

**Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación  
Dirección Nacional de Gestión Curricular y Gestión Docente  
Área de Desarrollo Profesional Docente**

Jueves 5 de octubre en la Ciudad de San Luis, viernes 6 de octubre en la Ciudad de Mendoza y miércoles 18 de octubre en la Ciudad de la Rioja.

**Cine y Formación Docente 2006**

**Arte e intervención en la sociedad del espectáculo. Oscar: un situacionista espontáneo**

Por Carmen Crouzeilles

De noche, a través del parabrisas de un auto en movimiento, la ciudad es una sucesión de impactos de luz, trazos de color indescifrables que impregnan el celuloide. El auto es un taxi; su conductor, Oscar, merodea por calles y avenidas en busca de pasajeros. El merodeo es infructuoso; nadie toma taxis en vísperas de la crisis que terminó con el estallido político de 2001 en Argentina.

El paisaje urbano por el que el taxi se desliza lento es el de la ciudad de Buenos Aires, un escenario en el que es imposible enfocar la mirada en ninguna dirección sin que el campo visual sea invadido por carteles de publicidad. Slogans e imágenes que prometen y ofrecen modelos de felicidad, seducción, seguridad, belleza, alegría y fortuna saturan la percepción de todos los transeúntes que han desarrollado, tal vez como mecanismo de defensa, una indiferencia necesaria para sobrevivir a tanto imperativo de consumo.

En tiempos de crisis, las escenas de la realidad que se superponen a la publicidad de los megacarteles construyen discursos de ironía. Este es uno de los hallazgos de la cámara de Sergio Morkin, el director de "Oscar": sobre el fondo de un aviso que promociona cigarrillos con el slogan "Todos rubios", la cámara toma a una niña de la calle, morena, pobre, hermosa, tal vez sin esperanzas. La cámara subjetiva muestra, en realidad, la mirada de Oscar, un artista plástico que interviene los carteles de publicidad. Las intervenciones estéticas son el resultado de una mirada crítica que Oscar elabora espontáneamente, como producto de

la observación de la ciudad, durante su merodeo de taxista sin pasajeros.

Cuando amanece y la ciudad se va poblando de multitudes, los avisos radiales suman a los estímulos visuales a la sociedad de consumo ("Dejate conquistar"), una fuente auditiva: "Repsol YPF: sabemos que para que un país crezca, también debe crecer cada uno de sus habitantes"; mensajes que se perciben con una inevitable carga de ironía y se desnaturalizan al ser leídos contra el fondo de la crisis. Sumergido, atravesado por esta crisis, Oscar elabora una crítica de este paisaje urbano bombardeado por los estímulos de la sociedad de consumo. Observa y piensa. Sus conclusiones son sintéticas: "Estoy todo el día haciendo un ejercicio visual; veo colores, veo afiches. La gente se pelea con la gente en la cola, o con el tipo de la caja, o se pelea en el supermercado. ¿Por qué la gente no se pelea con los afiches? ¿Por qué no dicen esta publicidad de mierda me tiene podrido? Tengo ganas de que alguien agarre una pintura y haga una equis, así; eso la anuló, eso dice: esta publicidad para mí no es nada".

Estas conclusiones conducen a Oscar a la acción, a la intervención artística. Lo vemos, entonces, bajar del taxi, abrir el baúl y sacar una escalera, latas de pintura, pinceles. Las intervenciones son sorprendentemente buenas, Oscar maneja aerosoles y pinceles con precisión: máscaras de Anibal Lecter sobre las caras de los políticos, yuxtaposición de elementos totalmente heterogéneos que desfiguran el mensaje publicitario y lo desvían hacia connotaciones lúdicas que desconciertan a los transeúntes habituados a

decodificar un mensaje claro, fácil, liso y llano en la comunicación visual urbana. ¿Por qué Perón saluda desde un alfajor? ¿Qué significan las monedas de un peso sobre las caras de los bebés en una publicidad de Benetton? ¿Y una pizza que vuela, alta en el cielo? La perplejidad y cierta consternación, asaltan sobre todo a quienes no son capaces de entender que no hay nada que entender, que sólo hay que abandonarse a la sorpresa de la propuesta artística que es, también, una propuesta humorística.

Hay algo especialmente interesante en este documental: Oscar es un artista espontáneo, carece de formación. Espontáneamente ha desarrollado un método de pensamiento crítico (hacerse preguntas sobre la realidad que lo interpela y tratar de responderlas) y una práctica de intervención artística como mecanismo de respuesta. Esto que hace Oscar no es nuevo, sin embargo: inocentemente, es decir, sin tener noticia de ello, Oscar recorre (reinventa, podríamos decir) una parte del camino de las experiencias del arte de vanguardia que signaron el siglo XX. Podríamos vincular las intervenciones de Oscar con algunos aspectos del dadaísmo y del surrealismo que están, en cierta medida, en el origen de todas las experiencias artísticas del siglo. Pero la asociación evidente es la que vincula a Oscar con el Movimiento Situacionista, tal como se verá.

Comencemos por el principio, cronológicamente hablando. El dadaísmo, movimiento constituido por refugiados y desertores de la primera guerra mundial, surgió en Zurich, en 1916. Dadá quería ser el rechazo de todos los valores de la sociedad burguesa, cuyo fracaso se acababa de mostrar en el estallido de la guerra. Sus iniciadores, Hugo Ball (dramaturgo y poeta alemán), Emmy Hennings (cantante alemana), Hans Arp (artista alsaciano), Tristán Tzara (poeta rumano), Marcel Janco (pintor rumano) y Richard Huelsenbeck (poeta alemán) se reunían en el Cabaret Voltaire. Fundamentalmente, los dadaístas estaban en contra de la guerra. La cultura europea, esa construcción llevada a cabo a través de miles de años, nos ha conducido a la guerra; por lo tanto, no nos sirve y es preciso volver a construirla desde el principio. “Una nación es una asociación cultural de

psicópatas que, como los alemanes, marchan con un volumen de Goethe en la mochila a ensartar franceses o rusos en sus bayonetas”, afirmaban. Para construir de vuelta la cultura es necesario reinventar el lenguaje, destruir el lenguaje que justifica la guerra para descubrir otro lenguaje tan llano que haga rechinar los dientes; eso es Dadá: “el arte viviente será irracional, primitivo y complejo, hablará un lenguaje secreto y dejará documentos no de edificación sino de paradoja”.

Con este sentimiento, los dadaístas, imbuidos del deseo de vivir y crear en completa libertad, atacaban las tradiciones artísticas y políticas, buscaban ultrajar las convenciones y provocar. Tales provocaciones tenían por objetivo general sacudir e incomodar a los burgueses para hacerlos reaccionar, para hacerlos pasar a la acción. Las provocaciones en sí eran de diversa índole; a menudo los artistas provocaban escándalos insultando al público, o a través de *happenings* tales como los “poemas simultáneos” en los que tres o cuatro artistas recitaban, simultáneamente y a los gritos, cada uno un poema distinto ninguno de los cuales significaba nada.

Las manifestaciones dadaístas buscaban, principalmente, la destrucción del arte como institución: la obra de arte no debe guardarse en museos, el arte es efímero y no debe estar separado de la vida, tal como lo supone la concepción tradicional de la cultura. El imperativo del arte efímero dicta que la obra de arte no debe perdurar, sino que debe ser una experiencia estética ligada a la vida y, siguiendo con sus propias leyes, debe desaparecer. En el momento en que Oscar realiza sus intervenciones artísticas, que durarán tanto como tarde en llegar la policía o la brigada de mantenimiento de los megacarteles, la idea de que el arte debe ser efímero tiene casi noventa años de historia. Sin embargo, este precepto dadaísta conserva casi intacto su carácter anticonvencional.

Ya en la década de 1920, los surrealistas, que habían participado en Francia en el movimiento dadá, buscaron definir el terreno de una acción constructiva a partir de la revuelta moral y del desgaste extremo de los medios tradicionales de comunicación. El

surrealismo, que puede entenderse como una aplicación poética de la psicología freudiana, se extendió desde el terreno de la poesía hacia diversos campos de la experimentación artística como la pintura y el cine.

El surrealismo se dedicó a menudo a señalar los aspectos irracionales de la sociedad, a mostrar la disociación existente entre la realidad y los valores proclamados por la burguesía, llevándolos hasta el absurdo, y a revelar la irracionalidad oculta bajo la apariencia lógica o natural de las convenciones sociales. Algunos de los films más célebres de Luis Buñuel como “El fantasma de la libertad” (1974) sirven para ilustrar este punto. Sin duda, el surrealismo logró catalizar durante cierto tiempo los deseos de una época e inauguró una disciplina rigurosa, atemperada en ocasiones por inclinaciones comerciales (pensemos, por ejemplo, en Salvador Dalí), pero eficaz como medida de lucha contra lo que consideraba los “mecanismos de confusión” de la burguesía.

La posible vocación surrealista de Oscar podría radicar en la permanente intención de desnaturalizar el discurso publicitario, poniendo al descubierto su arbitrariedad, la irracionalidad oculta (¿el inconsciente?) bajo la pátina reluciente de los modelos de belleza y felicidad a través de los cuales se reproduce la sociedad de consumo. El procedimiento de la asociación libre, que Oscar utiliza profusamente, también es un “invento” surrealista que data de la década de 1920 y cuya efectividad no se ha desgastado en absoluto.

Si bien las huellas del dadaísmo y del surrealismo impregnan inevitablemente la experiencia de Oscar, quien lo define más acabadamente es el Movimiento Situacionista. Podríamos decir, como se verá, que Oscar es un situacionista tardío, perdido en un tiempo que ya no le pertenece, en una ciudad periférica respecto del poder mundial y en unas coordenadas geopolíticas que tal vez el situacionismo vislumbró pero que no llegó a ver: las de la globalización.

## La Internacional Situacionista

La Internacional Situacionista surgió en 1956 durante un encuentro en Alba (Italia). El encuentro reunió a ocho artistas (arquitectos, pintores, poetas, cineastas, etc.), procedentes de distintas vanguardias (entre ellas, la Internacional Letrista, la Bauhaus Imaginista y el grupo Cobra) y de diversos países. Los artistas y escritores de Francia, Argelia, Italia, Dinamarca, Bélgica, Inglaterra, Escocia, Holanda y Alemania Occidental se comprometieron a intervenir en un mundo que evaluaban al borde de eliminar la autonomía individual. Coincidían, además, en una actitud crítica al capitalismo tardío de postguerra y en el deseo de crear un órgano abierto y multidisciplinario cuyas finalidades serían la creación de situaciones, la producción de un arte verdaderamente político y la discusión con los referentes ideológicos y culturales que los inspiraban o que rechazaban (Carlos Marx, Georg Lukács y Henri Lefebvre, principalmente), con las vanguardias artísticas (dadaísmo, surrealismo, futurismo, entre otras) y con las manifestaciones artísticas en general.

El protagonista del grupo situacionista fue el escritor y cineasta Guy Debord. Entre 1958 y 1969 las discusiones y propuestas del grupo fueron recogidas en la revista *Internationale Situationiste*, que llegó a contar con 12 números y definió las estrategias, giros y líneas generales del grupo. Las nociones de “situación” o “situacionismo” refieren a la confrontación del arte con la vida. Tal como ya lo habían postulado las vanguardias históricas, los situacionistas sostenían que el arte no debe ser una estetización de la vida sino una consumación total destinada a disolver la institución artística. Esto quiere decir que la obra de arte debe perder su aura de objeto sagrado que está destinado a conservarse en un museo.

La creencia de que existe una obra maestra reduce a quien la contempla a un espectador pasivo de la maestría del artista, lo convence de que la verdad y la belleza son dones de otro, esconde la ideología falsa de que sólo algunos elegidos son, por naturaleza, artistas. Pero sobre todo, sugiere falsamente que el arte y la posibilidad de crear son hechos que sólo una *élite* puede producir; los

individuos “comunes” están siempre separados de esa posibilidad y tienen sólo la posibilidad de ser espectadores. Concebida de esta manera, la sociedad entera está constituida por espectadores y el mundo administrado es un espectáculo permanente. Guy Debord desarrolló esta teoría crítica de “la sociedad del espectáculo” en el libro que lleva ese mismo título, publicado en 1967.

## Ocio y espectáculo

La preocupación por el ocio surgió por primera vez entre los poetas letristas a comienzos de la década de 1950. Isidoro Isou y Gabriel Pomerand fueron los iniciadores de la Internacional Letrista, un grupo de poetas que retomaba la herencia del dadaísmo con la intención de rescatar la letra de la palabra para formar un nuevo lenguaje que pueda decir lo que nunca ha sido dicho. Cuando las historias puedan contarse, podrán vivirse, afirmaba el poeta rumano Isidore Isou. El intento letrista era el de sistematizar el dadaísmo. Los letristas decían: “Cuando la crisis del lenguaje y la poesía se eleva más allá de ciertos límites acaba por cuestionar la estructura social. Para alcanzar esa meta, hay que decir cosas que los demás no comprenden y hacerlos dudar de la capacidad del lenguaje para comunicar”. Guy Debord participó activamente del grupo letrista, su obra comenzó en el seno de este grupo. Un ejemplo es el libro *Mémoires* (1957) publicado por Debord y el artista plástico Asger Jorn cuyas páginas eran enteramente *collages* (palabras recortadas y pegadas en cada página) salpicados con pintura de colores en el que los artistas aplicaban el método del *détournement*. El libro estaba encuadernado en papel de lija. La discusión acerca del ocio partía de la consideración de que Europa estaba viviendo una época de expansión económica cuyas consecuencias iban mucho más allá de la capacidad de satisfacer las necesidades obvias y el deseo de lujo. El bienestar económico y los avances en la tecnologización permitían por primera vez en la historia del mundo moderno una considerable reducción del tiempo de trabajo y, por lo tanto, de una disponibilidad inédita de tiempo de ocio. Si hasta hacía poco tiempo el trabajo sólo dejaba tiempo a un

estado de agotamiento que debía destinarse necesariamente al descanso para poder volver a trabajar al día siguiente, de un momento histórico a otro las condiciones económicas del mundo cambiaron y las personas se encontraron con una considerable disponibilidad de tiempo libre con el que era difícil saber qué hacer. Así nació el aburrimiento.

Los letristas se aburrían, eso manifestaban. Y aparte de algunas otras actividades como producir algunos libros y películas, y editar la revista *Potlach*, reflexionaban sobre este estado de aburrimiento al que consideraban un fenómeno moderno, producto de la restricción de empleos y de la relativa abundancia del estado de bienestar que no produce felicidad sino depresión. Las reflexiones letristas sobre el ocio y el aburrimiento de los jóvenes inauguran o inventan el concepto de adolescencia, período de la vida en el que no se es más un niño pero tampoco un adulto, período signado por conflictos existenciales y fuertemente determinado por el bienestar económico que permite que los jóvenes no deban pasar compulsivamente de la infancia al mundo de las responsabilidades adultas como el trabajo, el matrimonio y los hijos y puedan, por lo tanto, vivir una vida de aventuras.

En 1948, los letristas anunciaban la Revolución letrista en el Barrio Latino de París de esta manera: “La juventud es la única fuente posible de cambio social”. Las reflexiones de los letristas sobre el significado de ser joven tuvieron gran influencia sobre el clima cultural de las décadas del 50 y 60; se pueden mencionar como ejemplos el movimiento *beatnik* fundado por Jack Kerouac, Allen Ginsberg y William Burroughs, y películas como “Rebelde sin causa” (1955), dirigida por Nicholas Ray y protagonizada por James Dean.

El incremento del tiempo de ocio, decían los jóvenes letristas, podía convertirse en una preocupación e incluso en una amenaza si cada individuo decidiera construirse su propia vida a su criterio, utilizar su tiempo libre para convertirse en su propio artista y llevar a cabo, por fin, los ideales de la vanguardia: fusionar el arte con la vida. Esta idea fue la

punta del ovillo que condujo a Guy Debord a elaborar su teoría sobre la sociedad del espectáculo: la respuesta de la sociedad moderna a la amenaza del ocio, que es un tiempo de los individuos que el poder no controla, consistió en colonizarlo a través de la sociedad del espectáculo.

El ocio (la capacidad de decidir ¿qué quiero hacer hoy?) comenzó entonces a ser rápidamente reemplazado por el espectáculo (¿qué hay para ver hoy?). El hecho potencial de todas las posibles libertades fue reemplazado por una ficción de falsa libertad, dice Guy Debord: “tengo suficiente dinero para ver cualquier cosa que hagan los demás”. Esa libertad es falsa, insatisfactoria y aburrida, conduce a contemplar la propia incapacidad. Por eso, después de cada espectáculo, el espectador se marcha disminuido, con algo menos de lo que había traído. El espectáculo empobrece al espectador porque lo confina en la pasividad de ver y no actuar. Con su estilo aforístico, Guy Debord lo define muy sintéticamente: “Cuanto más se contempla, menos se vive”. El imperativo situacionista, en cambio, reclama el pasaje a la acción; no ser un espectador de situaciones creadas por el poder que administra el mundo, sino ser capaz de crear las propias situaciones vitales.

Desde el punto de vista situacionista, no sólo son espectáculos aquellos que llevan ese nombre, es decir, los medios masivos, las representaciones artísticas, la publicidad o el cine. La ciudad misma es un espectáculo, las instituciones y sus protocolos, la guerra, los noticieros, la carrera espacial, la política; todos estos son eventos contruidos, producciones espectaculares. Hay que detener el espectáculo, dice Debord, la libertad de actuar está al alcance de cualquiera. Hay que construir situaciones y perfeccionar la diversión en lugar de esperar pasivamente que el sistema lo entretenga o lo divierta a uno. Crear situaciones implica un nuevo uso del ocio en el que la supervivencia material, la continuidad de la especie y la fe serían subproductos naturales del redescubrimiento cotidiano de la propia vida en juego en el que lo importante que debo saber es qué quiero hacer hoy, qué es lo que verdaderamente deseo hacer cada día.

La revolución situacionista, entonces, se basa no en una crítica del sufrimiento social sino en una crítica de la idea de felicidad que tiene una sociedad. El situacionismo, como movimiento de vanguardia, desarrolló en primer lugar una concepción crítica del arte y de la vida antes que una serie de experiencias artísticas; su producción teórica fue considerablemente más importante que su producción artística y la precedió siempre. El principal aporte crítico del situacionismo fue el de señalar los nuevos focos de la revuelta en la sociedad moderna: la idea de felicidad asociada al consumo y a la tecnología, la ideología de la supervivencia, la construcción social del ocio y el aburrimiento; con estos elementos el poder construye el mundo como un espectáculo compulsivo.

En *La sociedad del espectáculo* (1967), Guy Debord afirma que la alienación podría ser explicada por la fuerza invasiva del espectáculo, que es la naturaleza seductora del capitalismo. Los individuos alienados sólo quieren “ver lo que pasa”, no quieren participar o crear el acontecimiento. No se puede responder al espectáculo, dar réplica o intervenir, pero además nadie quiere hacerlo. Por eso, en el espectáculo la comunicación fluye en un solo sentido; el espectáculo es un proyecto oculto de control social que no produce actores sino espectadores que se estremecen al contemplar lo que sea.

El espectáculo dramatiza la libertad, y esto no hace más que confirmar que la libertad no existe. En algunos espectáculos ocurre a veces que se invita a participar a los espectadores bajo alguna consigna; esto incluso sucede a veces compulsivamente. Y cuando los verdaderos actores dicen basta, los falsos actores regresan a sus butacas con la impresión de haber intervenido, pero no es así; han actuado según las reglas del artista. Una verdadera intervención sería que alguien, separándose de la multitud, gritase: “No, yo soy ahora el artista y ustedes van a jugar mi juego que consiste en...” Entonces, todos se enfrentarían a una elección real, una elección que contendría todos los intangibles de la epistemología, la estética, la política y la vida social. Esto sería “crear una situación”, pero no ha ocurrido jamás.

Las experiencias y emociones que los hombres extraían en el pasado de su experiencia individual han sido convertidas en mercancías objetivas y replicables, con un precio en el mercado, y ellos mismos las pueden comprar; de hecho, deben hacerlo. Los individuos no consumen cosas, sino a sí mismos: esto es lo que Guy Debord denomina “la separación consumada”; otro modo de definir la alienación.

Continuamos citando a Debord (1967): “el espectáculo es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, es decir, social, como simple apariencia”. “El espectáculo se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible. La actitud que exige por principio es esa aceptación pasiva que de hecho ya ha obtenido por su modalidad de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia. El carácter fundamentalmente tautológico del espectáculo es consecuencia del simple hecho de que sus medios son, al mismo tiempo su fin. Es el sol que jamás se pone en el imperio de la pasividad moderna. Cubre toda la superficie del mundo y se baña indefinidamente en su propia gloria”.

Si para el marxismo la alienación se definía como la separación entre el trabajo y el producto del trabajo porque lo que el trabajador producía le era arrebatado, para el situacionismo se define como separación entre la existencia y la experiencia vital: en la sociedad del espectáculo lo que es arrebatado a los individuos es su propia vida.

La abundancia material y el dominio técnico del mundo moderno deberían permitir a los individuos el desarrollo individual y una mayor autonomía, pero en lugar de generar libertad generan dependencia y consumo del espectáculo de la libertad. Cuanto más se acepta reconocerse a uno mismo en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende uno su propia existencia y sus propios deseos. Si la revolución arraiga en el deseo de crear una vida propia, el espectáculo incluye ese deseo en sí mismo y lo devuelve como producto. Y, en definitiva, si todo lo vivido es representación, la verdadera vida no existe. La victoria del espectáculo consiste en que nada parece verdaderamente real hasta que se muestra como espectáculo; el individuo alienado no

reconoce al otro, ni siquiera se reconoce a sí mismo sino a través del reflejo en los modelos que le ofrece la sociedad espectacular, especialmente la publicidad. Esto es lo que quiere decir Debord con la frase “El espectáculo (...) es una relación social entre personas mediatizada por las imágenes”.

Si repensamos las reflexiones de Oscar en su taxi mientras merodea por la ciudad a la luz de la crítica situacionista, podemos pensar que estamos ante un situacionista espontáneo que, en sus palabras, está recreando la teoría de la sociedad del espectáculo. Lo que Oscar ve, lo que lo indigna profundamente hasta el punto de crearle la necesidad de intervenir, es la pasividad indiferente de las personas sometidas al bombardeo publicitario, bombardeo que él vive como un verdadero ataque, una invasión de la mirada: la ciudad es una batalla de imágenes. Su sentido crítico es verdaderamente agudo cuando se pregunta: ¿cómo es posible que la gente se quede tranquila cuando una AFJP le dice: “vos ocupate de tu vida, de tu futuro nos hacemos cargo nosotros”? La respuesta a su pregunta “¿Por qué la gente no reacciona?”, que él mismo no encuentra, podría ser perfectamente la teoría situacionista de Guy Debord desarrollada en *La sociedad del espectáculo*.

### El desvío

La principal operación estética llevada a cabo por los situacionistas es el *détournement*, que puede traducirse como desvío o distorsión del sentido. Esta tergiversación se logra al yuxtaponer fenómenos aparentemente inconexos, como por ejemplo al recortar una imagen o un fragmento de un texto y pegarlo en un contexto que le es ajeno. El procedimiento clásico generador de desvíos es el *collage*. Esta operación estética tiene para los situacionistas dos finalidades:

→ Demostrar que las categorías estéticas son falsas y las barreras sociales son ilusiones construidas.

→ Tomar elementos de la cultura de masas y reubicarlos en contextos reveladores de su función.

En la tergiversación, un artista reutiliza elementos de medios bien conocidos para crear una nueva obra con un mensaje diferente, a menudo opuesto al original. La tergiversación emplea la imitación del original de un modo directo, no se trata de construir una nueva obra que simplemente aluda fuertemente a la original.

Los procedimientos situacionistas en los que se empleaba el desvío, son el *collage*, el reciclaje, el *scotch art* (que consiste en arrancar con cinta *scotch* tiras de imágenes o texto de su soporte original y componer con ellas una nueva obra), la creación de tensiones entre palabra e imagen donde la palabra tiene un rol fundamental, la sustitución de las viñetas originales en *cómics* por textos que le otorgan un sentido totalmente diferente, y la apropiación y resignificación de algunos productos culturales del capitalismo tardío como la publicidad y el *graffiti*. El film de René Vienet *¿Puede la dialéctica romper ladrillos?*, una película de artes marciales cuyos textos fueron cambiados por discusiones políticas, es un ejemplo de *détournement* situacionista. En 1979, Joseph Wolman publicó el libro situacionista *Dühring Dühring* en el que tres mil retratos de personajes célebres están atravesados con letreros sobre los ojos, con palabras que se repiten aleatoriamente, como: socialismo, territorio, desprecio, clases, narrativa, etc.

En sus intervenciones a los carteles de publicidad, Oscar practica sin duda el desvío. En algunos casos como los que ya describimos, la yuxtaposición de elementos, el collage, genera desconcierto. En otros, la distorsión del sentido está orientada por una intención más claramente reconocible, como es el caso de las intervenciones en los carteles de campaña política o en aquellas en las que todos los modelos son convertidos en talibanes. En algunos casos, cuando encuentran carteles en blanco, Oscar y Sergio Langer, artista invitado en este documental, los aprovechan para desarrollar propuestas plásticas enteramente propias en las que la crítica social y la intención de escandalizar resultan muy evidentes. Tal es el caso de la exposición de falos dibujada por Oscar ("son las pijas que el poder nos mete todos los días", dice), o el dibujo de Langer de una vieja que porta perros dálmata en

bandeja en una mano mientras sostiene una ametralladora con la otra, bajo el slogan "no al aborto".

## Deriva

La deriva define al merodeo urbano, a un dejarse llevar lejos de la vida cotidiana. Esta práctica fue inventada por los situacionistas que se dedicaban a discurrir por la ciudad con la consigna de no hacer dos veces el mismo recorrido y dormir siempre en un lugar diferente. Durante la deriva, los situacionistas dibujaban el mapa de sus trayectorias. Algunos llegaron a vagar cuatro meses seguidos. Se encontraban y separaban, escribían y dibujaban. Los mapas de estos itinerarios errantes formaban parte de una disciplina inventada por los situacionistas, llamada psicogeografía. Llegaron a fundar sociedades psicogeográficas, como la de Londres. Además de los mapas de la deriva, la psicogeografía incluía una crítica de la arquitectura y del urbanismo y de los derroteros urbanos planificados, e intentaba la elaboración de técnicas para desorganizar el territorio administrado. Las conclusiones más perdurables de la práctica situacionista de la deriva fueron las críticas al urbanismo.

En "Adornos racionales para la ciudad de París", artículo publicado en la revista Potlach (1955), se proponen las siguientes modificaciones al espacio urbano:  
Cambiar los nombres de las calles para crear confusión cívica. Una calle podría llamarse, por ejemplo: "¿Si no morimos aquí, llegaremos más lejos?"  
Libre acceso a cárceles para todos  
Abolición de museos, cementerios e iglesias  
Interruptores en los faroles callejeros  
Abrir el metro por las noches con iluminación pobre e intermitente  
Crear un ministerio del ocio

La deriva sistemática persigue la aproximación azarosa a una psicogeografía que permita investigar las formas de interacción en el espacio. Lo que la deriva propone es perderse para activar críticamente desde el entorno una conducta lúdico-constructiva. Seguida de un eco que recuerda insistentemente la "escritura automática" de los surrealistas, "la deriva es

el paso sin interrupción a través de variados ambientes; es la búsqueda del pasadizo y de la paradoja que impulsa a establecer una nueva lectura del territorio, presentando el espacio como un ente activo capaz de suscitar distintos comportamientos y emociones que nos incitan a interactuar con él”.

Este método situacionista fue recogido, al menos en sus aspectos formales, por una serie de movimientos que se sucedieron a lo largo de la segunda mitad del siglo XX: *hippies*, *beatniks*, *punks* y otros. En cierto sentido y con obvias salvedades, podemos pensar que el merodeo urbano de Oscar como taxista es una especie de deriva situacionista de la que lleva, incluso, un registro pormenorizado en un cuaderno, destinado –según explica– a organizar la secuencia de sus intervenciones.

### Los ecos lejanos del Mayo francés

Hasta poco antes de la revuelta de mayo de 1968 iniciada por los estudiantes de la Universidad de Nanterre, los situacionistas eran considerados cuatro gatos locos. Desde el gobierno francés se los tildaba de “asociación de estetas megalómanos chiflados, fanáticos, despreciados por la izquierda e ignorados por todos los demás”. Del mismo modo, en 1967, el sociólogo francés Henri Lefebvre decía que las ideas situacionistas eran absurdas: “los situacionistas proponen no una utopía concreta sino una abstracción. ¿Realmente creen que un bonito día las personas se mirarán unas a otras y dirán “basta, al diablo con el aburrimiento, vamos a crear situaciones”? Si tal cosa ocurrió una vez en la Comuna de París (1871), esa combinación de situaciones no volverá a darse”. Pero esa situación volvió a darse al año siguiente, entonces Lefebvre se hizo situacionista y participó activamente de la revuelta como integrante del grupo de *enragés* de Nanterre junto a otros intelectuales célebres como Alain Touraine, Jean Baudrillard y Edgar Morin.

Las consignas situacionistas cobraron fama mundial a través de los *graffitis* pintados en las paredes de París durante el Mayo francés: “La imaginación al poder”, “El

aburrimiento es siempre contrarrevolucionario”, “Vive sin tiempos muertos”, “Tomo mis deseos por realidades porque creo en la realidad de mis deseos”, “No trabajen nunca”, “Cuanto más consumes, menos vives” y muchos otros.

Para continuar con el paralelismo propuesto en la interpretación de la película de Sergio Morkin, debemos decir que si el situacionismo encuentra su apoteosis y su agotamiento en la revuelta del Mayo francés, algo equivalente ocurre con las experiencias de arte efímero de Oscar en relación con el estallido social y político de diciembre de 2001 en Buenos Aires, cuyas imágenes de la ciudad en llamas, cacerolazo, saqueos, euforia y protesta callejera marcan el final de la historia de Oscar con una crisis definitiva que concluye con el desalojo y una probable exclusión social.

### El concepto de recuperación

Es el momento de volver a plantear la pregunta de Oscar: ¿Por qué la gente no reacciona ante el bombardeo publicitario que incita compulsivamente al consumo de productos, pero también de modelos de vida fabricados? Y también: ¿Las intervenciones de Oscar fueron peligrosas, desestabilizantes, amenazantes para alguien?

La respuesta a esta última pregunta es explícita en el film de Sergio Morkin: la dan los estudiantes de publicidad y uno de los publicistas de la agencia Agulla. Lejos de sentirse damnificados por las intervenciones artísticas de Oscar, la FADU, el Instituto Goethe, la Universidad Di Tella y principalmente los publicistas de Agulla lo convocan para que muestre su experiencia, la elaboración crítica que le permite crear, sus procedimientos artísticos. Los publicistas convocan a Oscar para aprender de él (“si somos capaces de imaginar cómo Oscar intervendría nuestras publicidades, vamos a hacer mejores publicidades”, dice uno de ellos) y a través de esa acción detonan en él la fantasía y el dilema de ser contratado por la agencia Agulla y, por lo tanto, poder ganar dinero con su arte. La fantasía se comprende desde todo punto de vista, empezando porque la familia de Oscar está al borde de la indigencia. El dilema también: “no quiero traicionarme a mí mismo”, dice Oscar. Ser

contratado podría derivar en una irremediable pérdida de referencias para el artista crítico.

Lo que finalmente ocurre en la historia de Oscar es lo más triste: los publicistas no lo contratan. Y no lo hacen porque ya han extraído de Oscar todo lo que necesitaban de él. Si el siglo XX transitó un proceso de confrontación violenta entre la crítica de los artistas y la sociedad, a comienzos del siglo XXI (y desde muchos años atrás) ese problema ya no existe porque los sectores dominantes de la sociedad aprendieron a recuperar la crítica, a integrarla y extraer lo mejor de esta inteligencia para fortalecerse a su sistema. Las ideas artísticas más radicales que puedan imaginarse ya no son, desde este punto de vista, una amenaza, ya que todas ellas pueden ser convertidas en mercancía e incorporadas a la sociedad de consumo como productos, a lo sumo, exóticos. Este es el final definitivo –y tranquilizador para muchos– de las ilusiones de la vanguardia que dominaron gran parte de la imaginación del mundo durante el siglo XX. Cómo sigue la historia es algo que todavía está por verse.

### **Bibliografía**

Debord, Guy (1967): La sociedad del espectáculo. Buenos Aires, La marca, 1995.

Debord, Guy (1988): Comentarios a la sociedad del espectáculo. Barcelona, Anagrama, 1990.

Marcus, Greil (1989): Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX. Barcelona, Anagrama, 1993.

### **En Internet:**

Archivo situacionista hispano:  
<http://www.sindominio.net/ash/>  
Último acceso: 6-12-2006.

Afiches situacionistas del Mayo francés:  
<http://picturebook.nothingness.org/pbook/may68/display/96>  
Último acceso: 6-12-2006.