

Espacio público: reflexiones sobre la práctica contemporánea del *détournement*

(Public space: reflections on the contemporary practice of *détournement*)

AKUTAIN ZIARRUSTA, Ainhoa
Univ. del País Vasco (UPV/EHU). Fac. Bellas Artes. Dpto.
Escultura. Bº de Sarriena s/n. 48940 Leioa
akutain@gmail.com

El objetivo de esta investigación es exponer algunos aspectos de la transformación, formal e ideológica, de la praxis artística en el contexto del espacio público contemporáneo. Razonando desde la perspectiva situacionista, concretamente desde los criterios que se establecen con la teoría del *détournement*, se examinarán intervenciones relacionadas a ésta en el espacio urbano, reflexionando sobre sus efectos y repercusiones estéticas y sociales.

Palabras Clave: Espacio público. *Détournement*. *Perruque*. Apropiacionismo. Anti-monumento. Intervención.

Ikerketa honen helburua gaur egungo espazio publikoan praxi artistikoa izaten ari den eraldaketa formal eta ideologikoaren alderdi batzuk azaltzea da. Ikuspuntu situacionista hartuta, hiri espazioan izandako interbentzioak aztertuko ditugu, *détournement*aren teorian ezarritako irizpideen bidez. Horrez gain, efektuei eta ondorio estetikoiei zein sozialei buruzko gogoeta egingo dugu.

Giltza-Hitzak: Espazio publikoa. *Détournementa*. *Perruquea*. Besteen lanaz jabetzea. Antimonumentua. Interbentzioa.

L'objectif de cette enquête est d'exposer certains aspects de la transformation, formelle et idéologique, de la praxis artistique dans le contexte de l'espace public contemporain. D'un point de vue situationniste, plus précisément conformément aux critères décrits dans la théorie du *détournement*, on examinera des interventions ayant un rapport avec cette dernière dans l'espace urbain, en réfléchissant sur ses effets et ses répercussions esthétiques et sociales.

Mots Clés: Espace public. *Détournement*. *Perruque*. Appropriationnisme. Anti-monument. Intervention.

A lo largo de la historia, se ha comprobado que en toda realidad urbanística institucionalizada conviven realidades cómplices con los procesos informales de autonomía institucional. Estas realidades ofrecen una perspectiva alternativa del espacio público; es decir, una subjetividad singularizada dispuesta a formar un imaginario distinto al hegemónico.

La praxis artística vinculada a la tradición utopista, en su anhelo de reflexionar sobre todos los aspectos de la vida, ha logrado estar involucrada en esta tarea de construcción de un espacio social variado en el que la ciudad, el espacio urbano, es el marco constructivo. No obstante, la reflexión contemporánea de pretender transformar el espacio urbano en el que se habita, se acoge fundamentalmente a los referentes utópicos establecidos por las líneas teóricas y artísticas de la vanguardia y de la posguerra. Esta conexión puede ser debida al cambio significativo de paradigma interpretativo al pensamiento político que se da, especialmente, tras la planificación centralizada a la que se sometieron las principales ciudades europeas con el capitalismo posindustrial de los años 50. Planificación que fue percibida como reducción del espacio urbano a un espacio funcional.

Ante esta situación, empiezan a apreciarse signos de recuperación de la crítica radical que trata de adaptarse a las nuevas condiciones que impone el capitalismo posindustrial. Estos movimientos, influidos por las pautas marcadas por las vanguardias clásicas de fusionar el arte y la vida cotidiana, pero a su vez, conscientes de la necesidad de conectar con los intereses de la clase obrera, darán pie al surgimiento, en 1957, de la Internacional Situacionista (IS).

Los situacionistas desarrollan el planteamiento teórico de Henri Lefebvre¹ e imprimen un cambio de paradigma: tradicionalmente, la variable principal de los análisis económicos y sociales marxistas había sido el *tiempo*. Con los situacionistas se revaloriza el *espacio* y éste cesa de ser solamente el marco de toda acción política para convertirse en el objeto mismo de la confrontación de clase. Lo que implica cuestionar el proceso de reconstrucción y transformación urbana. En la perspectiva situacionista, la arquitectura moderna y el urbanismo son sinónimos de los poderes estatales y privados que pretenden regular el tejido de las ciudades con pretextos de higiene y modernización, cuando en realidad solamente operan como aparatos tecnocráticos que asientan las herramientas de control en el espacio físico concreto.

A este respecto, la IS exigía la puesta al descubierto de las valoraciones, modos de visión y concepción dominantes, a las que denunciaba como encubridores de contradicciones sociales, exigiendo su validación a través de la reclamación de *otra* realidad; una posición de claro enfrentamiento con la hegemonía cultural (tradicción transmitida y todas sus formas de permanencia). De modo que plantean una estrate-

1. Henri Lefebvre había desarrollado parte del ideario situacionista con la publicación, en 1946, de *Crítica a la vida cotidiana*, coincidiendo con el desencanto de su autor hacia una nueva economía basada en el consumo, el fetiche, la moda y el ocio dirigido. Lefebvre rompe con el planteamiento comunista según el cual la base económica determina mecánicamente la superestructura y aborda, por primera vez, lo cotidiano desde un punto de vista crítico y marxista. En su aspiración al cambio de la vida real, plantea la visión de lo urbano no como paisaje, sino como marco para las astucias y pequeñas rebeliones cotidianas de los transeúntes. Para el filósofo, los situacionistas eran los herederos de muchas de sus ideas y hechizado con la irreverencia con la que se habían presentado ante una izquierda agotada, participó en sus proyectos.

gía de resistencia minoritaria, de exploración casual del entorno urbano, entendida como un palimpsesto, donde recoger acontecimientos y aplicar impresiones. Este deambular abrió paso al discurso científico en la investigación *psicogeográfica* de la IS, como vía de estudio del ambiente geográfico y el *détournement* como herramienta de transformación que caracterizaba el desmembramiento de las relaciones con el espacio urbano, mediante una socialización de la propiedad intelectual y como reactor de la historia que ha sido desactivada, rescatando para ello las estrategias de tergiversación, manipulación y simulación tan características en estafadores, activistas revolucionarios y tendencias artísticas radicales como el dadaísmo y el surrealismo (véase Rocha, S., 2006). Con el único interés, como señala Andri Gerber (2008: 138), de liberar al individuo de su alienación y hacerle pasar de un estado de *topofobia* (odio al lugar) a otro de *topofilia* (amor al lugar).

1. DÉTOURNEMENT: LA OTRA MIRADA

El *détournement*², concepto creado por Marcel Mariën (surrealista belga que escribía en el periódico *Les Lévrés Nues* junto a Debord y Bernstein, entonces letristas) recupera el *ready-made* de Duchamp y el principio del *collage*, enfocados a una herramienta capaz de articular las ambigüedades de la producción cultural mediante la incorporación de sus contradicciones y extenderla a todos los ámbitos de la vida social. Mariën definió al *détournement* como malversación de la convención, es decir, la distorsión del significado y uso original de un objeto, alejada de la mera afirmación cómplice, para producir un efecto crítico que debía invertir la pasividad producida por el consumismo tardo capitalista en la sociedad.

Acogido al desarrollado teórico y práctico de la IS, el *détournement* se convierte en la “*firma del movimiento situacionista, la señal de su presencia y contestación en la realidad cultural contemporánea*” (Debord, G., 1959 [2001]: 80) y se equipara al concepto de *refuncionalización* de Bertolt Brecht, con cuyas obras pretendía potenciar la reflexión del espectador, además de fomentar el activismo político. Brecht, influenciado por las prácticas del *Agit Prop* proponía, junto con Walter Benjamin, las estrategias del *montage* y el *collage* como formas de interrumpir la naturaleza permanente de la imagen mediática, bloqueando su consumo impasible por parte del espectador e incitándole a un rol más activo. Como diría Benjamin, consistiría en transformar a los consumidores en productores; contrarrestando el consumo de los significados preconstituídos a los que se incorpora la ideología.

Mémoires (1957) está considerada como una de las muestras prácticas tempranas más notorias del *détournement* del primer situacionismo. Resultado de una colaboración entre Guy Debord y Asger Jorn, en este libro de cubiertas forradas con papel de lija (abrasivo como el uso del *détournement*) no hay nada escrito de primera mano. Debord recortó párrafos, frases, estrofas e incluso palabras sueltas de libros, revistas y periódicos que las dispuso en 64 páginas donde luego Jorn intervino añadiéndole salpicaduras, líneas, trazos y manchas de colores. Todo esto descontextua-

2. Debido a todas las variantes interpretativas del *détournement* en lengua castellana (tergiversación, desvío, subversión, plagio, provocación) y reconociéndose en las mismas cierta inexactitud de sentido, se ha optado por mantener el vocablo de origen sin traducción alguna.

lizado y dotado de una significación nueva: la crítica del lenguaje como ideología y el *détournement* como herramienta de una nueva y auténtica comunicación. Una vez encajadas las piezas, las pistas conducían al recuerdo nostálgico del primer año de la Internacional Letrista. Sin embargo, para el crítico Peter Wollen (Foster, Krauss, *et. al.*, 2004 [2006]: 395) el *détournement* situacionista del arte alcanzó su apogeo en 1959, cuando miembros de la IS exhibieron en París *La Caverna Antimateria y Modificaciones*:

Para la exposición titulada *La Caverna Antimateria*, dos miembros de la sección italiana de la IS, Giors Melanotte y Giuseppe Pinot-Gallizio, ampliaron el concepto de pintura industrial de Pinot-Gallizio mediante la creación de una instalación en la que se vinculaba la producción funcionalista del arte con la comercialización del miedo a través de la aniquilación nuclear. Para ello, se daba forma a las paredes y techos mediante pinturas industriales, creando una caverna o gruta completamente artificial. La pintura industrial de Pinot-Gallizio se ideó “*contra el arte independiente y contra el arte aplicado, el arte aplicable a la construcción de ambientes*” (Debord, G., 1958 [2001]: 62) inventándose para ello una especie de máquina que, desprendiéndose de la manualidad del genio, cubría los rollos de lienzo con manchas arbitrarias de pintura, es decir, insertaba el *action painting* de Jackson Pollock en un absurdo contexto industrial. La pintura industrial de Pinot-Gallizio representaba el *détournement* de la creación artística y también del mercado del arte, parodiando el mundo presente de la producción y el consumo capitalistas, ya que su pintura se vendía por metros.

Las *Modificaciones* llevadas a cabo por el situacionista danés Asger Jorn (anteriormente miembro del movimiento Cobra), agudiza de otra manera las marcas del capitalismo. Jorn adquirió, en un mercado de objetos de segunda mano, decenas de cuadros mediocres destinados a la decoración pequeñoburguesa e intervino en ellos pintando las abstracciones y figuras primitivistas que caracterizaron su obra. Como indican los autores de *Arte desde 1900: Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad* (Foster, Krauss, *et. al.*, 2004 [2006]: 395), en los últimos tiempos las *Modificaciones* han dado lugar a lecturas divergentes. En este sentido, algunos críticos ven estas obras como deconstrucción de los géneros tradicionales que se han convertido en *kitsch* académico para hacerlos vivir de nuevo como signos contemporáneos, superando así, al menos simbólicamente, la escisión entre vanguardia y *kitsch* que durante mucho tiempo han deformado la cultura moderna. Para otros críticos sin embargo, las *Modificaciones* muestran la vanguardia reducida a *kitsch*.

Lo que sí se puede confirmar, es que ambas lecturas pueden ser respaldadas por la declaración que realizó Jorn respecto a la exposición:

El *détournement* es un juego nacido de la capacidad de desvalorización. Sólo quien es capaz de desvalorizar puede crear nuevos valores (...). Sólo quedan dos posibilidades para nosotros en Europa: ser sacrificado o sacrificar. Depende de ti elegir entre el monumento histórico y el acto que se merece (Jorn, A., 1959 [2009]).

2. LA 2ª INTERNACIONAL SITUACIONISTA: EMANCIPACIÓN DE LA ACCIÓN DIRECTA

En 1962, se produce el cisma de la IS. Hasta entonces, la IS recogió los debates, discusiones e inquietudes sobre la función del arte para dar un giro hacia una práctica exclusivamente político-teórica. Servando Rocha (véase Rocha, S., 2006) señala

que es entonces cuando la IS desarrolla una crítica conexas a la sociedad del espectáculo y se sientan las bases ideológicas en las que sus artículos abandonan las reseñas a las vanguardias artísticas y aparecen referencias histórico-ideológicas que se componen del pensamiento de Marx, el anarquismo de la Primera Internacional, la revolución española, la liga espartaquista, o la resistencia de Kronstadt contra el bolchevismo (en un intento de reencontrar la historia que había sido relegada y marginada como subpolítica por parte del capitalismo y, en gran medida, por los estalinistas y socialdemócratas).

Mientras tanto, los miembros excluidos formaron la 2ª Internacional Situacionista (conocido también como Bauhaus Situacionista), en torno a la granja sueca *Drakabygget*, propiedad del pintor y poeta Jørgen Nash, hermano de Jorn. Los participantes de la nueva coalición convirtieron la granja *Drakabygget* en el primer colectivo (en el sentido de vivir y trabajar adoptando el espíritu de cooperación productiva) y en un centro de experimentación artística, regresando a las raíces artísticas del primer situacionismo. En la granja, además del arte comunal, se prepararon acciones, panfletos, tesis, pósters, películas, publicaciones, manifiestos, etc. para diversas agrupaciones relacionadas con el movimiento anti-autoritario. Esta vocación participativa les aportará apoyo de personas como Rudi Dutschke, protagonista de primer orden en los movimientos estudiantiles alemanes en las revueltas de los años sesenta. La granja se convirtió en refugio de los fugitivos neerlandeses *Provo* y *Gruppe Spur* (anteriormente sección alemana de la IS) transcurrió su año de exilio en la granja cuando se les acusó penalmente de blasfemia. Por *Drakabygget* también pasaron el grupo sueco KRW, el italiano *Gruppo Settanta*, el grupo *Experimental Laboratory* de la localidad danesa Orestad, el grupo *Maruni* de Córcega, el grupo *Situacionistas Mexicanos*, el grupo *Joynes* de los EE.UU. y el Movimiento Internacional de Superficie (*International Overground Movement*).

Fue aquí también donde Nash y Jens Jørgen Thorsen (crítico de arte y músico de jazz) formaron *Co-Ritus*, movimiento artístico de acción directa y de intervención en el espacio urbano que pretendía llevar la noción de arte experimental hacia un sentido ridículo. Remarcaban el concepto anti-*happening* para alejarse del distanciamiento que se daba entre los artistas *Fluxus* y sus espectadores pasivos, e iniciaron la praxis del *performance* callejero con sus conquistas parciales de la ciudad (urbanismo de comunicación) y la demanda directa de la acción creativa subversiva. Nash y Thorsen, en una entrevista concedida a *Aspekt* en 1963, declararon que para ellos ser situacionista implicaría “*la utilización del arte y de las fuerzas de la creatividad en el arte directamente en el entorno social*” (Nash, Thorsen, 1963 [2009]).

El grupo adoptó cierta popularidad vandálica por sus performances y acciones provocativas, pero la acción que captó más repercusión mediática y se popularizó entre los colectivos libertarios fue la decapitación de la estatua de la Sirenita, de marcado simbolismo en Dinamarca.

Esta decapitación fue una de las acciones más famosas y polémicas realizadas en el Copenhague de aquella época (1964). Nash y Thorsen intentaron hacer uso de la creatividad que normalmente se mantenía ausente en las acciones contestatarias, intentando activar al tradicional espectador pasivo transformándolo, mediante el juego del *détournement*, en un co-creador de las situaciones concretas: aprovechando el afán de los mass-media por suscitar la polémica, Nash escribió un poema ficticio

sobre el “asesinato” de la Sirenita. El departamento de homicidios danés estaba sorprendido por el conocimiento que Nash tenía sobre el caso, que coincidía con la investigación técnica de la escena del crimen. Con lo que buscaron la cabeza de la Sirenita en *Drakabygget* y en las casas de Hardy Strid y Lis Zwick, con quienes Nash mantenía una estrecha relación. Mientras tanto, divulgaron un *collage* hecho a partir de la fotografía de la Sirenita decapitada, en la que se le había añadido el retrato del supuesto asesino: un capitán de barco noruego en funciones que había participado en una campaña publicitaria. Nash, acosado por los periodistas, prometió revelar la identidad del asesino en los números 5 y 6 de la publicación *Drakabygget*. No obstante, el primer número no tenía más que páginas en blanco y en el siguiente se señalaba que se rebelaría la autoría en 1974, una vez se hubiese prescrito el delito.

3. CONTRACULTURA MILITANTE: UNA LECTURA PROPIA

Las agitaciones correlativas a las teorías situacionistas, las cuales se englobaron dentro del nombre genérico de *prositu*, se extendieron durante los años sesenta, formando un movimiento social que supuso un rechazo total contra los valores y modos de vida establecidos, pretendiendo ofrecer un modelo de sociedad distinto: la contracultura.

Deshechos todos los valores, incluidos los financieros, ocupaban espacios vacíos para vivir y se negaban al trabajo asalariado. Pretendían fundar comunas revolucionarias en los centros urbanos, y entre sus máximas estaban el activismo, el psicoanálisis, el amor libre y la instrucción política, del que saldrán algunos de los protagonistas de la acción armada de los años venideros como los grupos *Komunne 1* (con Dieter Kunzelman, anteriormente miembro del situacionista *Gruppe Spur*), *West Berlin Tupamaros*, *Bewegung 2 Juni*, (Movimiento 2 de Junio, M2J), *The Hash Blues Rebels* (Rebeldes del hachís) en Alemania, *Up the wall, Motherfuckers!* (Motherfuckers o UAW/MF, Contra la pared, hijos de puta!), *Weathermen* (Meteorólogos, posteriormente conocidos como WUO, Weather Underground Organization), *Youth International Party* (Yippies, Partido Internacional de Juventud) o *White Panther Party* (*White Panthers*) en Estados Unidos, o los británicos *King Mob* (*Mobbers*, Rey de la Turba, con los miembros excluidos de la sección inglesa de la IS) y *Angry Brigade* (Brigada Iracunda). Todos estos grupos, definidos a sí mismos filodadaístas, eran interpretaciones sumamente libres de la teoría situacionista, y al igual que sus predecesores, consideraban al arte un esfuerzo político de valiosa experiencia espiritual, viendo a los museos y galerías de arte corruptos en su alejamiento de este intercambio creativo vital. No obstante, el núcleo situacionista francés de Debord desaprobó estos movimientos, argumentando que todas estas actitudes contraculturales estaban expuestas a la *recuperación*³ al tiempo que con sus elecciones fragmentarias no conseguían más que pinchar al sistema, cuando lo que realmente se necesitaba era una revolución general, añadiendo:

3. La *recuperación* es un concepto ideológico nacido dentro de la filosofía situacionista y donde se plantea la posibilidad latente de que las ideas y los proyectos revolucionarios puedan ser incorporados a las lógicas del sistema de economía de mercado, por medio de la *comodificación*, es decir, la entrada a la lógica de mercancía y la funcionalización dentro de la cultura principal.

“El medio *prositu* no tiene más que buenas intenciones, y quiere consumir de inmediato las rentas ilusoriamente, aunque sólo bajo la forma del enunciado de sus vanas pretensiones. Este fenómeno *prositu* fue censurado por todos los de la IS, en la medida en que se veía en él una imitación exterior subalterna, pero no fue comprendido por todos. Debe de entenderse no como un accidente superficial y paradójico, sino como la manifestación de una alienación profunda de la parte más inactiva de la sociedad moderna que se ha hecho vagamente revolucionaria” (Debord, G., 1972 [1999-2000]: 666).

Estos grupos imbuidos en la empresa contracultural, anteponían la militancia política anti-autoritaria a la organización militante disciplinada y centralizada propuesta por los marxista-leninistas *Rote Army Fraktion*/Facción del Ejército Rojo (RAF), las *Brigadas Rojas* o *Euskadi ta Askatasuna* (ETA). Veían la transformación personal no como un asunto individual, sino como una aportación al cambio radical de la sociedad y, bajo el lema “lo personal es político”, sus acciones iban desde la acción burlesca propia de la tradición del *détournement*, creando como *Komunne 1* el *Comité Salvemos a la policía*, en la que se reclamaba una jornada semanal de 35 horas que permitiera a los agentes de policía “*tiempo libre para leer, actividades de ocio con sus esposas y novias y tiempo para desahogar su agresividad haciendo el amor, y también tiempo para conversar con los transeúntes mayores a los que podrán explicar la democracia*” (Stansil, Zane, 1971: 127); hasta el pánico de llevar la masacre con napalm de Vietnam a occidente (traer la guerra a casa) o atentar contra propiedades, tiendas y otras representaciones de la *represión de la vida proletaria* tales como los bancos, grandes almacenes, el certamen de Miss Mundo o las embajadas de gobiernos de derecha o dictaduras (principalmente, España).

4. 1972: DISOLUCIÓN DE LA IS Y LOS ENCUENTROS DE PAMPLONA

En el Estado español, grupos como los *Ácratas* de Madrid (octubre 1967-junio 1968) se encargaron de la labor de traducir y difundir los textos de la IS clandestinamente, sin embargo, la primera distribución pública de los fragmentos traducidos de *La Sociedad del Espectáculo* de Debord, lo llevó a cabo el artista Carlos Ginzburg, de origen argentino, en una acción que, irónicamente, respondía a una performance subvencionada por Juan Huarte Beaumont, hijo del constructor, industrial y mecenas navarro Félix Huarte Goñi e implicado negativamente en las huelgas de 1971, al ser su familia dueña de Industrias Metálicas de Navarra, S.A. (IMENASA), una de las fábricas más afectadas en las huelgas.

La acción de Ginzburg se llevó a cabo en 1972 (el mismo año en que Guy Debord decidiera disolver la Internacional Situacionista), en lo que se daría a conocer como *Los Encuentros de Pamplona de 1972*: la apuesta por el arte de la vanguardia radical y el encuentro donde estrechar lazos entre los creadores más inquietos de la escena artística dentro y fuera de la frontera de España, “*cuando definitivamente la utopía que los generó había muerto cuatro años antes*” (Maderuelo, J., 1997: 35).

No obstante, los *Encuentros* surgieron de la necesidad de ofrecer, a la España aún franquista, la posibilidad de diluir toda distinción entre creador y espectador, o como lo definirían sus organizadores Juan de Pablo y José Luis Alexanco, del laboratorio de música Alea: “*una nueva manera de habitar el Arte*” (Alexanco, J.L., 1997: 9) con el que abolir las fronteras entre campos creativos y tradiciones culturales. Se

insistió, por parte de la organización, que el evento no tenía como finalidad la venta o la promoción, sino el intercambio de información y los contactos personales entre los asistentes, motivo por el que no había intermediarios y eran los propios artistas quienes lo organizaban.

Si bien todos los participantes invitados al evento recibieron una cantidad sumamente considerable por participar en el evento (1.000 dólares), los *Encuentros* se organizaron con el espíritu sesentayochista de tomar la calle e identificados con la contracultura deudora de los debates radicales y los movimientos generacionales que dieron pie a la misma (véase Díaz Cuyás, J., 2003), lo que justifica proclamas situacionistas como la siguiente:

[...] la teoría crítica del espectáculo puede ser sólo verdadera uniéndose a la corriente práctica de la negación en la sociedad; y esta negación, la reasunción de la lucha de clase revolucionaria, llegará a ser consciente de sí misma desarrollando la crítica del espectáculo (Ruiz, Huici, 1974: 183).

Entre los panfletos y octavillas que se distribuyeron, se pudieron recoger imágenes desviadas mediante *détournement*, al tiempo que lo publicitaban como la herramienta más capacitada para arrasar con todo orden existente, a la vez que aportaba corrección histórica, señalando que:

El progreso lo implica. Estruja la frase de un autor, hace uso de sus expresiones, borra una idea falsa, la reemplaza por la idea correcta, [apoyándose en que] es un fragmento arrancado de su contexto, de su movimiento, y finalmente de su época como referencia global y de la precisa opción que existía en el interior de dicha referencia, exactamente admitida o errónea (...). Es, en su punto más alto, el lenguaje que ninguna pasada referencia supracrítica puede confirmar. Es, por el contrario, su propia coherencia, dentro de sí misma y a través de hechos practicables, la que puede confirmar el antiguo núcleo que lleva consigo. La tergiversación no ha fundado su causa sobre nada externo a su propia verdad como crítica presente (Ruiz, Huici, 1974:185).

5. CULTURE JAMMING: DÉTOURNEMENT SIMULADO

La dualidad de intenciones ha sido una constante en el campo de la artisticidad crítica y motivo de innumerables reproches e imputaciones teóricas. Empero, no ha prevenido la gestación de un activismo posmoderno de resistencia a la hegemonía cultural, englobado bajo el nombre genérico de *Culture Jamming*, que mantiene tal combate simbólico con las operaciones económicas, que han convertido la actividad del *détournement* en un valor de marca.

Los métodos y los objetivos que establecen estos activistas mediáticos contemporáneos ocupan una posición política desconocida, que ni es izquierda ni es derecha, tal y como se entienden estas ideologías. Tampoco se definen como una posición cultural, aunque sus actitudes de resistencia a la hegemonía cultural se hayan caracterizado como una forma de activismo público contrapuesto al consumismo y a los vectores de la imagen corporativa en el sentido de la subversión.

Esta contracultura actual ha sustituido casi por completo al socialismo como base del pensamiento político radical, recalcando la incompetencia de su crítica racional “en la lucha contra el sistema simbólico venenoso llamado `medios de comu-

nicación” (Dery, M., 1993 [2009]) y en su lugar, se siente cómplice con la actividad gestual llevada a cabo por un compendio de influencias en las que se destacan el *Agit Prop* dadaísta berlinés más satírico (como los fotomontajes de John Heartfield), la Internacional Situacionista y su *détournement*, los *happenings* sociopolíticos y la actitud irreverente hacia el poder mediante el juego o la diversión propias de las *spaßguerillas* o guerrillas divertidas (algunas de las guerrillas urbanas alemanas aludidas anteriormente) y de otros tantos movimientos participes en la contracultura más jocosa.

Podríamos considerar *Adbusters* como una de las representaciones más extremas y definitorias de este movimiento. *Adbusters* se inició en 1989 por el comercial canadiense Kalle Lasn como reacción opositora a “*la propaganda y a las mentiras imperantes*” (Lasn, K., 1989 [2009]) asegurando que el *culture jamming* equivaldría a los derechos civiles de los sesenta, el feminismo de los setenta y la protección medioambiental de los ochenta, matizando que:

Los movimientos políticos en el pasado, especialmente las revistas políticas, se han basado casi totalmente en el texto. Creen que el texto es la única manera de tratar estas importantes ideas. Creo que en nuestra época actual, simplemente esto no funciona, así que vamos a ser el primer movimiento que se ha puesto en marcha a través de subversiones, anuncios en televisión y mediante la colocación de vallas publicitarias, y por realidades más orientadas a la imagen. En este sentido, los artistas gráficos son la gente perfecta para lanzar una nueva revolución porque tienen una actitud abierta que no se encuentra en otras profesiones (véase Poynor, R., 2001: 133).

Adbusters, con una plantilla formada por diseñadores gráficos, comerciales y abogados, ha elaborado una crítica regular de la astucia y la aparente contradicción de su libre comercialización. Esto le ha ayudado, como observa Rick Poynor (2001: 132), a construir su perfil a modo de una organización militante, suficientemente audaz en establecerse como los jugadores más poderosos en el conglomerado de las comunicaciones, participando en continuas y costosas batallas con las cadenas televisivas norteamericanas para infiltrarse en los descansos publicitarios con provocativos “anti-anuncios” como *Obsession Fetish* (obsesión fetichista) y *El producto eres tú*.

Sin embargo, se le ha reprochado a *Adbusters* de haberse limitado a focalizar la crítica a la reificación a las grandes multinacionales, desviando el consumo a directrices más excluyentes socialmente, con productos no permisibles para las economías domésticas más moderadas. A la par que ha demostrado que mediante intervenciones paródicas a los contenidos de los medios de comunicación, los significantes poderosos de libertad y no-conformidad, unidos a un hedonismo que hacen llamar radical, se conviertan en recurso idóneo en el uso comercial de la persuasión.

En una observación realizada por Thomas Frank (1999: 8), la narrativa oficial de los negocios estadounidenses (expresada en la publicidad, en la teoría de la gestión, en favor de los círculos de negocios políticos y periodísticos) comparte, en gran medida, el culto a los estudios culturales, a menudo expresados para asumir las jerarquías elitistas, lo que explica el acecho detrás de cualquier crítica de la cultura de masas, y su piadoso respeto hacia la agencias públicas.

En base a los efectos de las relaciones mercantiles en torno al conocimiento, la cultura y el discurso político, Jean Barrot sostuvo que la “*contrarrevolución no re-*

coge las ideas revolucionarias porque sea maligna o manipuladora, y menos porque no tenga ideas, sino porque las ideas revolucionarias tratan problemas reales a los que la contrarrevolución se enfrenta" (Barrot, J., 1979 [1987]: 39). Para Frank, sin embargo, no es un caso de recuperación tortuosa, sino más bien una sinergia entre el deseo de la teoría cultural para celebrar la autonomía radical del significativo mediado de la masa y el deseo de las empresas para ver el énfasis *post-taylorista* en la comercialización sobre la producción, como un triunfo de la cultura fluida sobre las políticas aburridas. Es con este telón de fondo como se puede entender la necesidad por el diseño "innovador" asociado a la teoría cultural radical, que atraen a la juventud demográfica lucrativa que quiere demostrar su individualidad rebelde, y resuenan con las preocupaciones actuales del capitalismo a aparecer dinámico y creativo, aunque no a ningún nivel político. En este sentido, la atracción particular que sostiene el *détournement* situacionista hacia el diseño más innovador se hace evidente.

Al respecto, Ken Knabb ([2009]) señala que los situacionistas, como reinversores de las riquezas culturales del pasado, una vez se ha perdido el uso de estas riquezas, se unen a la sociedad espectacular como simples promotores de cultura. El proceso de la revolución moderna (la comunicación que contiene su propia crítica, la dominación continua del presente sobre el pasado) engrana con el de una sociedad que depende del movimiento continuo de mercancías, donde cada nueva mentira crítica a las anteriores. Que una obra tenga algo que ver con la crítica del espectáculo (manifestando un elemento de "radicalidad auténtica" o representando algún momento teóricamente articulado de la descomposición del espectáculo) apenas es desventajoso desde el punto de vista de éste.

En este sentido, Knabb observa que aunque los situacionistas tengan razón al subrayar los elementos desviados de sus predecesores, al hacerlo consiguen simultáneamente un lugar para ellos en el espectáculo pues, debido a su grave carencia de lo cualitativo, aprueban la afirmación de que se puede encontrar algo entre los bienes culturales que ponen en el mercado. El fragmento desviado se redescubre como fragmento; cuando el uso desaparece, el consumo permanece y los desviados son desviados.

Por definición, las relaciones mercantiles se basan en la apropiación de algo concreto y esta dinámica es prácticamente imparable en un mundo obligado a hurtar cualquier idea. Los nuevos medios de representación han relegado incluso a las artes hacia una especie de limbo elitista fascinado por la apariencia. Lo que ha propiciado el abuso de la apropiación y de la lógica de una representación anecdótica. Estas subordinaciones a las estrategias de seducción estéticas provenientes, casi exclusivamente, de la psicología del comportamiento y del *marketing*, nos conducen hasta el esperpento bautizado como *Prada-Meinhof Gang*⁴: presentándose a sí mismos como "guerrilla artística", predicando la tan inquietante -como real- afirmación de

4. El grupo de lucha armada *Rote Armee Fraktion* (RAF, mencionado anteriormente) también se le conocía como *Baader-Meinhoff* por los medios de prensa, en referencia a dos de sus miembros más mediáticos. En el 2001, la compañía de moda *Prada* presentó su colección de primavera bajo el título *Prada Meinhof* motivados, quizás, por la popularidad que alcanzó el emblema - incluso el nombre - del grupo alemán, desde que dos años antes, el *Instituto de Arte Contemporáneo* de Londres lo convirtiera en insignia de un estilo radical muy de moda entre los jóvenes dispuestos a implicarse económicamente en su imagen de rebeldes.

que “*la historia se repite primero como tragedia y luego como moda*” (Prada-Meinhoff Gang, 2001). Es más, si se analiza el concepto *Prada-Meinhoff* en los blogs juveniles, éste viene descrito como “*manifestaciones de causas sociales o políticas en las que el mismo manifestante se ve a sí mismo como modelo de un desfile de modas alternativo*” (Urban Dictionary, 2003 [2009]).

Esta contradicción, como anticiparía la IS, no es más que otro de tantos síntomas de los mecanismos de control más sutiles del espectáculo: la colonización de los gestos más radicales en una sociedad carente de memoria colectiva. Lo que provoca, más que el anunciado derrumbe de la ideología en el campo de la cultura, su ferviente culto al fetiche. De modo que investiga aquello que le favorece e impone un estilo de vida basado en la estética del simulacro, haciendo que se recupere, a la inversa, la radicalidad de la acción poética. Por lo tanto, las actividades que podrían amenazar la propia existencia del espectáculo se pueden integrar dentro de los confines de los estilos de vida mercantiles sin ningún problema:

Habiendo comprado todas las prendas adecuadas y leído todos los libros indicados, el aspirante a rebelde se encuentra apoyado sin querer en las relaciones mercantiles. Consumidores de la lucha y mirones de una revolución lejana, se les presenta una serie de caminos predeterminados (Plant, S., 1992 [2008]: 114).

La burbuja mediática en la que se encuentran estas intervenciones (a)críticas, incitan a una atención desproporcionada (que no es más que otra señal más de la dichosa asimilación) a trabajos carentes de contenido o de valores destacables que continúan bautizando como *détournement* provocando, a la inversa, que esta herramienta creada como último recurso frente a la alienación se convierta, justamente, en alienante. Huelga decir que este uso libertino del concepto, deja al *détournement* huérfano de una idea estratégica de su propósito y de un análisis de la naturaleza de las relaciones sociales que cuestiona. En este sentido, Sadie Plant matiza que:

[...] sólo en la ausencia de propósito desaparece la voluntad de distinguir entre *détournements* plagarios y recuperaciones; sólo en un mundo sin dominación ni resistencia podemos abandonarnos a los éxtasis infinitos de la comunicación sin propósitos. Entretanto, los *détournements*, las subversiones y los plagios irreverentes siguen respondiendo a las asimilaciones, las disipaciones y las recuperaciones que refuerzan y protegen a la sociedad capitalista (Plant, S., 1992 [2008]: 283).

Esta sencilla premisa facilita distinguir una apropiación instructiva, como las pinturas de batalla *détourné* de Michèle Bernstein que, mediante el uso de figuras en miniatura, quiso rectificar las historias inconclusas de las revueltas, cambiándoles simbólicamente la condición de *derrota* por el de *victoria* (*La Victoria de la Comuna de París, La Victoria de los Republicanos españoles, La Victoria de los consejos obreros de Budapest, La Victoria de la Banda de Bonnot*, etc.), con el trabajo de los hermanos Chapman, donde los soldados de juguete se utilizan como accesorios para la noción, bastante más convencional y políticamente correcta, de que la guerra es un infierno. Las *Modificaciones* de Jorn tienen su vertiente contemporánea en Banksy, interviniendo paródicamente sobre pinturas costumbristas pintando sobre ellas, por ejemplo, un coche abandonado (sin puertas ni ruedas y con las características pintadas) o añadiendo cámaras de seguridad a un paisaje bucólico.

Bajo la convicción situacionista de que las relaciones mercantiles antagónicas se pueden presentar en cualquier lugar, a medida que la cultura y la información se

vuelven más complejas e importantes para el mantenimiento del orden capitalista establecido, al menos en principio, el potencial del *détournement* aumenta y cambia con los medios a través de los cuales el poder se ejerce y se consolida.

En la búsqueda de estas formas de intervención, autores contemporáneos como Mckenzie Wark, incrementan las opciones de participación añadiendo variables de *détournement* que los situacionistas establecieron en tres modelos (menor, fraudulento, paródico-serio), los cuales ofrecen un campo de estudio más expandido de su proyección original: *détournement* didáctico; recíproco; ambiguo; inverso; algorítmico; falsificado; funcional; recuperativo; tecno *détournement*; bio *détournement* y ultra *détournement*.

Esta reciente clasificación construye una red de asociaciones en las que se incluyen trabajos como: *Renacimiento de una Nación* (2005) de DJ Spooky, reinterpretación *détourné* de la película de clara apología a la supremacía blanca *El nacimiento de una nación* (1915) de David Wark Griffith; las estrategias acusadas de bioterrorismo iniciadas por el colectivo *Critical Art Ensemble*; las novelas desviadas de Stewart Home como *Sixty-nine things to do with a dead princess* (Sesenta y nueve cosas que hacer con una princesa muerta, 2003); Robert Cauble y su *détournement Alice in Wonderland, or who is Guy Debord?* (Alicia en el País de las Maravillas, o ¿quién es Guy Debord?, 2003) creado como parte del proyecto *Electrodist* (colectivo que tiene el objetivo de introducir elementos críticos en el mercado convencional a través de la alteración de los productos mediáticos dirigidos a los consumidores), para esta acción que nos recuerda a la llevada a cabo por el colectivo *Barbie Liberation Organization* en la década de los noventa, se tergiversaron una cantidad considerable de DVDs de la película *Alicia en el País de las Maravillas* producida por Disney y se llevaron a los establecimientos populares de distribución, sustituyéndolos o mezclándolos con los originales.

Los situacionistas fueron los creadores de cómics desviados (con un comienzo y un final narrativo), en los que personajes extraídos, frecuentemente de novelas negras, reflejaban los deseos de emancipación del proletariado ante una patronal y sociedad burguesa atemorizadas por este empuje. André Bertrand, un estudiante de la Universidad de Estrasburgo atraído por la IS, realizó en octubre de 1966, mediante la técnica del *détournement*, una serie de viñetas de cómic de agitación política al que le puso como título *El retorno de la columna Durruti*. Esta vía creativa se amplió de tal manera en la siguiente década, que incluso el escritor Julio Cortázar decidió recurrir a él para difundir las actas del Tribunal Russell II⁵, celebradas en Bruselas en 1975, bajo el título *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable, narrada por Julio Cortázar* (subtítulo aparecido solamente en la primera edición), obteniendo gran repercusión mediática en países como México, donde se vendieron más de 60.000 ejemplares. Cifras que actualmente pueden resultar escasas si las

5. El Tribunal Russell, también conocido como el Tribunal Penal Internacional o Tribunal Russell-Sartre, es un organismo público organizado por el filósofo británico Bertrand Russell y organizado por el filósofo y dramaturgo francés Jean-Paul Sartre. Con este tribunal se convocó a un grupo de intelectuales para investigar y evaluar la política exterior estadounidense y su participación en los crímenes de las dictaduras latinoamericanas. Era una continuación del Russell I, que había juzgado los crímenes en la guerra de Vietnam.

comparamos con la recuperación *Manga Bible* (2007), la adaptación manga del *Nuevo Testamento* llevada a cabo por la editorial inglesa Hodder and Stoughton.

6. DÉTOURNEMENT EN EL ESPACIO SOCIAL: INTERVENCIONES INTERPRETATIVAS

Acercándose a una perspectiva urbanística más institucional, el arquitecto Bernard Tschumi (véase Gerber, A., 2008: 139), buen conocedor de la teoría situacionista, reconoce al *détournement* como un proceso relevante en la ciudad posmoderna y postindustrial. Aunque el objetivo de Tschumi se limite a resaltar la alteridad de los edificios en los que interviene, experimenta, junto con sus alumnos de *Architectural Association* de Londres, en lo que se conoce como funcionalidad cruzada (*cross-programing*) y se adentra en el potencial y las funciones incompatibles en otras circunstancias, explorando las posibilidades de generar cualidades espaciales y acontecimientos inesperados. Este tipo de procesos, enraizados en la necesidad de aportar soluciones a edificios existentes vacíos, ha cobrado auge en el discurso actual de la arquitectura y el urbanismo, abordando la alteridad mediante recursos y presupuestos mínimos, como la transformación llevada a cabo por la empresa *Urban Space Management* del embarcadero Trinity Buoy Wharf de Londres en un centro cultural y de las artes, reciclando los contenedores de transporte metálicos que se quedaron en el muelle tras su declive. Otro ejemplo es la intervención del artista Florentijn Hofman, consistente en cubrir de pintura azul un bloque de edificios abandonado, que además de demorar la fecha prevista para su demolición, se ha convertido en uno de los reclamos más fotografiados de la ciudad.

A este respecto, Gordon Matta-Clark, uno de los principales activistas del colectivo *Anarchitecture* (Anarquitectura), fue quien realmente contextualizó su obra en este proceso de reconversión urbana, concretamente en la ciudad de Nueva York, una de las ciudades que más afectadas por el proceso de gentrificación⁶.

Matta-Clark entraba clandestinamente en casas y edificios a punto de venirse abajo para cortarles y sustraerles fragmentos, a los que llamaría *building cuts*. En esta serie que realizó entre 1972 y 1973, los fragmentos sustraídos de suelos, paredes o techos, generalmente de forma cuadrada, rectangular o en forma de L, fueron expuestos en el espacio artístico *112 Greene Street*, acompañados por fotografías de los huecos que habían quedado abiertos en los edificios tras su sustracción. La fotografía no era más que un vehículo referencial destinado a documentar un trabajo temporal de tipo *site-specific*. De modo que los fragmentos de los edificios que Matta-Clark exponía en el espacio expositivo no eran, por tanto, las obras artísticas de por sí, sino más bien los recuerdos que quedaban de ellas.

Matta-Clark había descubierto el edificio como escultura, es decir, el edificio podía ser transformado subtractivamente. Con sus allanamientos, intervenciones y recortes se cuestionaba el concepto de propiedad privada y se mostraban las

6. Reconversión espacial y arquitectónica, entendida dentro del contexto de la llamada fase del capitalismo tardío o *postfordismo*, es decir, globalización del capital, nueva división internacional del trabajo y nueva jerarquía urbana. Esta reconversión de la ciudad altera significativamente la distribución de la población y la fisonomía urbana de la ciudad, destruyendo las condiciones de vida, la vivienda y los servicios de aquellos que no interesan en la nueva economía, dejando un elevado número de habitantes sin posibilidades de supervivencia en la ciudad.

heridas superficiales de unos edificios cuyas vigas maestras seguían sin ser dañadas. Sus sustracciones funcionaban como evocaciones de la destrucción urbana, de un abandono provocado de unos edificios que aún podían usarse. Estos edificios connotaban, para Matta-Clark, el fracaso del privilegio burgués, degradado hasta la explotación y el abandono del gueto.

Como indica Iria Candela (2007: 38), esta alienación, fruto de todos los desplazamientos y desahucios ocurridos en Nueva York en esos años, se sumaba la alienación que Matta-Clark percibía en la arquitectura moderna, la cual, con su obsesiva racionalización del espacio doméstico, había acabado por generar una rígida compartimentación de la vida cotidiana.

Su intervención más audaz, *Day's End* (1975), en el abandonado muelle 52 de Manhattan, estaba inspirado en la idea de transformar una propiedad industrial abandonada para convertirla en un dinámico espacio público comunitario. Con un discurso que venía a recordar a los postulados de la IS, el uso que el artista hacía de la estética del deterioro vendría a reflejar por tanto la política de despilfarro subyacente al poder espectacular en la urbe y con sus intervenciones, en claro ejercicio del *détournement*, alteraba los edificios asignándoles un uso distinto para el que fueron construidos, reactivándoles, a su vez, una revisión de sus condiciones físicas y sociales. Al tiempo que desarticulaba el discurso de estabilidad y solidez asumido por la arquitectura.

El teórico de arte Douglas Crimp (2000: 143-171) replanteó el concepto formalista de *site specificity* a partir de sus determinantes sociales, llegando a la conclusión de que una escultura pública podía convertirse en un catalizador de censuras y malestares generales. En relación a esta correspondencia entre la nueva estética del monumento y el tejido urbano social, pero desde su capacidad mimética, Sven Spieker (2002) ha formulado la teoría del *Monumento por Injerto* (Grafted Monument). El injerto, desde la comprensión botánica, es un método de propagación vegetativa artificial, mediante la cual una porción de tejido procedente de una planta débil se une a otra bien asentada y juntas crecen como un único organismo. Spieker, recurre a esta analogía para subrayar el proceso socio-estético del monumento, es decir, el grado en que el monumento es asimilado y transformado por los habitantes de un determinado contexto urbano.

Antonio Bentivegna (2008) relaciona esta proyección de Spieker con el concepto de *détournement* y su interpretación *sui generis* planteada por Michel de Certeau, quien lo llamó “une manière de perruquer” (una forma de escamotear). De Certeau extrae este concepto del escamoteo de las sustracciones de tiempo (más que lo bienes, pues sólo utiliza deshechos) que realiza el trabajador en la fábrica. El escamoteo reintroduce en el espacio industrial el placer de crear productos gratuitos destinados a expresar una pericia propia. Con esta política de la dádiva se convierte en una táctica del *détournement*, ya que se transforma en transgresión dentro de la economía ganancial de la empresa, como indica De Certeau, “*figura en ésta como un exceso (el desperdicio), una impugnación (el rechazo a la ganancia) o un delito (un atentando contra la propiedad)*” (De Certeau, M., 1990 [2000]: 32).

Junto con esta afirmación, De Certeau acusa a la lógica productivista de haber llevado a suponer erróneamente que no hay creatividad en los consumidores, por lo que nos invita a valorar todas aquellas prácticas populares que, a pesar de operar

dentro del espacio institucionalizado lo metaforizan, haciéndolo funcionar en otro registro y sin dejarse encasillar en los modelos operativos impuestos. Es decir, De Certeau se pregunta qué hacen los consumidores con lo que “*absorben, reciben y pagan*” (De Certeau, M., 1990 [2000]: 37).

En respuesta a esta pregunta se podría tomar como ejemplo la escultura pública *Cadillac Ranch*, del colectivo de arquitectos *Ant Farm* (1968-1978), consistente en una línea extensa de coches, medio enterrados por la parte delantera y en un ángulo de 45 grados, de los primeros modelos del *Cadillac* del periodo comprendido entre 1949 y 1963 (los caracterizaba una aleta en cada lateral de la parte trasera del coche). Esta obra sirvió de inspiración a una familia de granjeros de Alliance, Nebraska, que querían conmemorar al padre con un monumento hecho por ellos mismos. Para ello, rescataron 38 coches en desuso de granjas y vertederos cercanos, los pintaron de gris claro y los colocaron siguiendo el patrón del monumento megalítico *Stonehenge*. Si al inicio obtuvo la desaprobación de los vecinos de Alliance y del Departamento de Carreteras de Nebraska, actualmente se ha convertido en el reclamo turístico de esta pequeña localidad bajo el nombre de *Carhenge*.

7. BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANCO, José Luis. “A 25 años de los Encuentros de Pamplona”. En: VV.AA., *Encuentros de Pamplona 25 años después*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997; pp. 9-11.
- BARROT, Jean (1979). *What is Situationism: Critique of the Situationist International*. Londres: Unpopular Books, 1987.
- BENTIVEGNA, Antonio. “La estética de los nuevos monumentos: Estrategias de desvío, injertos y palimpsestos sociales”. En: VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo (Dir.), *Revista Observaciones Filosóficas*, nº6, 1er semestre 2008. Disponible en: www.observacionesfilosoficas.net. Consultado en septiembre de 2009.
- CANDELA, Iria. *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza, 2007.
- CRIMP, Douglas. “La redefinición de la especificidad espacial”. En: BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi, EXPÓSITO, Marcelo. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000; p.p. 143-171.
- DEBORD, Guy (Dir.) (1958-1961). *Internacional Situacionista vol. 1: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris, 2001.
- DEBORD, Guy (dtor.) (1967-1972). *Internacional Situacionista, vol. 3: La práctica de la teoría, más “Tesis sobre la Internacional situacionista y su tiempo”, de Debord y Sanguinetti (1972)*. Madrid: Literatura Gris, 1999-2000.
- DE CERTEAU, Michel (1990). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, 2000.
- DERY, Mark. En: www.markdery.com. Consultado en septiembre de 2009.
- DÍAZ CUYÁS, José. “Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español”. En: *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona/Donostia/Sevilla: MACBA / Arteleku/ UNIA arte y pensamiento, 2004; pp. 17-73.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H.D. (2004). *Arte desde 1900: Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.
- FRANK, Thomas. “New Consensus for Old”, *The Baffler* nº12, 1999; pp. 3-12.

- GERBER, Andri. "Détournement: de lo `ominoso´ a los sin techo". En: SWISS ARCHITECTURE MUSEUM (Ed.), *Reactivate! Espacios remodelados e intervenciones mínimas*. Castellón: Espai d'art Contemporani de Castelló, 2008; pp. 138-140.
- JORN, Asger. *Détourned Painting* (catálogo exposición). París: Galerie Rive Gauche, 1959. Disponible en: <http://www.infopool.org.uk>. Consultado en septiembre de 2009.
- KNABB, Ken. En: www.bopsecrets.org. Consultado en septiembre de 2009.
- LASN, Kalle. En: www.adbusters.org. Consultado en septiembre de 2009.
- MADERUELO, Javier. "Siete días que cambiaron mi vida". En: VV.AA., *Encuentros de Pamplona 25 años después*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997; pp. 35-37.
- NASH, Jørgen; THORSEN, Jens Jørgen. "Co-Ritus Interview". En: *Aspekt*, nº3, 1963. Disponible en: <http://www.infopool.org.uk>. Consultado en septiembre de 2009.
- PLANT, Sadie (1992). *El gesto más radical. La internacional Situacionista en la época postmoderna*. Madrid: Errata Naturae, 2008.
- POYNOR, Rick. *Obey the Giant. Life in the image world*. London: August Media, 2001.
- PRADA-MEINHOF GANG. En: www.pradameinhof-gang.com. Consultado en septiembre de 2009.
- ROCHA, Servando. *Historia de un incendio. Arte y revolución en los tiempos salvajes. De la comuna de París al advenimiento del punk*. Madrid/La Laguna, Tenerife: La Felguera, 2006.
- RUIZ, Javier; HUICI, Fernando. *La comedia del Arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editora Nacional, 1974.
- SPIEKER, Sven. "Living Archives, Grafted Monument: Memory in the Public Sphere (Libera, Haacke, Wodiczko)". En: *Art-Omma*, nº 7, primavera 2002. Disponible en: <http://www.art-omma.org>. Consultado en septiembre de 2009.
- STANSILL, Peter; ZANE MAIROWITZ, David. *By Any Means Necessary: Outlaw Manifestos and Ephemera 1965-70*. Hardmondsworth: Penguin, 1971.
- URBAN DICTIONARY. En: www.urbandictionary.com. Consultado en septiembre de 2009.