones a través de la exploración de la arquitectura situacionista. En particular, se aboca al estudio de la adhesión inicial de los situacionistas a la New Babylon imaginada y proyectada por Constant Nieuwenhuys. Sin embargo, a ese entusiasmo inaugural siguió un repudio sistemático al considerar que ni el urbanismo ni la arquitectura podían escapar a la lógica capitalista. Sólo la emergencia de una praxis revolucionaria podía liberar a ambos. En este sentido, resulta iluminadora la inversión del principio causal inicial: no se parte de la intervención sobre la arquitectura para abrir, desde esa desalienación espacial, una brecha revolucionaria, sino que es a través de la puesta en acción de la praxis revolucionaria que será posible la irrupción de una configuración urbana no atada a la hegemonía de la mercancía. Por este motivo, los situacionistas coincidieron finalmente en que "solo era factible una crítica al urbanismo, pues ninguna doctrina positiva que llevase a cabo la planificación efectiva de nuevas ciudades podía escapar a la espacialización propia del capital" (p. 65).

Mientras que Santángelo elige mostrar las complejidades y contradicciones del programa situacionista, Hernán López Piñeyro ("El encuentro imposible. Continuidades y rupturas entre el situacionismo y la estética relacional") se atreve a repudiar la conversión del situacionismo en mito y a incluir la crítica a ciertos posicionamientos sostenidos por Debord esgrimida por Jacques Rancière en *El espectador emancipado*. Allí, Rancière percibe cierto resabio platónico en la concepción debordiana del

rol del espectador en la sociedad del espectáculo. En la argumentación de Debord, el espectador parece reproducir la figura pasiva e inmóvil del prisionero de la célebre alegoría de la caverna. Para Rancière, en esa concepción se manifiesta el prejuicio de una intelectualidad que se solaza en la visión de unas masas acríticas y dóciles ante el avance incontenible de la sociedad espectacularizada. Sin embargo, si bien la crítica lanzada por Rancière resulta perspicaz, López Piñeyro alude a la necesidad de contextualizar esa concepción del espectador en el marco de un proyecto orientado a favorecer la apropiación activa del arte y la multiplicación de los "usos del arte".

Si la preocupación prioritaria que organiza el funcionamiento del libro se centra en las derivas actuales del situacionismo, ese interrogante postula respuestas variadas. López Piñeyro plantea un intercambio entre el situacionismo y la estética relacional teorizada y defendida por Nicolas Bourriaud. La semejanza entre ambas concepciones estéticas se basa en la proposición de una "facultad de encuentro". La diferencia, notable, es que en la estética relacional, expandida desde la década de 1990, estas situaciones se encuentran desprendidas de cualquier anhelo revolucionario. En el diagnóstico del autor, puede percibirse que una de las herencias autoproclamadas del situacionismo propicia la sustitución del alcance revolucionario por el reformismo moderado. Así, una de las claves del programa situacionista resulta desactivada por sus apropiaciones contemporáneas.

Por el contrario, Paula Fleisner ("El situacionismo que viene. Tiquun entre el «terrorismo» y el arte") apela a una experiencia radical de las prácticas estético-políticas actuales, la publicación *Tiquun* y el panfleto *La insurrección que viene*. Atribuidos a un Comité Invisible, en ambos proyectos se

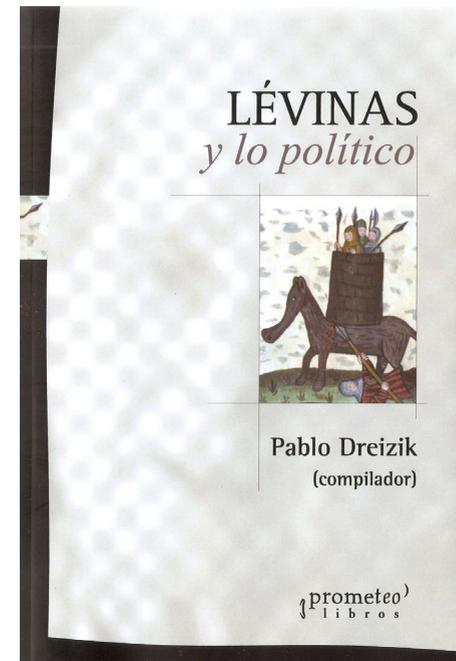
manifiesta no sólo una filiación directa con la herencia situacionista, sino una recuperación de su voluntad de promover una revolución social y cultural “a través de un llamado a una revuelta no agotable en demandas puntuales” (150). Fleisner convoca a Giorgio Agamben para pensar las intervenciones de este grupo. Más allá de las referencias cruzadas entre Agamben, el situacionismo y este colectivo contemporáneo, el intercambio coincide en la valoración de la “inoperosidad” como un gesto político subversivo. La reivindicación situacionista del ocio, la promoción de una “huelga humana” por parte del Comité Invisible y la proposición de la inoperosidad agambeniana abren un frente de combate contra la hiperproductividad capitalista, a la vez que invitan a la multiplicación de las revoluciones moleculares.

La oscilación entre las diversas apropiaciones parciales de la herencia situacionista conduce a la emergencia de interrogantes recurrentes en torno a la potencia política del arte. En un contexto en el que ya no parece posible concebir el arte en el marco de un modelo de eficacia política mensurable, como señala Jacques Ranciere en *El espectador emancipado*, se abre la posibilidad de indagar las grietas abiertas por el proyecto situacionista. Si en su programa estético-político radical se promueve la urgencia de una práctica revolucionaria, Paula Fleisner y Gualalupe Lucero señalan que esa llamada se produce en el campo de una “sociedad llena”. Esa sociedad llena de la segunda posguerra europea, pero también de la actualidad de una Europa en crisis, produce pensamiento crítico y arte revulsivo, pero ya no un germen revolucionario. Ante esa encrucijada señalada por la imposibilidad de percibir una gesta revolucionaria en las sociedades llenas y saturadas por el consumo y el espectácu-

lo, se instala la relevancia de pensar estas problemáticas desde América Latina. Así, en la asunción final planteada por Fleisner, “Acaso sea cierto aquello de que solo allí donde ya no queda nada que perder es posible arriesgarlo todo, y solo allí donde se arriesga todo es posible comenzar a pensar algo así como una revolución” (163), se inscribe en filigrana una llamada urgente a recuperar la potencia revolucionaria de las prácticas político-estéticas contemporáneas.

Algunas reflexiones sobre la filosofía de Lévinas: perspectivas en torno a lo político

ALAN KREMENCHUTZKY



Dreizik, Pablo (compilador), *Lévinas y lo político*, Buenos Aires, Prometeo, 2014, 380 páginas.

El presente libro surge de un largo proceso de investigación en torno a la obra del joven Lévinas. Sus orígenes -relatados en la nota preliminar y en el prólogo a cargo del compilador, Pablo Dreizik -se remontan al año 2007 y se enmarcan en sucesivos Programas de Reconocimiento Institucional (PRI) de la Universidad de Buenos Aires; el último de ellos aún en curso y vigencia. Como bien relata el compilador -la nota preliminar extiende la coordinación de la obra a Pablo Ríos Flores y Alejandro Lumerman- el proyecto se orientó en el año 2010 hacia las consideraciones sobre el liberalismo en los escritos de juventud del filósofo lituano-francés. Como hilo conductor de estas investigaciones se seleccionó un breve texto de 1934 titulado “Algunas reflexiones sobre la filosofía del hitlerismo”, justificando su elección en la contemporaneidad de su publicación con el surgimiento del nazismo, la polémica alineación en un mismo frente del ya mencionado liberalismo, marxismo, judaísmo, cristianismo y el pensamiento clásico -purgado de su mitificación-, y la riqueza y diversidad de categorías filosóficas que lo atraviesan: corporeidad, afectividad, temporalidad, entre otras.

Esta compilación pone al alcance del lector de lengua castellana una variedad de artículos de diversos estilos, orígenes y temáticas, reflejando la multiplicidad de interpretaciones que suscita hablar de política en Lévinas. Para su exposición se la ha dividido en cuatro secciones, a las que debe sumarse el ya mencionado prólogo. En éste se describe la historia detrás del libro junto a un breve recorrido por las problemáticas que atraviesan la literatura académica en torno al pensamiento político de Lévinas; explica el ordenamiento de la obra y releva algunos artículos de cada sección -sin omitir referencias a otros que no se incluyen, pero con los cuales los presentes podrían dialogar-.