

Constant
Nueva Babilonia

Constant
Nueva Babilonia



Infinite Line
[Línea infinita]
1958

Constant

Nueva Babilonia



Desarrollado entre 1956 y 1974, *Nueva Babilonia* es un proyecto de vocación transdisciplinar y formato multimedia con el que el artista holandés Constant Anton Nieuwenhuys quiso contribuir a generar y modelar un nuevo entorno urbano que permitiera una “realización total de la vida”. Todo ello desde la premisa de que, en un futuro no demasiado lejano, la creciente automatización del trabajo que impulsaba el progreso tecnológico permitiría que los ciudadanos pudieran dedicarse de lleno a satisfacer sus pulsiones lúdicas y desarrollar plenamente sus potencialidades creativas.

Esta exposición reúne una amplia selección de las obras que Constant llevó a cabo en el marco de dicho proyecto, para cuya concreción y materialización recurrió a una gran diversidad de medios expresivos (maquetas arquitectónicas, dibujos, acuarelas, grabados, collages, mapas intervenidos, filmes, proyecciones de diapositivas...), así como a una intensa actividad teórica en forma de textos y conferencias, de los que tenemos tres representativos ejemplos en el presente catálogo.

Aunque el acercamiento de Constant a la arquitectura, y su apuesta por propiciar una síntesis entre esta y las artes plásticas, que posibilitara intensificar la vida en todas sus dimensiones, se remonta a principios de la década de 1950, el germen y detonante de *Nueva Babilonia*, como declaró el propio artista en numerosas ocasiones, son los planos de un campamento que diseñó a finales de 1956 para alojar a un grupo de familias gitanas que se habían asentado en un paraje situado a las afueras de la ciudad italiana de Alba. Durante su estancia en esta localidad, en la que permaneció varios meses trabajando tras participar en un congreso del Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista (evento clave en la evolución experimentada por su carrera, al que la exposición le dedica una sala específica), Constant no solo realizó las primeras obras asociadas a *Nueva Babilonia*, incluyendo algunas piezas que ya anticipan las maquetas de carácter explícitamente arquitectónico que constituirían el eje fundamental de este proyecto, sino que también empezó a colaborar con Guy Debord en el desarrollo conceptual y formal del “urbanismo unitario”, el marco teórico y metodológico que el situacionismo ideó para intentar generar un nuevo modelo de ciudad que no estuviera supeditado a la lógica de la producción y el consumo.

Organizada en estrecha colaboración con el Gemeentemuseum Den Haag, institución depositaria de gran parte del legado de *Nueva Babilonia*, la exposición pone de manifiesto que este proyecto, en el que la propuesta de construcción de una nueva sociedad, “de un mundo nuevo y mejor”, toma la forma de *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total, no solo consiguió atrapar el espíritu de su época, sino que constituye un ejercicio de “provocación mental” que nos puede servir para entender y repensar nuestro presente. Aunque la muestra gira en torno a *Nueva Babilonia*, también se ha querido incluir una selección de trabajos pertenecientes a otros periodos creativos de Constant —trabajos en los que, en gran medida, persisten o se prefiguran las ideas que desarrolló en su proyecto más

influyente— y se examina la relación de este artista con España y el imaginario simbólico de la cultura gitana. A partir de todos estos elementos, la exposición logra mostrar la complejidad y potencialidad crítica y poética de la obra de Constant, al tiempo que la contextualiza y da cuenta de sus múltiples conexiones y derivaciones.

Por todo ello, no queremos terminar este texto sin antes expresar nuestro reconocimiento a Benno Tempel, director del Gemeentemuseum Den Haag por su generosa contribución con 65 préstamos; así como a Laura Stamps y Doede Hardeman, comisarios de la muestra, por su extraordinaria labor de investigación y documentación. Asimismo, nos gustaría agradecer la colaboración prestada por la Fondation Constant y, en especial, por Trudy van der Horst, viuda del artista y figura clave en la conservación y divulgación de su obra, que se ha implicado de manera muy activa en la organización de la muestra.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

“Otra ciudad para otra vida” es uno de los primeros textos que Constant Anton Nieuwenhuys, figura clave del situacionismo y uno de los fundadores del grupo CoBrA, realizó para describir y explicar su proyecto más ambicioso e influyente, *Nueva Babilonia*, que a menudo ha sido considerado como la última gran utopía del arte europeo. Texto que sintetiza muy bien la radicalidad programática de dicho proyecto que se prolongó entre 1956 y 1974 y con el que a través de una amplia y heterogénea producción material y teórica (maquetas, dibujos, collages, grabados, intervenciones cartográficas, manifiestos, conferencias, presentaciones públicas...), este artista holandés se propuso esbozar y contribuir a generar un nuevo entorno urbano que no solo hiciera posible mejorar las condiciones de vida de los ciudadanos, sino también estimular su naturaleza creativa y satisfacer sus reprimidas necesidades lúdicas.

Cuando Constant lo escribió, en 1959, aún no le había dado nombre al proyecto que había empezado a perfilarse tres años antes, a raíz de un congreso que el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista (MIBI), fundado por su amigo y antiguo compañero en el colectivo CoBrA, Asger Jorn, organizó en la ciudad italiana de Alba. Tras la celebración del congreso, los pintores Giuseppe Pinot Gallizio y Piero Simondo le invitaron a trabajar en un laboratorio experimental que habían montado en esta localidad del Piamonte italiano. Durante su estancia en el mismo, diseñó los planos de un campamento para alojar a un grupo de familias gitanas que se habían instalado en un paraje cercano a la ciudad. Como el propio Constant ha asegurado en reiteradas ocasiones, esta iniciativa fue el embrión de *Nueva Babilonia*, un proyecto para el que, no en vano, el nomadismo y el estilo de vida creativo asociados a la cultura gitana fueron un paradójico anclaje y una continua fuente de inspiración. Conviene recordar a este respecto que, como nos señala Pedro G. Romero en uno de los textos del catálogo, las formas de socialización y expresión de los gitanos (entendidos estos más como clase social —lumpen urbano viajante— que como grupo étnico o pueblo), sus prácticas culturales y espaciales, no solo fueron un referente muy importante para los situacionistas, sino que además han impregnado el imaginario de la ciencia ficción posmoderna, subgénero con el que, en cierto sentido, podemos emparentar los proyectos utópicos en torno a las urbes del futuro (*Nueva Babilonia*, de Constant, pero también *Plug-in City* del colectivo Archigram o *La ciudad espacial*, de Yona Friedman) que se llevaron a cabo entre las décadas de los cincuenta y setenta del siglo pasado.

En realidad, Constant no empezó a usar el nombre de *Nueva Babilonia* hasta 1960. Le fue sugerido por Guy Debord, con quien, tras su estancia en Alba, había comenzado a mantener una estrecha colaboración que les llevó a redactar La declaración de Ámsterdam, que recogía las tesis fundamentales del urbanismo unitario con el que la Internacional Situacionista quiso contribuir a desencadenar un auténtico y definitivo proceso revolucionario, centrando sus reflexiones y acciones no ya en el ámbito de la producción económica sino en el

de la creación simbólica y la mediación cultural. Lo hacían desde el convencimiento de que con la creciente automatización del trabajo que permitía el desarrollo tecnológico, el ocio y el tiempo libre se habían convertido en un campo de batalla fundamental. Se trataría, por tanto, de impulsar una interacción entre práctica artística/arquitectónica, investigación social y progreso tecnológico para generar una diversidad infinita de lo que ellos denominaban “ambientes” o “situaciones” con el objetivo de ayudar a la “realización de una vida más rica y completa”.

La noción de urbanismo unitario no puede desligarse de tres conceptos claves en el discurso situacionista —la deriva, el *détournement* o desvío y la psicogeografía— ni de las teorías desarrolladas por el también holandés Johan Huizinga en su influyente y visionario ensayo *Homo ludens*, publicado en 1938. Este libro, de cuya influencia en el arte y el activismo urbano de las últimas décadas dio cumplida cuenta la exposición *Playgrounds. Reinventar la plaza*, organizada recientemente por el Museo Reina Sofía, desempeñó un papel crucial en la concreción y el desarrollo del proyecto de *Nueva Babilonia* que, en gran medida, podemos definir como un modelo de ciudad hecha por y para el *homo ludens*. En 1966 Constant escribió que el principal mérito de Huizinga había sido reconocer que cada ser humano albergaba un *homo ludens* en potencia; la liberación de esa potencia lúdica dependía de la emancipación social y esta, como ya habían apuntado Marx y Engels en *La ideología alemana* (1848), debería ser propiciada por los avances técnicos y científicos que en el futuro permitirían separar la producción de la mano de obra y, de ese modo, eximirían al ser humano de cualquier carga de trabajo.

Sin embargo, ya en 1969, coincidiendo con el inicio del desmantelamiento de la Internacional Situacionista y la resaca del Mayo del 68 francés, Constant parece llegar a la conclusión de que la liberación social, necesaria para la puesta en marcha del programa revolucionario que promovía el urbanismo unitario, estaba lejos de alcanzarse. Eso implicaba que el proyecto de ciudad y de organización de la vida social que prefiguraba *Nueva Babilonia* para que el *homo faber* pudiera, por fin, devenir en *homo ludens*, resultaba inviable. Y Constant no se conformaba con ser únicamente un utopista, algo que dejó claro en textos como el ya citado de “Otra ciudad para otra vida”, donde subraya que, aunque es consciente de que el proyecto corría el riesgo de parecer un “sueño fantasioso”, él estaba convencido de que, además de “deseable desde un punto de vista humano y social”, también podía ser “realizable desde un punto de vista técnico”.

No es de extrañar, por tanto, que ese mismo año dejara de trabajar en sus maquetas, que constituyen la materialización más emblemática del extenso y poliédrico corpus productivo, verdaderamente multimedia, que generó *Nueva Babilonia*. En las primeras, como la seminal *Ambience de jeu* [Ambiente de juego, 1956], realizada poco después de que diseñara los planos para el campamento gitano de Alba, podemos detectar claras conexiones, no siempre reconocidas por el propio Constant, con las ideas y propuestas compositivas del constructivismo

ruso y de Piet Mondrian y otros autores ligados al movimiento artístico De Stijl. Son piezas que entroncan con los bajorrelieves geométricos, a caballo entre la escultura y la maqueta, que Constant ya llevó a cabo a principios de la década de 1950 como fruto de su colaboración con el arquitecto Aldo van Eyck. Pero no será hasta 1958 cuando empieza a construir las maquetas a escala, ya inequívocamente arquitectónicas (aunque, como señala Mark Wigley, cuidando siempre al detalle sus cualidades plásticas), con las que intenta dar forma a los postulados del urbanismo unitario y a las propuestas y elucubraciones que despliega en sus textos teóricos, donde llega a detallar de forma bastante pormenorizada las características estructurales, formales y organizativas que, a su juicio, debería tener la futura ciudad del *homo ludens*. Características que, en cierto modo, anticipan la imbricada pero extremadamente flexible y modulable trama reticular y multinodal que representa el ciberespacio, un mundo virtual por el que la vida discurre siempre cambiante que se superpone y ensambla, al igual que las fluctuantes mega-estructuras arquitectónicas que imaginó Constant, con el mundo físico, propiciando un salto paradigmático en nuestra manera de relacionarnos.

Como explica Laura Stamps (comisaria, junto con Doede Hardeman, de la exposición) en el texto que ha elaborado para el catálogo, el proyecto de *Nueva Babilonia* se encuentra indisolublemente ligado al contexto histórico y artístico en el que se inscribió. Un momento en el que, “tras el horror de la Segunda Guerra Mundial, Europa sintió la imperiosa necesidad de construir un mundo nuevo y mejor sobre los escombros del viejo”. En este sentido, podemos concebir *Nueva Babilonia* como una colección de sugerencias, o quizás como un primer manual de instrucciones, para imaginar y empezar a armar una sociedad completamente nueva a través de la invención de un urbanismo —y de una arquitectura— que también lo fueran. La unidad básica del nuevo urbanismo que propone Constant son los “sectores” —espacios comunes abiertos que se irían conectando entre sí hasta generar un vasto sistema urbano de naturaleza rizomática y escala planetaria que estaría en permanente proceso de mutación— y en la configuración del mismo desempeñó un papel determinante la noción, cargada de connotaciones metafóricas y filosóficas, de laberinto. En realidad, la figura/noción de laberinto, que podemos vincular con la idea situacionista del desvío, desempeñó un papel fundamental en toda su obra. De hecho, en palabras de Jean Clarence Lambert, [el laberinto] constituye “el esquema vital, no me atrevo a decir el mito director, de todo lo que ha concebido, imaginado y creado” este artista holandés.

Cabe recordar aquí que en un breve texto titulado *El principio de la desorientación*, Constant llega a afirmar que, para posibilitar una verdadera emancipación del comportamiento, es necesario cambiar el principio rector del urbanismo, esto es, la orientación, por su contrario, la desorientación, posibilitando así la emergencia de un “espacio social laberíntico”, con innumerables centros y puntos de partida

y de llegada, que estaría en continua transformación y por el que los ciudadanos, liberados ya de la lógica productiva, pudieran deambular de manera indefinida. El laberinto, lo laberíntico, seguirá estando presente en muchas de las últimas producciones que realiza en el marco de *Nueva Babilonia*, cuando inicia un progresivo retorno a una concepción más clásica de la actividad pictórica y su discurso se va volviendo cada vez más sombrío e introspectivo (quizás porque toda utopía tiene, inevitablemente, su reverso distópico; o porque en esas piezas recrea el necesario periodo destructivo que precede al advenimiento del nuevo mundo que con sus reflexiones y propuestas quería contribuir a modelar y urbanizar).

Constant da definitivamente por cerrado el proyecto en 1974 con una exposición en el Gemeentemuseum Den Haag. La muestra que el Museo Reina Sofía le dedica ha sido organizada en estrecha colaboración con esta institución, que atesora una gran parte del influyente legado de *Nueva Babilonia*. El núcleo principal de la misma pivota en torno a dicho proyecto por el que artistas, arquitectos y comisarios han manifestado un interés creciente durante los últimos años. También se incluye una selección de obras pertenecientes a otros periodos de su trayectoria artística que evidencian que las ideas que desarrolló en *Nueva Babilonia* ya estaban presentes, aunque fuera en un estado solo germinal, en muchos de sus trabajos anteriores y no llegaron a desaparecer por completo en las producciones que llevó a cabo entre 1974 y su muerte en 2005. Además, en la exposición hay un apartado específico dedicado a analizar y mostrar la influencia que ejerció en el trabajo de Constant —y, en especial, en la gestación y desarrollo de *Nueva Babilonia*— un difuso imaginario cultural (lo gitano, lo flamenco, lo lumpen) que podría ser identificado con la cultura española.

Manuel Borja-Villel
Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



Aart Klein
Constant tocando la guitarra en su estudio,
sentado en una escalera alta
1962

Índice

- 12 *La Nueva Babilonia de Constant*
 Cómo llevar al límite el espíritu de la época
 Laura Stamps
- 32 *Nueva Babilonia y De Stijl*
 Willemijn Stokvis
- 68 *Los nuevos babilonios*
 Pedro G. Romero
- 120 *Hospitalidad extrema*
 Mark Wigley
- 162 *Otra ciudad para otra vida*
 Constant
- 194 *Conferencia en el ICA*
 Constant
- 224 *La representación de la ciudad del común*
 Pascal Gielen
- 246 *El desbarajuste de la arquitectura utópica*
 Rem Koolhaas y Pascal Gielen conversan sobre Constant
 Nieuwenhuys
- 270 *Nueva Babilonia. Diez años después*
 Constant
- 284 *Constant (Ámsterdam 1920 – Utrecht 2005)*
 Trudy van der Horst

La Nueva Babilonia de Constant

Cómo llevar al límite el espíritu de la época¹

Laura Stamps

La única forma de averiguar lo que sucederá en el futuro pasa
por seguir de cerca lo que está sucediendo ahora².

Richard Hamilton

Si bien *Imagine* (1971) —el célebre tema de John Lennon— pudo haber caído en el rechazo por ingenuo, acabó convirtiéndose en éxito absoluto. En esta canción Lennon no se dirige ni a los *hippies* ni a los *provos*, sino justamente a quienes se hallan fuera de estas dos subculturas. Es a ellos a los que invita a imaginarse un mundo nuevo y mejor. “You may say I’m a dreamer, but I’m not the only one” [Dirás que soy un soñador, pero no soy el único]. Y su mensaje llegó en el momento preciso. Tras el horror de la Segunda Guerra Mundial, Europa sintió la imperiosa necesidad de construir un mundo nuevo y mejor sobre los escombros del viejo³. En las décadas de 1950 y 1960, esta necesidad encontró cada vez más eco en el ámbito político, social y cultural. Cuando Lennon lanzó su llamamiento mesiánico, el camino ya se encontraba despejado.

Entre los que prepararon el terreno está el artista Constant Nieuwenhuys, quien trabajó casi sin cesar en su *Nueva Babilonia* desde aproximadamente 1956 hasta 1974. Se trata de una colección de sugerencias para un nuevo mundo en forma de maquetas, dibujos, fotografías, collages, cartografías, “ambientes”, textos y conferencias. En este ensayo intentaré demostrar que las ideas subyacentes a *Nueva Babilonia* también se manifiestan en la obra de otros artistas coetáneos. En algunos casos, la influencia recibida por Constant se puede trazar con nitidez; en otros, solo cabe hablar de puntos de partida similares. No pretendo ser exhaustiva sino que me limitaré a comentar los ejemplos más llamativos en un intento por dotar a *Nueva Babilonia* de un contexto histórico-artístico, por una parte, e indicar cuáles son los rasgos distintivos que le permiten sustraerse a él, por otra.

Nueva Babilonia es un modelo para una nueva forma de convivencia que, según cree Constant al inicio del proyecto, podrá y deberá realizarse con celeridad. Se define como una sociedad habitada por un ser humano nuevo en la que, gracias a los avances tecnológicos, todas las acciones “no creativas” (por ejemplo, trabajar, comprar y cocinar) estarán completamente automatizadas. De ese modo, el habitante de *Nueva Babilonia* podrá entregarse de lleno a una vida al servicio del desarrollo creativo. El *homo faber* (hombre que “fabrica”), cuyo día a día y lugar de residencia dependen del trabajo, dará paso al *homo ludens* (hombre que “juega”)⁴, que ya no estará atado al tiempo ni al espacio. La propiedad privada dejará de existir; todos podrán disponer libremente de la tierra y de los bienes existentes. El habitante de *Nueva Babilonia* vagará cual nómada por un mundo basado en una organización totalmente artificial, donde las relaciones tradicionales perderán su función. *Nueva Babilonia* se perfila como una cultura radicalmente distinta que requiere una arquitectura también radicalmente distinta.

Se trata de una red mundial de sectores —sobre pilotes—, unos espacios comunes abiertos en los que la vida discurre siempre cambiante. Los componentes arquitectónicos móviles tales como paredes, suelos, escaleras y puentes permiten construir nuevas rutas y nuevos entornos. El color, la luz, la textura, la temperatura y la calidad del aire se ajustan a la atmósfera y al humor de cada momento. No hay rastro de individualidad; el artista ha dejado de existir.

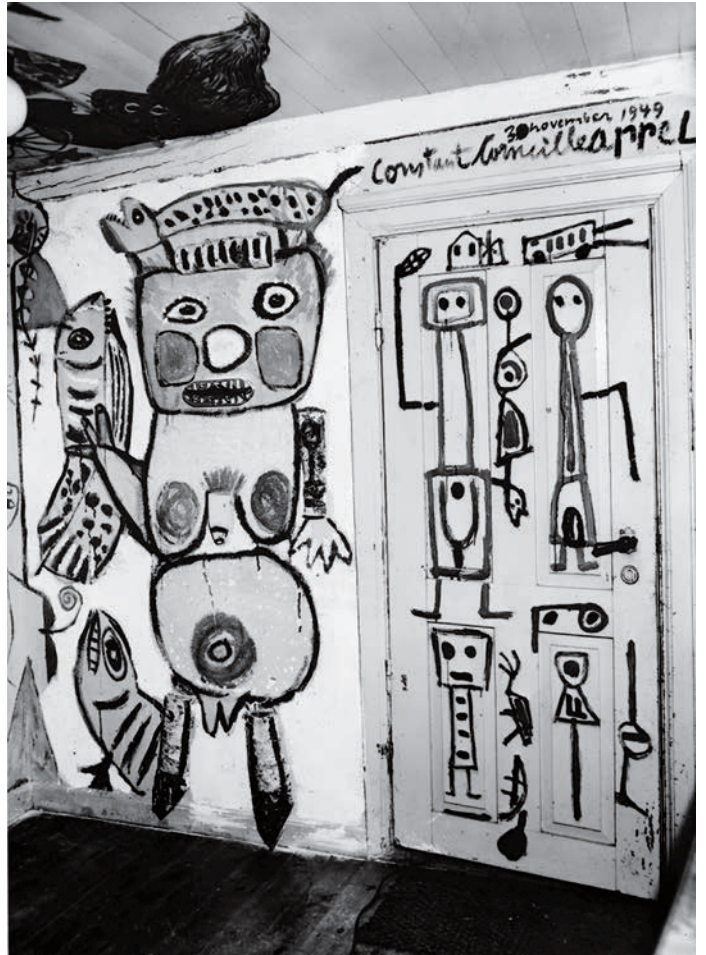
El “ambiente” se ha convertido en medio artístico, brindando al colectivo la posibilidad de recrear una y otra vez el espacio social⁵. *Nueva Babilonia* da forma a la sociedad como *Gesamtkunstwerk*⁶ u obra de arte total, obra nacida gracias a los intercambios y las colaboraciones entre Constant y otros artistas.

Asger Jorn (1914–1973)

El encuentro de Constant con el artista danés Asger Jorn fue uno de los más importantes en el camino hacia *Nueva Babilonia*. En su juventud, Jorn ya publicaba sus reflexiones sobre la relación entre arte, urbanismo y arquitectura. Empezó a interesarse por el tema en París donde, entre 1936 y 1937, cursó estudios en la Académie de l'art Contemporaine del artista Fernand Léger. Constant y él trabajaron juntos en la decoración del Pabellón de los Tiempos Nuevos de Le Corbusier para la Exposición Universal de 1937. El contacto con las ideas de Le Corbusier resultó instructivo para Jorn, concretamente la concepción de la casa como una “máquina en la que vivir” y de la oficina como una “máquina en la que trabajar”. Sus diseños están compuestos por unas formas estandarizadas fáciles de producir en masa⁷. Poco a poco, Jorn desarrolla cierta repulsa por la división funcional de la ciudad y sus edificios, y pasa a concebir la casa como un lugar donde las artes plásticas y la arquitectura pueden fundirse formando una “máquina para la expresión”⁸.

Jorn y Constant se conocen en 1946 en una galería parisina y enseguida descubren que tienen mucho en común, a saber, su interés por los dibujos y las pinturas de los niños, los enfermos mentales y los llamados pueblos “primitivos”. Por aquel entonces, Jorn —siete años mayor que Constant— forma parte del Grupo Experimental Danés. Muchos de sus miembros pertenecen al partido comunista. Aspiran a un arte colectivo: por y para el pueblo. Toman la cultura popular escandinava como punto de partida para crear lienzos expresivos y coloristas poblados por toda suerte de seres fantásticos. Constant se inspira en ellos para fundar en 1948, junto con Karel Appel y Corneille, el Grupo Experimental Holandés, que poco después será absorbido por CoBrA⁹. Se trata de un colectivo de artistas, incluidos poetas y escritores, que realizan creaciones expresivas comunes tales como las *peintures-mots*, las pinturas-palabras. Trabajan de forma “lúdica”, sin plan previo y con todo tipo de materiales. Tanto es así que acaban decorando “en grupo” dos interiores sin que importe dónde termina la contribución de uno y comienza la de otro¹⁰.

Tras el desmoronamiento de CoBrA en 1951, Jorn y Constant salen —por separado— en busca de una “síntesis de las artes” (fusión de todas las formas artísticas)¹¹. Jorn explora el “lenguaje de CoBrA”, creando cuadros exultantes, cerámica y esculturas que recuerdan al arte primitivo. Para él, la obra artística es un acto de expresión directa. Se instala en Albissola, donde en 1957 construye una casa adornada con toda clase de pinturas y mosaicos realizados por él mismo



Corneille, Karel Appel y Constant, firma de los artistas en una puerta de la casa de Erik Nyholm, cerca de Silkeborg, Dinamarca, 1949.

Asger Jorn, Guy Debord, *Guide Psycheographique de Paris*, 1957.



y por artistas amigos. En un gesto simbólico monta un urinario —objeto de uso catapultado a obra de arte por Marcel Duchamp— junto al retrete en el cuarto de baño¹². Había que reincorporar el arte a la vida personal y qué mejor lugar que la intimidad de la casa. Al vivir de acuerdo con sus propios ideales, Jorn predica con el ejemplo, invitando a cualquiera a hacer de su hogar un templo de la creatividad.

Constant, por su parte, rompe totalmente con su pasado CoBrA en 1952. Empieza a manifestar interés por la arquitectura y el urbanismo y expresa su deseo de contribuir a la reconstrucción posbélica. Aunque en un primer momento sus cuadros sigan presentando elementos figurativos, no tardará en pasarse a las composiciones totalmente abstractas. En colaboración con su amigo el arquitecto Aldo van Eyck desarrolla el “colorismo espacial”¹³. Poco después comienza a elaborar relieves y, en 1954, da el salto a las construcciones. Su interés por las posibilidades ofrecidas por la tecnología le lleva a aplicar en sus obras nuevos materiales como el plexiglás. Mientras que Jorn transmite sus ideas sobre la “síntesis de las artes” con su vida, en el caso de Constant son las propias obras las que vehiculan su visión al respecto¹⁴.

Pese a sus desavenencias, Constant y Jorn volvieron a colaborar en 1956 con la esperanza de desarrollar una nueva arquitectura a partir de las viejas ideas de CoBrA. El III Congreso del Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista (MIBI) —fundado por Jorn en 1953— celebrado en 1956 marcó un hito en la concepción de *Nueva Babilonia*. Durante su conferencia “Demain la poésie logera la vie”¹⁵ [Mañana la poesía albergará la vida], Constant pronuncia un alegato a favor de un arte (arquitectónico) total, “lírico en cuanto a recursos a la vez que social”. En el congreso descubre que la Internacional Letrista abriga ideas similares acerca de la arquitectura. La toma de contacto con el concepto de urbanismo unitario le anima a profundizar en la temática de su conferencia.

La Internacional Letrista tiene como dirigente al escritor y cineasta marxista Guy Debord. En 1957, tanto este movimiento como la Bauhaus Imaginista de Jorn pasan a formar parte de la Internacional Situacionista. Debord tiene muchas esperanzas puestas en el urbanismo unitario, lo ve como una forma de vida “susceptible de extenderse primero por todo el planeta y de expandirse a continuación a todos los planetas habitables”. En primer lugar, hace falta un riguroso cambio cultural. El “viejo espectáculo” tiene que ceder el paso a la “participación total”; el “arte conservado”, al “momento directamente vivido”; el “arte fragmentario”, a la “práctica global”; el artista como individuo genial, a la “producción colectiva e indudablemente anónima”¹⁶. Estos cambios necesarios no solo se recogen en el manifiesto de CoBrA sino que, además, sientan las bases del estilo de vida de *Nueva Babilonia*. Pasado un tiempo, Constant se adhiere a la Internacional Situacionista, donde desempeñará un papel importante durante algunos años, al igual que Jorn¹⁷.

Constant debe el nombre de *Nueva Babilonia* a Debord. Se trata de un “término cargado de alusiones a la audacia humana, la moral cristiana, una prosperidad sin precedentes y unas formas de vida extraordinarias que se ajusta muy bien al proyecto”¹⁸. Con anterioridad, el propio Constant había barajado posibilidades como “ville couverte” [ciudad cubierta] o “dériville” [ciudad a la deriva], un término deudor de la palabra “dérive”, denominación con la que los situacionistas se referían al vagabundeo intuitivo de un grupo de individuos por la ciudad. El vagabundeo tenía por objeto cartografiar la “psicogeografía” urbana, es decir, la manera en que el siempre cambiante ambiente de la urbe influye en el estado de ánimo humano y viceversa. Debord y Jorn plasman esta información en una serie de mapas psicogeográficos. Por ejemplo, para su *Guide Psycheographique de Paris* [Guía Psicogeográfica de París, 1958] seleccionan determinadas áreas de “intensidad atmosférica” en el mapa de París, las recortan y vuelven a unir las con flechas. Dicho de otro modo, este resumen de “lo que podría ser” se basa en una situación real¹⁹. Más tarde, Constant reajustará los planos de ciudades europeas como Sevilla, Barcelona y La Haya, “revistiéndolos” con sectores de *Nueva Babilonia*. Para crear un mundo nuevo, él también se verá obligado a servirse de las formas del viejo mundo.

Nicolas Schöffer (1912–1991)

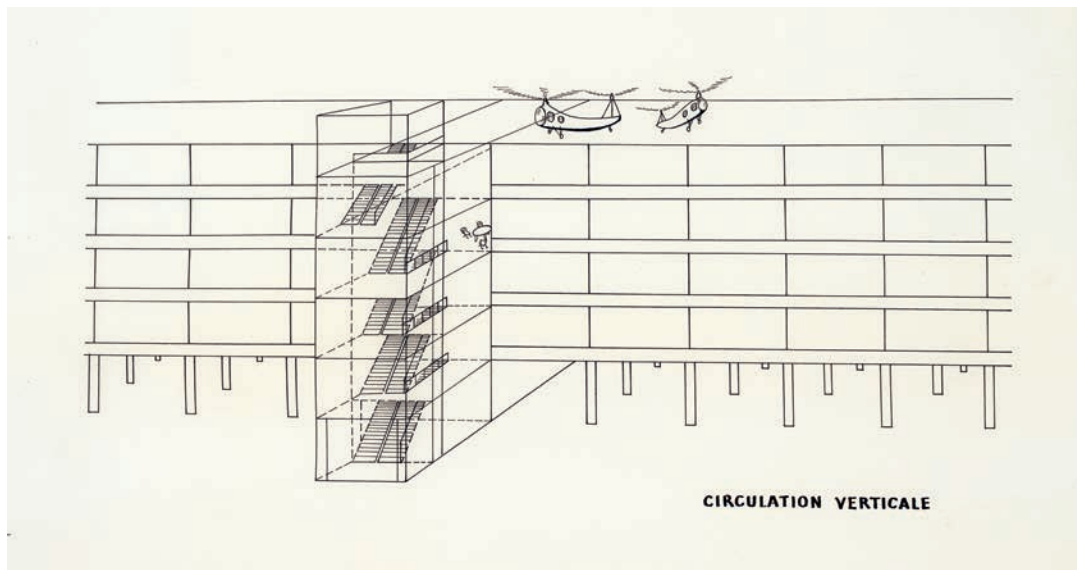
Además de ser el lugar donde se forjó la base teórica de *Nueva Babilonia*, fue en Alba donde vio la luz el boceto de *Ontwerp voor een zigeunerkamp in Alba* [Proyecto de campamento de gitanos, 1956], considerado como la primera maqueta de *Nueva Babilonia*. Allí Constant fue testigo de las condiciones infrahumanas en las que vivían los gitanos. Diseñó para ellos “símbolos de un mundo sin fronteras”²⁰, un hogar colectivo cubierto formado por elementos que podían montarse de diferentes maneras en cualquier parte del planeta. La esperanza de que el municipio de Alba fuera a llevar el proyecto a la práctica enseguida se esfumó, aunque de vuelta en los Países Bajos, Constant plasmó el boceto en una maqueta²¹. Mientras que *Proyecto de campamento de gitanos* se concebía aún como una respuesta a un problema local, las maquetas y construcciones posteriores fueron más allá. *Observatorium* [Observatorio, 1956] y *Départ pour l'espace* [Salida al espacio, 1958] se inscriben en el ámbito aeroespacial. Con el paso del tiempo, las creaciones de Constant empezaron a retratar la arquitectura del futuro, como en *Ambiance d'une ville future* [Ambiente de una ciudad futura, 1958].

En 1954, el encuentro con el franco-húngaro Nicolas Schöffer resulta decisivo para que Constant emprenda el camino de las “construcciones”. La obra de Schöffer ha de considerarse como una continuación y una profundización en las ideas de los constructivistas rusos²². Tras la Revolución rusa de 1917, estos artistas se disponen a contribuir a la creación de la Unión Soviética optando por un estilo que respalda

los avances tecnológicos. Así, por ejemplo, El Lissitzky desarrolló su propia forma de arte abstracto inspirándose en Malévich. Lo bautizó con el nombre de PROUN, abreviatura de “Proyecto de confirmación de lo nuevo”. Para el artista, este nuevo procedimiento representaba el “punto de inflexión entre la pintura y la arquitectura”²³. La forma de trabajar de Naum Gabo, Antoine Pevsner y Vladímir Tatlin se centraba integralmente en la arquitectura, medio por excelencia para construir una nueva sociedad comunista. Sus obras no estaban hechas de bronce ni de arcilla; eran creaciones de acero, plexiglás y alambre en las que se dejaba a la vista la estructura. En su Manifiesto realista, de 1920, los constructivistas anunciaron su deseo de realizar un nuevo modelo de escultura en movimiento con ayuda de los materiales modernos y los elementos “tiempo y espacio”. Sin embargo, este propósito nunca llegó a concretarse del todo²⁴.

Unos años después de la Segunda Guerra Mundial, Schöffer retomó esta vía en su búsqueda de un arte “dinámico-espacial”. El reclamo de un mundo nuevo se volvió igual de persistente que al término de la Primera Guerra Mundial. Schöffer empieza a crear esculturas y relieves: marcos metálicos sobre los que monta superficies de plexiglás o metal con el fin de expresar un movimiento real o ilusorio. En 1952 conoce al arquitecto Claude Parent, con el que diseña una arquitectura dinámico-espacial. Bajo unos complejos habitacionales alargados sobre pilotes —al estilo de Le Corbusier— deja el espacio necesario para hacerle un hueco al dinamismo del tráfico aéreo y viario. Dentro de los bloques, cada familia, pareja o persona ocupa una “celda” propia debidamente insonorizada. La posición de las paredes, la luz y la temperatura se ajustan mediante técnicas “cibernéticas”²⁵. El objetivo es garantizar que el día a día de los residentes discurra en un ambiente placentero. Cuando llega el momento de ir a trabajar, pueden tomar el ascensor o la escalera mecánica para bajar donde se encuentran los automóviles. Un centro de distribución automática les permite cubrir las necesidades cotidianas, al tiempo que las torres equipadas con sistemas de control electrónicos regulan las soluciones tecnológicas²⁶.

Unos años más tarde, la *Nueva Babilonia* de Constant continúa donde termina esta ciudad dinámico-espacial conocida como *Ville Cybernétique*. A diferencia de Schöffer y Parent, que aún trabajan con bloques de viviendas, Constant presenta un vasto sistema abierto —cuyos subsistemas están conectados entre sí mediante sectores— que se extiende por todo el planeta. El trabajo da paso al juego y al descubrimiento y ya nadie tiene lugar de residencia fijo: ha llegado la era del nómada moderno. En *Nueva Babilonia*, “habitar” se convierte en “existir”²⁷. Sin embargo, en 1954, al encontrarse con Schöffer en París, Constant todavía no había llegado tan lejos. Por aquel entonces andaba buscando una manera de integrar pintura y arquitectura. En un primer momento se dedicó a idear construcciones inspiradas en las de Schöffer, pero al poco tiempo fue sustituyendo las superficies planas tan propias de Schöffer por formas curvas de plexiglás, alambre de acero y aluminio.



Claude Parent, Nicolas Schöffer
Alpha d'Habitat, 1954-1955.

Robert Descharnes, fotografía de escultura cibernética de
 Nicolas Schöffer en el tejado de la Cité Radieuse, de Le Corbusier,
 con bailarines de Maurice Béjart. Marsella, 9 de agosto de 1956.

Aunque Constant creó ese mismo año junto con su amigo Stephen Gilbert y Nicolas Schöffer el movimiento Néovision, en un intento por lograr la síntesis total de las artes²⁸, pronto se pondría de manifiesto que los tres fundadores perseguían fines distintos²⁹. Schöffer comienza a trabajar en colaboración con la compañía Philips en el *CYSP-I* (1956)³⁰, una obra de arte que se mueve de manera autónoma gracias a un ordenador. El artista logra que el *CYSP-I* reaccione al color, la luz y la intensidad sonora, tanto es así que el artefacto acaba haciendo de figurante en una pieza de ballet, donde está llamado a expresar la estrechísima relación que unirá al hombre y la máquina en el futuro. Con el *CYSP-I*³¹, Schöffer exhibe su visión sobre el papel de la tecnología en la ciudad y en el mundo. En *Nueva Babilonia*, en cambio, Constant parte de una forma de convivencia cuya materialización depende de una avanzada “tecnologización” que, en ningún momento, termina por ejecutarse o aplicarse al pie de la letra.

Del mismo modo que Constant trazó los planos de *Nueva Babilonia* a partir de unos planos reales, la maqueta del mismo nombre ha de considerarse como un collage de formas artísticas ya existentes. El cuadro (base pintada) se combina con la escultura (construcción sobre una base) para dar lugar a una creación arquitectónica: la maqueta. Obras como *Paysage artificiel* [Paisaje artificial, 1960] o *Industrieel landschap* [Paisaje industrial, 1959], que constituyen el núcleo del proyecto, son muestras evidentes de la arquitectura envolvente de *Nueva Babilonia*. En sus textos, dibujos y collages fotográficos, Constant nos da pistas sobre cómo discurre la vida en el interior de sus construcciones. No cabe duda de que aprovecha al máximo las posibilidades técnicas de la época para transmitir estas impresiones de un mundo meramente imaginario. De hecho, prepara diaporamas —con primeros planos de sus maquetas y una banda sonora formada a base de música, murmullos y silencios— que muestra al público tras pronunciar sus conferencias. De este modo consigue que la audiencia viva *Nueva Babilonia* muy de cerca³². Las diapositivas se centran en detalles de las maquetas, por lo que estas no se reconocen como tales. “En lugar de verse confrontado con un objeto pequeño y discreto en representación de un megaproyecto, el espectador se encuentra ante una realidad compleja, sensual y construida”³³.

Constant también colabora con cineastas y arquitectos. Fiel al espíritu de la época, participa en la creación de “locales experimentales”, que actualmente se definirían como *environments* o “entornos”. Por otro lado, aplica con frecuencia la técnica del fotomontaje, utilizada con anterioridad por utopistas como Moholy Nagy y El Lissitzky, a quien me he referido más arriba. Así por ejemplo, instala su *Ruimtecircus* [Circo espacial, 1956] en la plaza de los Museos de Ámsterdam. Además de hacer patente cómo podría ser *Nueva Babilonia*, Constant —contrariamente a Schöffer— deja la puerta abierta a otras interpretaciones de su obra. Tanto las ideas como las técnicas de Schöffer fueron rompedoras en su momento pero las aplicaciones tecnológicas se han visto superadas por las posibilidades de la realidad actual.



Jan Versnel, fotomontaje de *Ruimtecircus* [Circo espacial, 1956]
en la plaza de los Museos de Ámsterdam.



Matta
Being With (Être Avec) [Estando ahí], 1946.

Exposición *An Exhibit*, Richard Hamilton con Victor Pasmore y
 Lawrence Alloway, Hatton Gallery, Newcastle upon Tyne, 1957.

Matta (1911–2002)

El nexos de unión entre Matta y Constant hay que buscarlo en Asger Jorn. Durante la Exposición Universal de 1937, Matta fue el encargado de colgar el *Guernica* de Picasso en el Pabellón de España, al tiempo que Jorn y Fernand Léger pintaban algunos murales del Pabellón de los Tiempos Modernos. Cuando Léger llevó a sus alumnos —entre ellos Jorn— al Pabellón de España para comentar el *Guernica*, Jorn entró en contacto con Matta³⁴. En 1933, tras cursar los estudios de arquitectura en Chile, Matta se marchó a París con la intención de seguir formándose con Le Corbusier. Sin embargo, su personalidad más bien frívola no casaba con el rigor exigido por el arquitecto suizo y, en 1938, tras un encuentro con André Breton, se unió a los surrealistas³⁵.

Al poco tiempo, publicó el artículo “Mathématique sensible—Architecture du temps” [Matemática sensible—arquitectura del tiempo] en el que reniega de la arquitectura moderna de Le Corbusier pronunciándose a favor de una “arquitectura empática capaz de emocionar a la gente y de servir de consuelo por la pérdida de la gruta primitiva. Al igual que el útero, esta arquitectura se adaptará a cualquier cuerpo y sabrá responder a las necesidades siempre cambiantes del ser humano”³⁶. El caprichoso Palacio Ideal que el cartero francés Ferdinand Cheval fue construyendo en Hauterives a lo largo de treinta y tres años con las piedras que iba encontrando mientras desempeñaba su trabajo, se le presentaba como una alternativa para las cajas producidas en masa y apiladas unas encima de otras de los artistas modernos. Buena parte de las ideas de Matta acerca de la forma y la arquitectura se recogen en los textos de Jorn, por ejemplo en “Pour la Forme” [Para la forma], de 1958³⁷.

Nada más publicarse “Pour la forme”, Constant critica algunos de los puntos de partida del artículo en el boletín de la Internacional Situacionista³⁸. Está claro que Constant y Matta tienen opiniones divergentes en lo que a la forma se refiere. Es probable que Constant y Matta, quien llevaba colaborando con el MIBI desde su fundación, llegaran a coincidir en algún momento. Aun así nunca se produjo un contacto intenso entre ambos artistas. Quizá no intimaron más por incompatibilidad de caracteres. Matta siempre mostró un vivo interés por el lado místico de la vida que se manifestaba en la interpretación de los sueños y la adivinación del futuro mediante las cartas del tarot³⁹, algo que a Constant le dejaba totalmente indiferente. No obstante, existen grandes similitudes entre aquellos de sus cuadros que forman parte del proyecto de *Nueva Babilonia* y los de Matta.

Ante la imposibilidad de plasmar su forma arquitectónica ideal en una construcción real, Matta comienza a pintarla. Al principio, representa paisajes interiores, proyectando sus estados de ánimo en un lenguaje formal muy personal al que denomina “morfología psicológica”. Pinta caprichos explosivos y coloristas, algunos de ellos situados en un marco arquitectónico. En 1939,

Matta se traslada de París a Nueva York, huyendo de la amenaza de la Segunda Guerra Mundial. Sus cuadros se vuelven más comprometidos y pasan a ser “morfologías sociales”. Estas son las pinturas más próximas a las de Constant. En *Being With (Être Avec)* [Estando ahí, 1946], Matta retrata un mundo laberíntico desde diversas perspectivas. Es como si las posibilidades tecnológicas hubiesen transformado el universo de sus cuadros en un gran aparato que coincidiera plenamente con la humanidad. De hecho, en la obra aparecen unos seres que podrían definirse como “mitad hombre, mitad máquina”; se los ve entregados al exhibicionismo sexual y los juegos violentos. Aunque no quepa la menor duda de que estamos ante una referencia a la Segunda Guerra Mundial, el mensaje de Matta no es inequívoco. Al igual que otros muchos surrealistas, Matta es un gran admirador del Marqués de Sade, en cuyos libros se esboza un mundo en el que la sensación de dolor puede ser a la vez causa del máximo placer (sexual). El cuadro *La cuestión Djamila* (1958) gira en torno a la muchacha argelina llamada Djamila que fue torturada por los paracaidistas franceses, un hecho que se convirtió en el símbolo de la lucha por la independencia de Argelia. El rojo y el amarillo estallan cual fuente de vitalidad en medio del maltrecho cuerpo grisáceo. La destrucción como condición *sine qua non* para la creación⁴⁰.

Aunque Constant pinte algunos cuadros entre 1956 y 1968, en ese período la pintura no desempeña una función central en su obra. En este sentido, *Ode à l’Odeón* [Oda al Odeón, 1969] marca un hito decisivo, ya que a partir de entonces Constant vuelve a hacer de la pintura su actividad principal. Este giro va unido a otro cambio importante. Mientras que hasta ese momento los cuadros de Constant no reflejaban más que un universo imaginario, *Oda al Odeón* tiene por objeto la ocupación del célebre teatro parisino por parte de los estudiantes⁴¹. Si bien se trata de un acontecimiento real, el artista lo sitúa en el contexto de una arquitectura propia de *Nueva Babilonia*. A *Oda al Odeón* le siguen una serie de cuadros en los que Constant representa toda clase de escenas que parecen desarrollarse en sectores de su gran proyecto. Solo que *Nueva Babilonia* ya no es lo que fue. En su momento, Constant llegó a afirmar que en el nuevo mundo no tendría cabida la agresividad. Sin embargo, en estos cuadros el abuso sexual y el abuso de poder cumplen un papel preponderante. *Le Viol* [La violación, 1974] y *Le Massacre de My Lai* [La masacre de My Lai, 1972] giran respectivamente alrededor del abuso sexual y los horrores de la guerra. Por su parte, *Erotic Space* [Espacio erótico, 1971] muestra (parcialmente) a una mujer que, con toda probabilidad, acaba de ser torturada; en el mismo espacio hay otra persona que contempla una imagen pornográfica⁴².

Da la impresión de que Constant proyecta sobre *Nueva Babilonia* la visión del mundo del Marqués de Sade, uniendo libertad sin límite a sadomasoquismo. Constant es también admirador de la obra de Baudelaire. No en vano afirma al respecto: “[...] por macabra o dura que sea la temática, la forma da muestras de una extraordinaria belleza y mucho amor”⁴³. El “mundo real” se ha colado en el

mundo imaginario de *Nueva Babilonia*, no solo en cuanto al contenido (por ejemplo, las revueltas estudiantiles y la Guerra de Vietnam), sino también en lo que respecta al uso de los materiales. Muchos de los cuadros contienen titulares y recortes de periódicos. Hay quien se basa en este dato para concluir que Constant había perdido la esperanza de que la sociedad ideal tal y como él la había esbozado fuera a hacerse realidad.

Richard Hamilton (1922-2011)

A finales de 1952, Constant obtiene una beca del British Art Council y pone rumbo a Londres, donde las secuelas de los bombardeos sufridos a lo largo de la Segunda Guerra Mundial continúan siendo muy visibles. En la capital británica conoce a artistas como Barbara Hepworth, Henry Moore, Anthony Hill, Ben Nicholson y Victor Pasmore. Resulta ser un viaje importante, puesto que le ayuda a comprender hasta qué punto el entorno influye en la vida humana⁴⁴. Escribe a un amigo: “Toda la evolución de la pintura se explica a partir del desarrollo del sentido del espacio. Es algo que no hay que tomarse a la ligera. Se trata de la materialización de toda nuestra existencia espiritual, de la proyección de nuestra autonomía como seres humanos frente al mundo”⁴⁵. En opinión de Constant, le corresponde al pintor expresar el sentido del espacio del momento. A este respecto, califica a Mondrian y a Matisse —a quienes llegó a criticar durante su época CoBrA— de “pioneros de una nueva escuela capaz de desarrollar y explotar el poder de la superficie plana convertida en color”⁴⁶.

Victor Pasmore, con el que Constant sigue en contacto a su vuelta de Londres, se erige en nexo de unión entre el artista neerlandés y Richard Hamilton. En la década de 1950, Hamilton preparó una serie de exposiciones que guardaban relación con los “entornos” creados por Constant en el marco del proyecto de *Nueva Babilonia*. Formaba parte del The Independent Group, un colectivo de jóvenes artistas independientes que coincidieron entre 1952 y 1955 en el Instituto de Arte Contemporáneo (ICA) de Londres, y sentía especial interés por la influencia de la tecnología y los medios de comunicación de masas en el arte y la arquitectura. En 1954, sus amigos arquitectos Alison y Peter Smithson también se adhirieron al The Independent Group. Tenían en mente una planificación urbanística que se ajustara a los “patrones de la asociación humana”, como alternativa a la “rígida planificación reticular por zonas de los centros urbanos” de Le Corbusier⁴⁷.

La “retícula” desempeña un papel importante en el acalorado debate que en la década de los años cincuenta divide a los partidarios y adversarios de Le Corbusier. En el VII Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), celebrado en 1949 en Bérgamo, Le Corbusier presentaba este sistema de clasificación gráfico de los planos urbanos junto con ASCORAL, empresa gala especializada en el desarrollo de proyectos. “Cualquiera que se vea en la

necesidad de afrontar un problema en el ámbito de la planificación urbana se encuentra con que el abundante material lo complica todo. Hace falta poner orden, y eso solo se consigue imponiendo una arquitectura mental al caos. Es una tarea ardua⁴⁸. Le Corbusier confiaba en que su “retícula” y su “modulor” —el modelo ideal de proporción arquitectónica que había desarrollado el año anterior— aportarían la solución definitiva⁴⁹.

Richard Hamilton llegó a preparar en el ICA algunas exposiciones basándose en estos símbolos del método de trabajo de Le Corbusier. Fue el caso de *Man, Machine and Motion* [Hombre, máquina y motor, 1955] y de *An Exhibit* [Una exposición, 1957]. Para *Man, Machine and Motion* diseñó un sistema de treinta estructuras abiertas de acero, de 1,3 x 2,4 m cada una, en las que montó un total de doscientas fotografías sobre láminas de formica. Las instantáneas, que retratan a una serie de personas cuya libertad de movimiento se ve aumentada gracias a las máquinas, se dividen en cuatro categorías: agua, tierra, aire y cosmos. El orden racional de la retícula contrasta con las fotografías, en las que los humanos someten las máquinas a los usos más diversos, a veces inesperados y hasta extraños. *An Exhibit*, fruto de la colaboración entre Richard Hamilton, Victor Pasmore y el crítico y escritor Lawrence Alloway, gira asimismo en torno al contraste entre la “retícula” y la vida. En términos visuales, la exposición podría interpretarse como la versión tridimensional de un Mondrian tardío. Hamilton diseña tanto la “retícula” como las finas placas de plexiglás de color gris transparente, negro, blanco y rojo. Pasmore recorta formas de papel de color y las fija en los paneles. Alloway, por último, redacta instrucciones para el público. En este caso, la retícula no funciona como índice, sino que cada visitante puede vivirla a su manera. Los artistas se permiten idéntica libertad. Para Hamilton, *An Exhibit* es un juego “pre-programado” para jugar. Pasmore la considera como una obra artística digna de contemplación y Alloway ve en ella un entorno habitable⁵⁰. Citemos el comentario de todo punto acertado de un periodista de *Art News & Review*: “*An Exhibit* es una lección en reacciones condicionadas y no condicionadas. Es un kit de automontaje”⁵¹.

Nueva Babilonia incluye una serie de “ambientes” en los que el espectador aprende lecciones similares. El laberinto tridimensional de puertas —que formaba parte de la exposición de 1974 en el Haags Gemeentemuseum— es un buen ejemplo de ello. Con este laberinto, Constant pretende demostrar que el habitante de *Nueva Babilonia* hará un uso radicalmente distinto del tiempo y del espacio. En el mundo actual tratamos de desplazarnos de A a B con la mayor eficiencia posible. En nuestro espacio estático solo puede haber una ruta que sea la más eficaz. Por eso, al entrar en un laberinto, tenemos enseguida la impresión de estar perdidos. Pues bien, en *Nueva Babilonia* ya nadie podrá “perder el camino”⁵². La sensación de perderse en un laberinto, tal y como la conocemos ahora, dejará de ser sinónimo de “perder el camino” para pasar a significar “explorar nuevos caminos”. De hecho, según afirma Constant, el ser humano creativo asumirá un



Le Corbusier, panel para el VII Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), en Bérghamo, 1949.

Laberinto de puertas en la exposición *New Babylon*, en el Haags Gemeentemuseum, 1974.

papel activo con respecto al mundo que le rodea; se sentirá llamado a intervenir y a introducir cambios y, en lugar de dividir el espacio de tal modo que pueda alcanzar a la mayor brevedad posible una meta conocida de antemano, lo complicará cada vez más multiplicando sus usos⁵³. Al pisar el laberinto de puertas, el espectador es invitado a experimentar el espacio de un modo distinto a como estaría tentado de hacerlo en un primer momento. Constant apela a la capacidad de imaginación del público⁵⁴. Aunque durante un tiempo el eco de *Nueva Babilonia* continúa resonando en los cuadros del artista, la exposición de 1974 marca el final del proyecto. Constant anuncia que hará falta un largo periodo de destrucción y “pérdida del camino” antes de que *Nueva Babilonia* pueda hacerse realidad. Así y todo, no pierde la fe en *Nueva Babilonia* como forma posible de convivencia. En el catálogo de la exposición de 1974 destaca: “En este momento, *Nueva Babilonia* no puede ser más que un modelo, un modelo que invita a la reflexión y al juego”⁵⁵. Algún día habrán de retomarlo los “nuevos babilonios”. De este modo, el proyecto de Constant también se perfila como un kit de automontaje.

Al situar *Nueva Babilonia* dentro de la obra y el ideario de Asger Jorn, Nicolas Schöffer, Roberto Matta y Richard Hamilton ha quedado claro que este proyecto está indisolublemente ligado al contexto artístico e histórico en el que se inscribe. No en vano el propio Constant llegó a decir que con *Nueva Babilonia* buscaba una forma artística que le permitiera incluir todo cuanto sucediera a su alrededor⁵⁶. La manera en que atrapa en su proyecto el espíritu de la época lo convierte en una obra excepcional. Al igual que los mapas psicogeográficos de los situacionistas, *Nueva Babilonia* ofrece una composición de lugar de “lo que podría ser”, basada en una minuciosa selección de elementos procedentes de la realidad de las décadas de 1950 y 1960. En el Manifiesto de CoBrA, Constant escribía: “Nuestro arte es el arte de una era revolucionaria; es la respuesta al ocaso de un mundo a la vez que el anuncio de un mundo nuevo. Por eso, no obedece a los ideales del primero, y aún no es capaz de realizar los del segundo”⁵⁷. Mientras que esto parecía ser un problema no resuelto durante el periodo de CoBrA, en el caso de *Nueva Babilonia* esta paradoja hace que el proyecto siga gozando de actualidad en nuestros días. El hecho de que Constant no dispusiera de los materiales necesarios para construir su mundo futuro le obligó a tomar como punto de partida la realidad del momento, al tiempo que le llevó a diseñar una *Nueva Babilonia* abierta. Es decir, por mucho que indique cómo podría ser, deja suficiente margen a la interpretación. Con lo que sabemos ahora, la estructura en forma de red y el entorno siempre cambiante de *Nueva Babilonia* incluso se podrían considerar como precursores de Internet⁵⁸. *Nueva Babilonia* se ha convertido en una auténtica “provocación mental”⁵⁹, frente a la que cada generación puede reaccionar a su manera.

1. [La *Nueva Babilonia* de Constant o cómo llevar al límite el espíritu de la época.] Tomado de Simon Sadler, *The Situationist City*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1998, p. 132.
2. Afirmación de Richard Hamilton durante una emisión de radio de la BBC 3 el 17 de agosto de 1956. En los archivos de la Tate Gallery se conserva una transcripción de este programa. Se trata de una tertulia en la que también participaban Peter Smithson, Colin St. John Wilson, William Turnbull, Anthony Hill, Theo Crosby y David Piper.
3. Para más información (con especial hincapié en los Países Bajos), ver James Kennedy, *Nieuw Babylon in aanbouw. Nederland in de jaren zestig*, Ámsterdam/Meppel, Boom, 1995.
4. Constant tomó el concepto del *homo ludens* de la publicación *Homo Ludens proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*, publicado en 1938 por el sociólogo neerlandés Johan Huizinga [Trad. cast., *Homo ludens*, trad. Eugenio Imaz, Madrid, Alianza editorial, 1972].
5. Mark Wigley, *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*, Róterdam, 010 Publishers, 1998, p. 9.
6. John Heintz, "New Babylon – A Persistent Provocation", en Otakar Máčel, Martin van Schaik (eds.), *Exit Utopia. Architectural Provocations 1956–1976*, Múnich, Prestel Verlag, 2005, pp. 212 y 213.
7. Para mayor información sobre los puntos de partida de Le Corbusier, ver Tim Benton y Fondation Le Corbusier, *Le Corbusier. Le Grand*, Londres, Phaidon Press, 2008.
8. Ruth Baumeister, *L'Architecture Sauvage. Asger Jorn's critique and concept of Architecture*, Róterdam, NAI Boekverkopers, 2014, pp. 116 (y 28-43).
9. El 8 de noviembre, los belgas Christian Dotremont y Joseph Noiret, el danés Asger Jorn y los neerlandeses Appel, Constant y Corneille se reúnen en el Café de l'Hôtel Notre-Dame en París, donde deciden fundar un grupo formado por los movimientos experimentalistas de los tres países a los que representan. CoBrA es el acrónimo de las primeras letras de las respectivas capitales: Copenhague, Bruselas y Ámsterdam. Para más información acerca del contexto en que nació CoBrA, ver Willemijn Stokvis, *Cobra. De weg naar spontaniteit*, Blaricum, V+K Publishing, 2003.
10. Se trata de lo que se conoce como "Congreso de Bregneröd" y del interior de la granja del criador de truchas y ceramista Erik Nyholm. En Bregneröd, un pueblecito en los alrededores de Copenhague, los miembros de CoBrA pintaron en 1949 el interior de una casa de campo destinada a los estudiantes de arquitectura. Pasaron allí una temporada acompañados de sus mujeres e hijos. Bebían y comían juntos y animaban vivamente a todos a contribuir a la creación final. El interior de la granja de Erik Nyholm también se decoró ese mismo año. Appel, Corneille y Constant iniciaron los trabajos en tanto que Asger Jorn y Erik Nyholm se encargaron de rematar la obra. Para más información, ver Willemijn Stokvis, *ibíd.*, pp. 261-287.
11. La amistad se enfrió en mayo de 1949 a raíz de que Asger Jorn empezara una relación con la esposa de Constant, Matie van Domselaer. Ver Trudy van der Horst, *Constant. De late periode*, Nimega, BnM uitgevers, 2008, p. 52.
12. Ruth Baumeister, *óp. cit.*, p. 243.
13. Constant y Aldo van Eyck (1953), *Voor een spatiaal colorisme*, Ámsterdam, 50 ediciones. Este portafolio se realizó con motivo del espacio que crearon para la exposición *Mens en Huis* [Hombre y casa] que se organizó del 21 de noviembre de 1952 al 5 de enero de 1953 en el Stedelijk Museum de Ámsterdam.
14. Marcel Hummelink, *Aprés nous la liberté, Constant en de artistieke avant-garde in de jaren 1946–1960*, tesis doctoral, edición del autor, 2002, pp. 219-230.
15. Constant, "Demain la poésie logera la vie", conferencia pronunciada en Alba, agosto de 1956, publicada en *Documents relatifs à la fondation de l'internationale situationniste 1948–1957*, París, ALLIA, 1985, pp. 595-597.

16. Ver “Manifeste” (17 de mayo de 1960), en *Internationale Situationniste*, n° 4, junio de 1960, pp. 36-38 [Trad. cast., “Manifiesto”, en *Internacional Situacionista*, vol. 1, La realización del arte, trad. Luis Navarro, Madrid, Literatura Gris, 2001]. Los números aparecidos entre 1958 y 1969 se reunieron en un volumen que lleva por título *Internationale Situationniste 1958-1969*, Ámsterdam, Van Genneep, 1970.
17. Para más información, ver, entre otros, R. J. Sanders, *Beweging tegen de schijn; de situationisten, een avant-garde*, Ámsterdam, Huis aan de Drie Grachten, 1989.
18. J. L. Locher, *New Babylon*, La Haya, Haags Gemeentemuseum, 1974, p. 12 [cat. exp.].
19. Simon Sadler, óp. cit., pp. 69-95.
20. Vaida Voivod III, presidente de la Comunidad Mundial de Gitanos, en una entrevista con Nico Rost, *Algemeen Handelsblad*, Ámsterdam, 18 de mayo de 1963. Citado por Constant en J. L. Locher, óp. cit., p. 27.
21. Martin van Schaik, “Psycheogram: An Artist’s Utopia”, en Otakar Máčel, Martin van Schaik (eds.), *Exit Utopia. Architectural Provocations 1956-1976*, Múnich, Prestel Verlag, 2005, pp. 44, 45.
22. Guy Habasque, “From Time to Space”, en Jean Cassou et al., *Nicolas Schöffer*, Neuchâtel, Éditions du Griffon, 1963, pp. 10-11.
23. Udo Liebelt, *Proun und andere Werke*, Hannover, Landenhauptstadt Hannover, 1988.
24. Los constructivistas pegaron este manifiesto —redactado por los hermanos Gabo y Pevsner— a modo de manifiesto en las calles de Moscú. Para mayor información, ver Christina Lodder, *Russian Constructivism*, Londres, Yale University Press, 1983.
25. La cibernética es la ciencia que se ocupa de los sistemas automáticos de control y de comunicación y de los mecanismos de respuesta en los seres vivos y los ordenadores.
26. Nicolas Schöffer, “Architecture and City Planning”, en Jean Cassou et al., óp. cit., pp. 122-131.
27. Constant, “New Babylon, een schets voor een kultuur”, en J. L. Locher, óp. cit., pp. 49-63.
28. *Néovision* no solo busca la síntesis de las artes plásticas y la arquitectura, sino también de la música y la ciencia.
29. Marcel Hummelink, óp. cit., pp. 181-199.
30. CYSP es un acrónimo de *Cybernetica y Spatio-Dynamisme*.
31. *CYSP-1* no es más que el comienzo. En un momento dado, Schöffer llegó a diseñar unas torres cibernéticas de gran altura que podrían haberse instalado en pleno corazón de París.
32. Ver, por ejemplo, el anuncio del diaporama en el manuscrito de la conferencia que Constant pronunció en el ICA de Londres el 7 de noviembre de 1963 y que se recoge en esta misma publicación [añadir páginas].
33. Mark Wigley, óp. cit., p. 11.
34. Ruth Baumeister, óp. cit., p. 27.
35. William Rubin, *Matta*, Nueva York, MoMA, 1957, p. 3.
36. Ruth Baumeister, óp. cit.
37. *Ibid.*, pp. 27 y 28; y Asger Jorn, *Pour la Forme: Ébauche d’une méthodologie des arts (1957)*, París, ALLIA Édition, 2001.
38. Constant, “Sur nos moyens et nos perspectives”, *Internationale Situationniste*, n° 2, diciembre de 1958, pp. 23-27 [Trad. cast., “Sobre nuestros medios y nuestras perspectivas”, en *Internacional Situacionista*, vol. 1, La realización del arte, óp.cit.].
39. William Rubin, óp. cit., p. 4.
40. Werner Hofman, “De jaren van het geweld”, en *Matta*, Ámsterdam, Stedelijk Museum Amsterdam, 1964, s.p.
41. Un acontecimiento del que él mismo fue testigo. Para más información ver Linda Boersma, *Constant (interview)*, en *BOMB Magazine*, 2005, p. 91.

42. Para más información sobre estos cuadros, ver Mark Wigley, *óp. cit.*, pp. 69-71.
43. Afirmación de Constant recogida en Max Arian, “Constant in Opstand”, en *De Groene Amsterdammer*, 17 de enero de 1996.
44. Marcel Hummelink, *óp. cit.*, p. 139.
45. *Ibíd.*
46. *Ibíd.*
47. Victoria Walsh, “Seahorses, Grids and Calypso: Richard Hamilton’s Exhibition-making in the 1950s” [“Caballitos de mar, retículas y Calipso: las exposiciones de Hamilton en los años cincuenta”], en Mark Godfrey, Paul Schimmel, Vicente Todolí (eds.), *Richard Hamilton*, Londres/Madrid, Tate Publishing/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014, p. 66.
48. Le Corbusier, “Description of the CIAM Grid, Bergamo 1949”, en J. Tyrwhitt, J. L. Sert, E. N. Rogers, *CIAM 8, The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life*, Londres, Lund Humphries, 1952, p. 172.
49. Para mayor información, ver Le Corbusier, *Le Modulor/Le Modular 2*, Basilea, Birkhäuser, 2000.
50. Anne Massey, Gregor Muir, *Institute of Contemporary Arts 1946–1968*, Londres/Ámsterdam, ICA/Roma publications, 2014, pp. 108–111 y 120–126; y Victoria Walsh, *óp. cit.*, pp. 68-72.
51. Anne Massey, Gregor Muir, *ibíd.*, p. 124.
52. Para más información ver el texto de Constant, “New Babylon, een schets voor een kultuur”, *óp. cit.*, s/p.
53. G. Kruis, “De spraakverwarring van New Babylon”, en *Nieuwe Leidsche Courant*, 22 de junio de 1974, p. 19.
54. Para más información ver el texto de Constant, “Het principe van de desoriëntatie”, en J. L. Locher, *óp. cit.*, pp. 65-70.
55. J. L. Locher, *ibíd.*, s. p.
56. “Openbaar kunstbezit, Constant, een kunstenaar van onze tijd”, programa televisivo emitido el 12 de julio de 1965 en la Nederlandse Televisie Stichting.
57. “Manifest”, en *Reflex: orgaan van de experimentele groep in Holland*, n° 1, 1948.
58. Ver el texto de Mark Wigley en esta misma publicación, pp. 120-135.
59. Para más información sobre *Nueva Babilonia* como provocación mental ver John Heintz, “New Babylon – A Persistent Provocation”, en Otakar Máčel, Martin van Schaik (eds.), *óp. cit.*, pp. 212-218.

Nueva Babilonia y De Stijl

Willemijn Stokvis

Tal vez no sea de extrañar que de un país calvinista como los Países Bajos, donde coexisten alrededor de cuarenta grupos protestantes distintos, salieran dos pensadores tenaces y fieles a sus principios, ambos dedicados al arte moderno: Pieter Cornelis (Piet) Mondrian (1872-1944) —el teórico más importante del movimiento artístico De Stijl [El Estilo] (1917-1930)— y Constant Anton Nieuwenhuys, o simplemente Constant (1920-2005). Sus ideas utópicas acerca de la sociedad futura y las construcciones que habrían de darle vida ejercieron una gran influencia a nivel internacional, tanto en el terreno de las artes plásticas como en el de la arquitectura.

Aunque en el fondo los dos artistas defiendan ideas opuestas, también es verdad que, en cierto modo, coinciden. Literalmente, ya que en no pocas ocasiones Constant se inspira en Mondrian¹, y en sentido figurado, por cuanto sus utopías, pensadas para ser impuestas a la humanidad como una suerte de modelo totalitario², persiguen un objetivo similar.

El origen de los ideales de Mondrian y Constant

Las ideas de ambos artistas deben considerarse como los polos extremos de dos conceptos que se extienden en direcciones opuestas en la historia del arte del siglo XX y que podrían clasificarse bajo los siguientes calificativos: “apolíneo” frente a “dionisiaco”. Comparten un caldo de cultivo común que se remonta a las postrimerías del siglo XIX o incluso a una fecha anterior.

El origen de estas ideas hay que buscarlo en dos filósofos del arte ingleses de la segunda mitad del siglo XIX, el teórico y crítico John Ruskin (1819-1900) y el diseñador y activista William Morris (1834-1896). Horrorizados por los productos sin vida de la incipiente industria proclamaron el retorno a la artesanía, en busca del ideal de los gremios medievales. Hacia 1880, aquellas aspiraciones y la puesta en práctica de las mismas por parte de Morris desembocaron en el movimiento Arts and Crafts [Artes y Oficios], cuya influencia se haría sentir a lo largo y ancho del mundo occidental, y también fuera de él. Impulsados por el ideario marxista, e inspirándose directamente en Karl Marx (1818-1883), Morris pidió a los obreros que retomaran su trabajo de simples artesanos. En realidad, buscaba una sociedad en la que volviera a nacer el arte popular.

Este ideal se dividió en dos corrientes a comienzos del siglo XX, cuando el Deutscher Werkbund (Múnich, 1907) y la Bauhaus (Weimar, 1919) se pronunciaron a favor de la industria, alegando que la producción mecánica —siempre y cuando estuviera basada en un diseño de calidad— podía abastecer al pueblo de productos estéticos a una escala mucho mayor que la producción manual, cuyas piezas al fin y al cabo solo se hallaban al alcance de las clases adineradas. Por su parte, el ideal primitivista de la actividad individual siguió su propio camino. En 1910 se manifestó en el movimiento expresionista alemán

Die Brücke (1905-1913); y más tarde, en el surrealismo (ca. 1920-1940), a través del lema del poeta decimonónico francés Lautréamont (1846-1870) “La poésie doit être faite par tous, non par un”³ [La poesía debe ser hecha por todos, no por uno solo], y en el movimiento CoBrA (1948-1951).

Mondrian y Constant: dos polos extremos

Mondrian y De Stijl

Con De Stijl, Holanda participó de manera singular en un nuevo concepto artístico nacido en Rusia y propagado por la Bauhaus desde Alemania. La nueva visión artística acogía favorablemente los apabullantes avances de la ciencia, la técnica y la industria en el mundo occidental, considerándolas como medios para construir un mundo nuevo. Esta mentalidad poderosa y rompedora, que tras el cierre de la Bauhaus en 1933 siguió desarrollándose sobre todo en Estados Unidos, abrió las puertas al “funcionalismo” en el ámbito de la arquitectura. Además, la insistencia en el diseño de calidad sentó las bases para ese “estilo siglo XX” que abarca toda la vida cotidiana.

El desaforado entusiasmo por los nuevos logros técnicos de Occidente, que ya en 1909 se palpaba en los manifiestos de los futuristas italianos; la fe ciega en el ingenio humano, que controlaba cada vez más y mejor la naturaleza; todo ello se percibe también en Rusia, en Kazimir Malévich (1879-1935) entre otros, y se lee en los escritos de Piet Mondrian, el artista más influyente de De Stijl.

En marzo de 1922, Mondrian publica su disertación “De realiseering van het Neoplasticisme in verre toekomst en in de huidige architectuur”⁴ [La realización del neoplasticismo en el futuro lejano y en la arquitectura actual]. En ella denomina “neoplasticismo” al nuevo lenguaje plástico y a la nueva visión del mundo. Según afirma en este artículo, lo técnico y lo práctico han pasado a dominar todas las parcelas de la vida y el arte se halla “en decadencia”. A su juicio, no se debe descartar que justamente ese hecho anuncie, por fin, “el advenimiento de una nueva vida y la liberación del ser humano”. De hecho (y en resumidas cuentas), el arte es, aún, “fruto de la tragedia de la vida” en la medida en que representa nuestra indivisible unión corporal con la naturaleza, pero al mismo tiempo es libre para expresar la armonía. Mondrian llevó esta última opción al límite, reduciendo el arsenal de recursos plásticos a las líneas vertical y horizontal, y a la superficie geométrica formada por estas.

En el artículo citado, el artista formula su visión utópica del futuro de la siguiente manera: “La revolución artística consiste, en efecto, en alcanzar la expresión de la armonía pura”. Define el arte como “representación plástica y medio para lograr un equilibrio entre la naturaleza y la no naturaleza dentro y fuera de nosotros”. Al alcanzar este equilibrio, “el arte cumple su función y la armonía se hace realidad, poniendo fin a la dominación de la tragedia de la vida. Es entonces

cuando el ‘Artista’ se hace hombre de verdad. El ‘no artista’ es su igual: está tan imbuido de belleza como él”⁵.

En 1922 el polifacético Theo van Doesburg (1883-1931), menos místico y más práctico, retoma esta convicción desde su perspectiva personal en el artículo “The End of Art” [El fin del arte]: “Debemos destruir el Arte por mor del progreso. [...] Hemos de crear una nueva forma de vida acorde con el funcionamiento de la existencia moderna“. El texto apareció publicado en *De Stijl*, revista que él mismo fundó en 1917 a la vez que el movimiento del mismo nombre. Van Doesburg pretende dejar a un lado el arte concebido como “sumo sacerdote de la estética” para poder dedicarse de lleno a lo cotidiano, al “cuarto de baño, el retrete, la bañera, el telescopio, la bicicleta, el automóvil, el metro, la plancha”⁶. Esta visión artística corre pareja con la tendencia internacional del momento. Mondrian se encuentra solo con su utópica visión del futuro, que defiende a ultranza. Considera su propia época como una fase de transición.

Tanto Mondrian como Van Doesburg, así como el movimiento De Stijl en su conjunto, pertenecían a ese nutrido grupo de artistas que a comienzos del siglo XX, abrumados por los hallazgos científicos y técnicos atribuibles al ingenio humano, creían contribuir a la construcción de un futuro grandioso en el que el hombre dominaría la desordenada naturaleza.

Constant y CoBrA

La inquebrantable fe en el porvenir y el desbordante entusiasmo por la inventiva humana se vieron seriamente mermados a raíz de la Segunda Guerra Mundial. Durante la Guerra Fría volvió a brotar el antiguo anhelo romántico del regreso a las fuentes primigenias de la existencia. El grito del “retorno a la naturaleza”, lanzado por el filósofo francés Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) a mediados del siglo XVIII, nunca antes se había manifestado con tal fuerza en la pintura, en las palabras, en la música, y no enmudecería en mucho tiempo. En su búsqueda de una sociedad genuinamente humana y de una expresión artística espontánea y sincera, los artistas dirigieron la mirada hacia el arte de los pueblos primitivos, los niños y los enfermos mentales, como ya hicieran los expresionistas alemanes en torno a 1910. Querían devolver la libertad a la naturaleza humana que se encontraba reprimida en el inconsciente, todo ello en la estela de las tentativas surrealistas de la época de entreguerras. Ese inconsciente —colectivo— se erigió en principal fuente de inspiración de la nueva ola internacional de expresionismo (primitivista), es decir, el Expresionismo Abstracto estadounidense (1946-1960), la Abstracción Lírica o Tachismo (a partir de 1947) de París, el movimiento CoBrA, y la obra del pintor galo Jean Dubuffet (1901-1985). Había otros muchos artistas que estaban en la misma onda. A todos ellos se los catalogaba como representantes del “arte informal” o Art Autre (1945-1960).

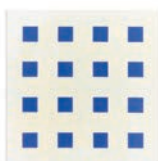
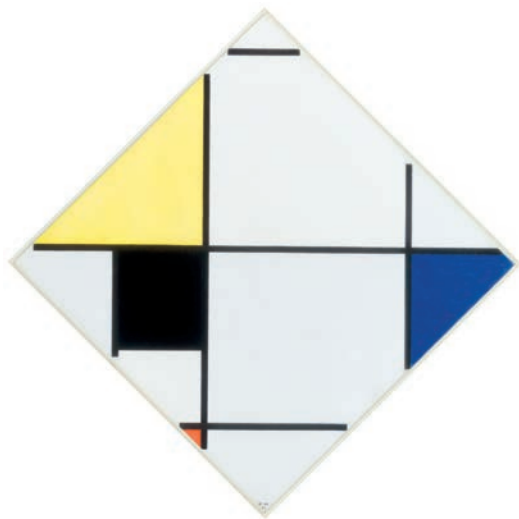
Dentro del movimiento CoBrA, el pintor neerlandés Constant se alzó en destacado portavoz. Aun antes de que finalizara la guerra, buena parte de las ideas abanderadas por CoBrA quedaron plasmadas en los artículos del grupo de artistas reunidos en torno a la revista *Helhesten* [El caballo de los infiernos, 1941-1944], contribución danesa al movimiento internacional. El pintor y filósofo Asger Jorn (1914-1973) se encargó de difundir las ideas a través de la práctica de la pintura, convirtiéndose en fuerza motriz y fuente de inspiración de CoBrA. Sin embargo, fue Constant quien resumió de forma realmente nítida el complejo entramado de teorías del arte y de la sociedad que proclamaba el movimiento. Lo hizo en varios artículos y en el gran manifiesto que publicó en septiembre de 1948 en el primer número de *Reflex*, órgano de De Experimentele Groep Holland [El Grupo Experimental Holandés] que, en noviembre de ese mismo año, entraría a formar parte de CoBrA.

“Nuestra sociedad ha visto nacer un concepto de belleza que se ha convertido en un fin en sí y cuyo inevitable formalismo se ha impuesto al arte como medio de expresión directa”, afirma. (Este formalismo aborrecido por los integrantes de CoBrA hace sobre todo referencia a la abstracción geométrica que a partir de 1946 florecía en el Salon des Réalités Nouvelles de París). “Sin embargo”, continúa Constant, “en esta ocasión nos hallamos ante un enemigo que nos ha desvelado sus puntos débiles. [...] El arte abstracto da muestras de una manifiesta esterilidad. Además, sus teóricos (Mondrian, entre otros) han admitido que anuncia el fin del ‘arte’. [...] Nosotros aceleraremos este proceso para que el arte pueda, por fin, ejercer su función esencial como instrumento psíquico para todos”⁷. En su enardecido alegato “C’est notre desir qui fait la révolution” [Lo que hace la revolución son nuestros deseos], publicado en noviembre de 1949 en el número 4 de la revista *CoBrA*, exclama: “Llenemos el lienzo virgen de Mondrian, aunque solo sea con nuestras miserias”⁸.

En estos textos, Constant pone por escrito la siguiente idea de CoBrA: cuando de forma inminente se cumpla el vaticinio de Marx de pan para todos, la gente también podrá entregarse a sus instintos creativos, de modo que verá la luz un nuevo arte popular, como el de las viejas sociedades primitivas.

La influencia de Mondrian en Constant

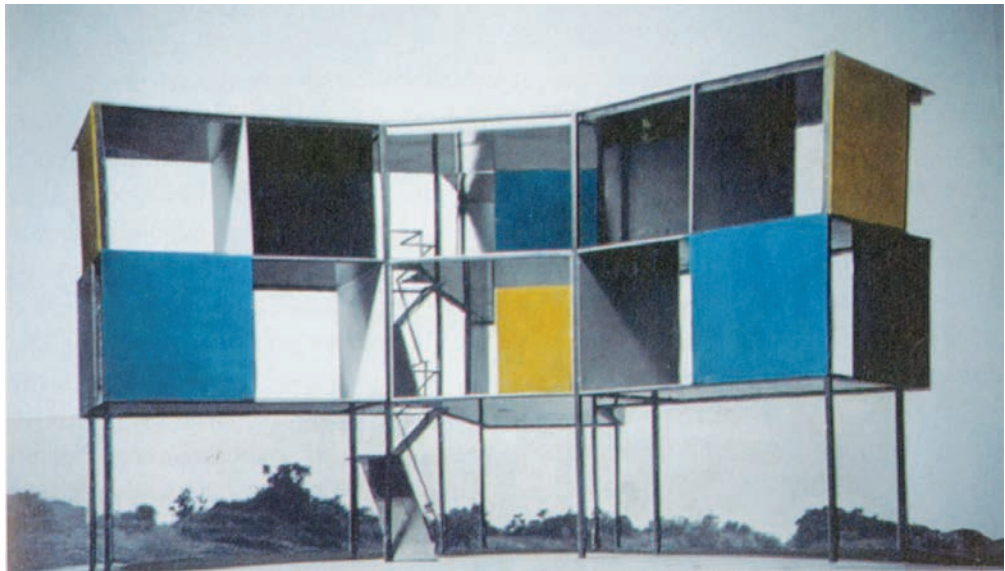
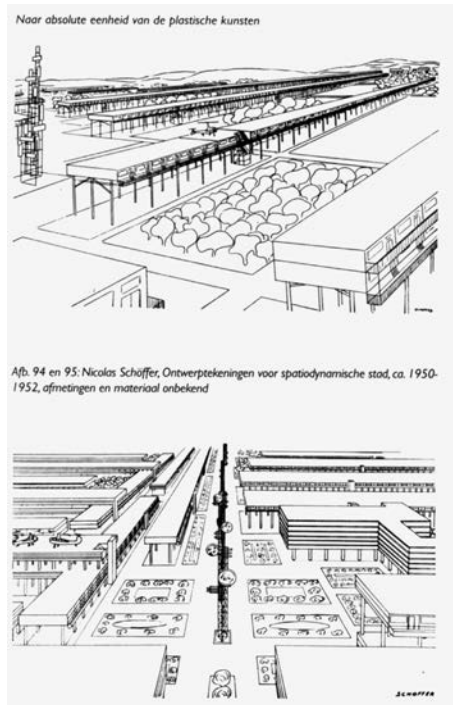
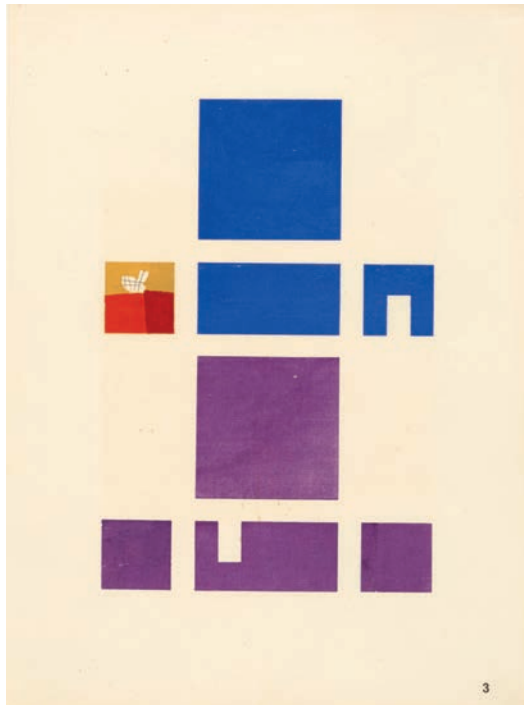
En los años posteriores a CoBrA, el pensamiento y la actividad plástica de Constant evolucionaron cada vez más hacia la arquitectura⁹. En sus cuadros, las superficies de color se iban agrandando progresivamente. Después de colaborar en un experimento espacial y cromático con el arquitecto Aldo van Eyck (1918 - 1999), también exmiembro de CoBrA, Constant llegó a la conclusión de que el color constituía un elemento imprescindible de la arquitectura. Por aquellas fechas buscaba una forma de trabajo impersonal y objetiva. Para ello incluso recurría al uso de la pistola de pintor, con la que llegó a aplicar una capa



Piet Mondrian, *Lozenge Composition with Yellow, Black, Blue, Red, and Gray* [Composición en rombo con amarillo, negro, azul, rojo y gris], 1921.

Fotografía de *Een ruimte in kleur* [Espacio en color], construido con motivo de la exposición *Mens en huis* [Hombre y casa], en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, 1952-1953.

Constant, *Reeks van zes gekleurde vlakken* [Conjunto de seis superficies de color], 1953.



Constant y Aldo van Eyck, lámina del portafolio *Voor en spitaal colorisme* [Por un colorismo espacial], 1953.

Nicolas Schöffer, proyecto de ciudad cibernética, ca. 1950-1952

Stephen Gilbert, fotomontaje con la maqueta de la Casa Y, 1955-1957.

monocroma a una serie de planchas de metal rectangulares. Mondrian y Van Doesburg también estaban convencidos de que el color ocupaba un lugar esencial en la arquitectura. Antes de que terminara la guerra, Constant conoció muy de cerca a Mondrian y De Stijl, concretamente en Bergen, provincia de Holanda del Norte, en casa de su suegro el compositor Jacob van Domselaer (1890-1960). Tras encontrarse con Mondrian en París, Van Domselaer había comenzado a crear bajo su influencia unas composiciones en las que trataba de traducir en música los principios básicos del artista plástico.

El hondo impacto que las ideas de De Stijl habían provocado en Constant a raíz de la exposición celebrada en 1951 en el Stedelijk Museum de Ámsterdam —por no decir nada del exhaustivo catálogo que se publicó con ese mismo motivo¹⁰— contribuyó a que el artista se sintiera llamado a trabajar en un futuro entorno vital en el que el arte plástico y la arquitectura colaboraran estrechamente. Expresó esta convicción en el texto “Voor en spatial colorisme” [Por un colorismo espacial], que formaba parte del portafolio que elaboró con Van Eyck en 1953¹¹. Por aquella época mantuvo una intensa correspondencia sobre este asunto con su amigo el artista inglés Stephen Gilbert (1910-2007), otro exmiembro de CoBrA que había empezado a interesarse por la arquitectura. Ambos se adhirieron al Salon des Réalités Nouvelles que en su día Constant había detestado tanto¹². Juntos visitaron en París a una de las cofundadoras, Nelly van Doesburg, que administraba el legado de su esposo Theo en Meudon. Ese mismo año entraron asimismo en contacto con Nicolas Schöffer (1912-1991), artista húngaro afincado en París con el que compartían una misma visión artística. Schöffer incluso se les había adelantado: ya en 1948 había esbozado los planos de una “ciudad cibernética”¹³. Constant también defendió sus ideas en los Países Bajos, donde abogó por una mayor unión entre arquitectura y arte plástico en el seno del colectivo de artistas Liga Nieuw Beelden [Liga para las Nuevas Formas de Expresión, 1955-1969], que dio lugar, en el verano de 1956, a una representación de la “síntesis de las artes” en el Pabellón Neerlandés de la Bienal de Venecia, construido por el arquitecto Gerrit Rietveld (1888-1964), antiguo miembro de De Stijl. Había obras de Constant, del escultor André Volten (1925-2002) y del pintor Bart van der Leek (1876-1958), también antiguo miembro de De Stijl¹⁴.

Por entonces Constant se ocupaba cada vez más del futuro entorno vital del ser humano. Diseñó una serie de parques infantiles y esculturas lúdicas, así como varias maquetas que formaban parte de una urbe utópica. Además, se implicó en el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista (MIBI), creado en 1953 por el danés Asger Jorn en protesta contra el funcionalismo. En plena guerra, Jorn ya había redactado artículos en los que manifestaba su fe en la imaginación humana aplicada a la arquitectura¹⁵. Por otra parte, el primer número de *CoBrA*, publicado en Copenhague a comienzos de 1949, recogía un texto en el que el arquitecto francés Michel Colle se pronunciaba a favor de una

“arquitectura simbólica” basada en dibujos de edificios con apariencia de esculturas vivas¹⁶. Sin embargo, los ideales de Constant se centraban en una sociedad nueva dotada de un arte colectivo totalmente nuevo. Las increíbles posibilidades ofrecidas por el desarrollo de la técnica y la industria abrieron la puerta a la desunión entre arquitectura y funcionalismo.

En septiembre de 1956, Constant tomó la palabra en el tercer congreso del MIBI en Alba, Italia, para pronunciar su discurso “Demain la poésie logera la vie” [Mañana la poesía albergará la vida], en el que cantaba las alabanzas de las “placas de hormigón armado [...] que se pondrían al servicio de la imaginación libre y audaz”¹⁷.

Nueva Babilonia

No solo para Mondrian sino también para Constant, la creciente tecnificación de la sociedad anunciaba la ciudad ideal del futuro. Basándose en lo que Karl Marx y Friederich Engels (1820-1895) habían escrito en 1848 en *La ideología alemana*, Constant incluso creía que las máquinas terminarían por exonerar al ser humano de cualquier carga de trabajo, devolviéndole a su estado de *homo ludens* creativo. De ese modo, el hombre se vería liberado de la enajenación que, como también resaltaban Marx y Engels, tenía su origen en la especialización en diferentes profesiones¹⁸. Constant tomó el término *homo ludens* de la obra homónima del neerlandés Johan Huizinga (1872-1945)¹⁹, máximo exponente de la filosofía cultural, en el que posiblemente se inspiraran con anterioridad los llamados letristas parisinos²⁰. Conoció a su líder, el escritor Guy Debord (1931-1994), por esas mismas fechas en el contexto del MIBI.

A partir de 1958, Constant se empleó de lleno en construir maquetas para la ciudad utópica a la que en 1960, siguiendo el consejo de Debord, bautizó como *Nueva Babilonia*²¹. Debord y él plasmaron en once tesis sus ideas sobre el urbanismo unitario, concebido como fruto de una creatividad colectiva radicalmente nueva que ya se practicaba en los círculos letristas. Constant confiaba en que esa creatividad alcanzara su pleno desarrollo en *Nueva Babilonia*. En diciembre de 1958, las once tesis se editaron con el título “La declaración de Ámsterdam” en el boletín de la Internacional Situacionista, el movimiento que en 1957, bajo la dirección de Debord, había entrado a formar parte del MIBI. En el mismo número, Constant publicó un artículo en el que arremetía contra el individualismo primitivista de CoBrA y afirmaba que las máquinas y la industria resultaban imprescindibles para los creadores del futuro. Al igual que Mondrian, consideraba que en la sociedad futura las artes tradicionales como la pintura y la literatura acabarían extinguiéndose²².

Aversión por el funcionalismo

Constant sembró *Nueva Babilonia* de toda clase de construcciones fantásticas, elevadas sobre pilotes de gran altura y hechas a base de materiales modernos. Estas construcciones, que a juicio del artista debían ser suficientemente flexibles como para poder servir de escenario al “gran juego del futuro”²³, podrían calificarse de firme alegato contra el funcionalismo propagado a escala internacional por la Bauhaus. Sin embargo, el propio Constant veía en ellas una nueva forma de funcionalismo, acorde con el marco al que iban destinadas²⁴. En medio de esas construcciones se desarrollaría el gran juego, siempre y cuando se respetara a rajatabla el proyecto del artista²⁵.

Mondrian y Van Doesburg también sentían aversión por el funcionalismo. A Van Doesburg le irritaba sobremanera que en 1921 todavía prosperase el expresionismo en la Bauhaus; no en vano se refirió a él como “la parodia de la nueva plasticidad”²⁶. En 1919 había exclamado al respecto: “La cultura de Jean-Jacques Rousseau, [...] con sus apóstoles barbudos Morris y Ruskin, aún no está muerta del todo”²⁷. Las conferencias que Van Doesburg pronunció en 1921 y 1922 en Weimar sobre el neoplasticismo debieron de provocar en la Bauhaus una suerte de crisis. Tanto es así que la escuela fue desarrollando una arquitectura que más tarde recibiría, entre otros, el nombre de “funcionalismo”. Ni Constant ni Mondrian se sintieron llamados a abrazar un funcionalismo riguroso. Es más, lo criticaron abiertamente en una serie de artículos publicados en *De Stijl* en 1922 y 1923²⁸. “La edificación creativa no consiste en juntar o apilar una serie de cajas o celdas residenciales de determinado tipo o medida estándar”, afirmaba Van Doesburg²⁹.

A juicio de estos artistas, la pintura marca el nuevo camino que ha de emprender la arquitectura. En opinión de Mondrian, esta no ha de concebirse como “plasticidad de formas” sino como “multitud de superficies planas”. Para transformar estas superficies en “realidad viva” hace falta dotarlas de color. “La arquitectura se erige en soporte del color o queda anulada por él: según las necesidades”³⁰. Una primera realización de estas ideas se encuentra en la célebre Casa Schröder que el arquitecto Gerrit Rietveld construyó en 1924 en Utrecht. Tanto el exterior como el interior están formados íntegramente por líneas rectas y superficies rectangulares en blanco y negro y en los colores primarios rojo, amarillo y azul.

Conclusiones

Los mensajes que Mondrian y Constant difundieron con respecto al futuro entorno vital no se limitaban al arte, sino que iban mucho más allá. Según ambos artistas, los cambios afectarían a la vida en su conjunto: el arte acabaría impregnándolo todo. En las concepciones arquitectónicas de su proyecto para el futuro, el arte y la vida se funden, aboliendo la caduca noción de “arte”.

1. Las fuentes de este artículo son Willemijn Stokvis, “De Stijl en Cobra Nederlands tegenstrijdige bijdrage aan de kunst van de twintigste eeuw —tegenstellingen, parallellen, overeenkomsten!—”, *Aspecten van het Interbellum. Leids Kunsthistorisch jaarboek VII*, La Haya, 1988, pp. 183-213; así como la tesis doctoral de Marcel Hummelink, *Après nous la liberté Constant en de artistieke avant-garde in de jaren 1946-1960*, Ámsterdam, edición del autor, ISBN: 90-90 1 6755-2). También he consultado algunos de los textos recogidos en Gérard Berreby (ed.), *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957*, París, Éditions ALLIA, 1985.
2. Ver asimismo Willemijn Stokvis, “Totalitair en revolutionair denken en de avant-garde in de kunst”, en *De gids*, vol. 150, 1, pp. 3-17.
3. Conde de Lautréamont, *Oeuvres complètes. Les chants de Maldoror. Poésies II*, París, Librairie générale française, (1870) 1963, p. 162 [Trad. cast., *Los cantos de Maldoror*, trad. Ángel Pariente, Madrid, Alianza Editorial, (ca. 1923) 2009]; André Breton, *Manifestes du surréalisme* (Premier Manifeste, 1924), París, 1963, Gallimard, p. 28 [Trad. cast., *Manifestos del surrealismo*, trad. Andrés Bosch, Madrid, Visor, (1965) 2002], y René Sanders, *Beweging tegen de schijn de situationisten, een avant-garde*, Ámsterdam, Huis aan de Drie Grachten, 1989, p. 87.
4. Piet Mondrian, “De realiseering van het neo-plasticisme in verre toekomst en in de huidige architectuur” [primera parte], en *De Stijl*, V, 3, 1922, pp. 41-47. Mondrian se basaba en la teosofía, y muy en especial en *Beeldende wiskunde* [Principios de matemática plástica], del teósofo M.H.J. Schoenmaekers, publicada en 1916 por Van Dishoeck, una obra que revestía para él una gran importancia.
5. *Ibíd.*, p. 43.
6. *De Stijl*, VII, 73/74, 1926, pp. 29-30.
7. Constant, “Cultuur en contra cultuur”, en *Reflex*, 2, Ámsterdam, 1949, pp. 41-42.
8. Constant, “C’est notre désir qui fait la révolution”, en *CoBrA*, nº 4, noviembre de 1949, pp. 3-4.
9. Marcel Hummelink, *óp. cit.*, pp. 123-174.
10. Catálogo de la exposición *De Stijl*, Ámsterdam, Stedelijk Museum, 1951, pp. 6-29, que recoge un gran número de textos procedentes de la revista del mismo nombre, y Marcel Hummelink, *ibíd.*, p. 188.
11. Constant (serigrafías y texto) y Aldo van Eyck (texto), *Voor een spaciaal colorisme*, Ámsterdam, 1953, tirada de 50 ejemplares; Constant, “Voor een spaciaal colorisme”, en *Forum: Maandblad gewijd aan Architectuur en gebonden Kunsten*, VIII, 10, 1953, pp. 360-361, y Gérard Berreby (ed.), *óp. cit.*, pp. 75-83.
12. Ver asimismo Jonneke Jobse, *De Stijl Continued. The Journal Structure (1958-1964). An Artists Debate*, Róterdam, 010 Publishers, 2005, pp. 144, 313.
13. Nicolas Schöfer, *La Ville Cybernétique*, París, Tchou, 1969. Estaba previsto que en 1955 el Stedelijk Museum de Ámsterdam albergara una exposición colectiva de Constant, Gilbert y Schöffer, pero al final aquel proyecto no se llevó a cabo. Ver también Marcel Hummelink, *óp. cit.*, pp. 182, 183, 191-199, y el artículo de Laura Stamps en este mismo catálogo en las pp. 12-31.
14. Marcel Hummelink, *óp. cit.*, p. 207.
15. Willemijn Stokvis, *Cobra de weg naar spontaniteit*, Blaricum, V+K Publishing, 2001, p. 128, y Ruth Baumeister (ed.), *Fraternité avant tout Asger. Jorn’s writings on art and architecture*, Róterdam, 010 Publishers, 2011.
16. Michel Colle, “Vers une architecture symbolique”, en *CoBrA*, 1, Copenhague, 1949, p. 23.
17. Constant, “Demain la poésie logera la vie”, en Gérard Berreby (ed.), *óp. cit.*, pp. 595-596.
18. Karl Marx y Friedrich Engels, *Die Deutsche Ideologie*, Berlín, Dietz Verlag, 1960 (1845-1846, publicado en 1932, Moscú, Instituto Marx-Engels), pp. 30-33 y 412 [Trad. cast., *La ideología alemana*, Montevideo, Ediciones Pueblos Unidos/Barcelona, Grijalbo, 1974]. Después de que un historiador llamara mi atención sobre este detalle, se lo comenté a Constant el 8 de noviembre de 1987. El artista

confirmó que *La ideología alemana* era para él una importante fuente de inspiración. Tanto es así que fue a la estantería y sacó la obra de Marx y Engels. El libro se abrió por las páginas a las que se hace referencia aquí. El texto en cuestión aparecía marcado con una gruesa línea roja. Hasta donde yo sé, Constant cita este título una única vez en sus escritos sobre *Nueva Babilonia*, sin mencionar el fragmento que nos ocupa. Lo hace en Constant, *New Babylon*, con prefacio de Hans Locher, obra editada por el autor con motivo de una exposición dedicada a *Nueva Babilonia* en el Haags Gemeentemuseum, 1974, p. 44 [cat. exp.].

19. Johan Huizinga, *Homo Ludens proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*, Haarlem, H.D. Tjeenk Willink, 1938. El texto estaba disponible en francés en 1951, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1951. [Trad. cast, *Homo ludens*, trad. Eugenio Imaz, Madrid, Alianza editorial, 1972].

20. Ver René Sanders, óp. cit. p. 250, nota 3.

21. Trudy van der Horst, “Biografie”, en Philip Dagen, *Constant Grafiek* (Documentación e investigación a cargo de Trudy van der Horst), Zwolle, Waanders/Paris, Cercle d’Art, p. 210, nota 20.

22. Piet Mondrian, óp. cit. nota 4, 41, y Constant (1958), “Sur nos moyens et nos perspectives”, *Internationale Situationniste*, nº 2, pp. 23-26.

23. Constant, “Le grand jeu à venir”, en *Potlatch*, Nouvelle serie, # 30, 15 de julio de 1959, publicado en Gérard Berreby, óp. cit., pp. 255-257. Véase asimismo Marcel Hummelink, óp. cit., p. 266 [Trad. Cast., “El gran juego por llegar”, en *Potlatch. Internacional Letrista (1954-1959)*, trad. Luis Navarro, Madrid, Literatura Gris, 2001].

24. Constant, “Une autre ville pour une autre vie”, *Internationale Situationniste*, nº 3, 1959, p. 38. El texto se incluye en este catálogo en las páginas 162-167.

25. Para las ideas de Constant sobre el funcionamiento interno de *Nueva Babilonia*, véase la contribución de Laura Stamps a este

catálogo en las páginas 12-31 y los textos del propio artista, pp. 162-167, 194-201 y 270-283.

26. Theo van Doesburg, “‘Rondblik’ Duitschland. – Ausstellung von Arbeiten der Gesellen und Lehrlinge im Staatlichen Bauhaus Weimar. April-Mai 1922”, en *De Stijl*, V, 5, 1922, p. 72.

27. Theo van Doesburg, “Moderne wendingen in het kunstonderwijs” (III), en *De Stijl*, II, 9, 1919, p. 103.

28. Piet Mondrian, óp. cit. nota 4, pp. 41-47, y “Moet de schilderkunst minderwaardig zijn aan de bouwkunst”, en *De Stijl*, VI, 5, 1923, pp. 62-64; Theo van Doesburg, “Von neuen Ästhetik zur materiellen Verwirklichung”, en *De Stijl*, VI, 1, 1923, pp. 10-14.

29. Theo van Doesburg, ibíd. p. 10.

30. Piet Mondrian, “De realiseering van het neo-plasticisme in verre toekomst en in de huidige architectuur” [segunda parte], en *De Stijl*, V, 5, 1922, p. 68.



Het laddertje
[La escalera]
1949

L'animal sorcier
[El animal hechicero]
1949





La Guerre III
[La guerra III]
1950



L'incendie
[El fuego]
1950





La Guerre II
[La guerra II]
1950

De rode vuist
[El puño rojo]
1952



La Guerre
[La guerra]
1951





Adelaar
[Águila]
1953

Ruimtelijk Colorisme
[Colorismo espacial]
1952

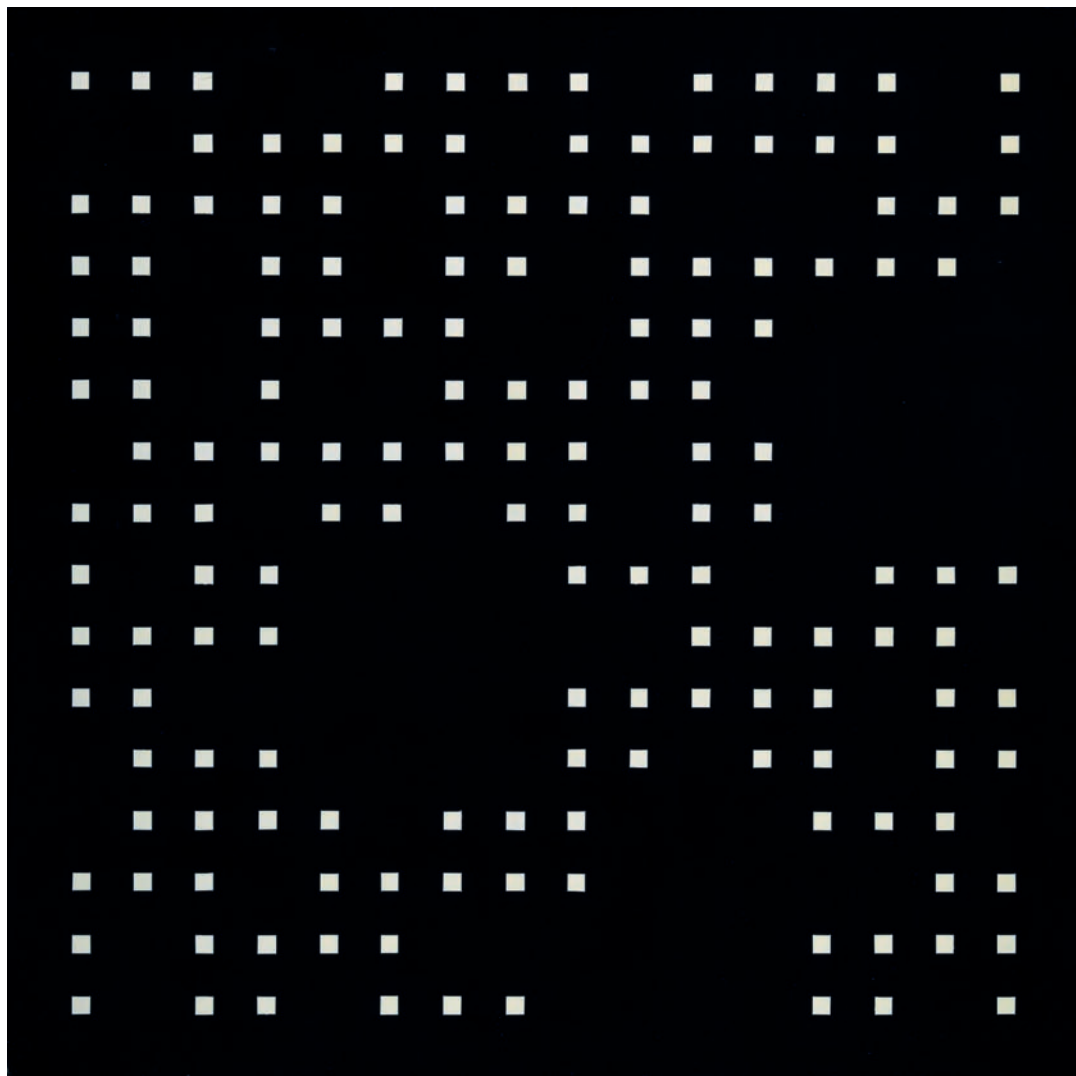




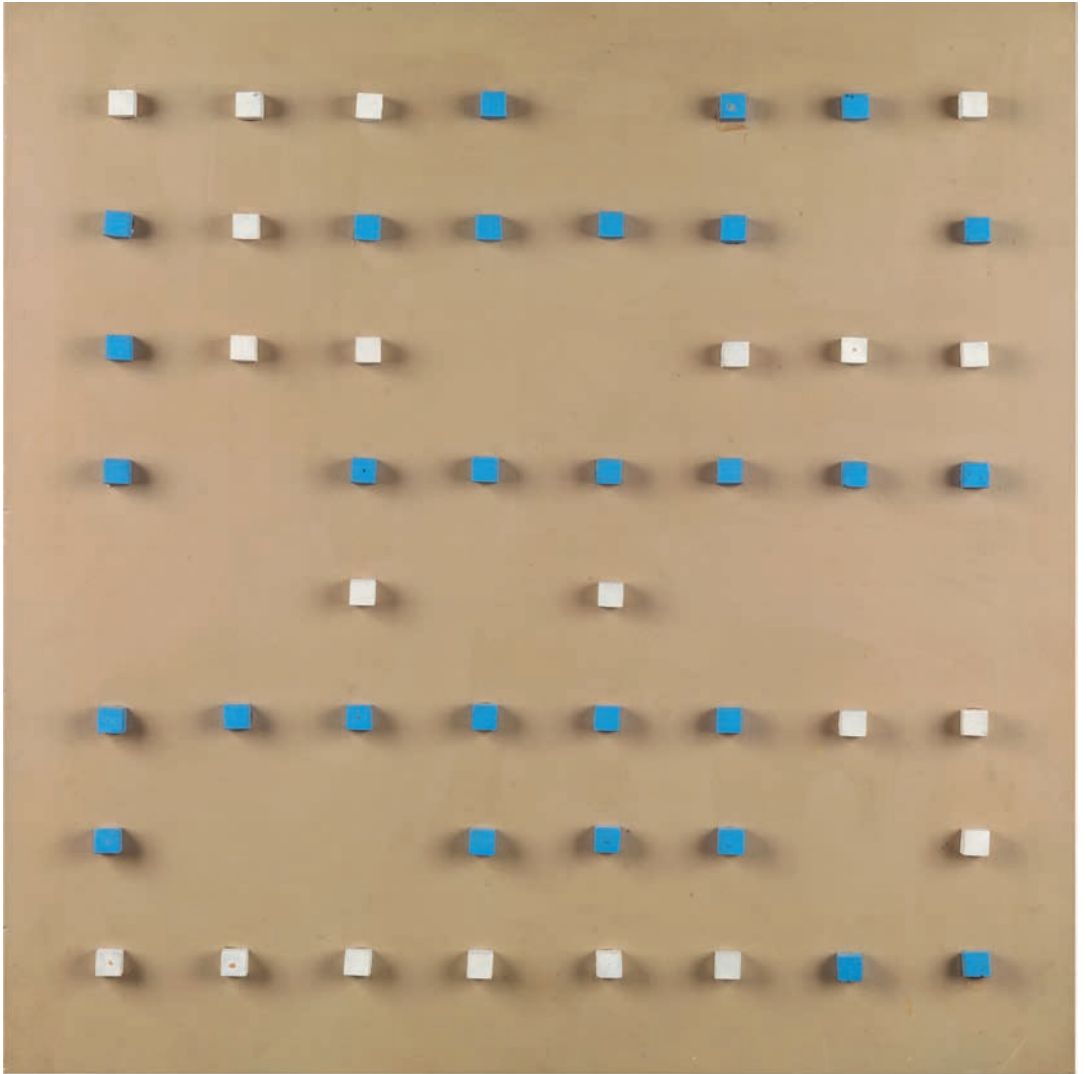
Compositie in zwart en wit
[Composición en negro y blanco]
1953



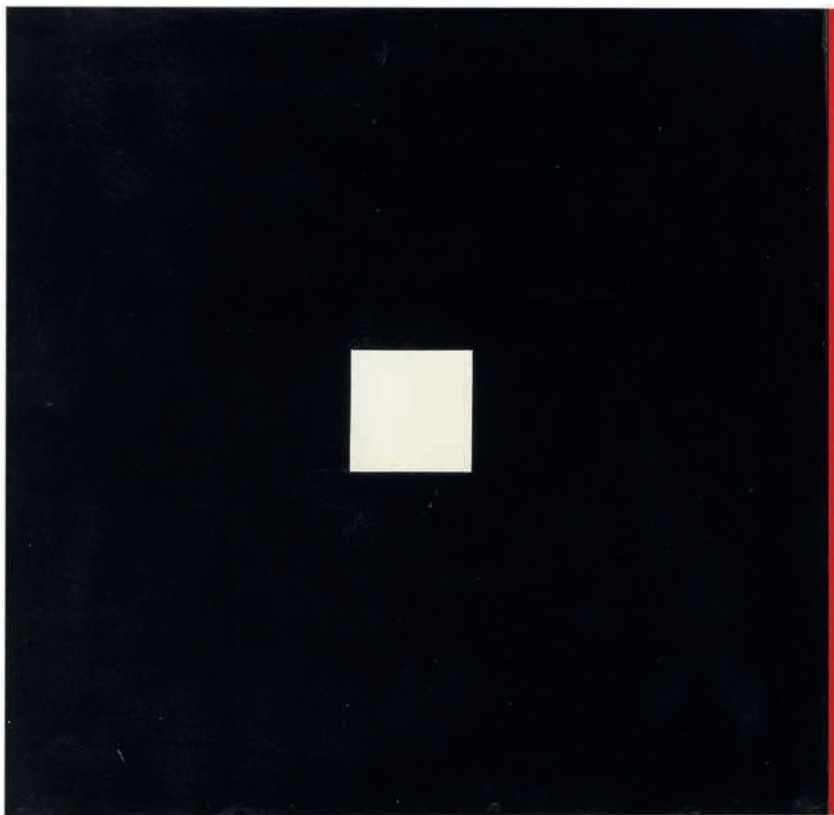
Compositie met oranje driehoek
[Composición con triángulo naranja]
1953



Compositie met 158 blokjes
[Composición con 158 cubos]
1953



Compositie met blauwe en witte blokjes
[Composición con cubos azules y blancos]
1953



Zwart, rood, groen
[Negro, rojo, verde]
1953



CHRISTIANE 11



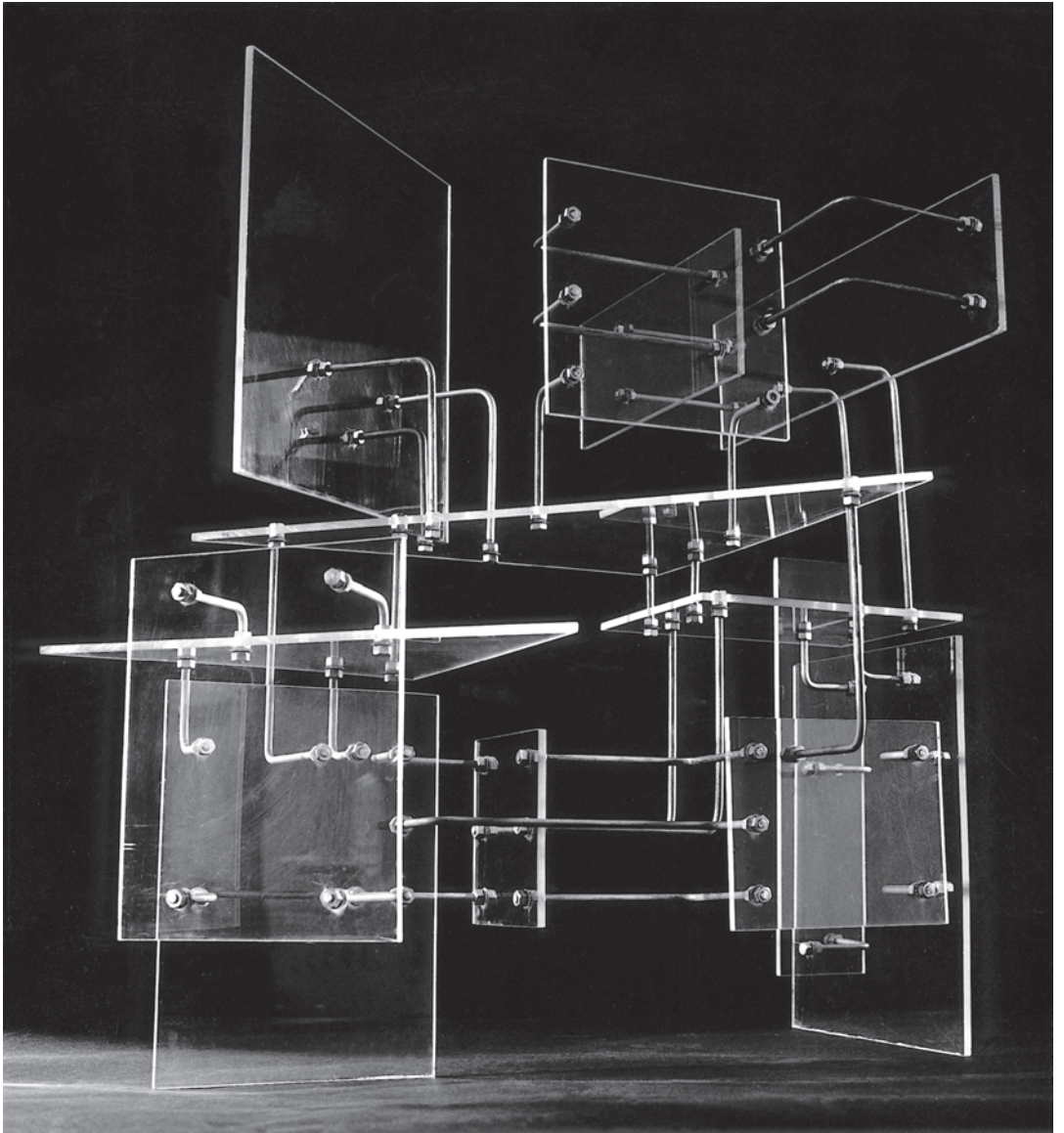
ZT/Landschap met sectoren
[Sin título / Paisaje con sectores]
1953



Paysage lunaire
[Paysage lunar]
1956



Constructie met gekleurde vlakken
[Construcción con planos de color]
1954



Constructie met doorzichtige vlakken
[Construcción con planos transparentes]
1954



Observatorium / Constructie in groen en wit
[Observatorio / Construcción en verde y blanco]
1955-1956



Constructie geel en wit
[Construcción amarilla y blanca]
1956

Ambiance de jeu
[Ambiente de juego]
1956



Los nuevos babilonios

Pedro G. Romero

En efecto, la colección de cantes estudiados no hace nunca mención de un dentro de la casa, si hacemos la excepción de la cama donde se duerme, se despierta o se muere. En el flamenco todo o casi todo lo que ocurre acontece en un fuera, pero un fuera urbano: calle, plaza, plazuela, esquina, taberna, etcétera¹.

Valerio Báez y Matilde Moreno

¿Y con cuántas casas o calles comienza una ciudad a ser ciudad? Nuestro lenguaje puede verse como una vieja ciudad: una maraña de callejas y plazas, de viejas y nuevas casas, y de casas con anexos de diversos periodos; y esto rodeado de un conjunto de barrios nuevos con calles rectas y regulares y con casas uniformes².

Ludwig Wittgenstein

Ingobernables. Esas eran las conclusiones del informe policial. La casa llevaba más de cinco meses ocupada. La azotea se había cubierto de placas metálicas, cables y techumbres que daban un aire futurista y paupérrimo a la vez. Era el futuro refugiado en su distopía. La verticalidad de la torre principal de la Casa Wittgenstein había sido aprovechada para conectar exteriormente los distintos sectores del edificio, incluyendo el sótano. Cuerdas y tensores dibujaban verticales entre los distintos pisos. Algunos gitanos subían y bajaban por los cordajes con asombrosa habilidad. Había escaleras de todo tipo y material. Muchos de los trenzados eran metálicos, hilos de acero que soportaban enormes pesos así que la comida, los animales —gallinas, cabras y burros— y los muebles también usaban ese sistema para cambiar de ubicación. Desde la ocupación de la Casa Wittgenstein los gitanos entraban y salían a su antojo para indignación y sorpresa de las autoridades, siempre vigilantes. En esta parte de Viena, sometida a fuerte presión inmobiliaria desde los años ochenta, los nuevos trazados del tráfico convivían con la vieja trama de la ciudad, lo que provocaba no pocas situaciones que desde los técnicos municipales se calificaban como laberínticas. Los gitanos jugaban con esa ventaja y también con los mitos culturales que su sola presencia evocaba. En la terraza, por ejemplo, había una gran zona despejada, un espacio más o menos circular, que había tomado el color amarillento de la pintura aislante, ahora descubierta por el arrancado de losetas. Pues bien, la policía pensaba que se trataba de un aeropuerto y algunos agentes juraban que, de noche, habían visto posarse allí no se qué silenciosos helicópteros y explicaban así el continuo trasiego de gitanos, las mutas de población que observaban entre los ocupantes de la casa. Pintado por sectores de rojo, amarillo³, naranja, además del sector Oeste y el sector oriental, pero *¿Qué color era el del sector oriental?*

Algunos kilómetros al norte de Viena, en Košice, Eslovaquia, un polígono de viviendas de inspiración soviética, el Luník IX, empezó a albergar a la población gitana expulsada de los centros urbanos y pequeñas poblaciones del entorno. Representa la mayor concentración de población gitana de Centroeuropa. El sector oriental sufrió numerosos incendios y los edificios fueron oficialmente abandonados. Algunos empezaron a ser utilizados como vertederos. Otros fueron de nuevo ocupados por gitanos y los convirtieron en oficinas de venta ilegal de droga, el mayor supermercado de esta zona de Europa. Las imágenes son dantescas. Muchos de los edificios no tienen fachada, sus habitantes viven en los interiores intercomunicados entre los distintos pisos por escaleras y pasarelas. Algunos acceden a sus viviendas desde montañas de escombros y basuras que le sirven de escalinata improvisada. Gyula Kosice, el escultor argentino, impulsor del arte Madí, promotor de la *Ciudad Hidroespacial*, oriundo de Košice, evidentemente, comentaba la paradoja entre esta, su ciudad natal, y el Brasil ultramoderno —ya saben, la Brasilia de Lucio Costa, Oscar Niemeyer y Roberto Burle-Marx— que promocionara el presidente Juscelino Kubitschek, de origen gitano, oriundo de la misma región —en realidad la familia de Kubitschek provenía

de la cercana Trebon, al sur de Bohemia, en la República Checa— según creía él. Es raro pensar en los gitanos y determinar un lugar concreto de procedencia. La mayoría no solo son nómadas sino que sus estancias sedentarias suelen abarcar territorios de miles de kilómetros de extensión.

No es extraño que a esta ciudad, Košice, sometida a un estado de excepción político, acudan los cuerpos especiales de la policía a desarrollar sus prácticas de control urbano. Parece que una agencia judía⁴ ha instruido a los cuerpos especiales de Hungría, Austria, República Checa, Eslovaquia y Alemania para tales fines. Siempre hay un cierto misterio ante las prácticas de control estatales. Sobre todo cuando se trata del control sobre los gitanos, particularmente difíciles de clasificar. *¿Qué color era el del sector oriental?* Los sistemas de vigilancia de la policía usaban visores analíticos que, en este caso, contrastaban lo que parecía un efecto Moiré. Suele ocurrir cuando se combinan tramas de distinto grosor y ángulo.

Los informes son, a menudo, enviados a la Universidad, que analiza los rasgos culturales y otros indicios en los que la policía cada vez va siendo más experta. Desde el Orientalismo, la moda exótica decimonónica que arrastró por el mundo a artistas, científicos y exploradores, nada estaba siendo tan útil a los investigadores como los Estudios Coloniales, más aún cuando el cuerpo cultural tratado resultaba tan escurridizo y complejo. *¿Qué color era el del sector oriental?*, volvían a preguntarse nuestros policías y becarios universitarios, algunos con experiencia en el campo del arte contemporáneo, al mirar la cara exterior del edificio, aquella extraña trama.

“Todos nuestros conocimientos de la ciudad se lo debemos a un grupo de analfabetos de la Kabila”. La frase de Debord hay que leerla en sus justos términos. Hay menosprecio en la expresión pero también, sin duda, un reconocimiento explícito al trabajo de algunos argelinos en el seno de la Internacional Letrista, primero, y la Internacional Situacionista, después. Ellos mismos harán gala algunas veces de su “barbarie”, no sin cierto orgullo. Son los años de la Guerra de Argelia. Los distintos manifiestos de Hadj Mohamed Dahou, Cheik Ben Dhine y Ait Diafer llaman desde el Letrismo a una consideración revolucionaria universalista, libre en principio de la causa del nacionalismo. “Somos revolucionarios porque la sociedad moderna es una sociedad de policías”. Después, el tunecino Mustapha Khayati en su célebre *Las palabras cautivas* hará un llamamiento para atender a la banalización del lenguaje revolucionario tanto en la política como en la vida cotidiana: “intentar que el lenguaje escape de cualquier burocracia”. Finalmente, Abdelhafid Khatib publicará en el número 2 del boletín de la Internacional Situacionista su *Intento de descripción psicogeográfica de Les Halles* que, como apostillan los editores del número, quedó incompleto debido a las numerosas detenciones del autor por parte de la policía.



Argelia y la escritura, fotografía ilustrando el artículo “All the king’s men”, en *International Situationniste*, nº 8, enero de 1963.

España en el corazón, fotografía ilustrando el artículo “Me veo obligado a decir que todo continúa”, en *International Situationniste*, nº 9, agosto de 1964.

Atendamos un momento a una de las frases de Khatib en el mencionado artículo: “La psicogeografía como el estudio de leyes y efectos precisos de un medio geográfico que interviene directamente sobre el comportamiento afectivo, se presenta, según Asger Jorn, como la ciencia-ficción del urbanismo”. La ciencia-ficción del urbanismo. Claro, es una explicación evidente para nuestros policías que vigilan a los gitanos que ocupan la Casa Wittgenstein. Es en el relato futurista donde pueden encontrar herramientas —más que claves antropológicas— para saber lo que allí está pasando. Muchas de las formas con que la ocupación de la casa se despliega tiene que ver con esa estética futurista por más que, con sus prejuicios, miren a los gitanos como algo totalmente anacrónico, primitivo y miserable. Es un clásico de la ciencia ficción posmoderna. Fíjense en el cine, desde *Blade Runner* a *Mad Max* y otros films apocalípticos la imagen del buhonero nómada que atraviesa la ciudad siempre toma las formas del gitano, el traperero, el chatarrero, el lumpen viajante. Siempre se ha señalado la coincidencia temporal entre Ralph Rumney y la Asociación Psicogeográfica de Londres —de la que al parecer era presidente y único miembro— y la nueva ola de ciencia ficción inglesa: Brian Aldiss, J. G. Ballard o Michael Moorcock. Son frecuentes, por ejemplo, estudios universitarios sobre *La isla de cemento*, de Ballard, a modo de guía psicogeográfica. Incluso una novela norteamericana del género, aunque muy influenciada por estos autores ingleses, *La estrella de los gitanos*, de Robert Silverberg, recoge toda la cháchara psicogeográfica y la presenta como etnografía sobre estos gitanos del espacio. Fredric Jamenson ya ha señalado la capacidad política de la ciencia ficción —su forma alegórica— para meditar, ensayar y proyectar la utopía, o la distopía, por venir. Utiliza en sus indagaciones lo que él llama cartografía cognitiva, tomándolo prestado al geógrafo Kevin Lynch. Desde su punto de vista la preeminencia de la ciencia ficción como género tiene que ver con el espacio⁵. El tiempo es, nunca mejor dicho, una cuestión anacrónica. Es el espacio el que tiene que ser inventado de nuevo, no solo se trata de arquitectura y urbanismo, es una cuestión política.

“1952/1953. Permanencia de Constant en Londres, donde se dedica sobre todo a recorrer la ciudad. Su obra se hace más sobria y se vuelve abstracta. Se ocupa menos de pintar y se preocupa cada vez más por los problemas del espacio”. Esta es la sencilla descripción que nos ofrece Van Haaren en su monografía sobre Constant de 1966. Constant estaba en Londres por invitación del British Art Council, y Henry Moore o Ben Nicholson, por ejemplo, eran sus *partenaires*. El encuentro con Rumney pudo ser anecdótico. Parece ser que Constant y Rumney se conocían desde los tiempos de CoBrA y el Tachismo. Rumney vivía en París y en el norte de Italia desde hacía años así que la coincidencia con Constant no fue del todo casual. Parece ser que Asger Jorn los había presentado. Poco sabemos de aquellas excursiones londinenses, ni tan siquiera si ya eran “derivadas”. Entre las pocas noticias que tenemos está su visita a las caravanas gitanas de Latimer Road, en la misma zona que Ballard imaginara su *Isla de cemento*.

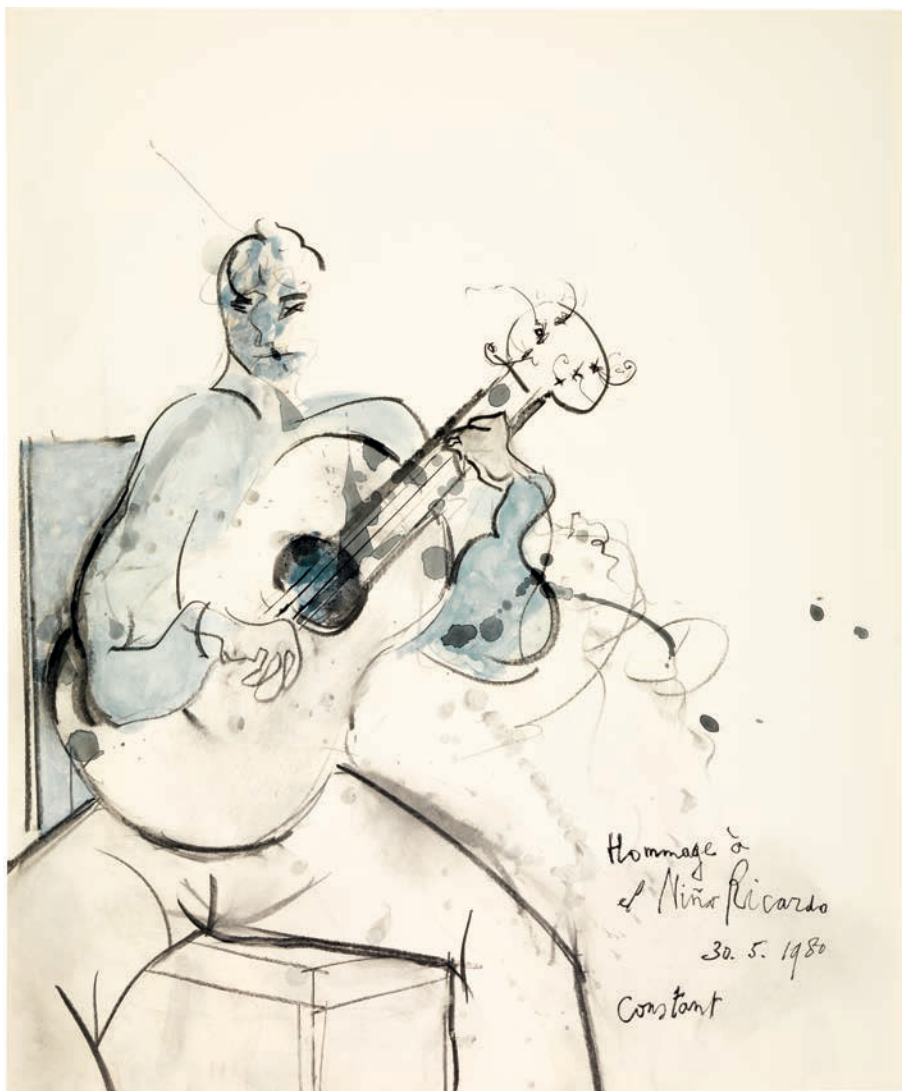
Es importante entender la mezcla de primitivismo y futurismo que late esos años en la obra de Constant, su desplazamiento desde el tiempo de la pintura al espacio de la arquitectura. Pensemos en esas pinturas últimas que realiza en París sobre la guerra. Están bajo la influencia del Picasso que pinta el *Guernica* y del Miró de *Aidez l'Espagne*, por ejemplo. Asger Jorn, que había trabajado en el Pabellón de la República donde se mostró por primera vez el *Guernica* en 1937, compartía con él militancia comunista y el ideario de CoBrA, y fue, sin duda, quien lo acercó al grupo letrista al que pertenecía Guy Debord. En la monografía que le dedica en 1959 la Bibliothèque d'Alexandrie, en París, Constant opone, significativamente, una pintura de CoBrA, *The World in Decomposition* [El mundo en descomposición], de 1951, con el *Monument voor wederopbouw* [Monumento a la reconstrucción, 1955], instalado en Róterdam en 1955, después de trabajar con Aldo Van Eyck en sus *playgrounds*. Lo que acontecerá en la larga serie de trabajos de *Nueva Babilonia* es, sin duda, la integración de esos dos polos, expresionista y constructivista, fenomenológico y productivista, primitivista y concreto, etc.

Los encuentros de Constant y Debord en París se producen bajo el ambiente de los “kabilas” argelinos que hemos señalado más arriba. Tanto en *Teoría de la deriva* como en *Dos relatos de derivas*, dos textos de Debord aparecidos en 1956 en el número 9 de *Les Lèvres Nues*, se da cuenta de todo esto. En ellos aparece una variante sobre la noche argelina. Los bares y tugurios que los republicanos exilados españoles regentan en París son algunos de sus lugares preferidos para deambular: “Abandonan el canal a la altura de una esclusa que ellos conocen bien, situada justo al norte del Pont du Lardy, y hacia las seis y media de la tarde llegan a un bar español denominado por los trabajadores que lo frecuentan ‘La taberna de los rebeldes’”. Juan Goytisolo⁶ les trató en 1955 y siempre reconoció, en su experiencia con los situacionistas, su querencia por los cafetines populares y el París norteafricano y magrebí. También nos da cuenta, en diversos momentos, de esa afición de los situacionistas por el anarquismo español, el de los derrotados republicanos. Pero la ebriedad manda. Nunca sabremos de qué manera el alcohol barato ayudó en esa toma de conciencia. Esa defensa de los anarquistas y del POUM ante la represión comunista de 1937, en Barcelona, en medio de la Guerra Civil española, no deja tener algo de alegórico. Junto con la represión de la Comuna y, más tarde, la represión de las revueltas de los afroamericanos en Watts, Los Ángeles —otra derrota—, se convirtió en una suerte de leyendas, mitologías individuales con las que celebrar un presente político excitante y pesimista a la vez. Debord describe en algún sitio cómo gustaban de la fiesta, colmados de alcohol, entonando a voz en grito canciones de soldados, siempre en derrota: “Hay un valle en España llamado Jarama. / Es un sitio que todos nosotros conocemos bien. / En él perdimos nuestra juventud, / y también la mayor parte de nuestra madurez”. Años después, en el Mayo del 68, el propio Debord adaptaría como *détournement* —esta del desvío era una práctica habitual en el flamenco y la copla popular española— el ¡Ay, Carmela!, evocando precisamente aquella derrota

anarquista en la Barcelona de 1937. El tema lo llegaron a grabar Vanessa Hachloun y Jacques Marchais. También ese era el sentido de la declaración redactada por Pinot Gallizio desde el Laboratorio Situacionista de Alba —aunque muy criticada, incluso por Debord— contra Modest Cuixart, al que acusaban de haber delatado a los pintores Saura y Tàpies ante la policía franquista.

Constant, claro, encontraba en ese ambiente una proyección natural. Tocaba con bastante calidad la guitarra flamenca, una afición que compartiría con Jorn y Pinot Gallizio. Y en la revuelta que siempre supone una buena noche de juerga, los bares españoles, departir con mujeres, la música y el desafío político de una forma de vida determinada, son los elementos afectivos que le ligaban a Debord y a sus amigos. Es importante entender el calor de esta implicación, la red de afectos que allí se teje en torno a la fiesta pues esa ligazón es la que mantiene unidas posiciones estéticas, artísticas y políticas no del todo coincidentes. No estoy diciendo que fueran ambientes coincidentes, que, exactamente, compartieran el momento. Lo que digo es que vivieron situaciones similares, se construyeron con situaciones similares.

También es importante esta amalgama vital para poder entender el funcionamiento de algunos afectos, esos que se desplazan a través de lo español, lo flamenco, lo gitano. Goya, Picasso, Miró, los anarquistas de la CNT, la República frentepopulista, los gitanos, el Niño Ricardo, todo funciona como un campo extensivo, lleno de préstamos simbólicos, con una ambigüedad inherente a la cosa que lo produce. Como Khayati sugería, las palabras son fuente de sospecha, la semiótica es mero engaño, en cualquier caso trampantojo. Alice Becker-Ho, compañera de Debord, lo ha recogido muy bien en sus trabajos de finales de los noventa sobre la jerga de los gitanos, entendidos no tanto como grupo étnico, ni tan siquiera un pueblo, sino como una clase, las clases peligrosas, eso que Marx descalificó para siempre con la dudosa acepción del lumpen-proletariado. En *Les Princes du jargon*, *L'Essence du jargon* y *Du Jargon héritier en bastardie*, propone un estudio de la jerga construida por las clases subalternas para escapar al control, escapar al poder. Y escapar a su principal dispositivo, la lengua, especialmente las lenguas nacionales. Su recorrido va desde las bandas de *coquillards* —entre las que vivió François Villon— hasta los *gypsies* integrados en bandas de México y Estados Unidos, pasando, claro, por los flamencos, gitanos, españoles, andaluces. No es momento ahora para entrar en disquisiciones de nomenclatura pero sí parece pertinente traer un ejemplo actual. En la órbita germánica, en Holanda, Alemania o Austria, los gitanos, los supervivientes gitanos al terror nacionalsocialista, intentan cambiar el uso de “zigauner”, o sea de “gypsy”, o sea de “gitano”, por su asociación con juerguista, maleante o estafador y prefieren usar el término propio de sus grupos étnicos o culturales, tales como roma o sinti. En España, por distintas razones, ese gitano, que seguramente procede de “egipciano”, que viene de Egipto, no ha llegado a tales connotaciones negativas. O sí, pues la polémica aparece cada tanto, pero manteniendo el nombre de “gitano”. “Flamenco” es



Constant, *Hommage à el Niño Ricardo*
[Homenaje al Niño Ricardo]
30 de mayo de 1980



Postal de Constant a Gallizio con dedicatoria, 1957

sinónimo de gitano en ese sentido, quiero decir, que comparte con ese nombre los caracteres negativos. Normalmente se intenta separar la música —en este caso no es la raza— como algo bueno y se deja el resto de atributos al pasado o a los tópicos. Pero esta ambigüedad del término es fundamental, es la base de resistencia al lenguaje mismo de estas clases subalternas. Giorgio Agamben lo ha visto muy bien en su reseña crítica al primero de estos libros de Alice Becker-Ho. La reseña fue publicada en la revista *Luogo comune* en 1990. La cuestión principal se aborda al poner en relación el par “gitano-argot” que pondría en cuestión la identificación naturalización de los pueblos y las lenguas como base estructurada del sistema político europeo. Esa cualidad de argot, de jerga, es aplicable también a otras categorías, tiene otras extensiones semánticas. Aplicadas al espacio o la arquitectura o al urbanismo, resulta ser una herramienta que desestabiliza los sistemas de control del espacio, las rigurosas normas de su habitación, el orden dispuesto de la vivienda. Las construcciones del Facteur Cheval, la *Nueva Babilonia* de Constant o las construcciones de Asger Jorn en Albissola compartirían esa manera de hablar, argot o jerga.

Constant ha dejado bien claro cómo su trabajo para el campamento de gitanos de Alba es detonante del proyecto *Nueva Babilonia*. En el prefacio al texto en el que lo define⁷, de 1974, coloca una cita de Vaida Voivod III, presidente de la Comunidad mundial de los gitanos: “Somos los símbolos vivos de un mundo sin fronteras, de un mundo de libertad, sin armas, en el que todo el mundo puede viajar sin limitaciones desde las estepas de Asia Central hasta las costas atlánticas, desde las altas mesetas de Sudáfrica hasta los bosques finlandeses”⁸. Claro que se trata de un texto de ciencia ficción. Nada más que hay que ver ese mundo “sin trabas” en el mapa geopolítico del presente. Trágico, en efecto. Ya se ha señalado cómo el anacrónico mundo de los gitanos es usado por la ficción como una propuesta de figurar mundos nuevos, futuros imposibles. Y es que es fundamental entender esta clave, no solo para las relaciones de Constant con los gitanos de Alba, también las del propio Pinot Gallizio, anfitrión del encuentro. En principio, al Laboratorio Experimental de Alba de 1956, organizado por el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista que Asger Jorn había fundado en Suiza, están, además de los mencionados Constant y Giuseppe Pinot Gallizio, Enrico Baj y Piero Simondo, entre otros artistas italianos y el letrista Gil J. Wolman, más tarde, en diciembre, se incorporará Guy Debord. Si atendemos al propio Constant fue después de la llegada de Guy Debord cuando se produjo la visita al campamento gitano.

Creo que es importante entender el clima futurista, con evocaciones a la pintura industrial y al maquinismo, donde aparece el proyecto de campamento gitano. En principio pueden parecer mundos antagónicos. Puede pensarse que el primitivismo del que hacían gala todos los pintores del entorno de CoBrA tenía en lo gitanesco ese anclaje. Pensemos en la celebración de la Primera Muestra de Cerámica Futurista que con obras de Farfa o fillia, se presentó en Alba organizado



Pinot Gallizio, collage con fotografías del fotógrafo de Alba Aldo Agnelli, sobre su batalla a favor de los gitanos, 1956.

Pinot Gallizio entre un grupo de hombres del campamento nómada, Alba, 1956.

Pinot Gallizio discutiendo con jefes gitanos en Alba, 1956.

por la Bauhaus Imaginista. Con “cerámica” y “futurismo”, juntos, se quiere subrayar esa unión de contrarios que se reivindica. No está de más señalar la contradicción implícita en el propio grupo futurista en lo que respecta a lo español, a las cosas españolas. En el propio manifiesto de Marinetti, su presentación o saludo a los futuristas españoles o en su extraordinario texto *Spagna veloce e toro futurista*, los tópicos sobre lo nuevo y lo viejo, la crítica al “pasadismo”, aparecen de forma compleja. Ni digamos la actitud de sus entusiastas más directos como Ramón Gómez de la Serna o Ernesto Giménez Caballero que en *Los toros, las castañuelas y la Virgen* es capaz de leer todos los tópicos del folklore hispano en clave modernista. Y no les faltaba razón, cronológicamente, por ejemplo, la pintura moderna y el flamenco tienen similares comienzos. Traigo de nuevo a Fredric Jameson⁹ a colación pues su análisis sobre la recepción de “modernidad” y “modernismo” en el mundo hispano es fundamental. Al fin y al cabo volvemos a los malentendidos del lenguaje, la jerga, lo dialectal.

Constant en algún momento se dirige a Pinot Gallizio llamándolo “príncipe gitano”. Gallizio presumía, además, de hablar la lengua de los gitanos. También Debord y otros situacionistas envían una postal del barrio “español” de Aubervilliers a ese mismo “príncipe gitano”. Creo que es en una postal de ese mismo 1956. Los gitanos que pasaban por Alba solían proceder de la zona de la Camarga, en el sur de Francia, cerca de la frontera con Cataluña. Allí confundían su procedencia francesa, castellana, andaluza y catalana. Por ejemplo, en las listas de gitanos del campo de concentración de Rivesaltes —un campo “abierto” durante la Guerra Civil española, la Segunda Guerra Mundial y la guerra de Argelia—, en la región del Languedoc-Rosellón, los apellidos castellanos abundan más que los franceses. Es decir, que es fácil que aquellos gitanos se sorprendieran ante el manejo de la guitarra flamenca por parte de Constant. Constant incluso tuvo alguna dedicación profesional a la guitarra. Su estilo estaba marcado por el barroquismo sevillano del Niño Ricardo, un guitarrista de preciosismo artesano al que admiraba. Su maestro, Pepe Romero, que triunfaba especialmente en Estados Unidos, le había guiado por esa escuela. No es extraño que Constant se autorretrate tocando la guitarra, en muchos casos como un homenaje explícito al Niño Ricardo. El principal disco de Ricardo fue grabado en 1955 en París, donde también dio un gran recital. Tampoco huye Constant de ciertas relaciones formales de la guitarra —cuerpo redondo, mástil, agujeros, trastes, afinadores— con muchas de sus esculturas futuristas y espirales. Incluso se fotografía tocando la guitarra entre ellas para presentar esa asimilación de formas. También con la rueda, claro. La rueda, que aparece en tantas de las pinturas de guerra de Constant, en destrucción, aparece ahora como símbolo de los gitanos, en construcción, con el mismo símil dialéctico que más arriba señalábamos. Constant presenta en Alba una serie de patrones textiles con nombres de palos flamencos: Malagueña, Fandango, Saeta. Después, a finales de los años sesenta,



Vista general de la exposición del Laboratorio Experimental del MIBI, Alba, 1956.

Exposición del Laboratorio Experimental del MIBI. La obra de Piero Simondo está en la pared. Encima, la escritura en tela de J. Wolman, Alba, 1956.

cuando visita Sevilla con Pepe Romero, realiza uno de los famosos mapas de *Nueva Babilonia*, *New Babylon on Sevilla TRIANA-GROUP* [Nueva Babilonia sobre Sevilla GRUPO-TRIANA], donde vuelve a colocar, en torno a sus diseños futuristas, esas inscripciones: Seguiriyas, Soleares, Tarantos, etc. Los patrones textiles están directamente relacionados con las telas infinitas de Pinot Gallizio. Si su propuesta de pintar larguísimos rollos de tela de una forma automática es un comentario sobre la necesaria industrialización del arte, una suerte de democratización demográfica, la idea de venderlos en la calle y por trozos, desvela una observación directa sobre las prácticas de los gitanos que llegaban al mercado ganadero de Alba. Toda la producción de telas, de la mano de Gallizio o con forma colectivas, tiene ese aire de mercadillo gitano. Podemos ver muchas fotos en las que Gallizio pone en venta esas telas parodiando el hacer de los gitanos. En la pared de Asger Jorn, dentro del teatro-cinema Politeama Corino, sede de la Exposición del Laboratorio Experimental de la Bauhaus Imaginista, aparecía el lema “*Toutes les toiles sont garanties coton-pur*”. La implicación de Gallizio con los gitanos estalla en un pequeño conflicto local. La nota de Constant sobre los orígenes de *Nueva Babilonia* es suficientemente elocuente. En Alba, con un debate abierto sobre la aceptación de los gitanos entre los periódicos locales *Le nostre tòr* y *La Famiglia Cristiana*, que llegan a reproducir el famoso collage de Gallizio trabajando con los gitanos, el pintor italiano toma partido por los zíngaros y se pone a trabajar con ellos en la construcción de una “ciudad gitana”. De ahí parte la invitación a Constant que, primeramente, le envía a Gallizio un dibujo desde Múnich, un primer boceto, digamos más “chabolista”, de la que sería una “Casa de los gitanos”. Es interesante la preocupación de Gallizio por entender una lógica productiva en el trabajo, o no-trabajo, de los gitanos. Intentaba abrir su trabajo a la participación gitana, aunque hay que decir que estos, los zíngaros, se tomaban aquellas pinturas un poco a broma. La lógica del juego, de un cierto hacer jugando, ya sería ilustrada en telas dedicadas a los gitanos como *Los caballeros del ocio*. Seguramente, tanto Constant como Debord aportarían sus lecturas del *Homo ludens* de Johan Huizinga, al que, curiosamente, Debord había descubierto leyendo a Ortega y Gasset. No es casualidad tampoco que sea en el reverso de una de esas pinturas industriales, en un trozo de esas telas infinitas, donde Debord dejara su inscripción ABOLITION DU TRAVAIL ALIÉNÉ.

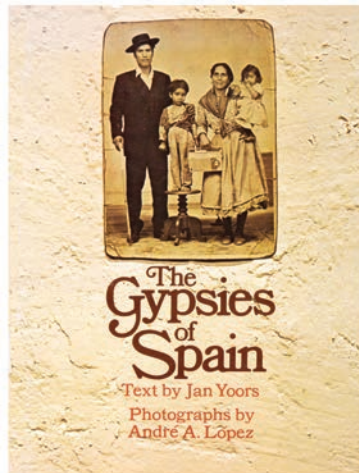
Huizinga dedica a los gitanos un fragmento de otro de sus libros, *El otoño de la Edad Media*¹⁰, que gustaba especialmente a Debord. La cita es usada, después, por Alice Becker-Ho en *Les Princes du Jargon*, donde los gitanos son los príncipes del título. Huizinga los presenta como contrapunto a la soberanía de los príncipes, una especie de soberanía subalterna a los Maquiavelo y Borgia que habrían de venir y que tan atenta lectura recibirían por parte de Debord y otros situacionistas. En cierto sentido, al final de su vida, se identifica con el vagar de estos príncipes subalternos, derrotados, capaces de mantener una soberanía difusa sobre sus vidas casi por arte de magia. Es indudable que el nombre de

Nueva Babilonia nace de la estrecha amistad y conversaciones que surgieron entre Constant y Debord en Alba. Curiosamente, los gitanos han permanecido siempre fuera del prestigio etimológico del nombre. *Nueva Babilonia* tiene algo de argot, del mismo modo que la arquitectura y urbanismo que desarrolla se nos puede aparecer como una jerga, una variante dialectal —y demos por válido el juego lingüístico que mezcla, en origen, “dialecto” con “dialéctica”— de la arquitectura oficial construida y el urbanismo real planificado. Los gitanos, “egipcianos”, también fueron, por su origen mágico, astrólogos, alguna vez “babilonios”. Y, ¿por qué no?, encarnarían esos nuevos babilonios ideales a los que Constant se refiere en sus textos. Sabemos que la Torre de Babel, especialmente en las pinturas de Brueghel es uno de los topos que, desde Debord, inspiran esa Nueva Babilonia. En la película *La sociedad del espectáculo*, la torre de Brueghel aparece, precisamente, al final de una larga diatriba sobre urbanismo, la expulsión del proletariado de sus hábitats naturales y la necesidad de la revolución como oportunidad de construir una nueva habitabilidad. Le sigue una larga secuencia de *Johnny Guitar* en la que nuestro protagonista, guitarra en bandolera, entra en un casino en medio del desierto y se toma un whisky mientras es invitado a un mímico hagan juego. “¿Quién dice que los extremos nunca se encuentran? Japoneses, hindúes, chinos, portugueses, filipinos, rusos, malayos... ¡Qué crisol! En cuanto entré entendí que era diferente, el mundo es como un jardín de infancia comparado con este lugar tan terrible...”, este diálogo, perteneciente a *El embrujo de Shangai*, de Josef Von Sternberg, culmina la escena. Sí, el mundo que viene, el de la llamada globalización, tiene también a sus príncipes subalternos. Otro de los orígenes de la palabra está en las lecturas de los clásicos barrocos españoles, especialmente Baltasar Gracián, por parte de Debord. De Lope de Vega toma la acepción de Sevilla como “Nueva Babilonia”, una denominación que había tenido Roma y que tendrá después el París de la Comuna. Debord utiliza algunos fragmentos de *Novyy Vavilon* —la película de la FEKS, la Fábrica del Actor Excéntrico, de Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg de 1929—, basada por igual en los escritos de Marx sobre la Comuna y en la novela de Émile Zola, *El paraíso de las damas*. Precisamente en el relato de Zola, la tienda de telas que lo protagoniza, la Nueva Babilonia del film, es descrita, con pormenores arquitectónicos, como una gran Torre de Babel. Esa superposición de la Babilonia barroca, la Sevilla rica con el comercio americano, con el París decimonónico de la Revolución industrial y las exposiciones coloniales, en fin, una continua mina de desvíos y *détournement* para los textos de Debord. En *Panegírico*, su panfleto autobiográfico, escribe: “He vivido en Italia y en España, principalmente en Florencia y Sevilla —en Babilonia, como decían en el Siglo de Oro—, aunque también en otras ciudades aún vivas, y hasta en el campo”. Y es que, por más evidente que parezca, esta etimología hispana de la Nueva Babilonia apenas se menciona. Seguramente a Jameson se le escapó que en esa confusión entre “modernidad” y “modernismo” late también una cierta lógica de resistencia, un modo dialectal de esquivar la apisonadora cultural anglosajona. Constant, en el citado viaje a Sevilla de finales de los años



Jan Brueghel el Viejo, *Recua y gitanos en un bosque*, 1612.

Fotogramas de *La société du spectacle*, de Guy Debord, 1973.



Jan Yoors, cubiertas de *The Gypsies*, 1967; y *The Gypsies of Spain*, 1971.

Fotogramas de *Camelamos naquela*, de Miguel Alcobendas y Mario Maya, 1976.

Fotograma de *Latcho drom*, de Tony Gatlif, 1983.

sesenta reincide sobre el mismo juego. Como ya decíamos, añade al mapa de Sevilla una serie de topos flamencos: Caña, Malagueña, Soleares, Alegría, Fandango, Sevillana, Siguiriyas y Tarantos. El único recuerdo de Pepe Romero de aquel viaje habla de esa insistencia por recorrer la Sevilla babilónica, los pecios de su pasado esplendor barroco. Al final de una larga entrevista con Jean-Clarence Lambert, “Constant: Les trois espaces” publicada en 1992, precisamente acabando el apartado sobre la *Nueva Babilonia*, el propio Constant pide silencio, como si ya no tuviera más que decir. Después coge la guitarra flamenca y se pone a entonar una copla andaluza, unas soleares de Triana: *Se hundió la babilonia / porque le faltó el cimientito / pero nuestro querer no se acaba / aunque falte el firmamento*. ¡Ah!, ¡el lenguaje de los nuevos babilonios! *El día del terremoto grande llegó / el aguüta hasta arriba. / Pero no pudo llegar / donde llegó mi fatiga*. Una lengua que se canta, pues no hay verdadera jerga que no sea canción, poema. *¡Puente de Triana! / se cayó la barandilla / y el coche que la llevaba*.

Tras la salida de Constant de la Internacional Situacionista y la confrontación de puntos de vista con Guy Debord sobre qué era eso del urbanismo unitario, los gitanos, lo español, el flamenco, siguió constituyendo para los dos un vínculo, un extraño hilo argumental por el que seguían unidos. Una de las lecturas más impactantes, para Debord y también para Alice Becker-Ho, fue el libro *Los gitanos*¹¹, publicado en 1967, del artista flamenco Jan Yoors —que confeccionaba tapices—, que empezó a exponer en Londres en los años cincuenta. Aquellos *gouaches* de sus textiles alegóricos sobre la persecución de los gitanos en la Segunda Guerra Mundial tienen un evidente parentesco con las xilografías de Constant *Het Uitzicht Van de Duif* [Vista de la paloma, 1952], también sobre el tema de la guerra. No sé si se conocieron personalmente pero, tanto en las pinturas de Constant como en los escritos y actividades de Debord después de los años setenta, la lectura de Yoors está presente. Pensemos en pinturas de Constant como *Los Gitanos* o *Nostalgia*, ambos de 1982, o *Flamenco*, de 1997, y la larga serie de *Guitarristas* o los *Orpheus* [Orfeos] que comienzan ya en los años setenta. O pensemos en la colaboración postrera de Debord con el cineasta, gitano y argelino, Tony Gatlif, que había comenzado su carrera como cineasta gitano bajo la influencia del film *Camelamos Naquelar* [Queremos hablar, 1976] de Miguel Alcobendas y el bailar gitano Mario Maya. Debord haría la campaña política que precedió el estreno de *Los príncipes*, el largometraje de Gatlif de 1983. Las discusiones sobre el uso del juego, que después el libro de Yoors refrendaría, están en el origen de la diatriba sobre el urbanismo unitario —una impugnación de los argumentos que firmaron Le Corbusier, Gideon, Sert o Gropius en la famosa Carta de Atenas, hegemónica en la arquitectura y urbanismo después de la Segunda Guerra Mundial. Básicamente, Constant proponía la posibilidad de construir desde las practicas radicales de la arquitectura y el urbanismo hipótesis de habitación, circulación y relaciones de espacio mientras Debord, y el resto de los que siguieron en la Internacional Situacionista, proponían la reutilización

crítica de los espacios ya existentes, el cuestionamiento político y social de la ciudad y la habitabilidad que le ofrecían el capitalismo y el socialismo, las dos versiones del dominio espectacular, difuso e integrado. A la vista del film *La sociedad del espectáculo*, o del documental testamentario *Guy Debord, son art, et son temps*, resulta fácil pensar el lugar que ocuparían las maquetas, fotomontajes y collages de *Nueva Babilonia*, digamos, su contribución al espectáculo. El conflicto en torno a la exposición de Stedelijk Museum añade una pista más sobre esa diferencia de actitud frente a las instituciones artísticas que para Constant suponían un refrendo y una oportunidad reformadora, pensando que la del museo podría transformarse en una institución radical y para Debord y los suyos, el trabajo estrecho con el museo solo podía calificarse como colaboracionismo, en el sentido puro que esa palabra tenía en la Francia de posguerra, y la participación institucional solo tenía sentido si se intentaba desbancar la propia institución. Las notas que conocemos de aquellos años, especialmente los documentos en torno a la Internacional Situacionista, muchos de carácter anónimo pero indudablemente redactados por Michèle Bernstein, traducen también esa diferencia de planteamiento en torno al juego. Debord era extremadamente riguroso sobre los peligros de que el juego derivara en una especie de reivindicación “brutista” del mundo infantil, del paraíso de la infancia. Para él el juego era una actividad adulta y seria, muy en la línea de sus lecturas de Fourier, y nada condescendiente con los usos pedagógicos o de entretenimiento que lo harían productivo. El juego, como tal, tenía que tener un carácter improductivo. Se trataba entonces de proponer un juego de carácter trágico frente a la consideración lúdica que Constant había ensayado con los *playgrounds* de Aldo van Eyck. El Team X, al que pertenecían Van Eyck o Allison y Peter Smithson —participantes del Independent Group de 1956 al que los Encuentros de Alba se enfrentan como alternativa— promovía en todos los ámbitos esa adopción del juego como reformador difuso de la dureza moderna del funcionalismo de origen capitalista. Es curioso que algunos de los cuestionamientos que desde los *provos*, desde el mismo Roel van Duijn —que indudablemente sufrieron la influencia tanto de Constant como de Van Eyck— tienen esa misma consideración, ese ensayo de lo trágico en el ambiente del juego y no solamente de su dimensión lúdica y festiva. El filósofo francés Clément Rosset, también gran aficionado al flamenco, apunta en *El principio de crueldad*¹² hacia ese elemento de resistencia, incluso de resistencia política, que lo trágico añade al juego de la vida, incluso con el irresponsable modo de vivirla jugando.

Hasta aquí llegó la lectura de documentos que la policía vienesa estaba realizando para intentar comprender los cambios habidos en la Casa Wittgenstein pues los gitanos llevaban bastantes días en lo que parecía ser una fiesta, nada distraída por cierto, ya que los intentos de la autoridad para, aprovechando el ambiente festivo, irrumpir en el edificio había sido rechazados sin que el clima del jolgorio decayera.

La policía devolvió a los distintos departamentos —arquitectura, antropología, artes— los dossiers aunque muchos ni tan siquiera se habían leído. También agradeció el esfuerzo realizado. Por su parte, los distintos departamentos universitarios recibieron con atención los documentos devueltos, tanto impresos como digitales, pues las anotaciones, subrayados y comentarios de los policías, vaya, de los expertos en seguridad que los habían revisado, tenían para ellos un doble interés. Un comentario, seguramente apócrifo, de Debord, aparecía fuertemente subrayado: “los gitanos son atravesados, de parte a parte, por el capitalismo de la forma más salvaje y su manera de vivir no se altera”. Alguna nota enumeraba toda una serie de “dispositivos de sujeción” que los gitanos sabían rechazar para seguir siendo “ingobernables”, apareciendo en rojo los términos entrecomillados. Una glosa al margen hablaba de institucionalidad, la posibilidad de entrar y salir de la institución sin refrendarla, cuestionándola tanto al entrar como al salir de la misma, excluyendo la influencia de la institución en su forma-de-vida, escrito así, con guiones entre sus palabras, al modo de un concepto filosófico. Seguramente era también un comentario sobre la ocupación del edificio. Hacía siete meses ya que los gitanos habitaban la Casa Wittgenstein.

1. Valerio Báez y Matilde Moreno, *Hombre, gitano y dolor en la colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)*, *Archivo de filología Aragonesa*, XXXIV–XXXV, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” CSIC (1983), 1984, p. 178.

2. Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, trad. Alfonso G^o Suárez y C. Ulises Moulines, Barcelona, Crítica, D.L., 1988., IF §18 (*Philosophische Untersuchungen*, publicado póstumamente como *Philosophical Investigations*, trad. G. E. M. Anscombe, Nueva York, Blackwell Publishing, 1953/2001.).

3. “La parte del Este está dividida verticalmente en dos pisos cubiertos, además de la terraza donde se encuentra el aeródromo. Los pisos se organizan en numerosas salas comunicantes por medio de tabiques móviles (horizontalmente) así como por medio de escaleras (verticalmente), y sus diversos ambientes son cambiados continuamente por equipos de situacionistas en contacto con servicios técnicos. Aquí se practican sobre todo juegos intelectuales. La parte del Oeste parece a simple vista más complicada. Se encuentran en ella las dos casas-labirinto, la grande y la pequeña (L y M), que retoman y desarrollan las viejas posibilidades de la confusión arquitectónica: los juegos de agua (G), el circo (H), la gran sala de baile (N), la plaza blanca (F) bajo la que está suspendida la plaza verde, que goza de una espléndida vista sobre el tráfico de las autopistas que pasan por debajo”. Constant, “Descripción de la zona amarilla” (“Description de la zone jaune”, en *Internationale Situationniste*, n^o 4, París, junio de 1960), en *Internacional situacionista*, vol. 1, La realización del arte, trad. Luis Navarro, Madrid, Literatura Gris, 2001, pp. 132-134.

4. “Otras referencias canónicas de la teoría urbana contempladas por el OTRI —el Instituto de investigación de Teoría operacional, perteneciente a las Fuerzas Armadas Israelíes— son las prácticas situacionistas de la *dérive* (un método que

consiste en vagar a través de diferentes ambiente de la ciudad, a los que los situacionistas se referían como *espacio psicogeográfico*) y el *détournement* (la adaptación de los edificios al propósito de usos completamente novedosas, más allá de aquellos para los que fueron diseñados). Estas ideas fueron concebidas por Guy Debord y otros miembros de la Internacional Situacionista como parte de una estrategia de oposición contra la construcción jerarquizada de las ciudades capitalistas. Su objetivo era demoler distinciones entre lo público y lo privado, interior y exterior, uso y función, y reemplazarlas por una superficie fluida, volátil, pública y sin límites, a través de la cual el movimiento fuera imprevisible”. Eyal Weizman, *A través de los muros. Cómo el ejército israelí se apropió de la teoría crítica postmoderna y reinventó la guerra urbana* (*Hollow land*, Londres, Verso, 2007), trad. Iván de los Ríos, Madrid, Errata Naturæ, 2012.

5. “Luego está la cuestión de lo que yo llamo ‘lo espacial’. A mi juicio hay modos simplistas de hablar de esto y no me gustaría a contribuir a ello, pero en términos generales podría decirse que las grandes obras modernas, particularmente en la literatura, incluso en la pintura, plantean la cuestión del tiempo, del tiempo y la memoria, o más exactamente, la cuestión de por qué en cierto momento nuestro sentido del tiempo, del pasado, quedó debilitado. En cierta ocasión alguien me contó —y no sé si será cierto, si lo es resulta muy interesante, pero si no también es una buena fábula— que en este momento existen más personas vivas sobre la faz de la tierra que las que nunca hayan podido existir a lo largo de la historia. En este sentido, el presente se hace más importante que el pasado y conforme nuestro sentido del tiempo histórico ha cambiado, también lo ha hecho nuestro sentido del tiempo existencial”. Entrevista a Fredric Jamenson realizada por Hugo Romero, Maggie Schmitt, Amador Fernández Savater y Ramón del Castillo. *Revista Archipielago*, n^o 63, 2004, p. 4.

6. “A mi tímida y primeriza actitud de despegue frente al cliché oficial de París y sus valores

consagrados, contribuyó quizá, mi conocimiento casual, no sé cómo ni dónde, de una pareja de intelectuales muy jóvenes: Guy Debord y su compañera de entonces Michèle Bernstein vivían en un hotel de la Rue de Racine contiguo al bulevar Saint-Michel y editaban una revista titulada *Potlatch*, órgano de su minúscula Internacional Situacionista. Enemigos mordaces e implacables de todo *establishment* literario, envueltos en querellas intestinas y exclusiones feroces que remedaban a veces con humor el lenguaje terrorista de Breton y los procesos estalinianos, poseían una curiosidad omnívora y una visión de las cosas desmitificadora y aguda. Su admiración por el Palacio Ideal del Facteur Cheval, la afición a pasear por lugares y escenarios en las antipodas de los circuitos turísticos y monumentos o vistas celebrados, se avenían con mi incipiente experiencia y le procuraban una justificación intelectual de la que carecía. En su consecuente y saludable desprecio a todo lo burgués y acomodado, Debord y su amiga solían visitar los cafetines árabes existentes entonces en la Rue Mouffetard y callejuelas de Maubert-Mutualité adyacentes al Sena y me llevaron un día en autobús, desde la Gare de l'Est, al arrabal de auverbilliers, a un tugurio frecuentado por viejos exiliados republicanos españoles cuyo dueño y muros fueron filmados, si mal no recuerdo, en la hermosa película de Carné y Prevert sobre los niños miserables del barrio". Juan Goytisolo, *Coto vedado*, Barcelona, Seix Barral, 1985, pp. 242-243.

7. "Desde hacía algunos años, los gitanos que se quedaban por algún tiempo en la pequeña ciudad piamontesa de Alba habían adoptado la costumbre de levantar su campamento bajo la cubierta que protege, un día a la semana, los sábados, el mercado de animales. Ahí encendían sus hogueras, ataban sus tiendas a las columnas para protegerse o aislarse, improvisaban cobijos con la ayuda de cajas y planchas abandonadas por los comerciantes. La necesidad de limpiar el mercado tras cada estancia de los cingaros llevó al Ayuntamiento a prohibirles el acceso al mismo. Como compensación, se les asignó un trozo de

terreno yerboso situado en una de las orillas del Tanaro, el pequeño río que atraviesa la ciudad. ¡Una parcela de lo más miserable! Allí es donde los fui a visitar, en diciembre de 1956, acompañado por el pintor Pinot Gallizio, propietario de este terreno irregular, cenagoso, desolado, que Pinot les había cedido. Habían encerrado un espacio entre algunas caravanas con planchas y bidones de gasolina, y habían hecho un cercado, una "ciudad de gitanos". Aquel mismo día concebí los planos de un campamento permanente para los gitanos de Alba, y este proyecto está en el origen de la serie de maquetas que componen Nueva Babilonia, una Nueva Babilonia donde se construye bajo una cubierta, con la ayuda de algunos elementos móviles, una morada común, una vivienda temporal, remodelada constantemente: un territorio para nómadas a escala planetaria". Constant, *La Nueva Babilonia* ("Woorword", en *New Babylon*, La Haya, Haags Gemeentemuseum, 1974, p. 27 [cat. exp.]), trad. Maurici Pla, Barcelona, Gustavo Gili, 2009, pp. 6, 7.

8. *Ibíd.*, p. 27.

9. "El estremecimiento no solo proviene aquí de la reinmersión súbita en las frías aguas de la historia; también se debe a la aparición inesperada de un nuevo actor, un nuevo intérprete léxico: el epíteto *moderno*, *le moderne*, *die Moderne*. Una vez que recordamos asignar a este nuevo término la autosuficiencia que le corresponde, el estatus del modernismo sufre un cambio abrupto: 'si nos limitamos al uso técnico del término "modernismo" en conexión con la literatura norteamericana, nos vemos obligados a señalar que hasta 1960 e incluso 1970 es notablemente poco habitual en comparación con su pariente "moderno", que por su parte es omnipresente'. El argumento puede reforzarse si se alude al uso estratégico de la palabra 'moderno' en el CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) de Le Corbusier celebrado a principios de la década de 1930 o en el desarrollo de la poesía norteamericana y su programa formulado por Allen Tate durante la década anterior. Nuestro esquema tripartito estaba compuesto de sustantivos en mutua

oposición estructural; el adjetivo pone ahora un palo en la rueda de la maquinaria. (En cuanto a los primeros usos del término ‘modernista’ en Swift y Rousseau, junto con sus distintas versiones religiosas, parecen haberse reservado en gran medida para la invectiva.) ¿No sería posible entonces, y hasta deseable, discernir las distintas tradiciones nacionales e identificar cierto orden y lógica específicos de cada una de ellas? Así, aun cuando coincidamos en que el concepto baudelaireano inicial de *modernité* simplemente se refiere al modernismo estético en la tradición francesa, queda el escándalo del uso en castellano. De hecho, el poeta nicaragüense Rubén Darío fue el primero en difundir en 1888 el término *modernismo*; que es con bastante claridad un sinónimo para designar un estilo denominado *symbolisme* o *Jugendstil* en otros lugares. El castellano marca así una primera ruptura de manera mucho más visible que las otras lenguas, pero su propia precocidad histórica lo limita cuando se trata de identificar la ‘segunda’ ruptura (asociada en distintos aspectos con el futurismo, el año revolucionario de 1913, la era de la máquina, etc.). A la sazón, un debate arrebata a la crítica en castellano, que vacila entre el uso de Darío, ahora arcaico y más estrictamente historizante, y una ampliación por decreto del significado del término, para incluir todo aquello que, más moderno, ha llegado a parecer moderno por esencia”. Fredric Jameson, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente* (*A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, Londres, Nueva York, Verso, 2002), trad. Horacio Pons, Barcelona, Editorial Gedisa, 2004, pp. 89, 90.

10. “Si los príncipes auténticos padecían semejantes destinos, ¿cómo no había de prestar fe un ciudadano de París a los cuentos de coronas perdidas y destierros con que a veces trataban de despertar el interés y la compasión algunos vagabundos? En 1427 apareció en París una banda de gitanos, que se hacían pasar por penitentes, ‘*ung duc et ung conte et dix hommes tous à cheval*’ (‘un duque y un conde y diez hombres, todos a caballo’). El resto, ciento veinte personas, tuvo que

permanecer fuera de la ciudad. Decían ser de Egipto. El papa les había impuesto, como penitencia por su apostasía de la fe cristiana, siete años de peregrinación, sin dormir en ningún lecho. Habían sido, al decir de ellos, aproximadamente mil doscientos, pero su rey y su reina y todos los demás habían muerto por el camino. Por única ayuda había ordenado el papa que todos los obispos y abades les diesen diez libras tornesas. Los parisienses acudieron en grandes masas a contemplar aquel pequeño pueblo extraño y se dejaron decir la buenaventura por las mujeres, que hicieron pasar el dinero de las bolsas de las buenas gentes a las suyas propias ‘*par art magiques ou autrement*’ (‘por arte de magia o por otros medios’). Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media* (*Herfsttij der Middeleeuwen*, Haarlem, H.D. Tjeenk, 1919), trad. Alejandro Rodríguez de la Peña, Madrid, Alianza, (1930) 2005, p. 27.

11. “Esa misma tarde estuve observando perplejo cómo Pulika jugaba con uno de sus nietos, Palko, el hijo de nuestro Yojo. Pulika estaba sentado junto al fuego en un cubo vuelto del revés. El pequeño Palko estaba en sus rodillas, con los codos apoyados en los robustos muslos de Pulika. EL niño levantaba a ratos las piernas y se balanceaba despreocupado u observaba muy serio a su abuelo fumando. Pulika se inclinó hacia él y le dijo algo al oído en voz alta, señalando a Tshaya que estaba allí cerca en cuclillas limpiando verdura. Algo reticente, el niño pronunció balbuceante en voz alta una palabra que él sabía que era mala o punible. Al principio Tshaya fingió no oírle pero Pulika insistió para que el niño siguiera metiéndose con ella. Aquella palabra —algo como *kula* o *pulpa*— no significaba nada, tan solo se utilizaba para expresar simbólicamente una contrariedad contenida o una burla, pero cuando se dirigían reiteradamente a una persona se consideraba una provocación. Tshaya alzó la mirada y sacudió la mano abierta en tono amenazador evocando una zurra. Pinchado de nuevo por Pulika, el pequeño Palko repitió sus palabras y entonces Tshaya hizo como que se enfadaba, se tomó la molestia de levantarse y se acercó como si

quisiera pegar al niño y también al abuelo. El niño buscó la protección de Pulika, que se la ofreció con una risa exagerada. El insulto se repitió una y otra vez; cuanto menos miedo mostraba el niño, más violenta se ponía Tshaya. El niño recibió algunas bofetadas de mentirijillas y así, jugueteando, dejó de temerlas. Profirió toda una tanda de protestas cuando Tshaya le abofeteó con más fuerza de lo esperado, pero la 'lección' se repitió hasta que el niño pudo seguir insultando independientemente de su miedo, razonable, a las consecuencias inmediatas. Había un entendimiento tácito entre los mayores para que aquella pseudopelea estuviera en todo momento bajo control y no se desmadrara. El propósito de aquel juego era enseñar al niño a no hacer, o a reprimir, algo por miedo al dolor físico, y evitar que desarrollara una disposición cobarde. La única forma de disciplina que los Lowara reconocían en última instancia era la autodisciplina basada en la comprensión, o, dicho de otro modo, una disciplina de responsabilidad. Para los Lowara, el miedo era un atributo simbólico del *Beng o Bengé*, el Mal, porque destruía el alma de hombre". Jan Yoors, *Los gitanos* (The Gypsies, Nueva York, Simon & Schuster, 1967), trad. Carlos Martín Ramírez, Barcelona, Bellaterra, 2009, capítulo X.

12. "En *Astérix en Hispania*, unos gitanos proponen a Astérix y Obélix unirse a su baile nocturno: '¡Pónganse alrededor del fuego, que nos vamos a montar una juerga! ¡Lo vamos a pasar bien!' Y, acto seguido, el cantaor entona un estribillo tan poco alegre como poco divertido: 'Ay, ¡qué desgracia haber nacido! Ay, mare mía, ¿por qué me has hecho eso?' La afirmación de la vida pasa sin transición a una reivindicación de la muerte; lo mismo, pero en sentido inverso, que el 'Vamos a trabajar' con el que Sandoz, en la última línea de *La obra de Zola*, responde a la constatación trágica de Claude Lantier, varias páginas más arriba: 'No hay nada... [...] Cuando la Tierra dé un chasquido en el espacio como una nuez seca, nuestras obras no añadirán un átomo a su polvo'. Así, los autores de *Astérix en Hispania* —Goscinny y Uderzo— han captado instintivamente ese profundo vínculo que, en

el folklore español, es decir, en las raíces profundas de España, une la alegría de vivir al sentimiento trágico de la vida. En particular, aquí están pensando en el folklore andaluz, en el *flamenco* y en su *cante jondo*. Pero igualmente podrían haber pensado en el conjunto del folklore español, sobre todo en el que gira alrededor de la *jota* aragonesa — *jota* que, a mi modo de ver, expresa con tanta fuerza, si no más, ese misterioso y esencial vínculo que relaciona la verdadera alegría de vivir con un conocimiento íntimo y constante de la muerte. Que la intensidad de la alegría sea directamente proporcional a la crueldad del saber es, sin duda, una verdad de carácter general. No obstante, me es grato subrayar aquí que esa verdad encuentra en España un campo de expresión privilegiado, y confesar también que fue justamente en España donde tuve la ocasión, hace más de cuarenta años, de comprobar por vez primera su profundidad y su alcance. Si la alegría nunca es vulgar en España, como escribe Roland-Manuel en el opúsculo que dedicó a Manuel de Falla, es precisamente porque siempre viene acompañada por el brillo que le da a *contrario* el sentimiento cruel de lo irrisorio propio de toda existencia, lo que la pone al abrigo de toda ilusión, así como de toda complacencia o compromiso. Exaltando la alegría de vivir, no olvida que esta, tal y como lo sugería Bichat, nunca será más que una resistencia milagrosa a la muerte. Ahí reside el secreto de su fuerza y de su elegancia". Clément Rosset, *El principio de crueldad* (*Le Principe de cruauté*, París, Éditions de Minuit, 1988), trad. Rafael del Hierro Oliva, Valencia, Pre-Textos, 1993, pp. 7, 8.



Fandango
1951

Man met gitaar
[Hombre con guitarra]
1951





Compositie I (Alba)
[Composición I (Alba)]
1956



Compositie II (Alba)
[Composición II (Alba)]
1956

Untitled (Alba)
[Sin título (Alba)]
1956





De lansen (Souvenir d'Uccello)
[Las lanzas (souvenir de Uccello)]
1956



Stofontwerp Saeta
[Diseño para tejido: Saeta]
ca. 1956



Stofontwerp Fandango
[Diseño para tejido: Fandango]
ca. 1956



Stofontwerp Malagueña
[Diseño para tejido: Malagueña]
ca. 1956

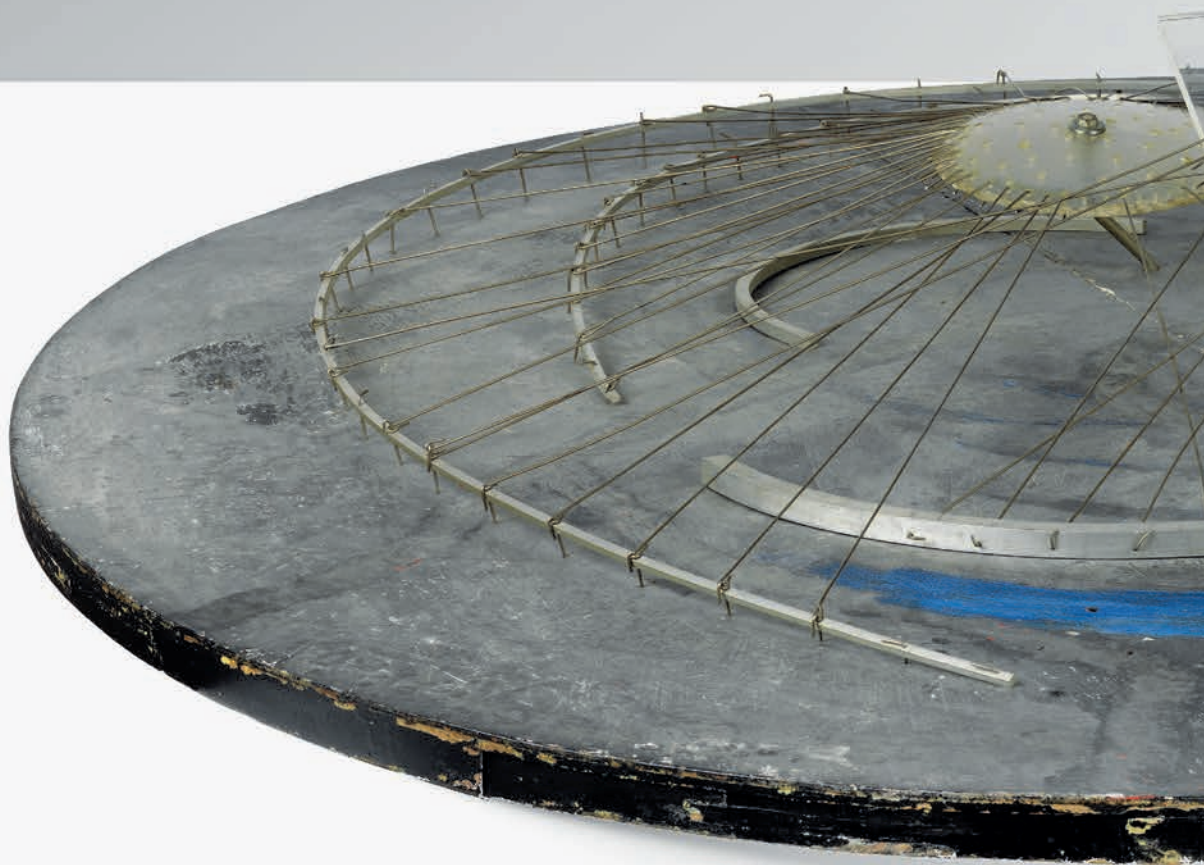


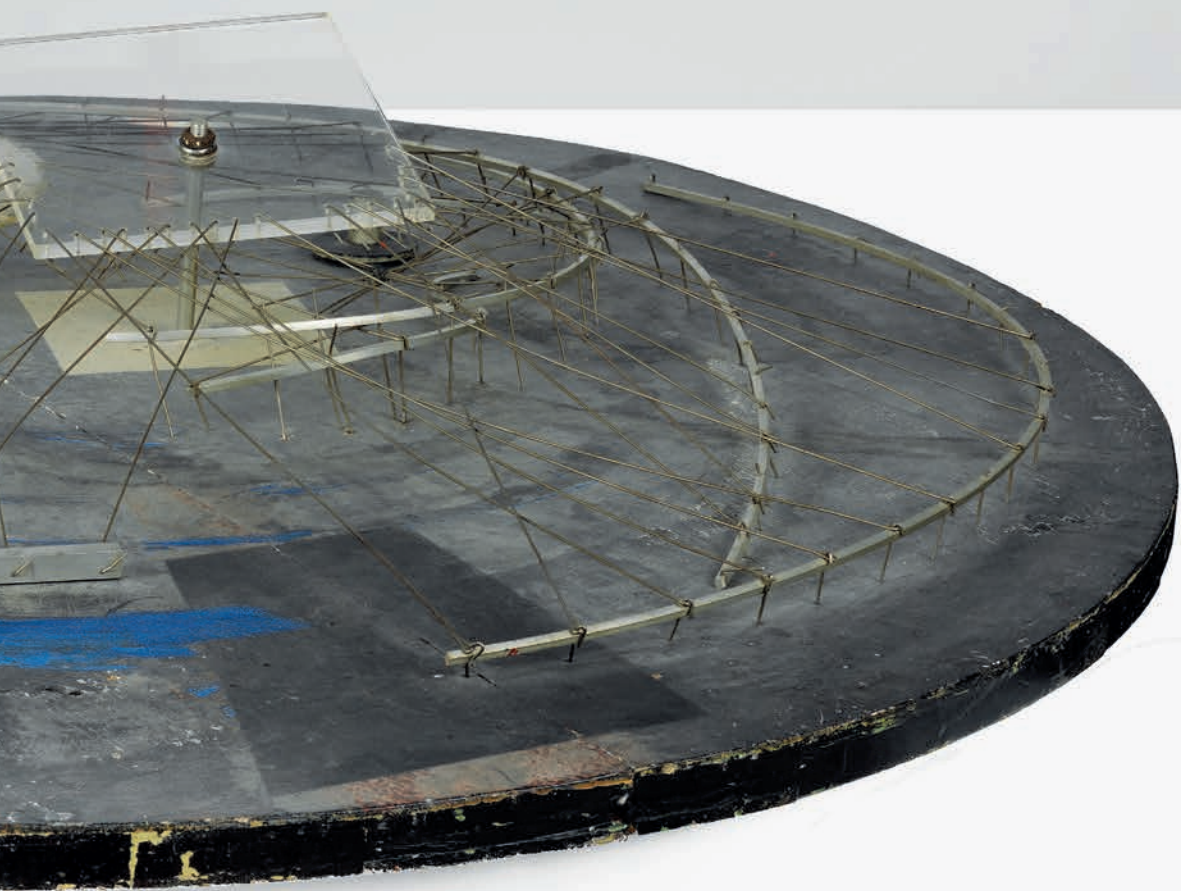
Stad (Alba)
[Ciudad (Alba)]
1956



De zon
[El sol]
1956

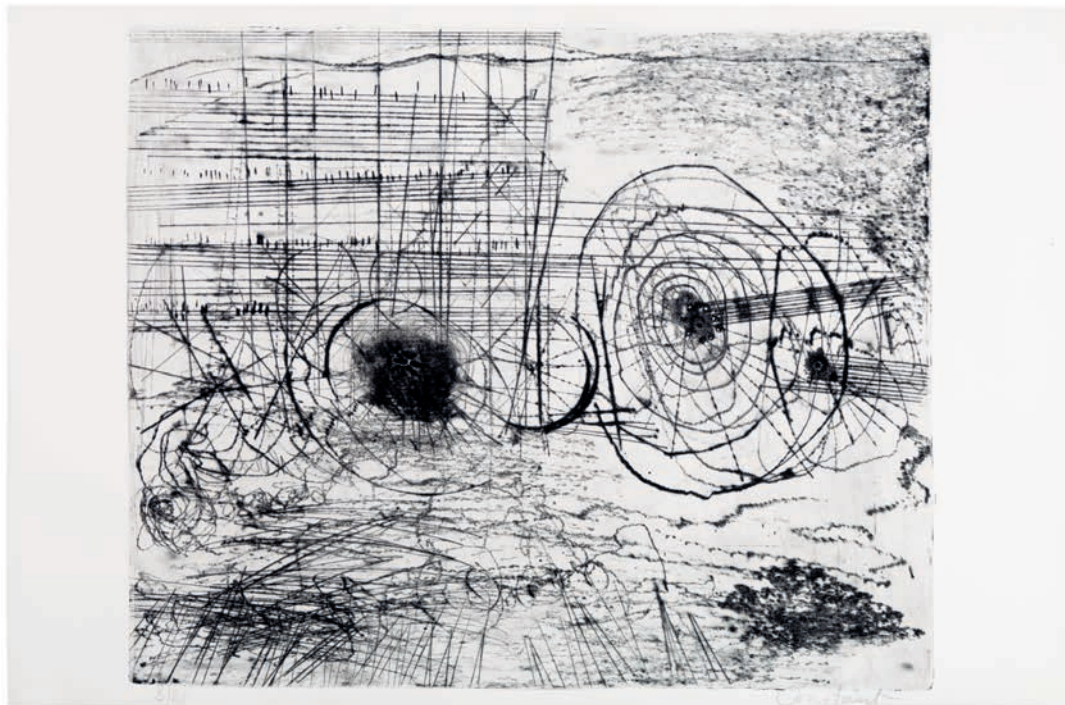
Ontwerp voor een zigeunerkamp
[Diseño para campamento de gitanos]
1956



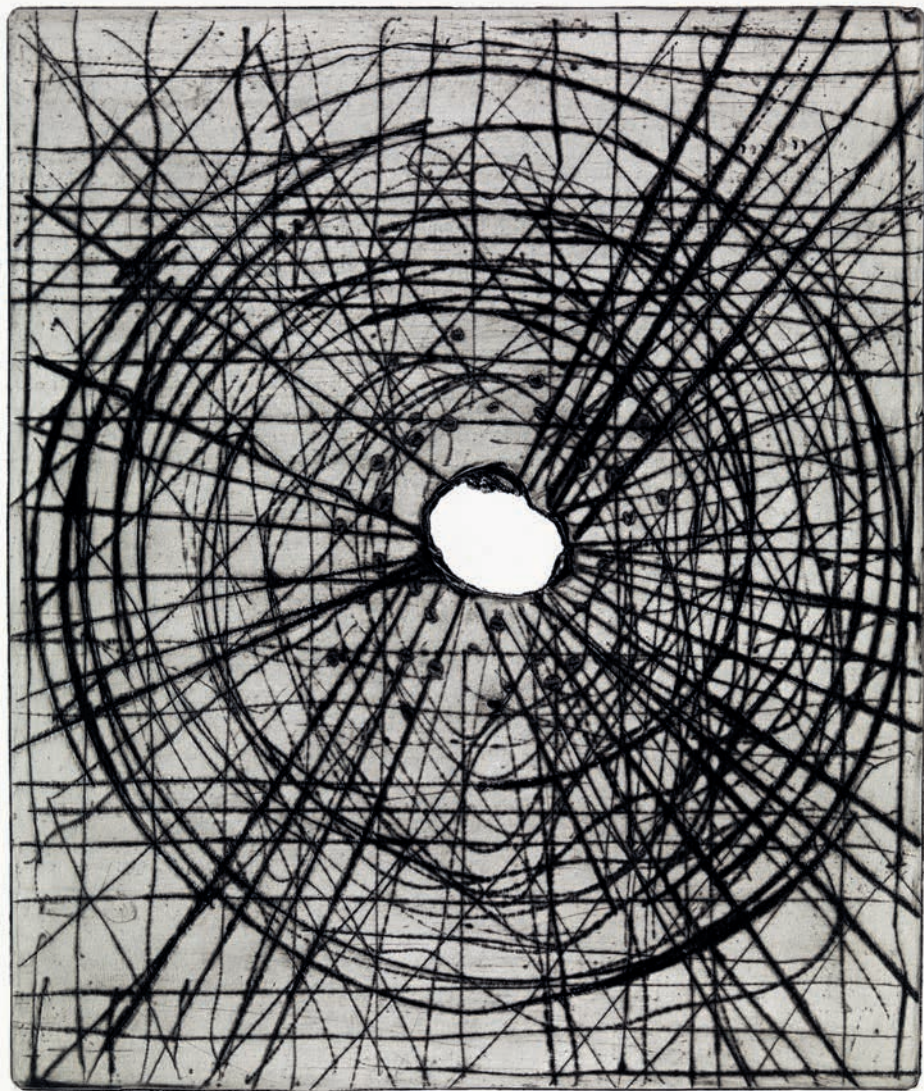


Ruintecircus
[Circo espacial]
1958





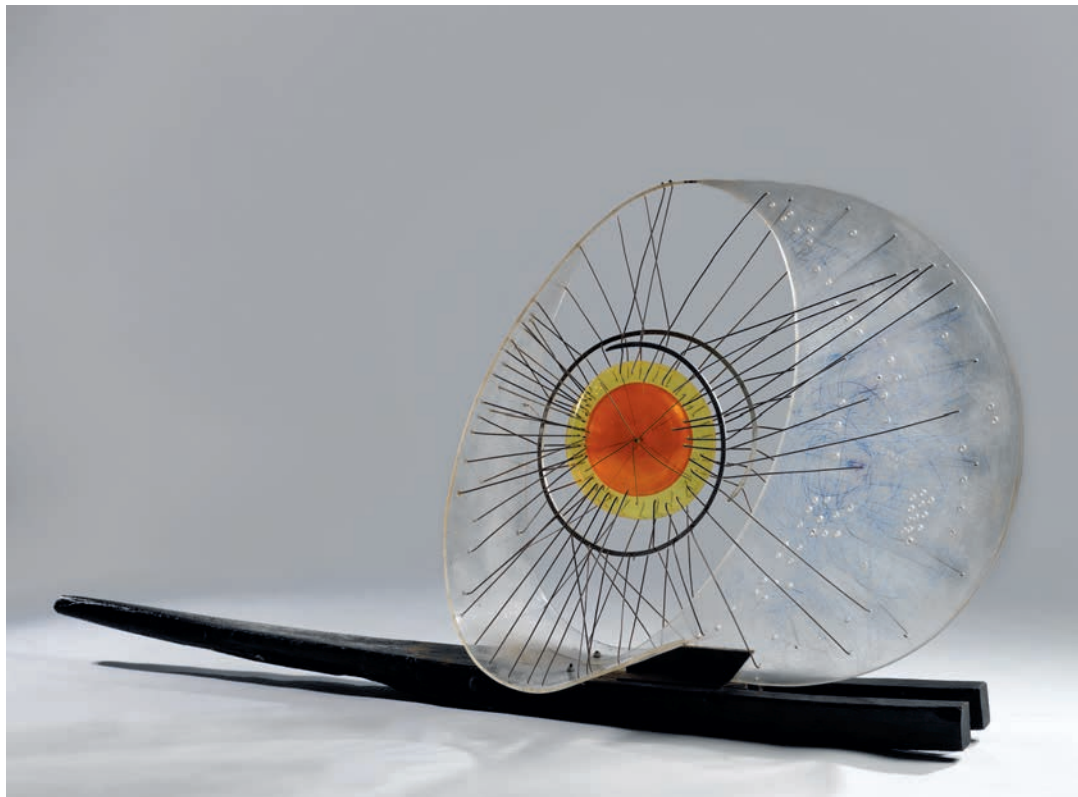
Kunstmatig landschap
[Paisaje artificial]
1961



3/20

Constant

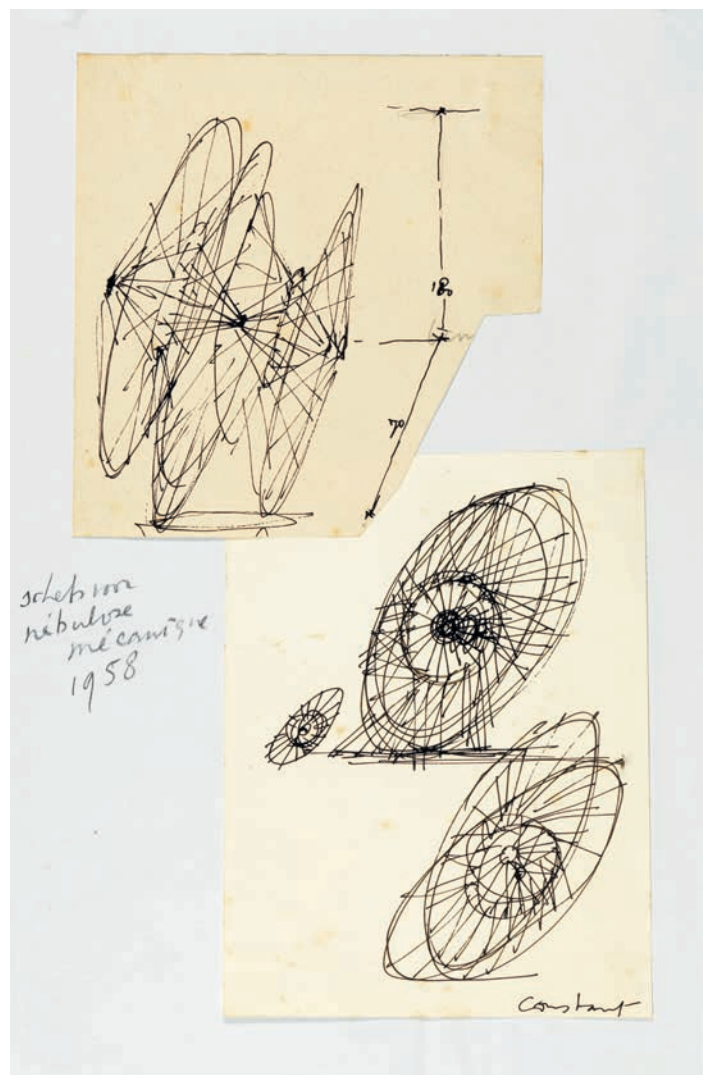
Divergerende stralen
[Rayos divergentes]
1961



Het Zonneschip
[Nave solar]
1956



Nébulose mécanique
[Nebulosa mecánica]
1958



Schets voor Nébuleuse mécanique
[Boceto para Nebulosa mecánica]
1958

Nébuleuse mécanique
[Nebulosa mecánica]
1958



Aart Klein
Constant tocando la guitarra en su estudio, sentado en
una escalera alta, rodeado por sus esculturas espaciales
1962







Paysage artificiel
[Paisaje artificial]
1963



Fiesta gitana
1964



La fin de la fête
[Fin de fiesta]
1977



Le concert champêtre
[El concierto campestre]
1995



Los guerrilleros
1980



Nostalgia
1982

Hospitalidad extrema

Mark Wigley

¿Qué es la arquitectura de la hospitalidad? ¿Qué tipo de espacio ofrece a las personas refugio y oportunidades sin abusar de ellas? La idea más elemental de la arquitectura es la de proporcionar un refugio que permita a las personas vivir juntas. Este gesto no es una forma de hospitalidad más. Es el propio origen de la hospitalidad. A la arquitectura le gusta verse como la anfitriona primigenia, creadora del espacio para la vida social, de la propia posibilidad de la vida social, incluso. Se trata de un acto más ético que práctico. La hospitalidad es la auténtica actitud receptiva hacia el desconocido, la aceptación del riesgo que entraña el otro: el riesgo inherente a unas personas, unas acciones y unas ideas que son diferentes, extrañas, cambiantes, confusas o desconocidas. El riesgo del otro trae consigo la posibilidad del compañerismo, de la discusión, del juego, del placer, de la amistad, de la educación, del acto de compartir y de la solidaridad, pero también la posibilidad —la certeza, incluso— del antagonismo y de la violencia. Invitar al otro es aprender y amar, pero también es discrepar y resultar herido. Esta invitación a la violencia en ningún caso procede únicamente del exterior. Tiene lugar en el interior, donde se afronta y se acepta la diferencia con la esperanza de evitar que se desencadene una violencia mayor en otro lugar. La hospitalidad es una invitación al conflicto, pero con una generosidad aún mayor en mente. En un sentido crucial, la arquitectura solo puede ser generosa cuando es conflictiva, vulnerable a lo que invita, lo cual otorga incluso a los edificios, complejos o ciudades de aspecto más sólido una ternura y una fragilidad sumamente importantes.

Esta ternura socava la fuerza visible de la arquitectura. Hay cierta violencia, cierta crueldad incluso, en la aparente benevolencia de los edificios y los barrios convencionales, que se manifiesta a través de sus sistemas de exclusión y de sus jerarquías: la rutina de trazar y afianzar las líneas. Esta violencia puede dirigirse indistintamente contra los que habitan el interior y contra los que se encuentran en el exterior. A ambos lados de toda pared hay una prisión. La arquitectura aspira a la hospitalidad, pero nunca se aleja demasiado de la idea de autoridad. La retórica del diseñador convencional es siempre la de la inclusión, como si las vidas de cualquiera que se encuentra con el diseño mejoraran, pero lo que se diseña en realidad es un sistema de exclusiones y estratificaciones. Los diseñadores se encuentran permanentemente suspendidos entre los gestos de autoridad y la generosidad, de tal manera que la generosidad hacia un grupo es una forma de autoridad que se ejerce sobre otro. La hospitalidad real es un acto radical, revolucionario, incluso: la invitación y la aceptación de un huésped desconocido, un acto que socava necesariamente al diseñador e incluso al propio diseño.

Una invitación tan profunda no puede ser sencilla, pues la arquitectura no puede nunca ofrecerse sin más al cuerpo humano, a la vida social, o a las ideas como si fueran entidades externas independientes que, sencillamente, entran en un espacio, lo ocupan e interactúan con él. A los edificios no se accede a través de una puerta. La arquitectura se encuentra incorporada de antemano a nuestra imagen

del cuerpo, de la vida y del pensamiento. Simplemente, somos incapaces de pensar en el cuerpo, por ejemplo, sin pensar en los espacios donde nos vestimos, incluidos los edificios. El propio concepto de desnudez ya implica la ausencia de una arquitectura. De la misma manera, las acciones solo pueden ser acciones en un espacio construido. Hay ideas específicas relacionadas con el espacio en la propia idea de un cuerpo, una persona, una relación, un gesto o un pensamiento. La arquitectura no es un continente con un interior y un exterior nítidamente definidos. Actúa más bien como una incubadora o un acelerador, una zona de transición inseparable del nacimiento, el crecimiento y las acciones de las cosas que parecen ocuparla. La verdadera generosidad del anfitrión no consiste en invitar a alguien o a algo a ocupar un espacio, sino en invitar a la transformación del espacio. Es el propio espacio el que tiene que plantear la invitación, el que ha de permitir que las cosas que alberga lo transformen profundamente.

La arquitectura de la hospitalidad, por tanto, surge únicamente bien para ser anulada, bien a través de la anulación. Trata de anular su propia autoridad, eliminando tantas restricciones como sea posible con el fin de dar la bienvenida más amplia y profunda, pero quiere ser anulada una y otra vez por las personas, las acciones y las ideas que alberga. La arquitectura de la hospitalidad no es nunca simple o estática. Es una labor de deconstrucción incansable.

El proyecto *Nueva Babilonia* de Constant Nieuwenhuys es el ejemplo más extremo y valioso. Extiende el gesto de la hospitalidad a toda nuestra especie. Constant imaginó una arquitectura genuinamente popular para un mundo en el que no se consideraría a nadie vulgar o extraño. Una arquitectura para el pueblo. Nada menos.

Un artista que se dedicó durante casi dos décadas a desarrollar el proyecto arquitectónico más grande de la historia de la humanidad, un proyecto que describe una estructura suspendida que se extendería por todo el globo como un organismo viral hasta formar un único edificio del tamaño del planeta que daría cabida a las vidas y a los sueños de todo el mundo. Sin embargo, la finalidad de la avalancha sin precedentes de maquetas, dibujos, mapas, grabados, litografías, pinturas, collages fotográficos, diapositivas, películas, programas de televisión, conferencias, ensayos, folletos, libros, catálogos, carteles y entrevistas sobre la *Nueva Babilonia* que aparecería entre 1956 y 1974, era desbaratar esta enorme estructura. Dado que el origen de la autoridad represora de la arquitectura radica en el trazado y el afianzamiento de las líneas, Constant pensó en todas las maneras posibles de romper, difuminar, deshacer, mover o incluso ocupar internamente y subvertir estas líneas. Todas las representaciones son inequívocamente arquitectónicas y, sin embargo, misteriosamente, apenas encontramos vestigios de la arquitectura tal y como la entendemos normalmente. No hay puertas, ni fachadas, ni ventanas, ni techos, ni paredes, ni habitaciones, ni materiales, ni acabados, ni tuberías, ni enchufes, ni luces, ni grifería, ni instalaciones, ni mobiliario, ni equipamiento, ni almacenes. Es como si Constant representara la

promesa de la arquitectura en lugar de representar su mecánica. La ciudad definitiva del futuro cercano se define fundamentalmente por lo que no es.

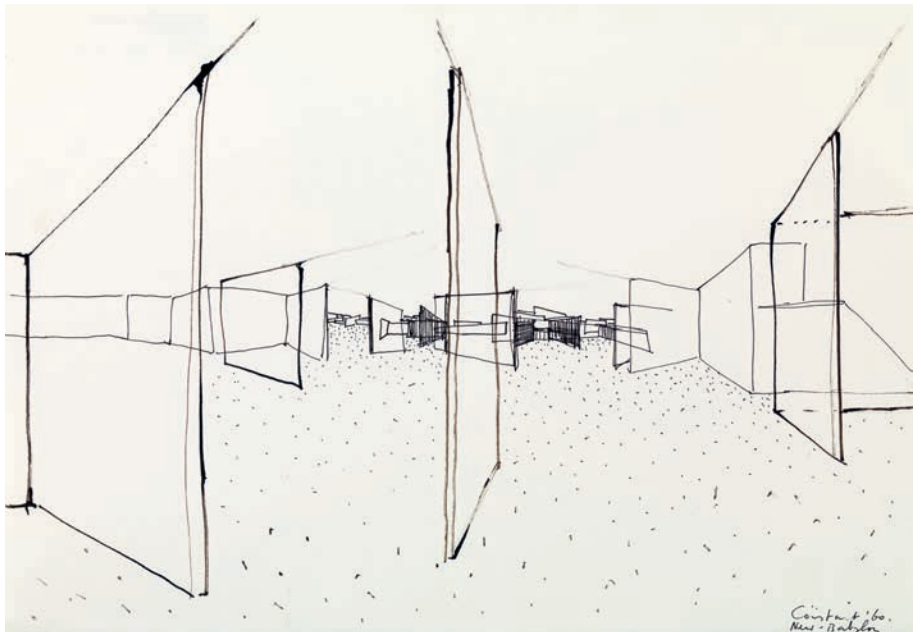
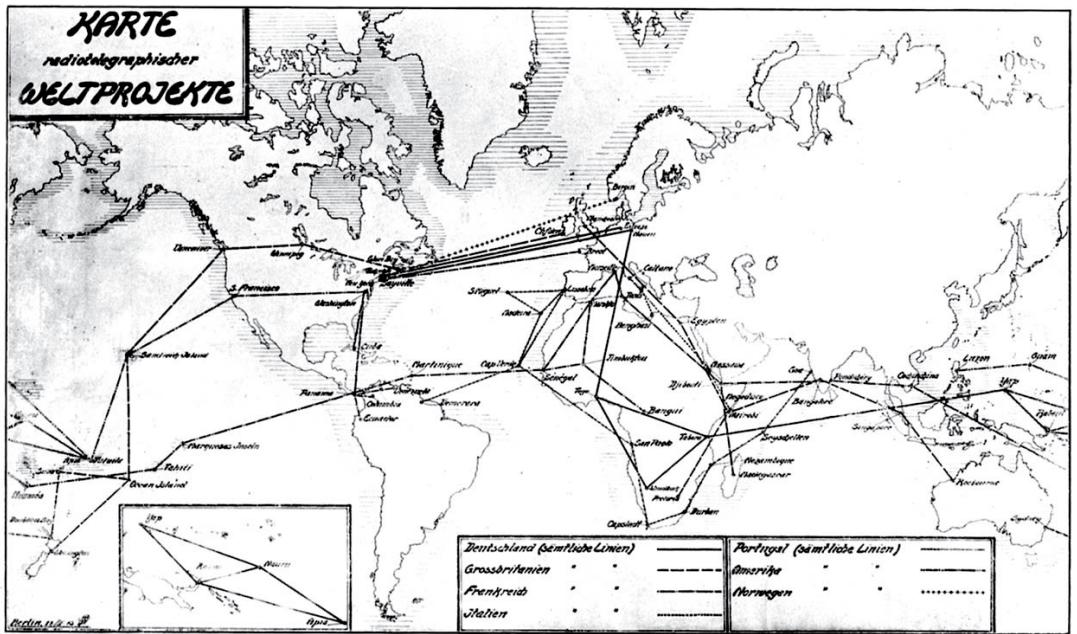
La totalidad de la estructura es tan enorme y se extiende a través de un territorio tan amplio que no hay líneas que diferencien el interior del exterior, la noche del día, lo privado de lo público. No hay fronteras nacionales, ni propiedades, ni familias, ni instituciones, ni Iglesia, ni corporaciones, ni leyes, ni policía, ni Estado. No hay norte, ni sur, ni este, ni oeste, ni centro. Tampoco existen diferencias entre las viviendas y los espacios de trabajo: solo un interior infinito sin domesticidad, sin el más mínimo indicio de confort, siquiera. El proyecto se basa en la premisa de que la totalidad del trabajo lo desempeñarán automáticamente máquinas subterráneas. En el mundo suspendido de *Nueva Babilonia* lo único que se hace es jugar, y todos deambulan en el mismo nivel. Las jerarquías sociales han desaparecido una vez desterrada la explotación laboral. La creatividad ilimitada es ahora el recurso fundamental y todas las personas se han convertido en artistas nómadas que reconstruyen continuamente su mundo en colaboración con la gente que van encontrando. Se trata de un arte liberado de cualquier marco, galería, museo, mercado o especialización. Es como si el planeta entero se hubiera transformado en un estudio artístico colaborativo en el que el arte es una representación social constante. Este espacio de representación no es el espacio tradicional de las calles o de los edificios sino un umbral interminable, una sala de tránsito infinita, un parque de juegos a escala planetaria que genera una actividad infantil libre de las ataduras del trabajo, de la economía, la moralidad, los contratos, las deudas, los relojes, la naturaleza, los hábitos, la orientación o la rutina. La gente vaga a través de un paisaje laberíntico sin carteles ni señales visibles: un mundo que es posible gracias a la tecnología avanzada, pero en el que la tecnología propiamente dicha no se ve en ningún momento.

Esta red mundial, una *wide world web*, como la definía Constant, es la imagen física de las interconexiones que tienen lugar en un mundo plano. *Nueva Babilonia* oscila entre el documental y la ficción. Ya en las primeras décadas del siglo que condujeron a la Primera Guerra Mundial, la capacidad de la radio de trascender todas las fronteras físicas y de envolver el planeta en una única red había suscitado un intenso debate en el discurso científico, militar, económico y popular en torno a un nuevo tipo de interconectividad. Las primeras imágenes de la red mundial —como la del mapa de Telefunken de 1913, que mostraba la nueva red global que se podía formar si se conectaban las redes radiofónicas más importantes— eran documentos fascinantes que reflejaban lo que ya había sucedido y lo que podía suceder. A medio camino entre el mapa y el plano, estas imágenes describían una nueva arquitectura. Constant pertenecía a la generación de diseñadores posterior a la Segunda Guerra Mundial que se valió de estos sistemas invisibles para ofrecer una imagen palpable de la sociedad, entendida como un sistema de comunicación autónomo. Su proyecto se puede situar exactamente a medio camino entre las primeras imágenes de redes radiofónicas

globales de principios del siglo XX y la realidad radical que han adquirido esas redes en el siglo XXI. Una visión que anticipa asombrosamente la sensación actual de un mundo horizontal de redes digitales que conectan a la población global y que sostienen nuevos modos de vida social; un antecedente directo de la confusión que se produce hoy, durante las veinticuatro horas del día, entre el trabajo y el juego, en virtud de la cual se considera que todas las personas son artistas que reconfiguran constantemente su identidad y su mundo personal.

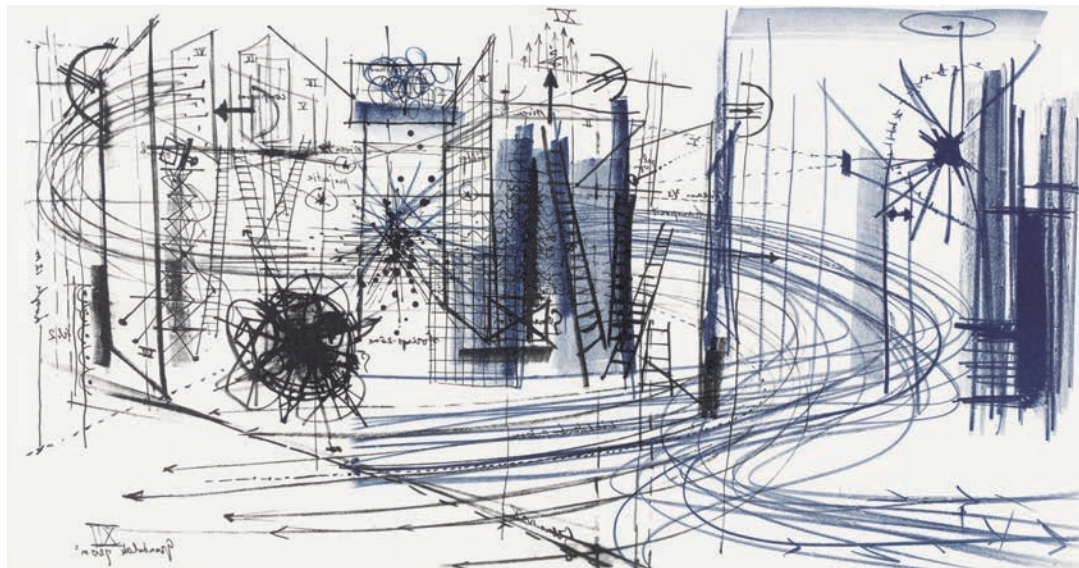
No obstante, la radicalidad y la condición verdaderamente transformadora de la imagen actual del acceso, la interacción, las multitudes, la creatividad y el acto de compartir no logran disimular los inauditos niveles de coacción, vigilancia, servidumbre y exclusión que la acompañan. El nomadismo se ha convertido en la norma, pero se trata de un nomadismo provocado por la falta de oportunidades, la brutalidad o el cambio climático, fenómenos que han generado el mayor número de refugiados de todos los tiempos. El mundo supuestamente horizontal en el que vivimos se caracteriza en realidad por haber alcanzado las mayores cotas de concentración de riqueza y de oportunidades para la minoría más reducida de la historia. La vida política ha adoptado una imagen limitada que trata de manipular la óptica de estos desajustes, una lucha estética destinada a descubrirlos o a ocultarlos, junto con todas sus implicaciones en términos de justicia económica, ética y ecológica. La vida social, incluso cuando se radicaliza a través de las acciones que se organizan en la red y en las calles, ha experimentado una transformación importante, ahora que la vida y las ideas privadas se han convertido en un conjunto extraordinariamente exhaustivo de datos que se dedican a escarbar las instituciones, las empresas y el Estado. Teniendo en cuenta todo esto, la imagen utópica que desarrolló Constant en los años sesenta nos podría parecer ingenua y optimista. Sin embargo, Constant era su principal y más virulento crítico, y la cuestión de la hospitalidad que plantea su proyecto sigue siendo acuciante en la era digital. La formulación de la hospitalidad radical de *Nueva Babilonia* y su autocritica ofrecen algunas ideas fundamentales para entender el presente.

¿Qué es lo que queda una vez que se despoja a la arquitectura de su autoridad? Solo una red horizontal con un interior laberíntico, algún andamiaje, niveles suspendidos, escaleras, y planos flotantes. Es una especie de escenario con utilería teatral en el que las acciones de la gente superarían inmediatamente a las del arquitecto: un andamiaje provisional para una representación de la realidad. En las primeras maquetas y dibujos de 1957 y 1958, el énfasis se situaba en el descomunal andamiaje que sostenía las zonas atmosféricas de la nueva ciudad. Después, el zoom se alejaba para mostrar una vista panorámica de la red general que surcaba el paisaje, o se acercaba para enseñar un primer plano de la fina urdimbre del andamiaje del interior de los sectores. Los delgados planos que se presentaban por primera vez en 1960 como “paredes móviles” se habían convertido en 1962 en planos totalmente flotantes que formaban las superficies



Mapa de los proyectos radiotelegráficos universales,
en *Telefunken Zeitung*, junio de 1913.

Constant, *Mobiele wanden* [Muros móviles], 1960.



Constant, *Litho no. 9 uit de map New Babylon*
[Mapa de Nueva Babilonia, litografía n° 9], 1963.

que definían el laberinto. El enorme tamaño y la complejidad de *Nueva Babilonia* ceden paso a los espacios diagramáticos más livianos que se pueden concebir. Constant se muestra por lo general muy indeciso a la hora de trazar una línea sólida, pero sigue dibujando estos planos que poseen un contorno y un grosor específicos, y un tamaño más o menos similar. Son los mismos planos abstractos que Theo van Doesburg y sus colaboradores de De Stijl habían liberado de la ley de la gravedad a principios de los años veinte para definir un nuevo tipo de espacio cuatridimensional. Entre 1921 y 1923, los años en los que la radio evolucionó hasta abandonar su función de infraestructura militar secreta y convertirse en un instrumento de difusión pública —un suceso que transformó completamente la condición de todo objeto y de todo espacio—, la arquitectura se convirtió en una especie de radiación exterior de livianas pantallas desconectadas. De hecho, la radio otorgaba una sensación de movilidad a toda aquella situación que parecía estática y una sensación de estatismo a todo aquello que parecía móvil. La reacción inconsciente de los arquitectos consistió en imaginar que el espacio destinado a la ocupación humana tenía que ser poroso, que solo se definía a través de agrupaciones de planos livianos y suspendidos. El interior y el exterior fluirían entre sí. El propio aire pasaría a ser el principal material de construcción.

Nueva Babilonia llevó esta lógica hasta el extremo. Nos encontramos ante una arquitectura exageradamente moderna. Al igual que los ocupantes de *Nueva Babilonia*, los planos móviles que forman el espacio laberíntico donde deben desarrollarse las nuevas formas de vida creativa no desempeñan función alguna. No soportan ningún peso. Se mueven y se pueden disponer en diferentes configuraciones, pero casi nunca se tocan entre sí. No se combinan para formar una pared y menos aún una habitación. Constant no dota a los planos de materialidad ni de textura. Algunos son opacos, pero por lo general son transparentes, como si quisiera que fueran menos opresivos. Serán las personas las que generarán el ámbito estético de formas, texturas, colores y ritmos, no un artista o un arquitecto externo. Cuando uno de los planos se colorea, como en el centro del dibujo del *Red Plane* [Plano rojo, 1962], se produce una conmoción, se despliega una bandera política, pero una vez más podemos ver a través de este plano la maraña de líneas de acción que se extiende al otro lado.

No es ninguna casualidad que las figuras humanas aparezcan por primera vez en las imágenes de *Nueva Babilonia* en 1962, cuando Constant comienza a aislar estos finos planos, insertando incluso líneas curvas entre ellos a modo de trayectorias de movimiento humano o flujos de energía, como si se tratara de elaborar diagramas de la idea básica de la vida en el nuevo espacio. Pero estas figuras no son más que manchas móviles. No hay ningún rasgo que indique la edad, la raza o el género, son meros borrones que expresan la diferencia sin revelar en qué consiste esa diferencia, un conjunto de signos de interrogación móviles. El propio cuerpo se muestra como una obra de arte que ha de ser rediseñada constantemente, como cualquier otro aspecto del entorno. Ninguna

figura advierte nuestra presencia ni nos dirige la mirada. El observador nunca adopta la posición del que se encuentra dentro del laberinto. Por lo general, nos asomamos a través de los planos, a menudo a través del suelo. En todas las imágenes de *Nueva Babilonia* que crea Constant, permanecemos fuera del espacio mirando hacia dentro, ya sea desde la distancia a través del espacio o desde más cerca. Normalmente, hay un único punto de perspectiva que concede profundidad y dirección al laberinto. Somos testigos, pero no participamos. Vemos más de lo que ven las figuras y, sin embargo, apenas vemos nada. La idea más importante es lo que no se puede ver, lo que está a punto de suceder. La arquitectura ha dejado de ser la firme respuesta a un denso conjunto de preguntas. Se ha convertido también en un enorme signo de interrogación. El proyecto no es una demostración, ni un conjunto de instrucciones, ni un juicio, ni una celebración. No se representan ni la arquitectura ni la vida social. Todo se reduce a una especie de documentación del punto de contacto entre la arquitectura y la vida social. Estudiamos el espacio de interacción potencial, el espacio de la propia hospitalidad donde la arquitectura da paso a la vida social. La intersección que se produce entre la indeterminación del plano fino y la indeterminación de la mancha corporal es la imagen del fin autoinducido de la arquitectura. Tanto la arquitectura como las personas están presentes únicamente como espectros que deambulan a través de una especie de espejismo. No es solo la imagen del andamiaje provisional que permite construir una nueva vida. La imagen en sí se nos presenta como una forma de andamiaje cuya finalidad es imaginar la posibilidad de una arquitectura genuinamente popular que nunca se puede representar por adelantado.

Es increíble que Constant fuera capaz de mantener todas las imágenes del proyecto en un equilibrio permanente entre la construcción y la ruina, pero esta era su verdadera intención. *Nueva Babilonia* se concibió como un proyecto para combatir la violencia después de una época de violencia. Constant había sido uno de los fundadores del grupo CoBrA. Formado en 1948, el grupo sostenía que la catastrófica violencia global de la Segunda Guerra Mundial había sido provocada por los ideales de racionalidad occidentales, y recurrían al inconsciente con el fin de construir la posibilidad de una sociedad mejor con pinturas inspiradas en los niños, los enfermos mentales y los criminales. Fue precisamente en 1951, el año en que el grupo se separó, cuando Constant empezó a interesarse por el posible papel de la arquitectura, pues pensaba que podía dar lugar a una vida nueva y libre. Como recordaba en 2003,

Creo que fue en el año 1951. Fráncfort había sido arrasada por las bombas durante la guerra. Había estado en Essen, en Bochum... El Ruhr no había resultado tan perjudicado. Un pintor que estaba en París me prestó su estudio. Estaba preparando una exposición para la Zimmergalerie Franck, y todas las mañanas llevaba a mi hijo caminando al colegio. Para llegar al colegio teníamos que atravesar una enorme extensión asolada por las bombas. Un inmenso montón de escombros en el que habían allanado algunos espacios aquí y allá,

una especie de senderos, para que la gente pudiera cruzarlo. Aún quedaban algunas fachadas en pie. Una puerta de entrada y unos cuantos pedazos de pared. Era un paisaje surrealista, y fue para mí una profunda fuente de inspiración. Si te paseas por una ciudad en ruinas, lo primero que te viene a la mente es construir. Y después, mientras reconstruyes esa ciudad, te preguntas si la vida volverá a ser la misma o si será diferente. Después reflexionas sobre la influencia del entorno¹.

No bastaba con levantar una nueva ciudad y dispersar los detritos de la guerra. En las pinturas que creó Constant a principios de los años cincuenta, en el periodo de la posguerra, encontramos formas retorcidas que parecen andamios en el horizonte de unos terrenos asolados. Es como si se hubieran convertido en la ciudad del futuro después de una evolución mínima. Dos de estas pinturas —*The War* [La guerra] y *The World in Decomposition* [El mundo en descomposición], de 1951— se incluyeron en el catálogo de la primera exposición importante de sus maquetas que Constant presentó en el Stedelijk Museum de Ámsterdam en 1959, y acompañaron a *Nueva Babilonia* en otros catálogos². Cuerpos desmembrados tendidos frente a edificios desmembrados que han quedado reducidos a un esqueleto que se retuerce. La tierra siempre parece asolada en las imágenes de *Nueva Babilonia*. La atmósfera es implacablemente melancólica. La retórica festiva de la arquitectura moderna solo se aplica a la nueva estructura: una estructura abierta, funcional, flexible, receptiva, interactiva, ligera, lúdica, móvil... y, sin embargo, la escena está impregnada de una sensación omnipresente de amenaza. El sol no brilla jamás y las estructuras siempre se presentan inacabadas, como si se estuvieran deshaciendo o formándose en un confuso momento de destrucción y construcción.

El edificio más grande de la historia intenta anular la autoridad del monumento, una autoridad que no tiene que ver con el tamaño ni con el peso sino con la fuerza mortífera de la más fina de las líneas. El *Dictionnaire Critique* que Georges Bataille publicó en el número de mayo de la revista *Documents* comenzaba con una voz dedicada a la “Arquitectura” en la que hablaba de la ambición de controlar que tiene todo monumento y del efecto real de control y de miedo que produce el edificio: “En efecto, solo el ser ideal de la sociedad, aquel que ordena y prohíbe con autoridad, se expresa en las composiciones arquitectónicas propiamente dichas. Así, los grandes monumentos se alzan como diques que oponen la lógica de la majestad y de la autoridad a todos los elementos confusos”³. Pero, acto seguido, Bataille amplía esta idea para incluir cualquier sensación de *composición arquitectónica*, más allá de la de los edificios: “Igualmente, cada vez que la composición arquitectónica se halla en otros lugares además de los monumentos, ya sea en la fisonomía, el vestido, la música o la pintura, podemos inferir el predominio de un gusto por la *autoridad* humana o divina”. El sencillo gesto de dotar a algo de diseño, el más leve de los dibujos o de los planos, adquiere una fuerza sangrienta. El contramodelo al que recurre Bataille en muchos de sus

textos es el del laberinto, la confusión de líneas y de orientación que anula cualquier sensación de división entre el interior y el exterior.

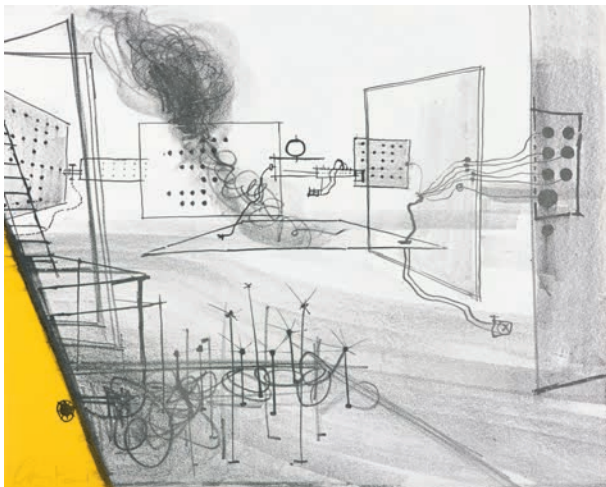
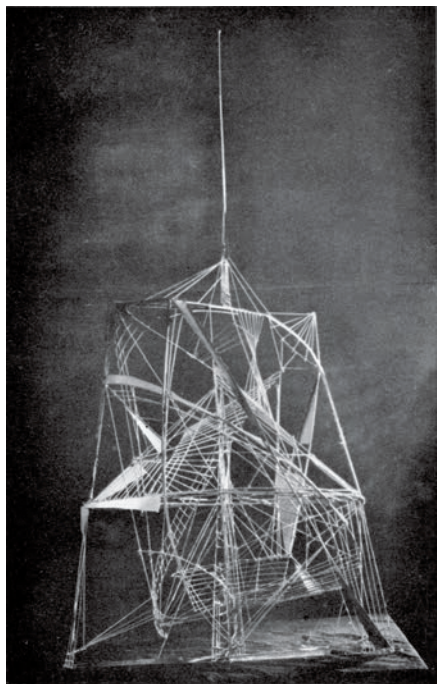
Con una visión similar de la autoridad represora de los edificios y de la organización oficial de las ciudades, Guy Debord e Ivan Chtcheglov comenzaron sus primeras “derivas” por París en 1953, y asumieron asimismo el potencial revolucionario del laberinto. Después de sus derivas etílicas en las madrugadas parisinas, en las que investigaban el inconsciente de la ciudad, Chtcheglov trazó un nuevo mapa de París con regiones de África, India, Asia, el Ártico, el Caribe y Oceanía superpuestas sobre el mapa genérico del metro, como si los espacios más diferentes y exóticos se hubieran introducido en el tejido local creando un collage de atmósferas urbanas completamente diferentes interconectadas por la red de metro. Moverse por la ciudad es sumergirse en una sucesión de situaciones radicalmente diferentes. Chtcheglov adoptó el pseudónimo de Gilles Ivain y desarrolló una teoría del “nuevo urbanismo” en un manifiesto que redactó en 1953, un llamamiento en favor de un nuevo tipo de ciudad integrada únicamente por zonas densas de ambientes diferenciados. El texto no se publicó hasta junio de 1958 en el primer número de la revista *International Situationiste*. La arquitectura iba a convertirse en “un medio para experimentar miles de formas de modificar la vida” en una “deriva continua”⁴. Puede que el mapa collage de un nuevo París híbrido, creado probablemente hacia finales de 1953, fuera una de las aportaciones de Chtcheglov a *66 métaphyses influentes: Avant la guerre*, la exposición que inauguraron en junio de 1954 los miembros de la Internacional Letrista coreografiados por Debord. En esta exhibición de collages elaborados con recortes de imágenes y textos procedentes de la prensa popular se acuñaría el concepto de “psicogeografía”, que se definía en el folleto repartido el día de la inauguración, una “nueva ciencia” asociada con “la construcción de ciudades y la agitación del inconsciente colectivo”⁵. Chtcheglov consideraba que los focos de intensidad inconsciente que habían descubierto en París eran “islas dispersas” que podían aislarse del resto de la ciudad y se podían conectar con otros focos recién inventados para formar un archipiélago⁶.

Esta crítica del urbanismo tradicional sería la misión central de la Internacional Situacionista en el momento de su creación, en el año 1957 —con Debord como cabecilla y Constant como uno de los miembros claves, acompañado por su veterano compañero de CoBrA Asger Jorn. A finales de 1956 Constant ya había empezado a construir maquetas inspirándose en ese concepto, y había sido uno de los firmantes del manifiesto distribuido en Turín en favor de un “urbanismo unitario” basado en “la gran aventura moderna” de la psicogeografía, inmediatamente después de encontrarse con Debord por primera vez en diciembre de ese mismo año en Alba⁷. En colaboración con Jorn, Debord creó una serie de cinco nuevos mapas collages que se iban a exponer en Bruselas en la *Première Exposition de Psychogéographie* en febrero de 1957. Debord se mostraba crítico con el mapa original de Chtcheglov y recortó mapas turísticos

convencionales con la idea de dejar al descubierto la red secreta de “focos” de intensidad inconsciente que se ocultaban en el seno del orden oficial de la ciudad, y contrarrestar el afán de controlar a las personas de este orden. Los nuevos mapas no se definían tanto por lo que se añadía como por lo que se recortaba —un urbanismo de tijera. En uno de ellos se documentaba la trayectoria de la primera deriva que había realizado con Chtcheglov, y en otros se presentaba toda una red de posibles recorridos a través de la ciudad secreta. En el último momento, cuando ya se habían impreso los carteles y se habían enviado las invitaciones, Debord no se presentó con sus mapas, pero el grupo de la Internacional Situacionista se fundaría a los pocos meses. En *Nueva Babilonia*, que es como designaría Debord al proyecto de Constant en 1960, los mapas collages analíticos del inconsciente de la ciudad real se transformaron en la descripción de una nueva ciudad. Las zonas de atmósfera concentradas que en los mapas aparecían conectadas con flechas rojas, se enlazaban ahora directamente para crear una zona de juegos continua. A partir de 1963, Constant empezó a crear sus propios mapas, en los que la red de la nueva ciudad se presentaba superpuesta sobre los mapas genéricos de ciudades antiguas de toda Europa, como si existieran en realidad.

La culminación de estos mapas collage de *Nueva Babilonia* fueron los mapas que creó entre 1967 y 1969, en los que los barrios de diferentes ciudades del mundo se interconectan para formar una red. Las diferencias y las distancias se comprimen como en el mapa concebido por Chtcheglov en 1953, aunque es probable que Constant no lo conociera. De la misma manera que la radio permite establecer un contacto íntimo entre personas desconocidas y distantes, *Nueva Babilonia* condensa radicalmente el mundo. Las diferencias entre lo local y lo extranjero desaparecen. Todo es extranjero. Nadie procede del exterior, todo el mundo es un forastero en movimiento continuo. La distinción entre vivir y viajar también se desvanece. Solo hay vagabundos. El gitano es la norma, no la excepción. La hospitalidad se convierte en la propia definición de la totalidad del sistema. Pero ya no se trata de la hospitalidad de anfitriones individuales que aceptan a los desconocidos. Solo hay desconocidos que se aceptan mutuamente, que se construyen y se reconstruyen mutuamente, y después siguen avanzando. No hay un hogar ni una ciudad natal a la que el desconocido pueda acceder, que pueda perturbar o enriquecer. Es una ciudad extraña e inestable en toda su extensión.

Esta transformación de los espacios de transgresión ocultos de una ciudad real como París en un nuevo y vasto espacio para la vida experimental, de un mapa de lo que existe en un plano de lo que podría existir, sería posible gracias a un salto tecnológico en el que participarían robots, ordenadores y sistemas de radio. La revolución social dependía de la revolución tecnológica. Las nuevas tecnologías ocultas que ya estaban presentes en los primeros experimentos situacionistas generarían nuevas formas de interacción y creatividad. En mayo de 1960, un mes antes de que Constant abandonara el grupo, estaba prevista una crucial demostración psicogeográfica en Ámsterdam: la instalación en dos espaciosas



Constant, *Konstruktion mit Antenne*
[Construcción con antena], 1957. (Destruída)

Constant, *Labyrismen n° 6* (serie de 11 litografías
con textos de Carlheinz Caspari), 1968.

Constant, *Happening*, 1973.

salas del Stedelijk Museum de un “circuito” laberíntico con sonido, luz, temperatura y humedad variables diseñado por Constant con el asesoramiento de Debord y de Jorn. Este espacio de “microderiva” se relacionaría de forma dinámica y simultánea con tres “equipos situacionistas” equipados con *walkie-talkies* que realizarían derivas durante tres días por el centro de la ciudad, en contacto continuo con un “camión radiofónico” ambulante desde el cual Constant controlaría la situación y se haría cargo de un “equipo cartográfico”⁸. La radio juega un papel fundamental en *Nueva Babilonia*. Una de las primeras maquetas con alambre que construyó Constant en 1957, la primera que modeló para ser habitada, se ha llegado a definir incluso como *Konstruktion mit Antenne* [Construcción con antena], y presenta un gran mástil emisor y receptor que se eleva sobre la retorcida red metálica. La interminable red del proyecto final se encuentra suspendida entre una red de transporte terrestre de alta velocidad y una red de transporte aéreo, y las antenas de radio situadas en todas las conexiones forman la red definitiva, una “red audiovisual de emisión y recepción [...] descentralizada y pública”. Hasta la capacidad de moverse y de jugar depende de la electrónica: “En una comunidad fluctuante sin una base fija, los contactos solo se pueden establecer a través de unas telecomunicaciones intensivas... que no sirven únicamente, ni principalmente, a unos intereses de índole práctica. Se encuentran al servicio de la actividad lúdica, son una forma de juego”⁹. La liviandad de los planos flotantes de *Nueva Babilonia* se apoya en un denso sistema de máquinas, cables, señales y ordenadores ocultos.

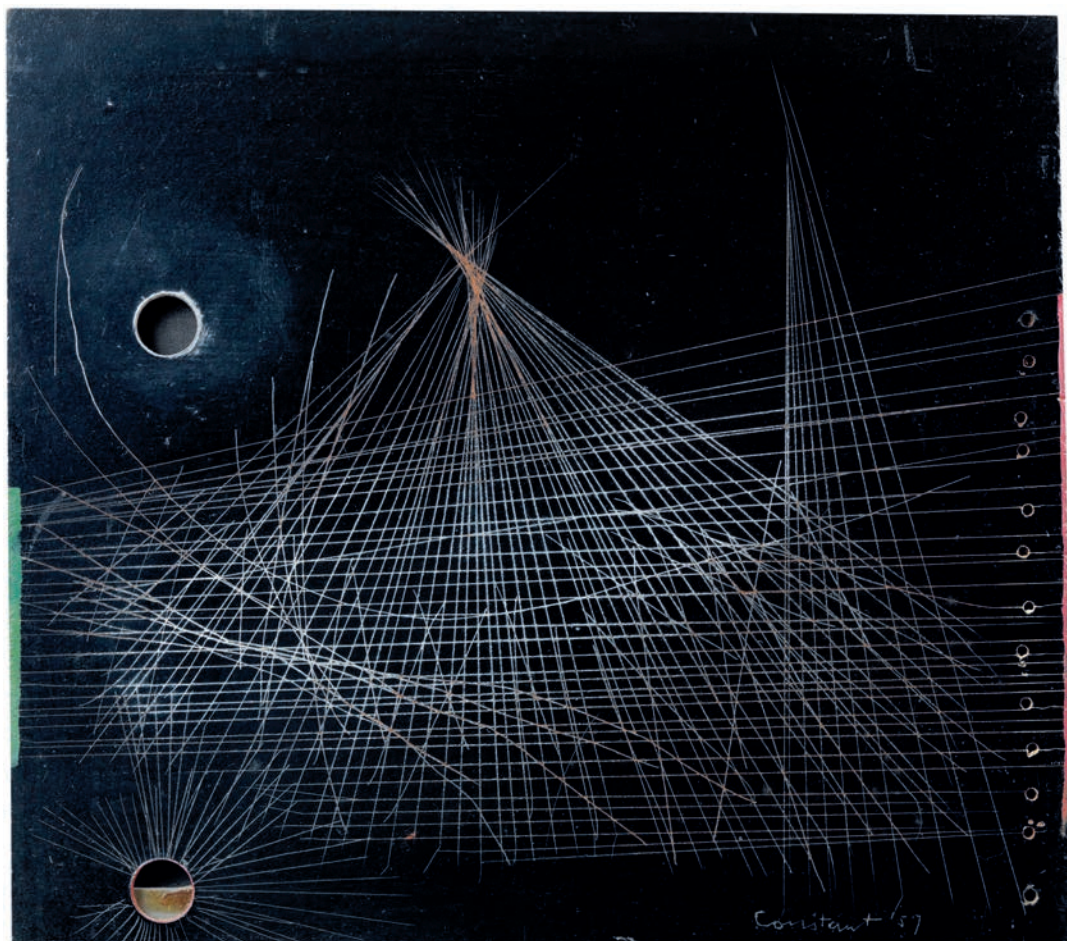
No es ninguna casualidad que el punto de inflexión entre el optimismo y el pesimismo de Constant en relación con la hospitalidad radical —la transición de unos espacios laberínticos titulada *Love In* [Amor en, 1967] hasta la de otros espacios idénticos titulada *La massacre* [Masacre, 1972]— se alcanza precisamente en el momento en que algunos de los cables ocultos salen a la superficie y aparecen en las imágenes. En una de las litografías de la serie *Labyrismen* [Laberismos, 1968], ya no es la vasta mega-estructura la que parece un diagrama de circuitos tendido sobre el paisaje sino que el espacio interno se ha convertido también en una especie de circuito. Los planos flotantes, verticales y horizontales se conectan entre sí con cables que además se concentran alrededor de las flores de un jardín que parecen antenas. Un siniestro penacho de humo negro se eleva por encima de lo que podría parecer un manojo de cables o una persona envuelta en cables. En *Erotic Space* [Espacio erótico, 1971] el cable está indiscutiblemente conectado a un cuerpo femenino que sangra. Cuando aparecen los primeros rasgos que aluden al género y a la edad, la naturaleza espectral de las figuras que se mueven por *Nueva Babilonia* empieza a contrastar con el realismo de la sangre de una manera inconfundible. Los espacios de *Nueva Babilonia* se convierten en escenas del crimen. La aparición tardía de los cables —en obras como *De Stoel* [La silla, 1971] o *Happening* (1973), y en la portada de un catálogo de 1974 basada en la pintura *Le Voyeur* [El voyeur], creada ese mismo año— se

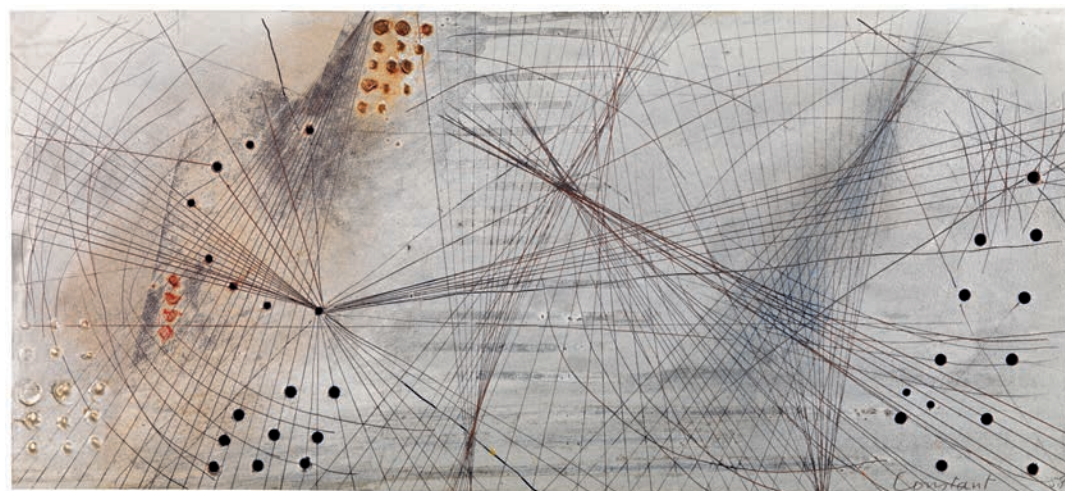
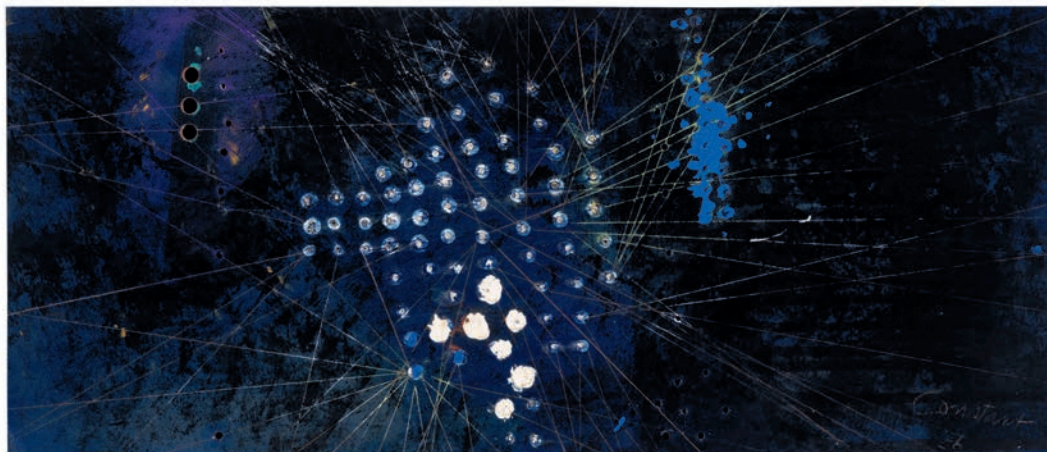
puede relacionar en cierto sentido con la aparición de la sangre. Los sistemas internos de construcción y los cuerpos empiezan a filtrarse mutuamente. Los cables representan el único momento en que el mundo oculto, informatizado, de la tecnología punta y de la comunicación radiofónica se vuelve visible en el espacio. Pero esto solo sucede cuando la visión del futuro de su propio proyecto empieza a parecerse cada vez más a las imágenes de la brutalidad de la guerra que se había propuesto superar. La tecnología deja de ser el soporte oculto de las nuevas formas de creatividad y se convierte en cómplice del más antiguo de los crímenes. La invitación a la creatividad se ha transformado en una invitación a la barbarie.

En sus textos sobre *Nueva Babilonia*, Constant asociaba explícitamente la agresividad con las clases adineradas, y consideraba que la criminalidad es un intento frustrado de creatividad, dos afirmaciones que se vuelven redundantes en virtud de una nueva forma de hospitalidad extrema: “Todos los motivos de la agresividad se han suprimido... la actividad se convierte en creación”¹⁰. *Nueva Babilonia* era el sueño de una arquitectura posterior a la violencia. Pero las imágenes acabaron representando una sucesión de cuerpos ensangrentados y violados. La arquitectura de red sin paredes acabó siendo tan peligrosa como la arquitectura amurallada de la autoridad. Ahora que las redes se han convertido en la propia arquitectura de la autoridad, la cuestión de qué formas de hospitalidad radical se pueden incubar dentro de estos sistemas de conectividad aparentemente horizontales sigue siendo acuciante. Se necesitan otras estrategias, o combinaciones de estrategias. Es difícil pensar en una tarea más importante que la de encontrar la manera de anular las restricciones de la arquitectura en nombre de lo popular.

1. Constant, entrevista con Linda Boersma, en *BOMB*, primavera de 2005.
2. Estas dos pinturas, conocidas como *Verschroeide aarde* [Tierra ardiendo], se titulan en realidad *The War y The World in Decomposition* en el libro publicado con motivo de la exposición que tuvo lugar en 1959 en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, Constant, París, Bibliothèque d'Alexandrie, 1959. Las mismas pinturas aparecen junto a *Nueva Babilonia* en el catálogo *Constant-Amsterdam*, Bochum, Städtische Kunstgalerie, 1961; una de ellas se titula de nuevo *The War*.
3. Georges Bataille, "Dictionnaire Critique – Architecture", en *Documents*, vol.1, nº 2, mayo de 1929, p. 117.
4. Gilles Ivain (Ivan Chatcheglov), "Formulaire pour un Urbanisme Nouveau" (1953), en *Internationale Situationiste*, nº 1, junio de 1958, p. 15 [Trad. cast., *Internacional Situacionista*, vol. I. La realización del arte, trad. Luis Navarro, Madrid, Literatura Gris, 1999].
5. Texto repartido el día después de la inauguración de la exposición *66 métaphyses influentielles: Avant la guerre*, La Galerie du Passage, 11 de junio de 1954.
6. Groupe de recherche psychogéographique de l'Internationale lettriste, "Position du Continent Contrescarpe", en *Les lèvres nues*, nº 9, noviembre de 1956, p. 40.
7. Guy Debord, Constant, Jacques Fillon et al., *Manifestez en faveur de l'urbanisme unitaire*, diciembre de 1956.
8. "Die Welt als Labyrinth", en *Internationale Situationniste*, nº 4, enero de 1960 [Trad. cast., *Internacional Situacionista*, vol. 1, La realización del arte, óp. cit.].
9. Constant, "New-Babylon – Skizze zu einer Kultur", manuscrito inédito (1960-1965), traducido al inglés en Mark Wigley, *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*, Róterdam, 010 Publishers, 1998, p. 165.
10. *Ibid.*, p. 163.

Ruimtelandschap
[Paisaje espacial]
1957





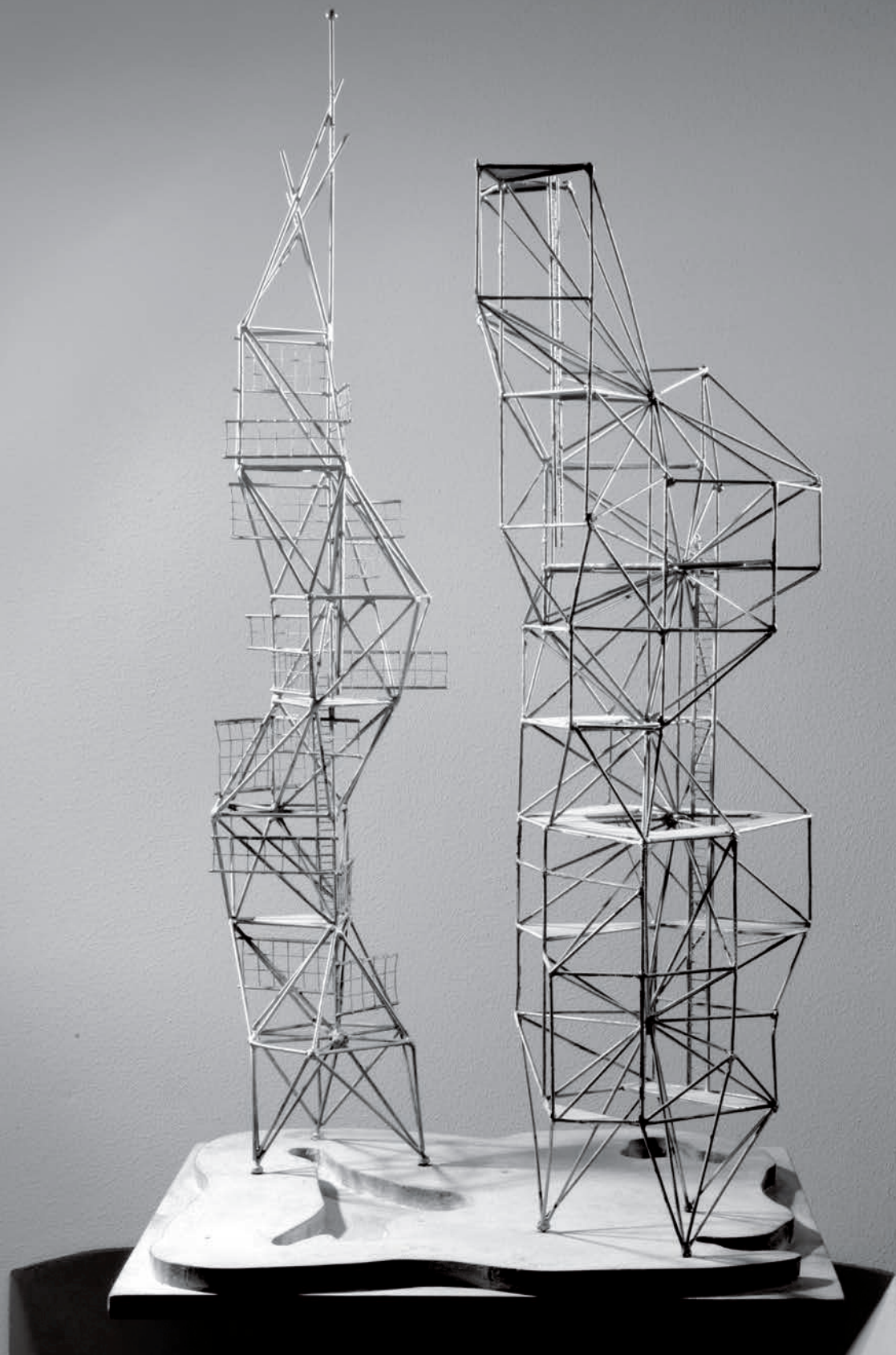
Kosmisch landschap
[Paisaje cósmico]
1956

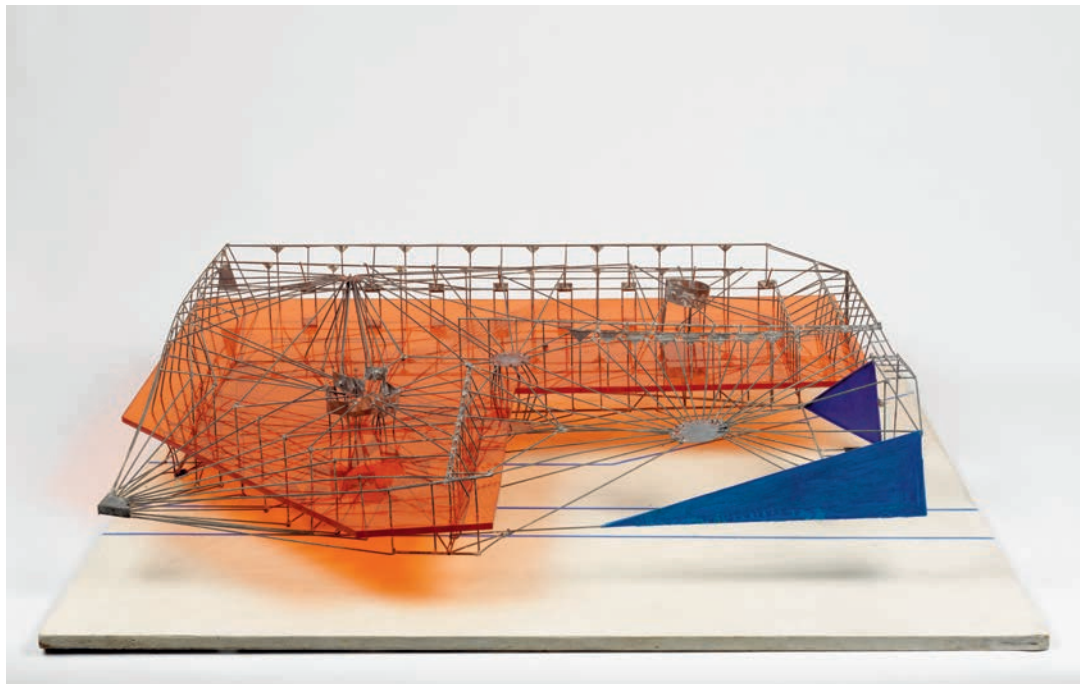
Structures dans l'espace
[Estructuras en el espacio]
1958



Construction dans un volume
[Construcción de alambre en prisma]
1957

Two Towers
[Dos torres]
1959



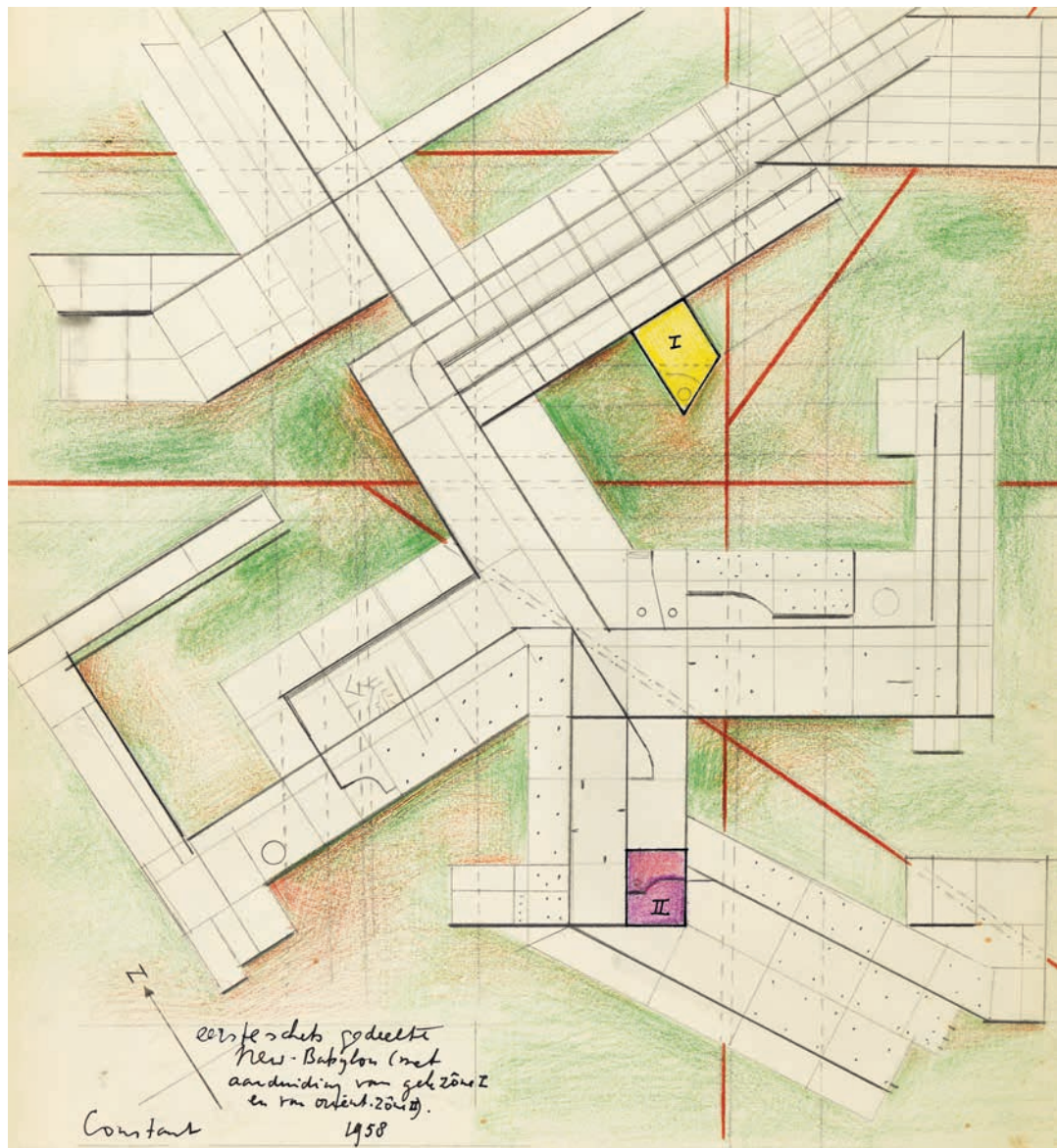


Constructie in oranje
[Construcción en naranja]
1958



Klein Labyr
[Laberinto pequeño]
1959

Eerste schets New Babylon
[Primer boceto de Nueva Babilonia]
1958



NEW BABYLON NORD

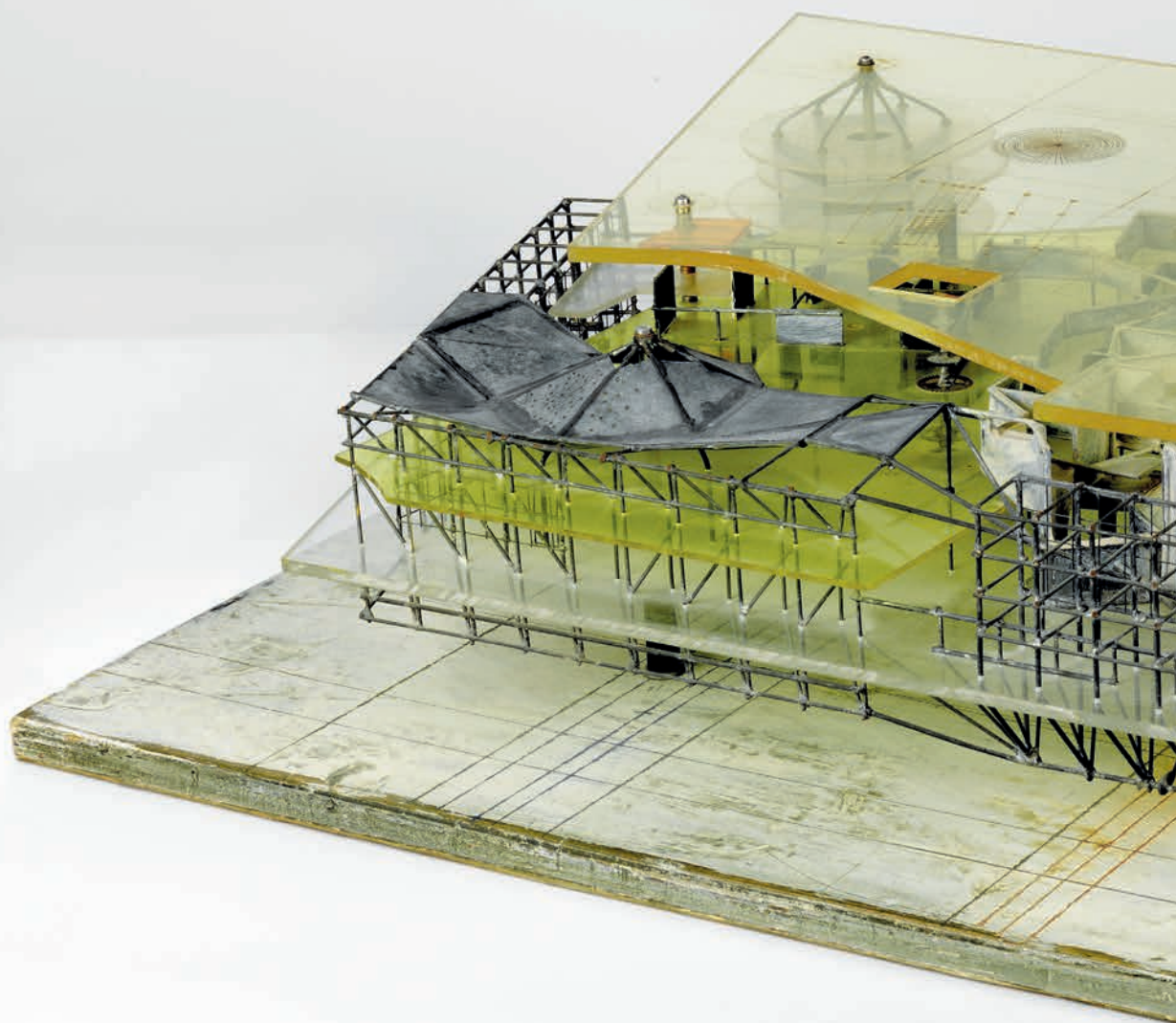
1:50,000

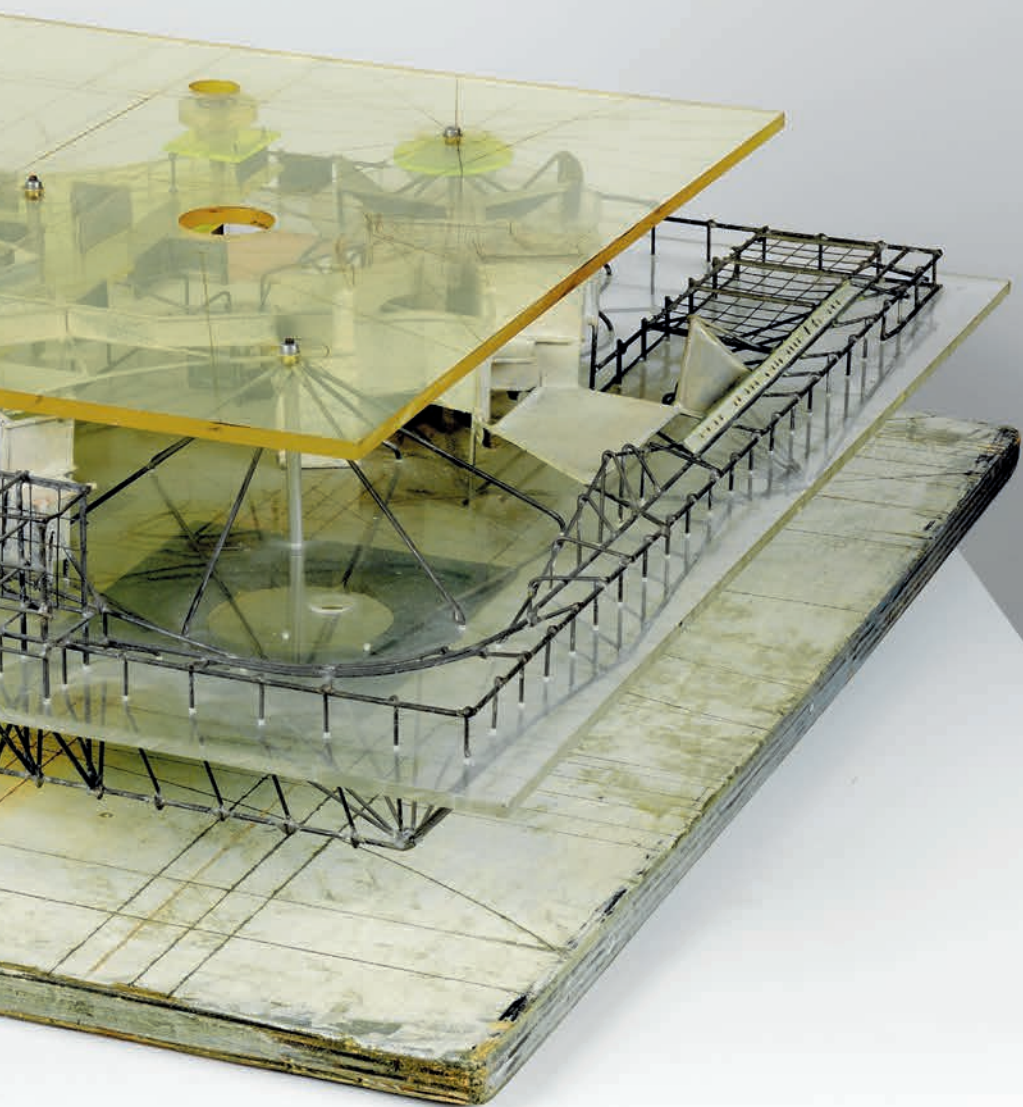


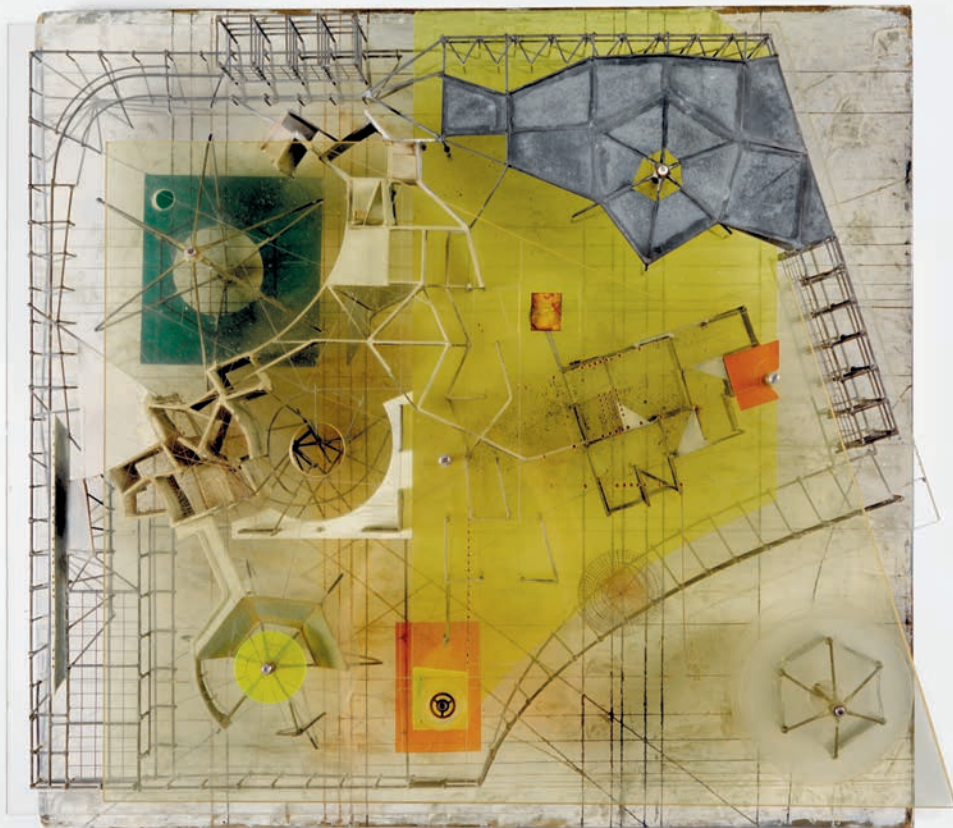


New Babylon Nord (New Babylon North)
[Nueva Babilonia norte]
1958

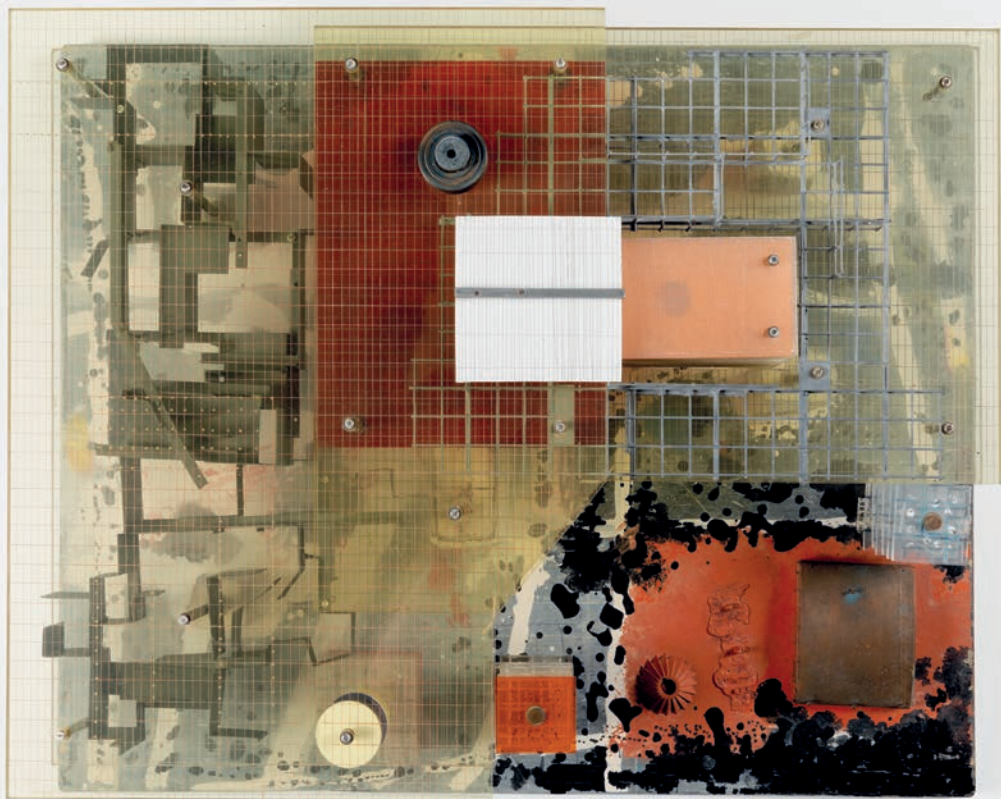
Gele sector
[Sector amarillo]
1958





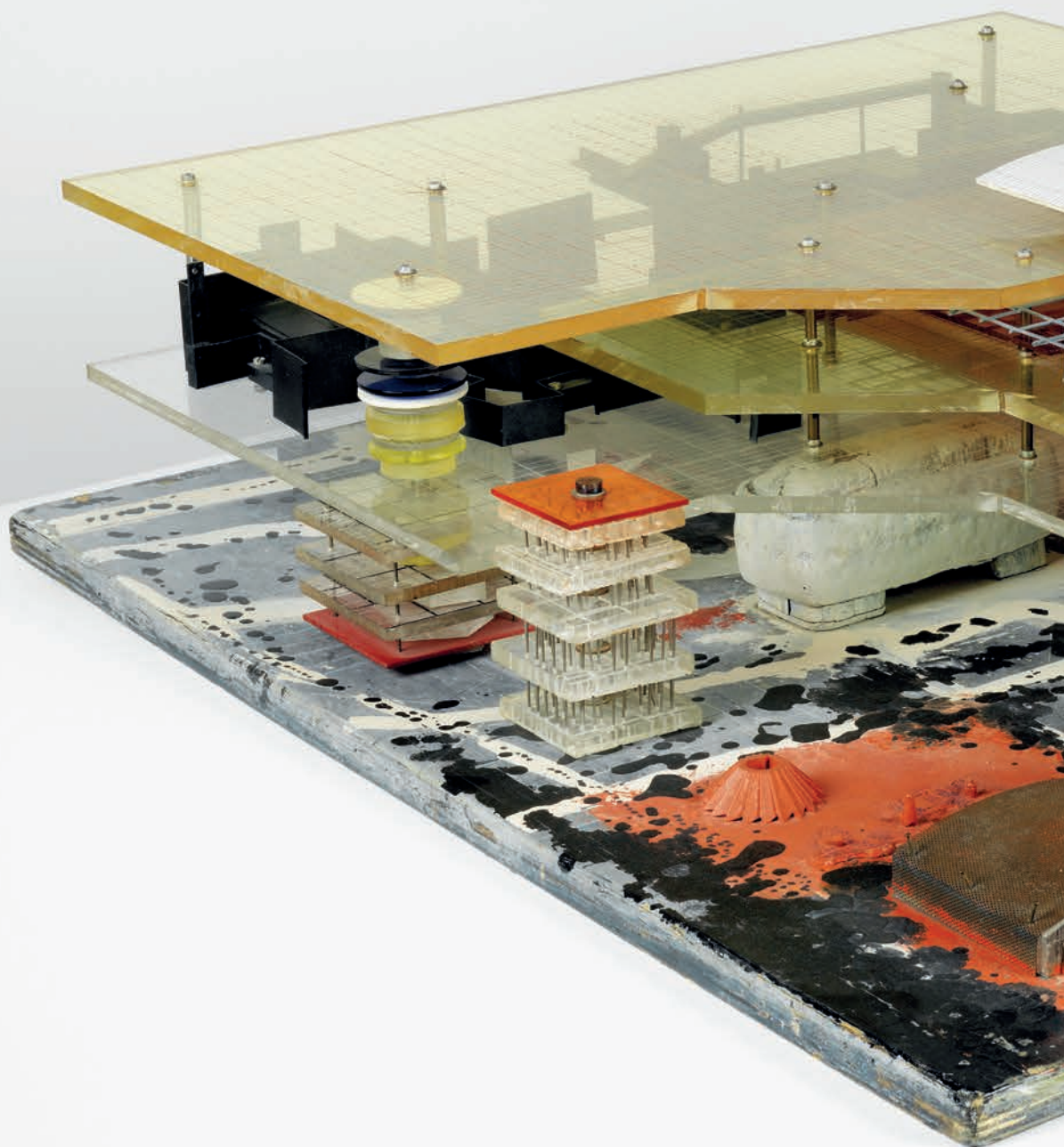


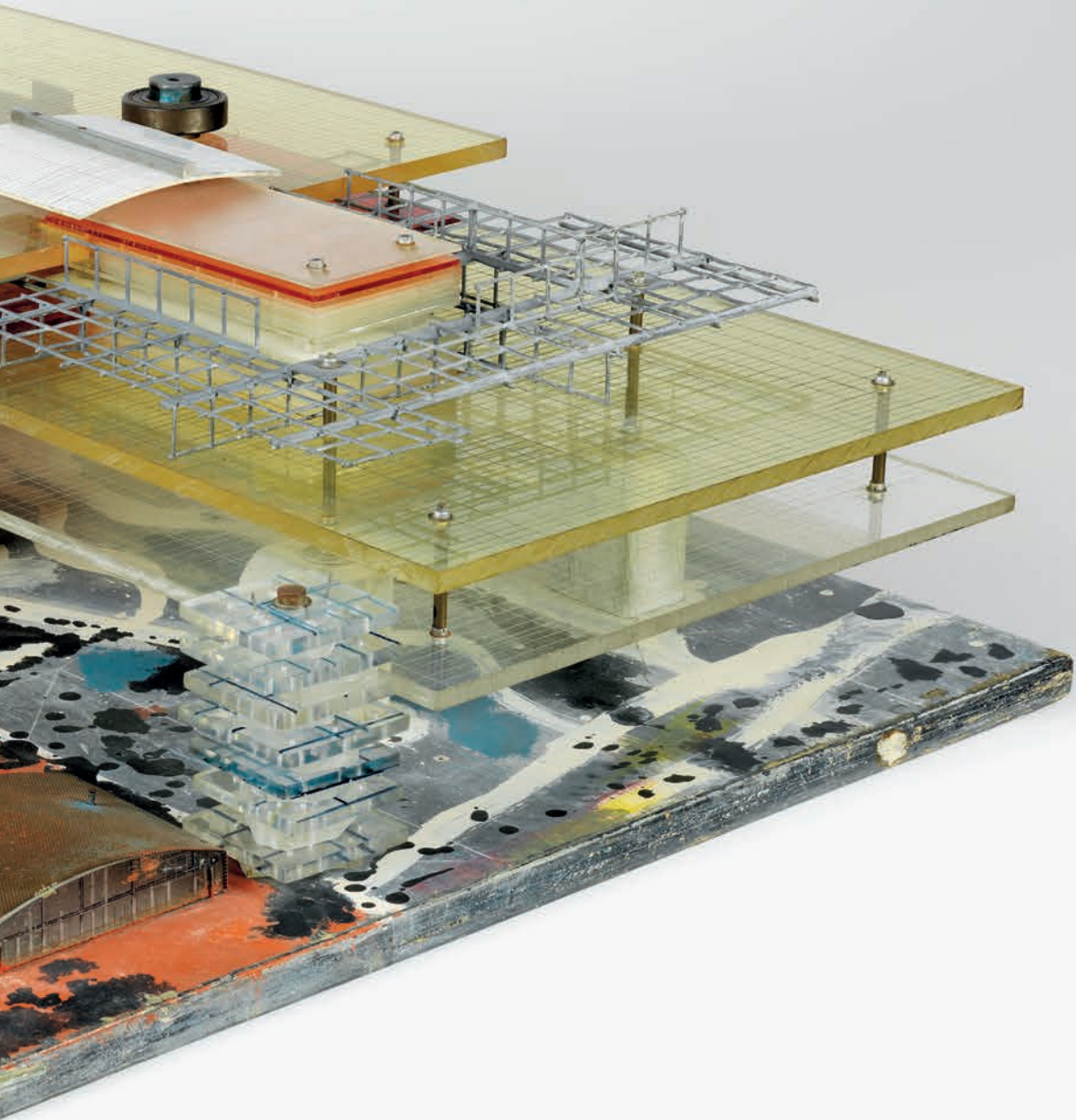
Gele sector
[Sector amarillo]
1958

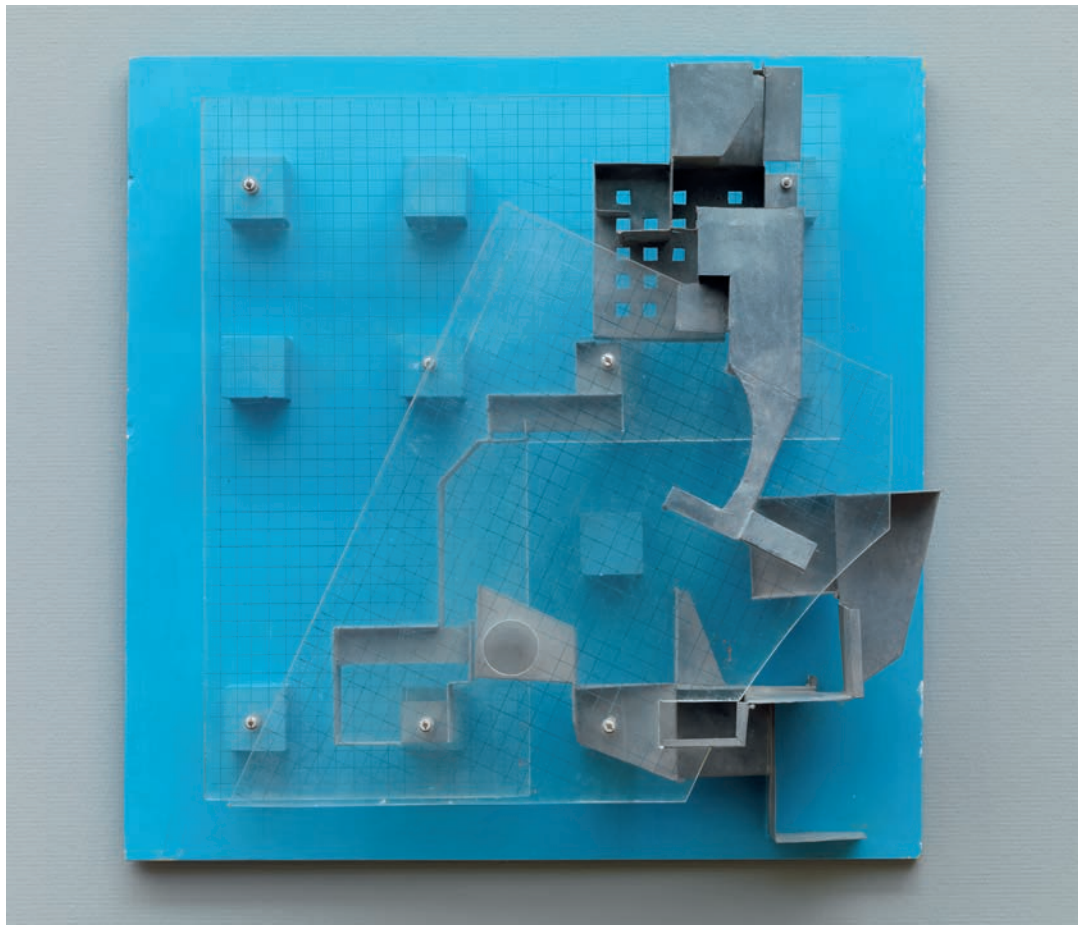


Rode sector
[Sector rojo]
1958

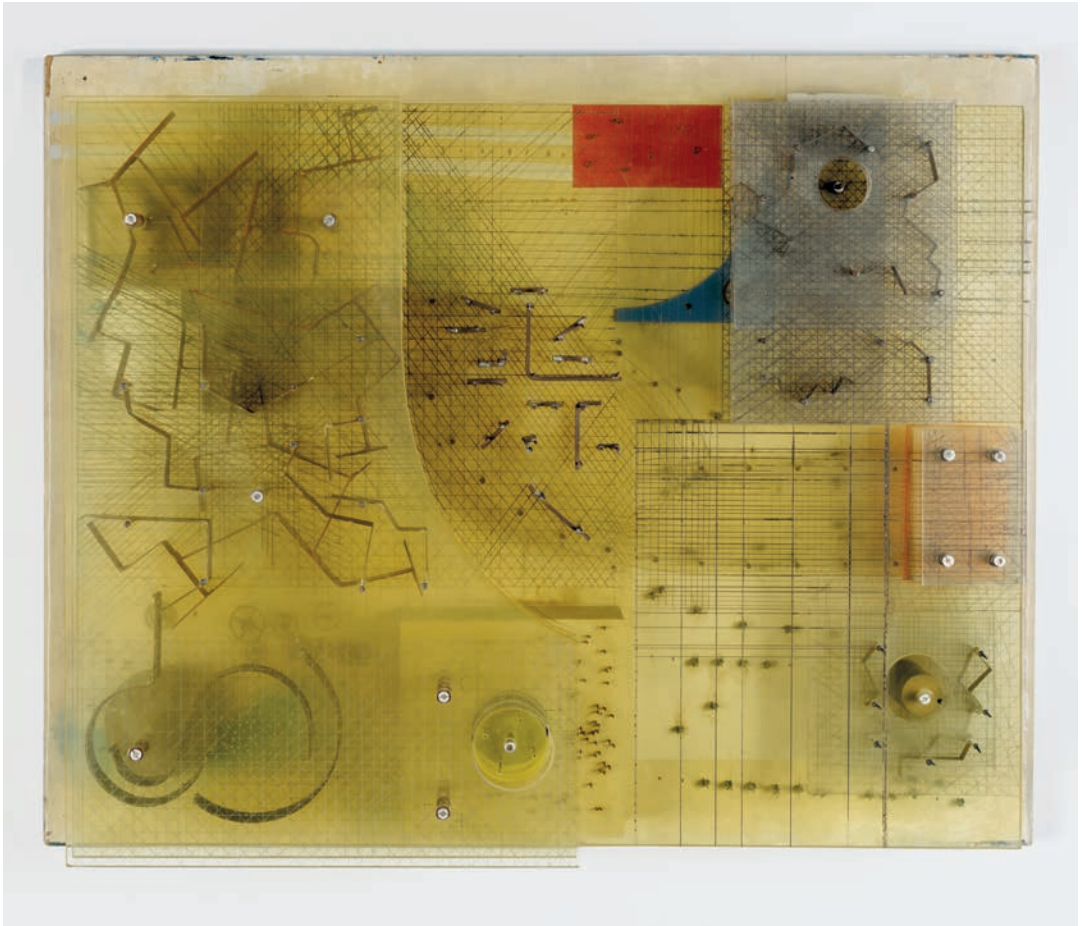
Rode sector
[Sector rojo]
1958





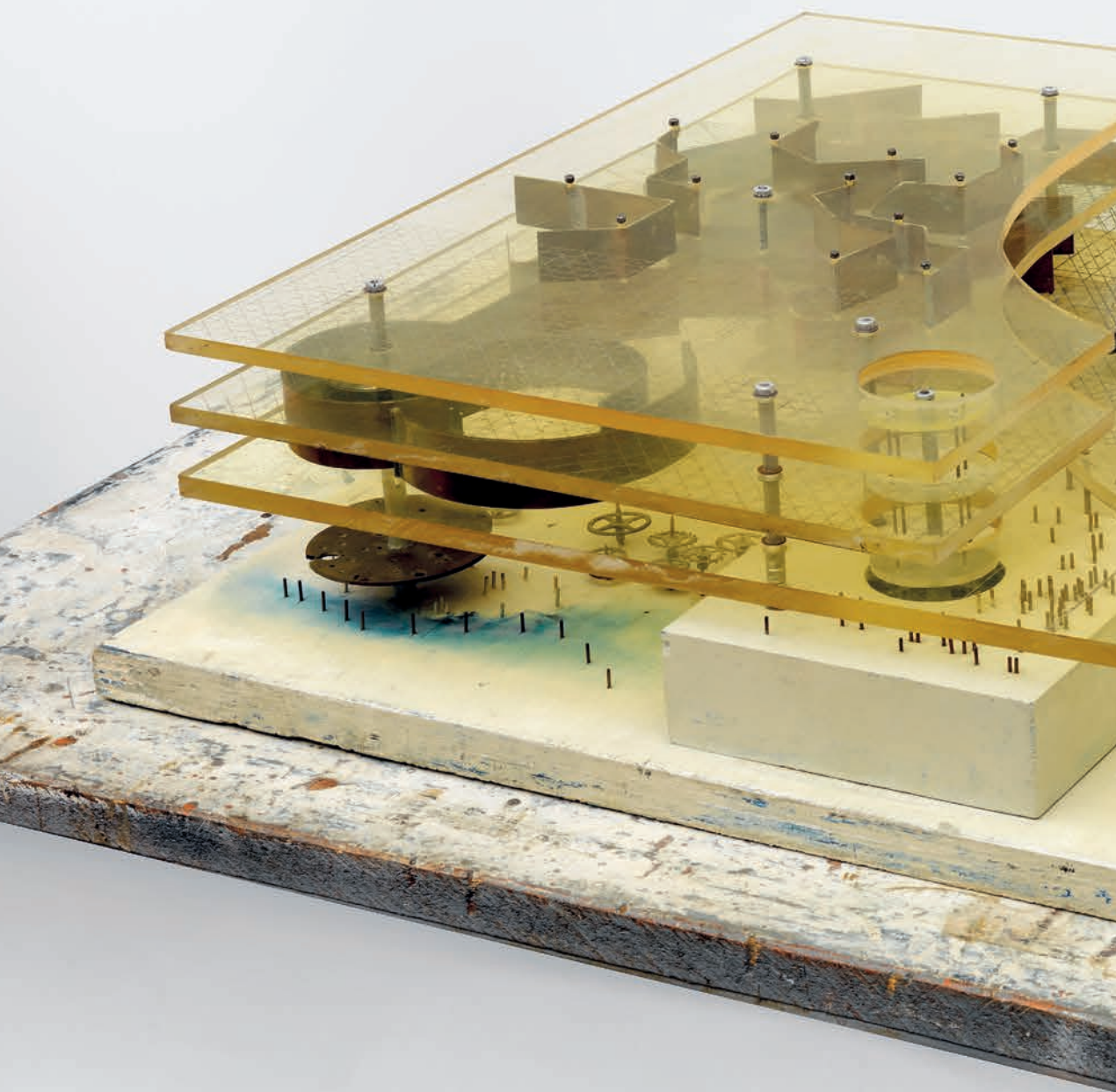


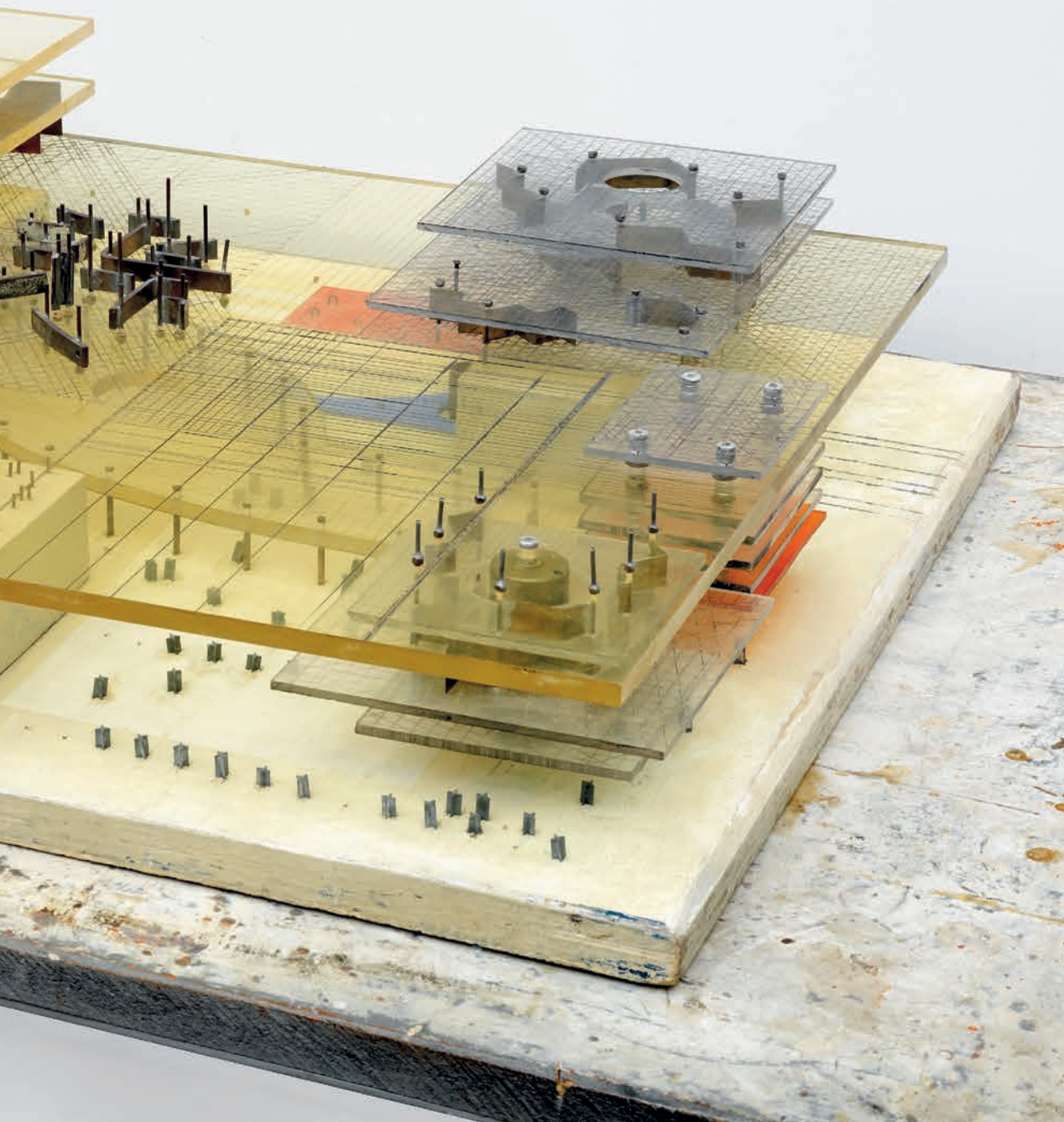
Sectorinterieur
[Sector interior]
1959

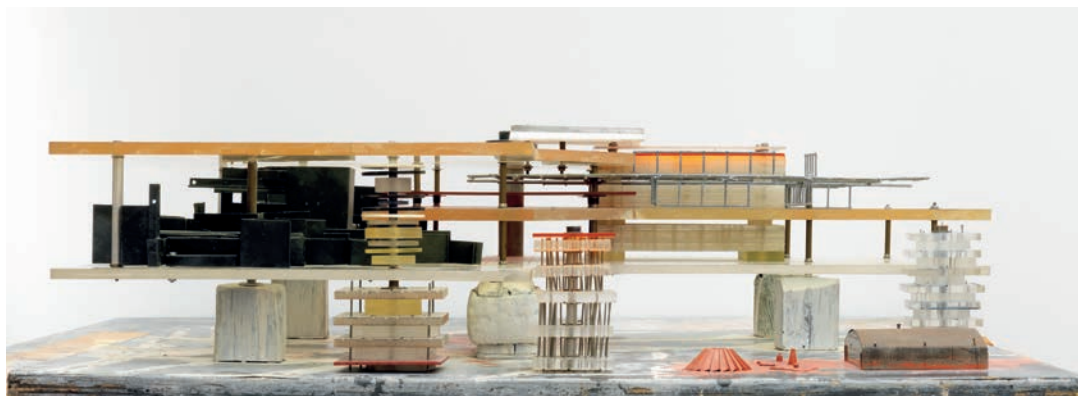


Oriënt sector
[Sector oriental]
1959

Oriënt sector
[Sector oriental]
1959







Constructie in oranje
[Construcción en naranja]
1958

Gele sector
[Sector amarillo]
1958

Rode sector
[Sector rojo]
1958

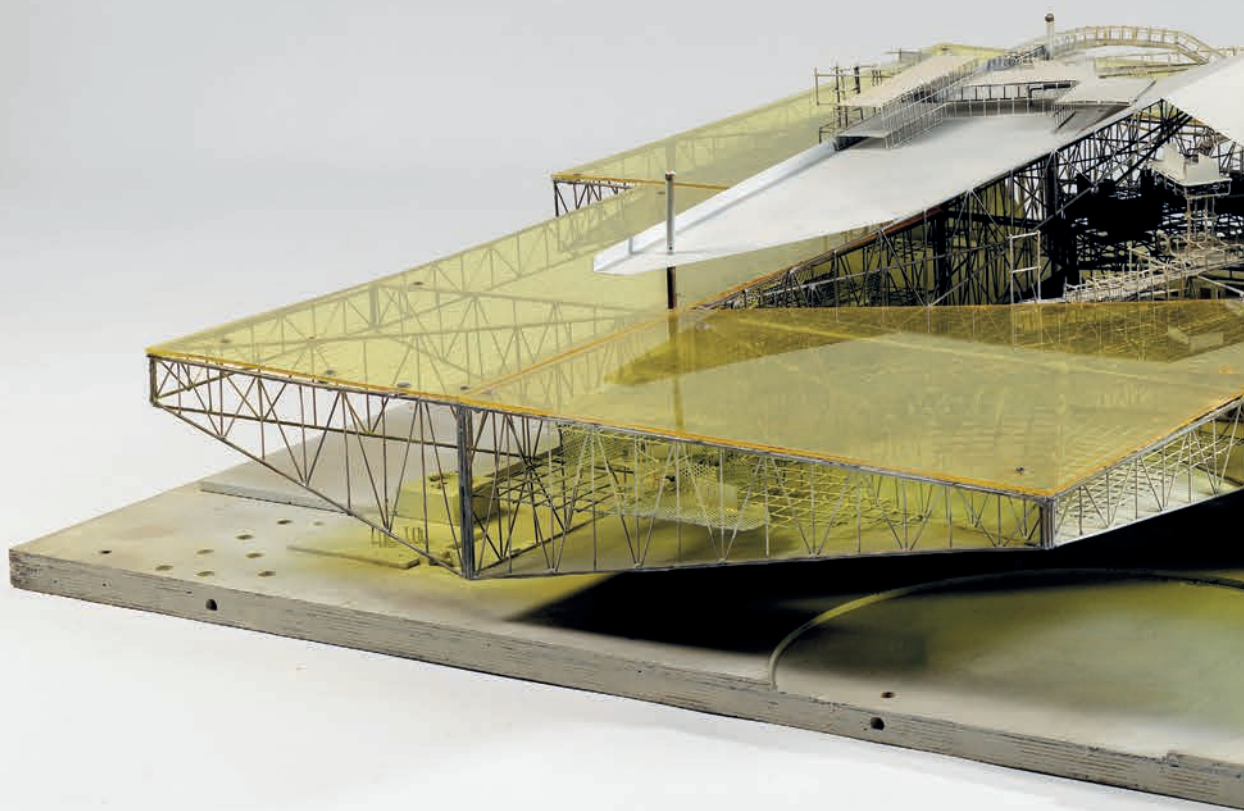


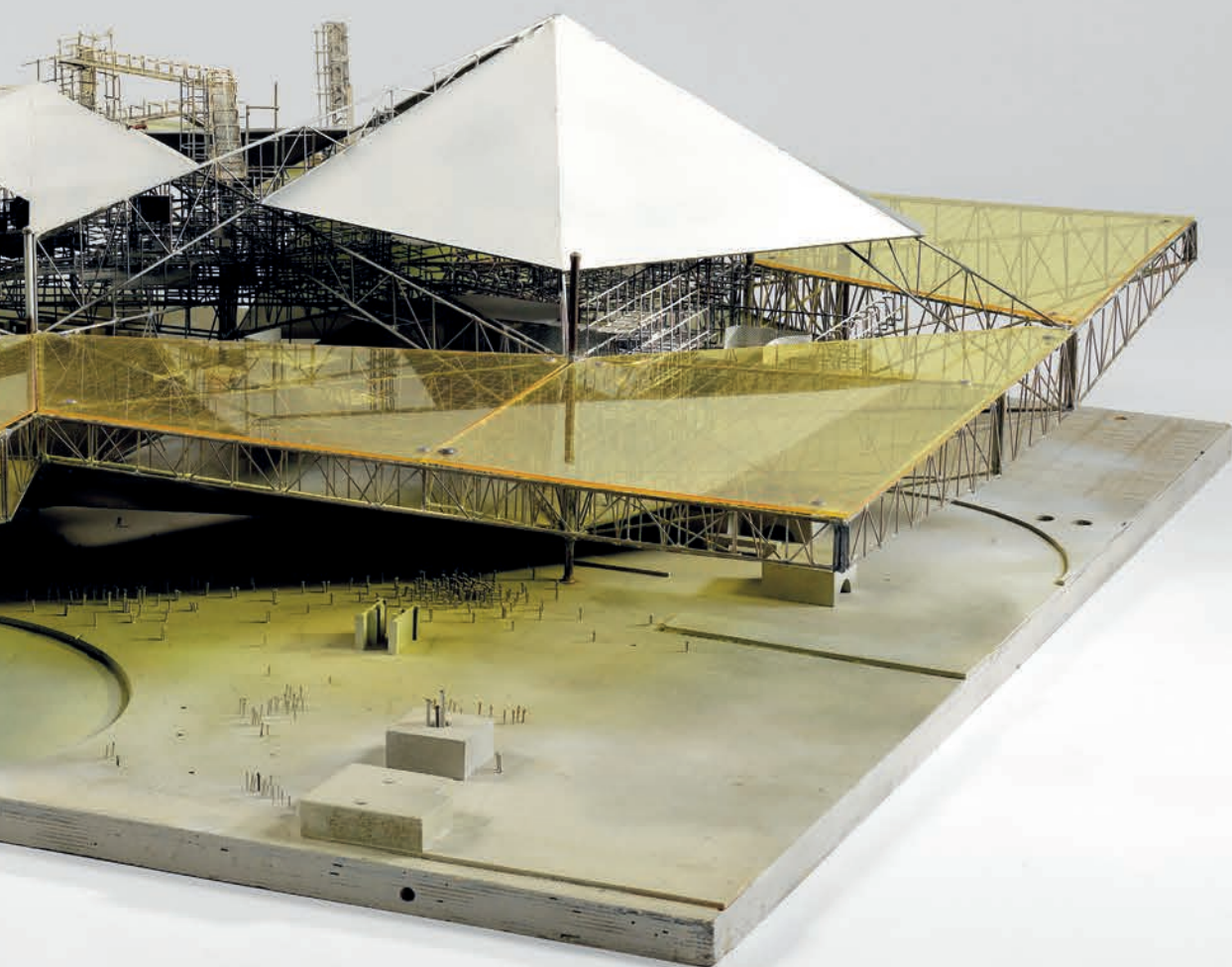
Sectorinterieur
[Sector interior]
1959

Oriënt sector
[Sector oriental]
1959

Grote gele sector
[Sector amarillo grande]
1967

Grote gele sector
[Sector amarillo grande]
1967





Otra ciudad para otra vida (1959)

Constant

[Original publicado en francés, “Une autre ville pour une autre vie”,
en *Internationale Situationniste*, nº 3, diciembre de 1959, pp. 37-40.
Traducción al español de Luis Navarro en *Internacional Situacionista*,
vol. 1, La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 2001.]

La crisis del urbanismo se agrava. La construcción de los barrios, antiguos y nuevos, está en desacuerdo evidente con los modos de comportamiento establecidos, y aún más con los nuevos modos de vida que buscamos. Un ambiente mortecino y estéril es el resultado en nuestro entorno.

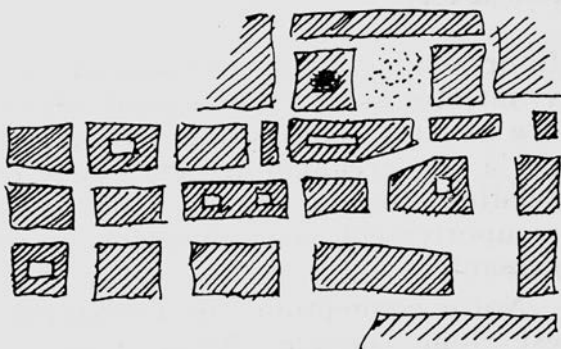
En los barrios viejos, las calles han degenerado en autopistas. El ocio está desnaturalizado y comercializado por el turismo. Las relaciones sociales se hacen imposibles en ellos. Únicamente dos cuestiones dominan los barrios contruidos últimamente: la circulación en coche y el confort de las viviendas. Son la miserable expresión de la felicidad burguesa, y toda preocupación lúdica está ausente.

Ante la necesidad de construir rápidamente ciudades enteras, nos disponemos a construir cementerios de hormigón armado, en los que grandes masas de la población están condenadas a morir de aburrimiento. Ahora bien, ¿para qué sirven los inventos técnicos más asombrosos que el mundo tiene ahora a su disposición, si faltan las condiciones para sacar provecho de ellos, si no añaden nada al ocio, si falta la imaginación?

Nosotros reivindicamos la aventura. Al no encontrarla en la Tierra algunos se fueron a buscarla a la Luna. Apostamos siempre y sobre todo por un cambio en la Tierra. Nos proponemos crear situaciones, y situaciones nuevas. Contamos con romper las leyes que impiden el desarrollo de actividades eficaces en la vida y en la cultura. Nos encontramos en el alba de una nueva era, e intentamos esbozar ya la imagen de una vida más dichosa y de un urbanismo unitario; el urbanismo hecho para el placer.

Barrio de una ciudad tradicional

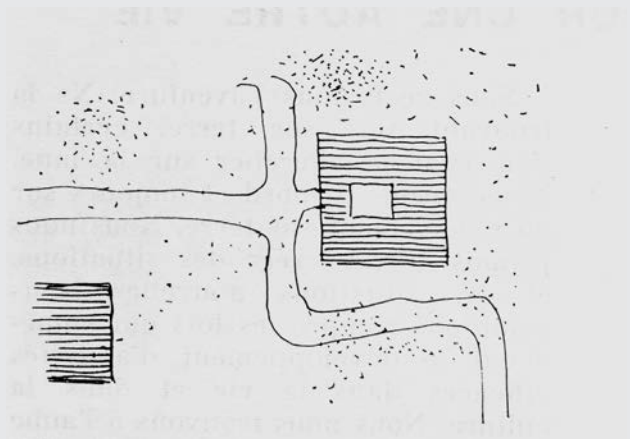
Espacio cuasi-social: la calle. Las calles, construidas lógicamente para la circulación, se utilizan *marginalmente* como lugares de encuentro.



Nuestro campo es por tanto la red urbana, expresión natural de una creatividad colectiva, capaz de comprender las fuerzas creadoras que se liberan en el ocaso de una cultura basada en el individualismo. A nuestro entender, el arte tradicional no podrá tener lugar en la creación del nuevo ambiente en el que queremos vivir.

Estamos inventando nuevas técnicas; analizamos las posibilidades que ofrecen las ciudades existentes; hacemos maquetas y planos para ciudades futuras.

Somos conscientes de la necesidad de servirnos de todos los inventos técnicos, y sabemos que las construcciones futuras que emprendamos tendrán que ser suficientemente flexibles para responder a una concepción dinámica de la vida,

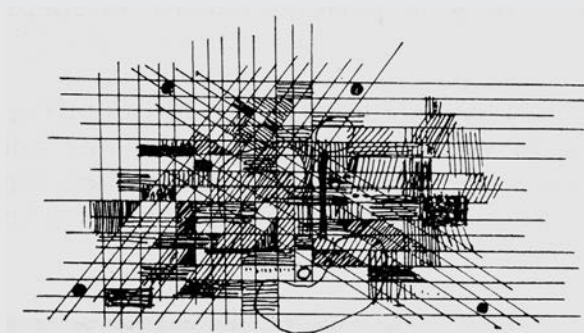


Ciudad verde

Unidades de residencia separadas. Espacio social mínimo: los encuentros solo se producen por azar e individualmente en los corredores o en el parque. La circulación lo domina todo.

creando nuestro entorno en relación directa con tipos de comportamiento en constante cambio.

Nuestra concepción del urbanismo es social. Nos oponemos a la concepción de una ciudad verde, en la que los rascacielos espaciados y aislados reducirán necesariamente las relaciones directas y la acción común de los hombres. Para que tenga lugar una relación estrecha entre el entorno y el comportamiento, es indispensable la aglomeración.



Proyecto de ciudad cubierta

“Plano espacial”. Residencia colectiva suspendida; extendida por toda la ciudad y separada de la circulación, que pasa por debajo y por encima.

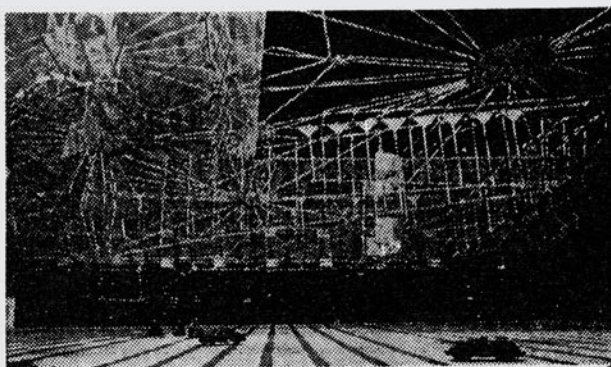
Quienes piensan que la rapidez de nuestros desplazamientos y la posibilidad de telecomunicarse van a disolver la vida común de las aglomeraciones conocen mal las verdaderas necesidades del hombre. A la idea de una ciudad verde que han adoptado la mayor parte de los arquitectos modernos oponemos la imagen

de una ciudad cubierta en la que, al separar los planos de los edificios y de las carreteras, se da lugar a una construcción espacial continua separada del suelo, que comprenderá tanto grupos de alojamientos como espacios públicos (permitiendo modificaciones de destino según las necesidades del momento). Como toda la circulación, en el sentido funcional, pasará por debajo o por las terrazas superiores, se suprimen las calles. La gran cantidad de espacios atravesables diferentes de los que se compone la ciudad forman un espacio social complicado y vasto. Lejos de un retorno a la naturaleza, de la idea de vivir en un parque como antaño los aristócratas solitarios, vemos en tales construcciones inmensas la posibilidad de vencer a la naturaleza y someter a nuestra voluntad el clima, la iluminación, los ruidos en los diferentes espacios.

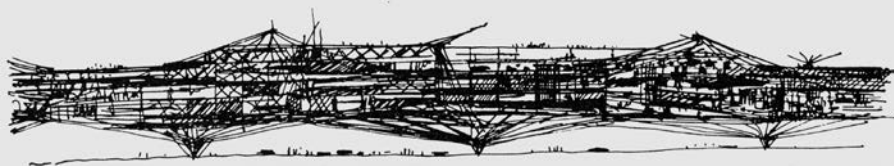
¿Entendemos por ello un nuevo funcionalismo que ponga aún más en evidencia la vida utilitaria idealizada? No hay que olvidar que, una vez establecidas las funciones, les sucede el juego. Desde hace mucho tiempo la arquitectura se ha convertido en un juego con el espacio y el ambiente. La ciudad verde carece de ambientes. Nosotros queremos, por el contrario, servirnos más conscientemente de ellos, y que correspondan a todas nuestras necesidades.

Las ciudades futuras que estamos considerando ofrecerán una variabilidad inédita de sensaciones en este campo y harán posibles juegos imprevistos mediante el uso inventivo de las condiciones materiales, como el acondicionamiento de aire, la sonorización y la iluminación. Ya hay urbanistas que estudian la posibilidad de armonizar la cacofonía que reina en las ciudades actuales. No se tardará en encontrar en ellas un nuevo campo de creación, así como muchos otros problemas que se presentarán. Los anunciados viajes al espacio podrían influir sobre este desarrollo, ya que las bases que se establezcan en otros planetas plantearán de forma inmediata el problema de las ciudades a cubierto, que serán quizá el modelo de nuestro estudio del urbanismo futuro.

Alrededores de la ciudad



Ante todo, sin embargo, la disminución del trabajo necesario para la producción mediante la automatización extendida creará una necesidad de entretenimientos, una diversidad de comportamientos y un cambio de naturaleza de los mismos que llevarán forzosamente a una nueva concepción del hábitat colectivo que disponga del máximo de espacio social, al contrario que la concepción de ciudad verde donde el espacio social se reduce al mínimo. La ciudad futura ha de concebirse como una construcción continua sobre pilares o como un sistema ampliado de construcciones diferentes en las que estarían suspendidos locales de alojamiento, de recreo, etc. y otros destinados a la producción y a la distribución, liberando el suelo para la circulación y las reuniones públicas. La aplicación de materiales



Corte transversal de la ciudad cubierta

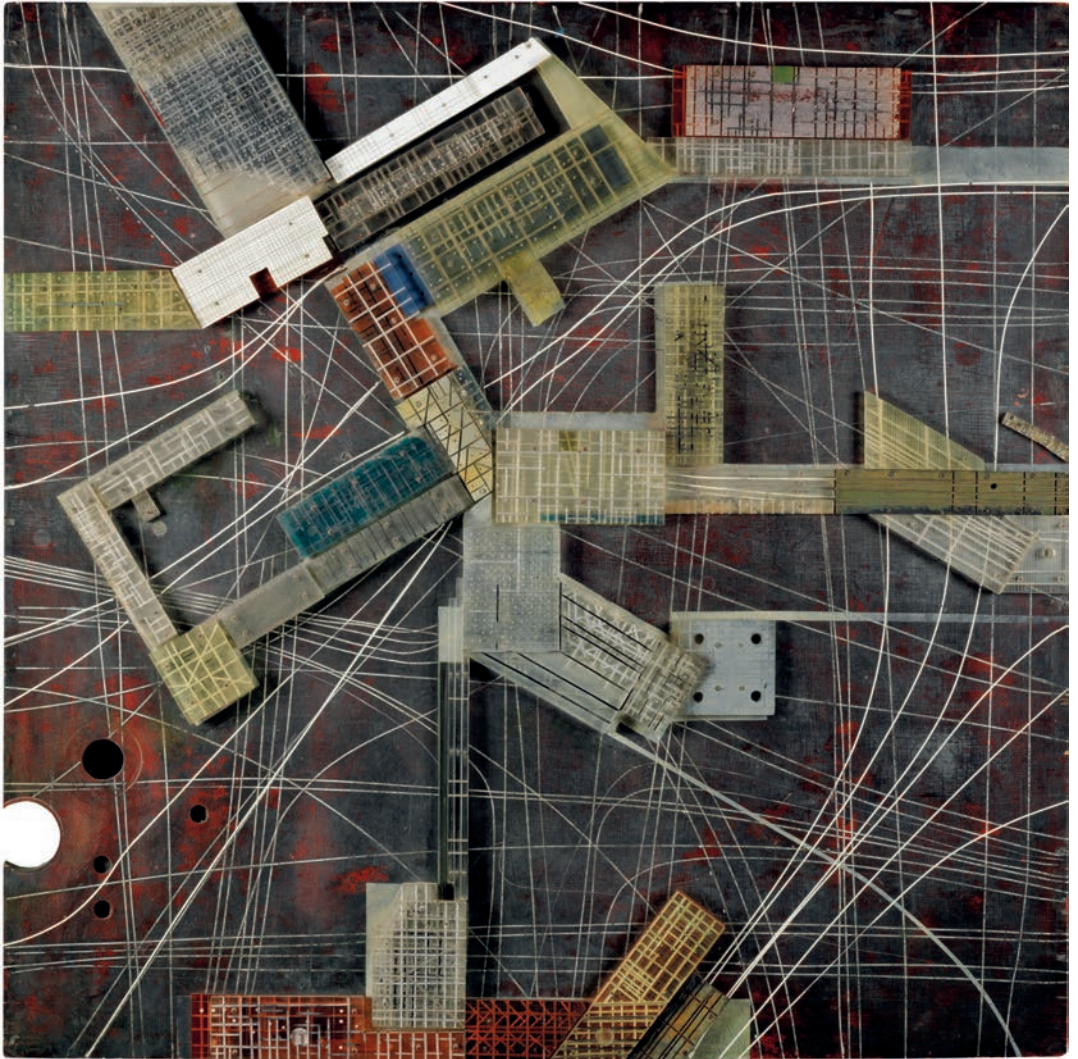
ultraligeros y aislantes como los que se experimentan actualmente permitirá una construcción ligera y soportes muy espaciados. De forma que se podrá construir una ciudad de varias capas: sótano, planta baja, pisos, terrazas, de una extensión que puede variar desde la de un barrio actual a la de una metrópoli. Hay que destacar que en tal ciudad la superficie construida será del 100% y la libre del 200% (parterre y terraza) mientras que en las ciudades tradicionales los porcentajes son del 80% y del 20% y en la ciudad verde esta relación puede, como máximo, invertirse. Las terrazas conforman un territorio al aire libre que se extiende por toda la superficie de la ciudad, y que puede dedicarse al deporte, al aterrizaje de aviones y de helicópteros, y al mantenimiento de vegetación. Serán accesibles por todas partes mediante escaleras y ascensores. Los diferentes pisos estarán divididos en espacios vecinos y comunicantes, acondicionados artificialmente, que ofrecerán la posibilidad de crear una diversidad infinita de ambientes, facilitando la deriva de los habitantes y sus frecuentes encuentros fortuitos. Los ambientes serán cambiados regular y conscientemente con ayuda de todos los medios técnicos, mediante equipos de creadores especializados que serán, por tanto, situacionistas de profesión.

Una de las tareas que estamos emprendiendo es un estudio profundo de los medios de creación de ambientes y de la influencia psicológica de los mismos. La tarea específica de los artistas plásticos y de los ingenieros es llevar a cabo estudios concernientes a la realización técnica de las estructuras portantes y a su

estética. La aportación de los últimos sobre todo es de una necesidad urgente para hacer progresos en el trabajo preparatorio que nos proponemos.

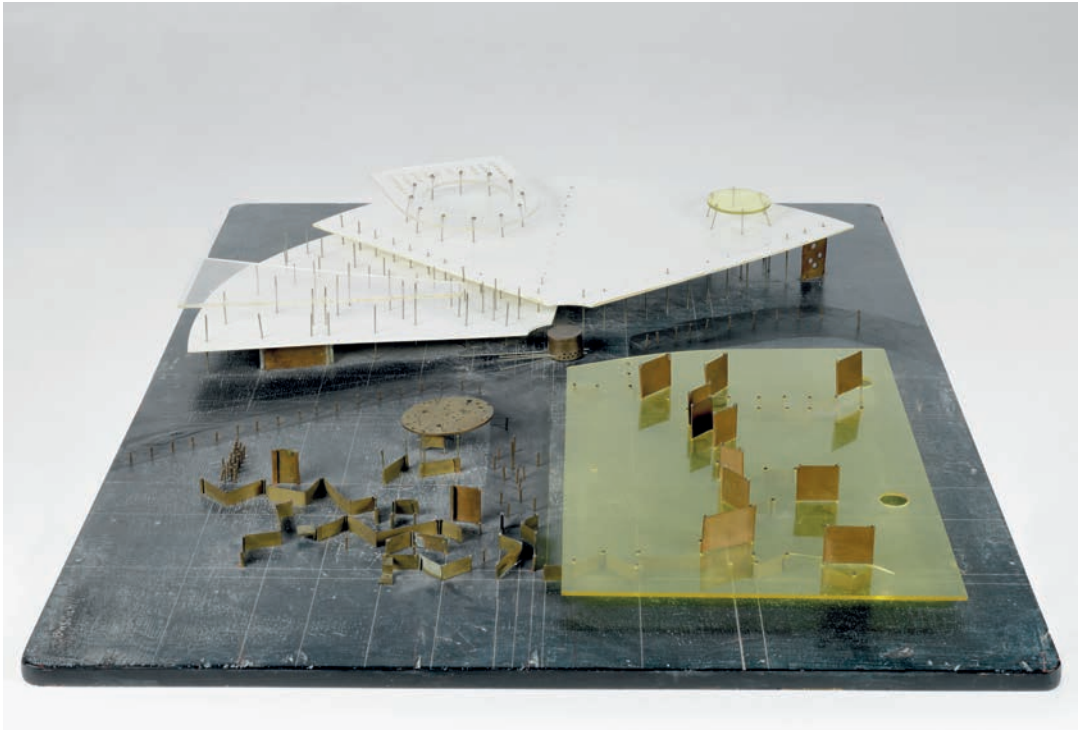
Aunque el proyecto que acabamos de trazar a grandes líneas corre el riesgo de ser considerado como un sueño fantasioso, insistimos en el hecho de que es realizable desde el punto de vista técnico, deseable desde el punto de vista humano, y que será indispensable desde el punto de vista social. La creciente insatisfacción que domina a la humanidad alcanzará un punto en el que nos veremos empujados a ejecutar proyectos para los que poseeremos los medios y que podrán contribuir a la realización de una vida más rica y completa.

Groep sectoren
[Grupo de sectores]
1959

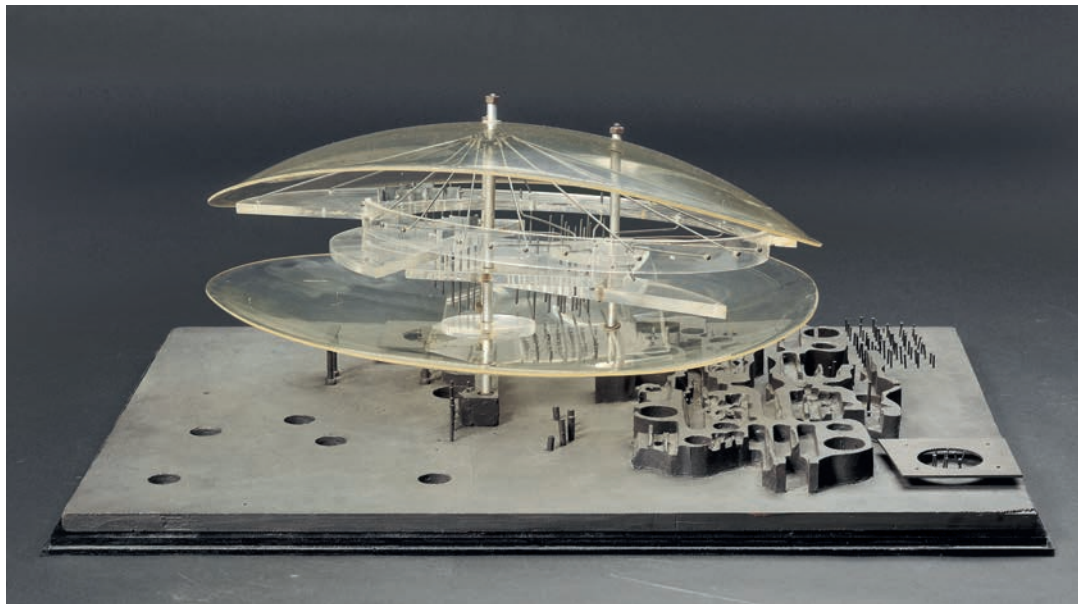




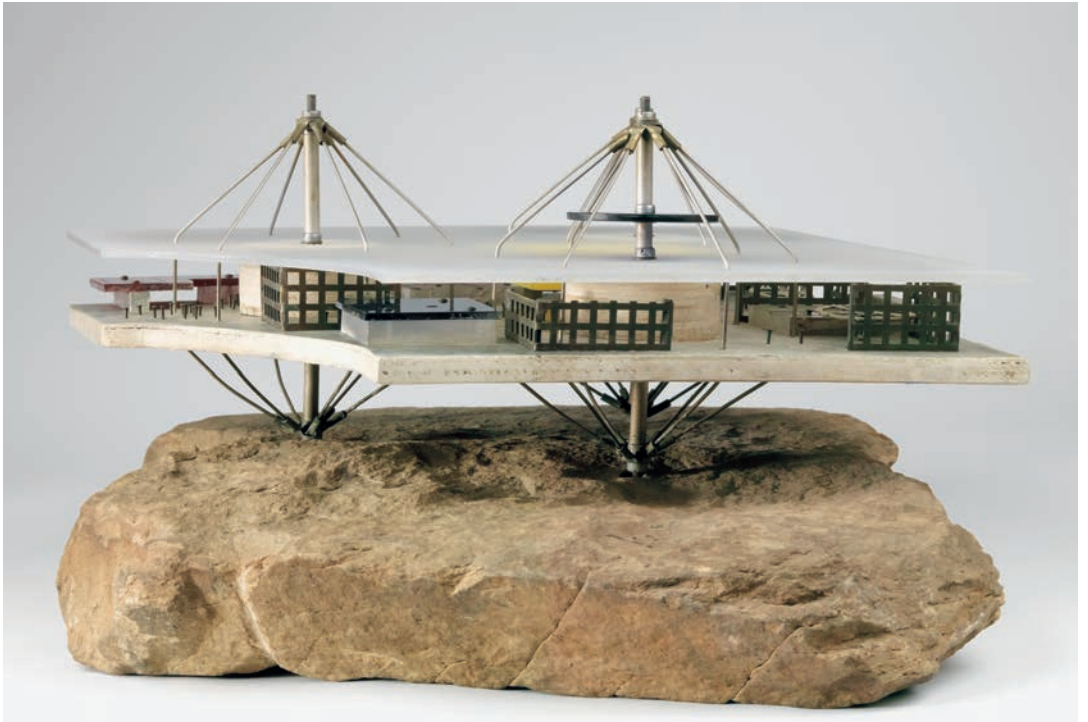
Industrieel landschap
[Paysage industriel]
1959



Ambiance de départ
[Ambiente de despedida]
1959



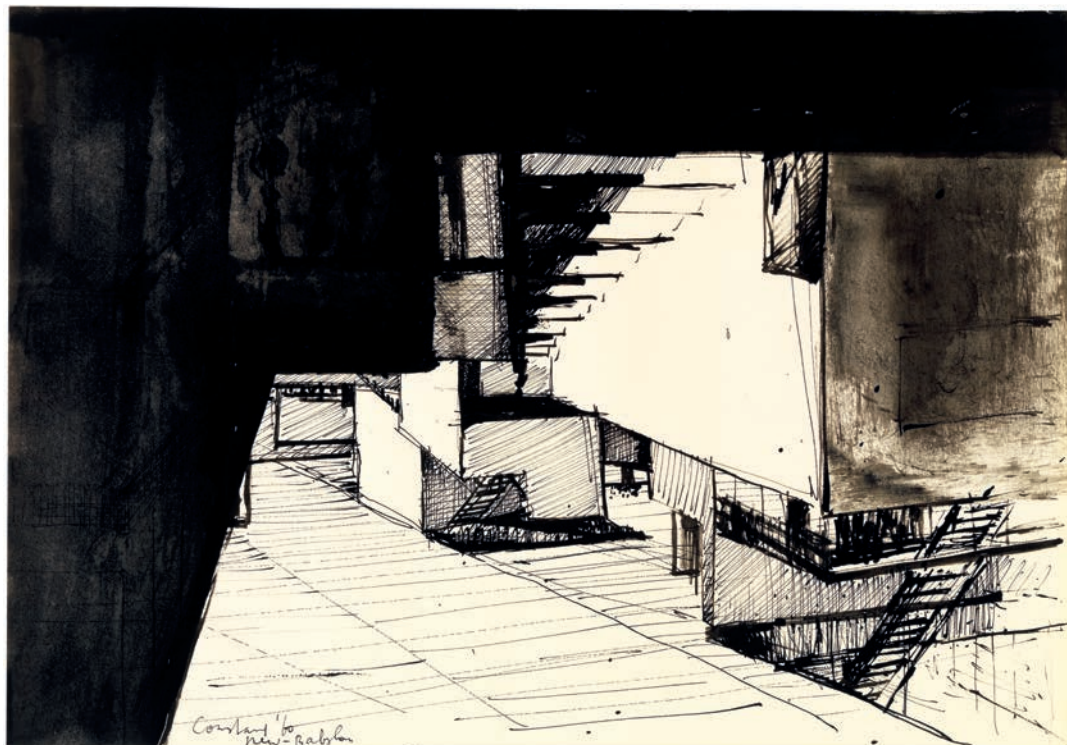
Spatiovore
[Espacióvoro]
1959



Hangende sector II
[Sector colgante II]
1960



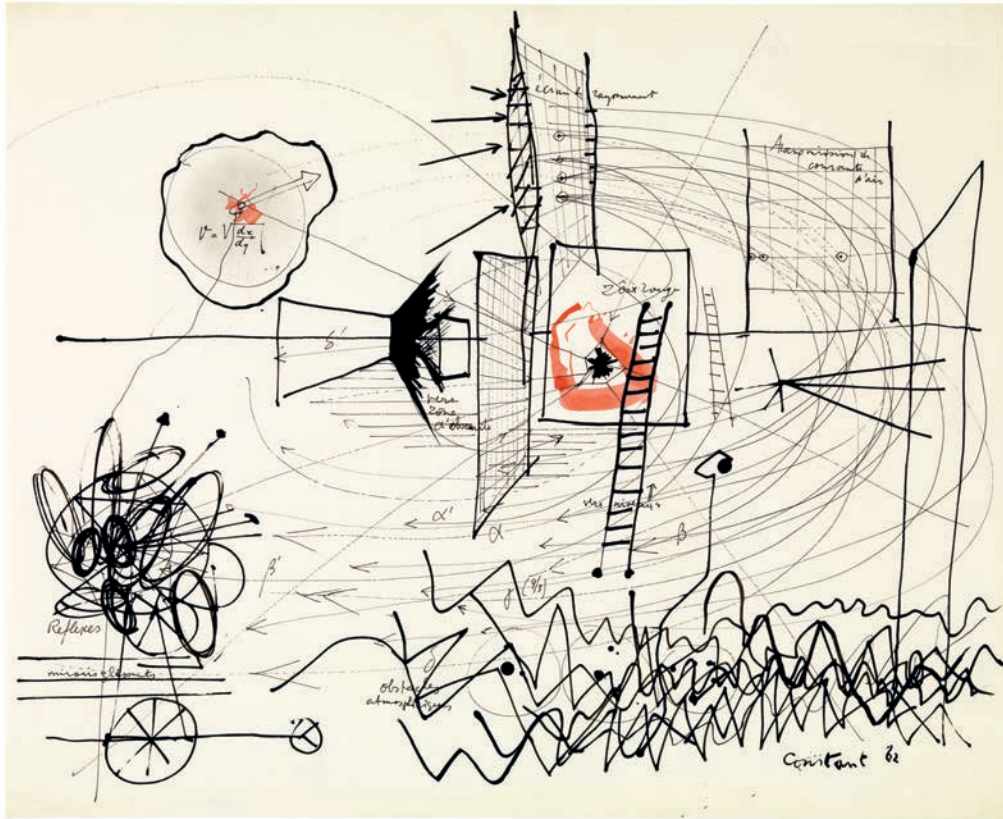
Labyrinthisch interieur
[Interior de laberinto]
1960



Trappen en ladders
[Escaleras y escalas]
1960

Construction with ladders
[Construcción con escaleras]
1961





Labyratoire
[Laberintorio]
1962



Adieu la P.
[Adiós a la P.]
1962

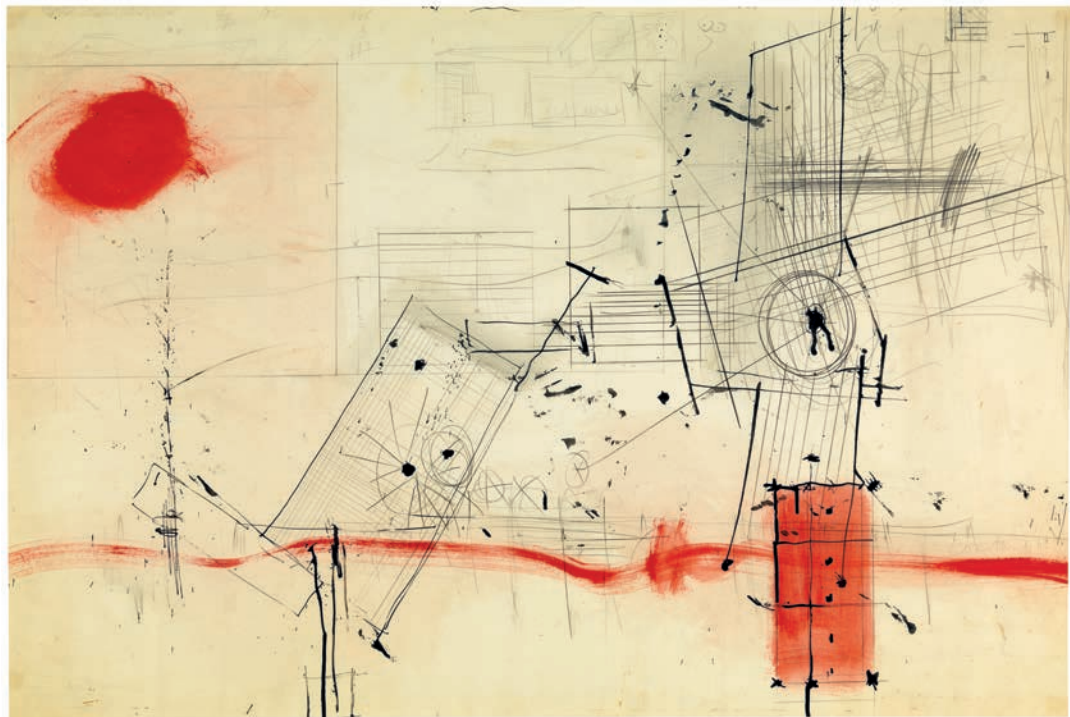


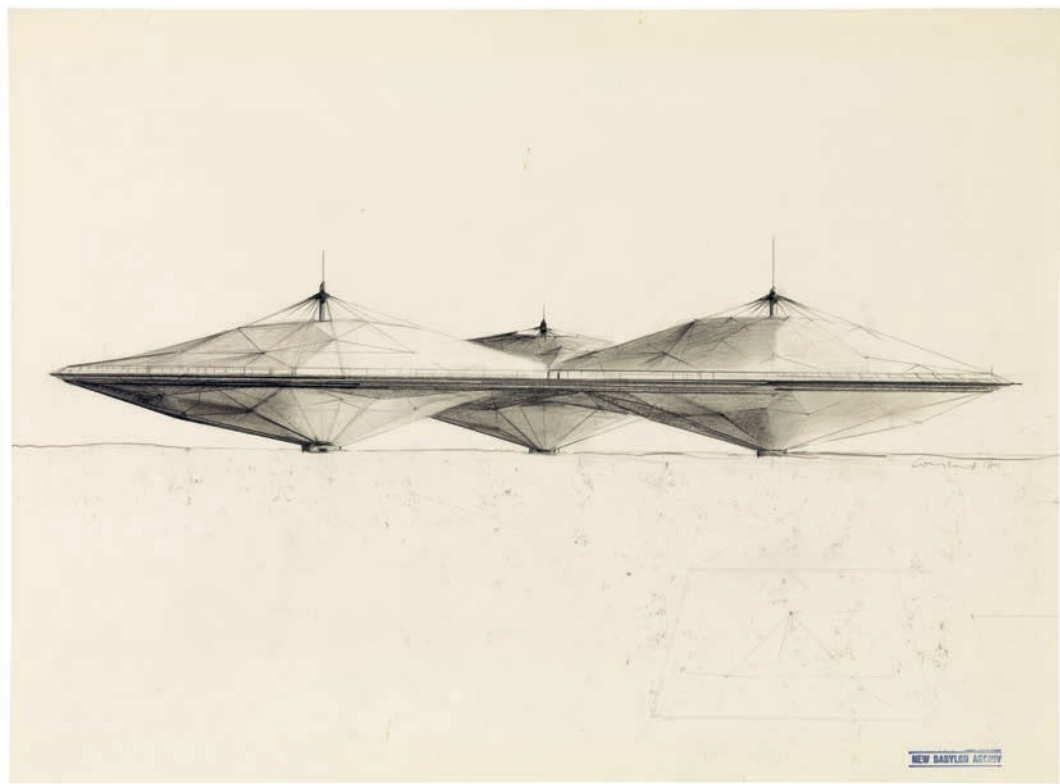
Diorama II
1962



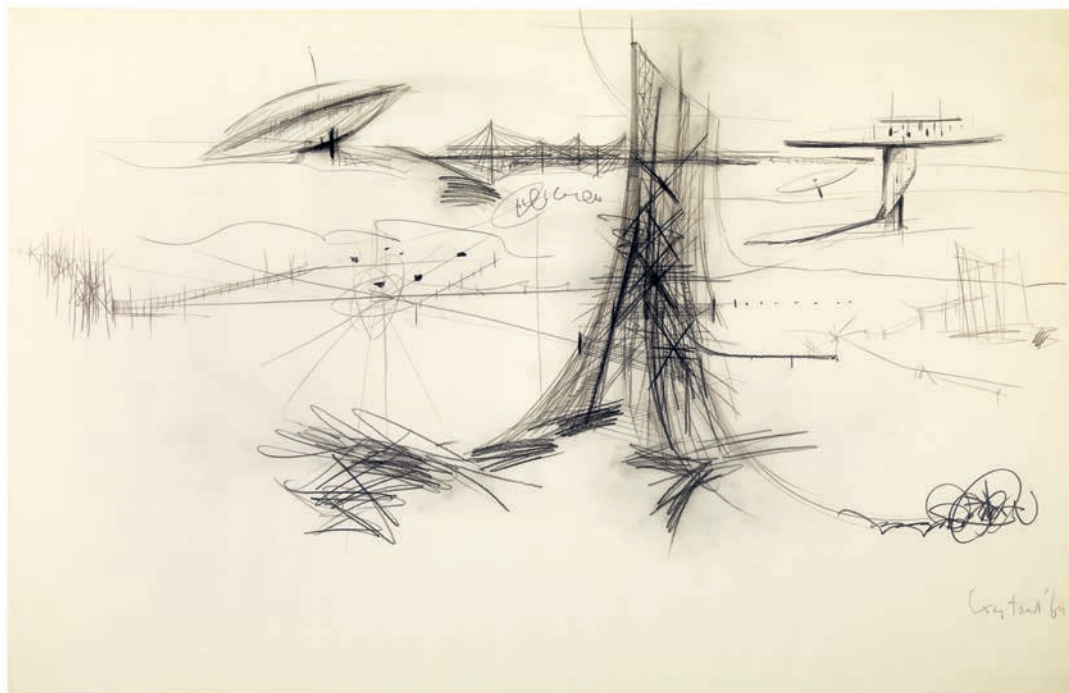
Diorama III
1962

Schets voor een plattegrond
[Boceto para un mapa]
1963

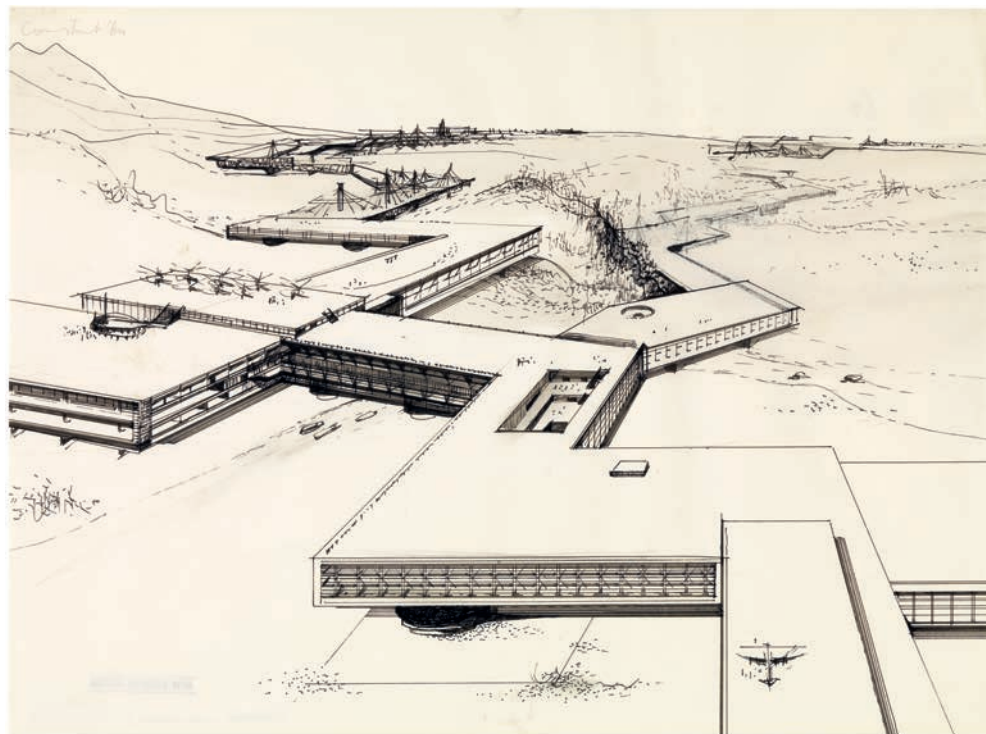




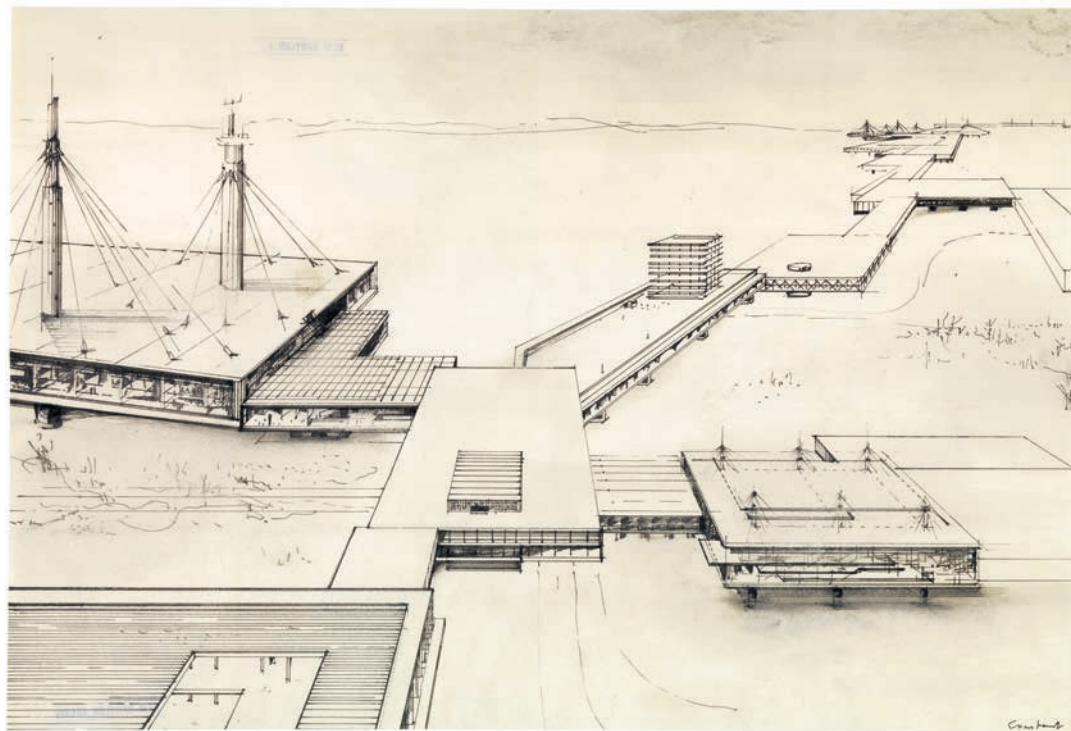
Schets voor een sector met een tentdak
[Boceto para un sector con techo piramidal]
1964



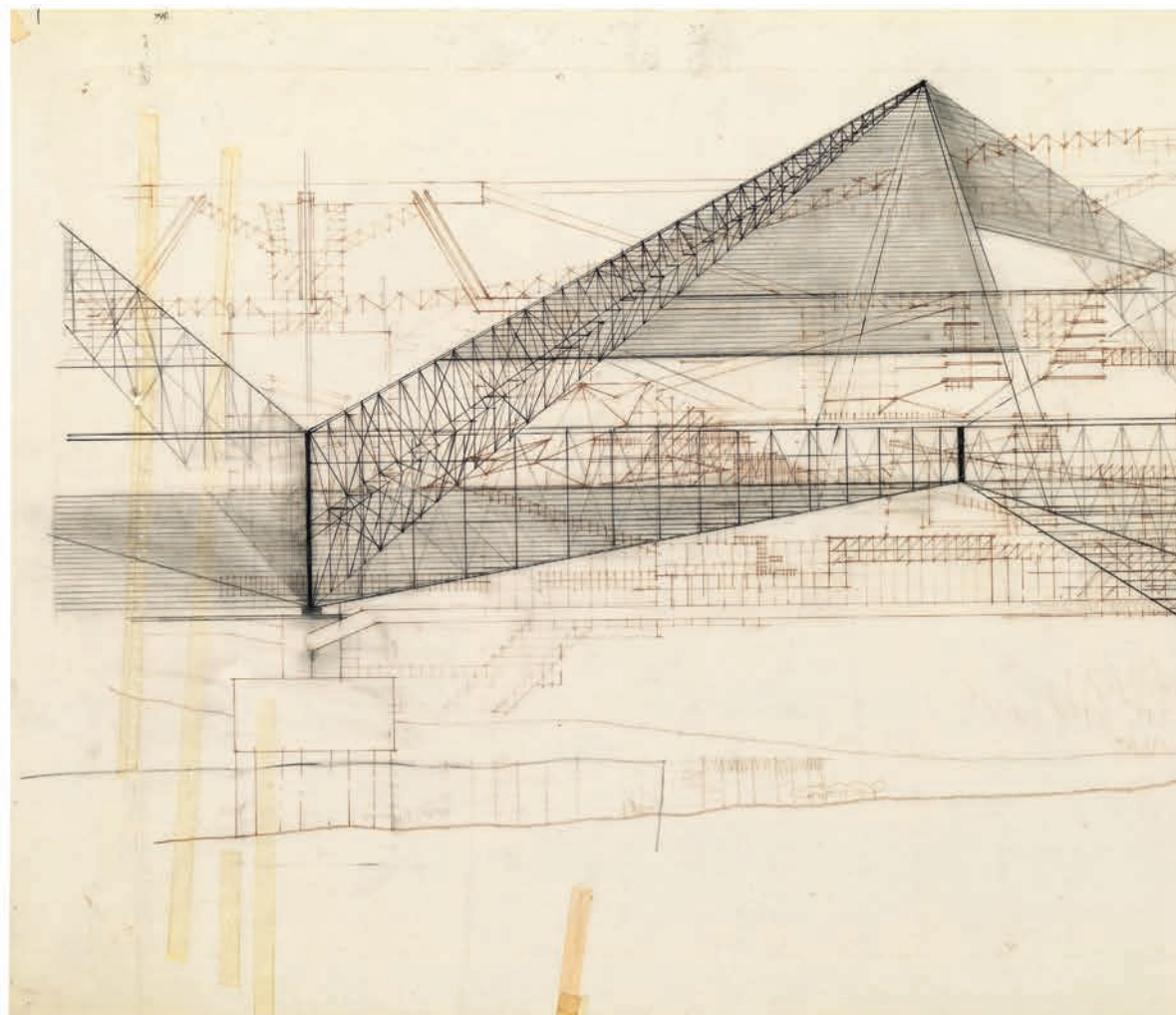
Landschap met Spatiovore
[Paisaje con Espacióvoro]
1964



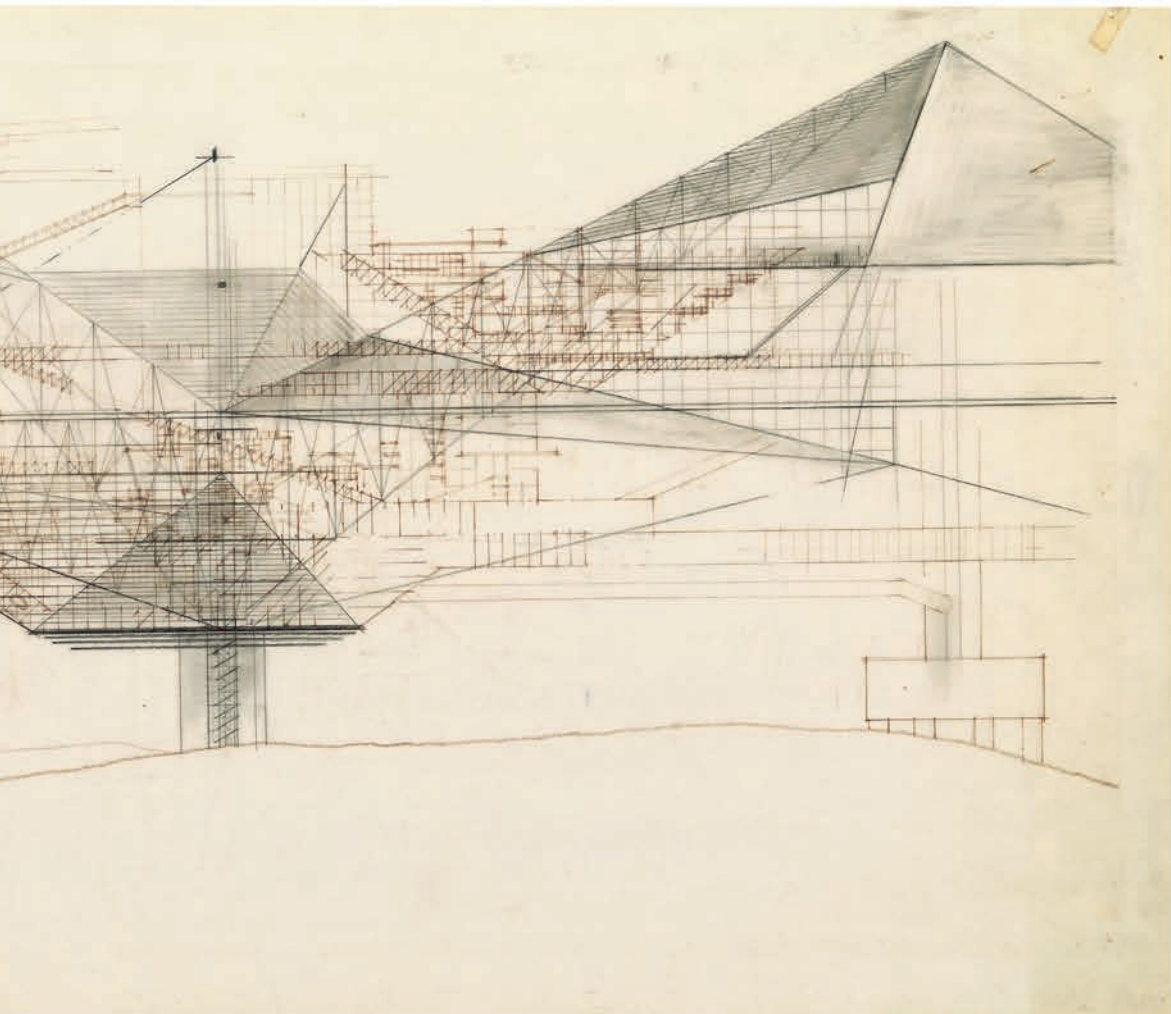
Vogelvlucht groep sectoren I
[Vista aérea del grupo de sectores I]
1964



Vogelvlucht groep sectoren II
[Vista aérea del grupo de sectores II]
1964

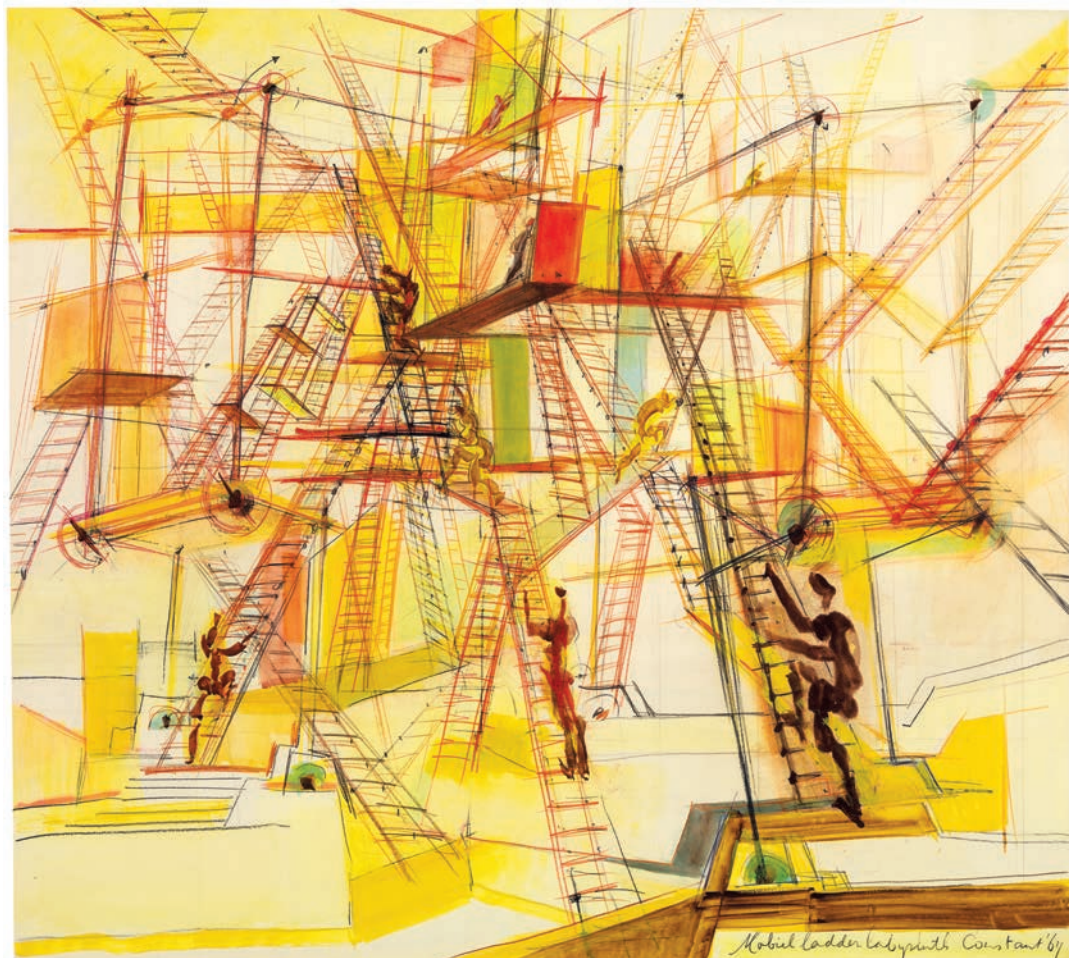


Doorsnede Grote Gele Sector
[Sección transversal para el sector amarillo grande]
1967





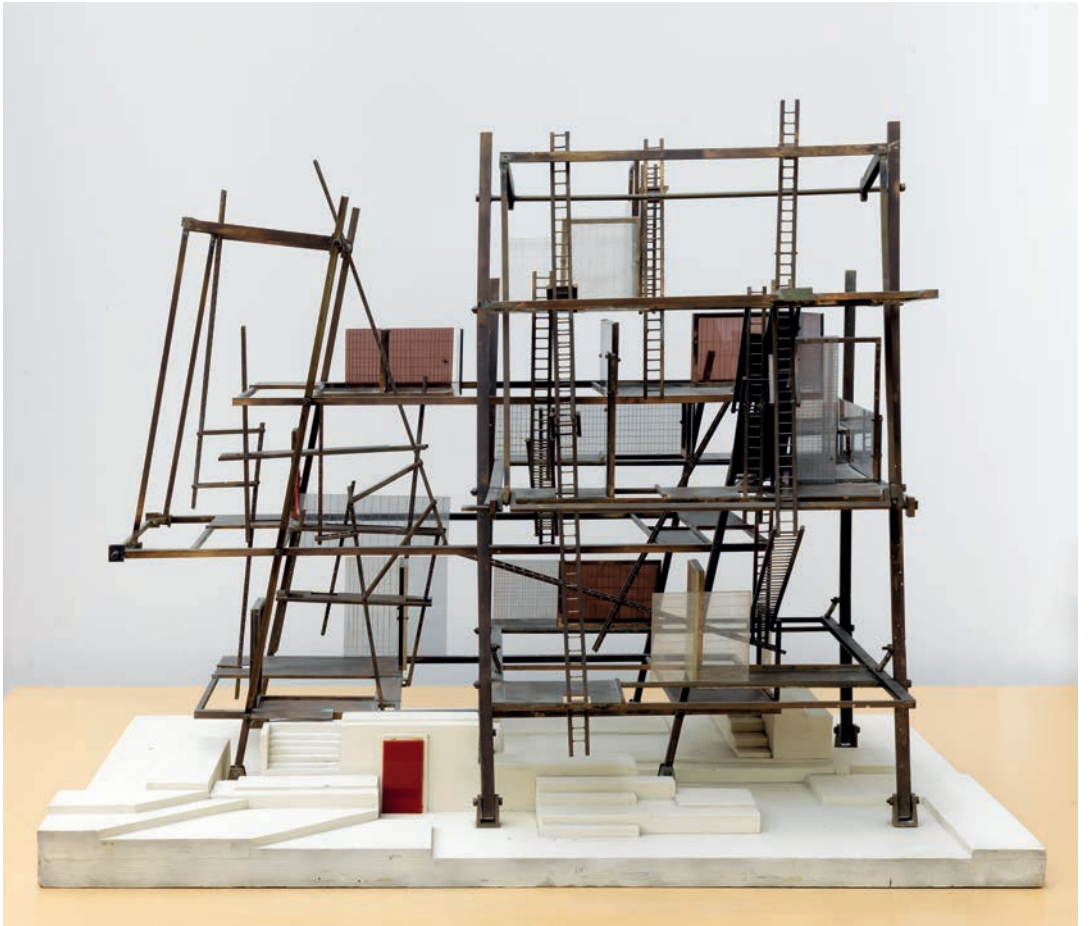
Homo Ludens
1966



Mobiel Ladderlabyrinth
[Laberinto de escaleras móviles]
1967



Maquette voor E.S.R. (Experiment Studio Rotterdam)
[Maqueta para el E.S.R. (Estudio Experimental Róterdam)]
ca. 1964



Mobiel Ladderlabyrinth
[Laberinto de escaleras móviles]
1967

Conferencia en el ICA (1963)

Constant

[Conferencia leída en el Institute of Contemporary Arts de Londres el 7 de noviembre de 1963, publicada en Mark Wigley (ed.), *Another City for Another Life: Constant's New Babylon*, Nueva York, The Drawing Center, 1999, pp. a9-a13 (cat. exp.).]

Me han pedido que presente aquí mi proyecto, conocido como *Nueva Babilonia*. Quizá se pregunten ustedes por qué alguien que se dedica a la pintura y a la escultura como yo pierde el tiempo en describir e ilustrar una ciudad imaginaria, y cómo es posible que un artista libre se interese por una disciplina como el urbanismo. Para que entiendan que *Nueva Babilonia* no es un proyecto de planificación urbana sino una manera de pensar, de imaginar, de ver las cosas y la vida, tendré que explicarles en primer lugar mi concepción del arte o, mejor dicho, cuál es la situación del artista en la actualidad. Pues la situación cultural del momento es la fuente de la que nace el proyecto de *Nueva Babilonia*. Casi podría afirmar que la conciencia de la desesperada situación que atraviesa el arte moderno no me ha dejado otra opción. Intentaré explicar todo esto, y comenzaré por la propia noción de arte.

La crisis del comportamiento creativo del artista, las dudas que alberga en relación con su propia identidad, sus evidentes frustraciones y su actitud provocadora ante la sociedad no se pueden entender adecuadamente si no aclaramos quién es el artista en realidad, en qué momento hizo su aparición en la sociedad y, posteriormente, cuándo podemos esperar que desaparezca. En este preciso momento, resulta bastante curioso que la gente siga hablando del arte y de los artistas como si estos términos representaran fielmente una serie de ideas concretas que todo el mundo puede entender en cualquier contexto, como si el arte fuera una actividad extraña y el artista un tipo de hombre diferente que se aparta de lo que debería ser la noción convencional de hombre.

Desde que comenzó este siglo se ha hablado mucho de las facultades creativas de la humanidad, y más de un movimiento de vanguardia se ha declarado partidario de la *poesie faite par tous*, una poesía creada por la totalidad de la raza humana.

La materialización de una cultura de masas de estas características, obviamente, no depende únicamente de las intenciones del artista, y exige algunos cambios profundos en la sociedad.

En la sociedad del pasado, la creatividad nunca ha sido esencial, quizá ni siquiera se ha considerado algo importante.

Lo único esencial es la producción de bienes de consumo básicos. Sin embargo, resulta sorprendente que, a pesar de que la práctica totalidad de los seres humanos ha sacrificado su vida entera al duro trabajo de producción, la historia del consumo revela un hambre y una escasez imperecederas. A lo largo de la historia de su existencia, el hombre se ha visto obligado a dedicar la práctica totalidad de sus energías al único propósito de conservar su vida.

Si se ha podido desarrollar cualquier tipo de cultura, ha sido porque un grupo de personas extremadamente reducido que detentaba la propiedad de la tierra y de otros medios de producción ha sido capaz de evitar la necesidad de trabajar. Si no hubiera esclavizado a la inmensa mayoría, la minoría de las clases altas jamás

habría podido disponer de su vida, ni inventar un modo de vida propio, ni desarrollar su creatividad, ni fundar una cultura específica. La división de la humanidad entre individuos creativos y no creativos es inherente a la división de la sociedad en clases propietarias y no trabajadoras y clases trabajadoras, y, podríamos decir que sin esta división, la cultura no habría podido existir jamás. Pero el artista, hablando con propiedad, no es un representante de la clase dirigente, aunque dependa de ella.

Se podría decir que es un empleado de la elite social. El artista, tal y como lo conocemos aún en este periodo de decadencia, es un producto de la economía del dinero, de la economía capitalista.

El artista aparece en el momento histórico en que entra en escena la burguesía. La burguesía nunca ha sido una clase creativa de por sí, a diferencia de la nobleza, en un principio, pero el imperio del dinero permitió a la clase burguesa hacer sus sueños realidad contratando a especialistas, a los artistas profesionales. El papel revolucionario que han desempeñado los artistas en los últimos siglos ha sido posible gracias a la ideología individualista que la burguesía utilizó como arma para luchar contra el feudalismo.

Una vez comprendido esto, es más fácil entender la situación crítica que atraviesan los artistas desde que comenzó la Revolución industrial.

Para que la máquina pudiera hacerse cargo del trabajo humano, hubo que producirla primero. Este esfuerzo añadido exigió una inversión de energía que solo se podía compensar recortando las actividades culturales, tomando prestada esta energía de las actividades creativas que se habían tolerado hasta entonces. Es indudable que el artista entendió esto, quizá de manera inconsciente.

¿Cómo explicar si no su oposición violenta e inmediata a la mecanización —una postura que todavía simboliza William Morris en este país—, una oposición que se prolongó hasta que aparecieron algunos de los movimientos artísticos más recientes? Con todo, hubo que esperar a que terminara la Primera Guerra Mundial para que los artistas se organizaran en grupos de “vanguardia” militantes, que seguían oponiéndose a una sociedad industrializada en la que, a su modo de ver, no tenían cabida. Tanto el artista bohemio del siglo XIX como el más reciente artista de vanguardia son el producto de la controversia entre la mecanización y la creatividad.

En nuestra época, sin embargo, nos enfrentamos a una situación bastante diferente. Los efectos de la producción mecánica conducen lentamente a la reducción del trabajo humano, y ya podemos afirmar con certeza que estamos a punto de adentrarnos en una nueva era en la que el trabajo productivo será automático y el hombre quedará liberado tanto del trabajo como del hambre. Por primera vez en la historia la humanidad será capaz de instituir una sociedad de la abundancia en la que nadie tendrá que malgastar sus fuerzas y en la que todos podrán invertir sus energías en el desarrollo de sus facultades creativas.

En la actualidad ya se puede afirmar que, en teoría, no existe ninguna acción repetitiva de la que no pueda hacerse cargo una máquina. La única actividad que siempre escapará a la automatización es el acto singular de la imaginación, que es lo que distingue al ser humano. El único campo de actividad al que no pueden acceder los ordenadores es la imprevisible creatividad que permite al hombre cambiar el mundo y reconfigurarlo a la medida de sus caprichosas necesidades. Es indudable que la humanidad avanza en esa dirección.

No existe sobre la Tierra una fuerza capaz de impedir que la humanidad aproveche la abundancia que generará la producción automática, una abundancia que nos permitirá desarrollar una vida creativa en lugar de actuar como meros instrumentos de producción. Dentro de poco, el hombre ya no se verá obligado a vender su vida y a renunciar a sus fuerzas creativas, antes incluso de haber podido invertirlas en la materialización de una existencia verdaderamente humana. La propia abundancia de la producción automática será el instrumento que permitirá a los trabajadores actuales forjar su libertad futura. Y, por fin, el trabajo desaparecerá por completo y la única fuerza de producción será la máquina.

La cuestión que debemos abordar ahora es cómo canalizará el hombre del futuro sus fuerzas, cómo materializará su libertad, cómo será su vida. Espero que quede claro que no se puede establecer comparación alguna con el artista del pasado ni con el del presente. El *homo ludens* del pasado, tal y como lo definía Johan Huizinga, era un hombre que se encontraba en una situación excepcional, que se evadía de la realidad al afirmar otra “realidad” soñada que debía ayudarle a olvidar las circunstancias insatisfactorias de su vida real.

No existía la posibilidad de que estableciera un contacto real con los demás, que no podían seguirle hasta su realidad sucedánea, pues estaban atrapados en sus vidas utilitarias. Sus pensamientos y su moral tenían que diferenciarse de lo normal y, aunque la sociedad le reconociera, seguía siendo un hombre solitario, a veces un marginado, incluso.

El nuevo *homo ludens* del futuro, por el contrario, será el tipo de hombre convencional. Su vida consiste en construir la realidad que desea, en crear el mundo que concibe libremente, sin tener que preocuparse por la lucha por la supervivencia. Como veremos, esto implica una revolución radical en el ámbito de la conducta social. Si el hombre ya no está obligado a ocuparse del trabajo productivo, tampoco lo estará a permanecer en un domicilio fijo, a echar raíces. Podrá circular libremente, cambiar su entorno, ampliar su universo. Su relación con el espacio será tan libre como lo es en actualidad, cada vez más, su relación con el tiempo. De esta manera, nos acercamos a la idea más importante de nuestra exposición.

Si se supone que el hombre alcanzará la libertad total, que se adueñará del tiempo y del espacio, ¿podemos confiar en que empleará esta libertad de manera creativa, en que no arruinará su vida dejándose caer en la indolencia y en el aburrimiento,

que es lo que nos advierten constantemente los moralistas? ¿Qué sentido tiene transformar la sociedad y reconstruir nuestro entorno si no podemos confiar en que las necesidades del hombre se desarrollen hasta alcanzar un nivel superior, si no confiamos en el nacimiento de un nuevo tipo de hombre que yo he definido como el *homo ludens*?

Para responder a estas preguntas, repetiré que el artista solo es una excepción desde el punto de vista social, que todo el mundo es creativo, al menos en potencia y hasta cierto punto, y que la insatisfacción del ciudadano medio del actual Estado del bienestar tiene más que ver con el mundo en el que vive que con sus propias capacidades. El artista siempre ha intentado representar la imagen del mundo, pero es más importante transformar el propio mundo en un lugar más habitable.

La tarea específica de los hombres creativos en esta época real es preparar una realidad nueva y emocionante, en lugar de representar y expresar la realidad insatisfactoria que está a punto de desaparecer.

Pero esta nueva realidad debe abarcar el espacio social en el que vivimos. El *homo ludens* de la sociedad del futuro no tendrá que crear arte, porque puede dar salida a su creatividad en el ejercicio de su vida cotidiana. Será capaz de crear la vida en sí y de moldearla para que se adapte a unas necesidades aún desconocidas que solo surgirán cuando haya obtenido la libertad absoluta, cuando pueda transformarse en un nuevo *homo ludens*. Hoy en día, cualquier actividad que se desarrolle en el campo del arte y que no esté relacionada con el *homo ludens* se puede considerar un atraso, y esa es la razón de que haya decidido centrarme en el proyecto de *Nueva Babilonia*.

Nueva Babilonia representa el entorno en el que se supone que vivirá el *homo ludens*. Pues debe quedar claro que las ciudades funcionales que se levantaron en el transcurso del prolongado periodo de la historia en el que las vidas humanas estuvieron consagradas a lo utilitario, no se adaptan en modo alguno a las necesidades totalmente distintas de la estirpe creativa del *homo ludens*.

El entorno del *homo ludens* tiene que ser, ante todo, flexible, maleable, y debe garantizar cualquier movimiento, cualquier cambio de lugar o de estado de ánimo, cualquier comportamiento. Los espacios en los que vivirá el *homo ludens* no se pueden determinar, y tampoco el uso que se hará de ellos. El elemento principal de este entorno no puede ser el domicilio, sino el extenso espacio social por el que se mueve la gente en busca de circunstancias trepidantes que estimulen su actividad vital, el espacio social en el que la gente se encontrará, se influirá mutuamente, y en el que materializarán sus vidas.

Por tanto, *Nueva Babilonia* no puede ser nunca un plan urbanístico concreto que describa todo aquello que los urbanistas consideran necesario para la gente. Por el contrario, todos los elementos se dejarán sin determinar, tendrán que ser móviles y flexibles, para que se les pueda dar cualquier uso.

Pues la idea es que la gente que circula por este enorme espacio social sea la que le confiera una forma que cambie constantemente, la que lo divida, lo transforme, cree atmósferas siempre diferentes, y desarrolle su vida en esta variedad de ambientes.

El proyecto de *Nueva Babilonia* se propone únicamente ofrecer las condiciones mínimas para el desarrollo de un comportamiento que será tan libre como sea posible. Ha de evitarse cualquier restricción de la libertad de movimiento, cualquier limitación relacionada con la creación de estados de ánimo y de ambientes. No se puede negar ninguna posibilidad, cualquier cosa podrá suceder, la actividad de la vida creará el entorno, y no a la inversa.

Ahora hemos de analizar las condiciones que han dado lugar a las características formales de *Nueva Babilonia*. Podemos hablar de dos circunstancias interrelacionadas que han conducido, sobre todo en los diez últimos años, a una situación crítica en los países más industrializados. La primera y más importante ha sido el incremento de la población, que nos está llevando a la urbanización prácticamente absoluta del paisaje y a la destrucción de la tierra que en un principio se explotaba de manera colectiva. La otra circunstancia, relacionada con la primera, es la importancia creciente del tráfico mecánico, que amplía enormemente el espacio vital de cada individuo. No tiene ningún sentido poner en duda estos sucesos, que representan una nueva situación social que nadie puede negar. Los hechos están ahí, sencillamente, son una realidad, y hemos de afrontarlos. Pero no podemos permitir que el tráfico destruya el espacio social de las ciudades, que es lo que está sucediendo, ni podemos consentir que el crecimiento de la población transforme el paisaje en un entorno urbano ininterrumpido, aburrido y muerto, sin posibilidades de crear una forma de vida más interesante.

Todo plan de futuro que sea tan libre como lo es en términos generales el de *Nueva Babilonia*, debe solucionar los problemas que plantean estas circunstancias, y si no lo consigue se puede considerar que representa un ataque contra la libertad de la vida. Las características elementales de *Nueva Babilonia* que voy a mencionar son por tanto estrictamente prácticas: la separación radical del tráfico rápido y del espacio de vida social, por una parte, y, por otra, la separación radical del espacio de vida artificial construido y de la naturaleza libre e intacta. Con estas condiciones, la construcción básica de *Nueva Babilonia* es evidente. La urbanización estará formada por un sistema coherente de unidades cubiertas que he definido como “sectores”, y entre ellos se abrirán amplios espacios descubiertos, deshabitados y sin edificar: parques naturales, terrenos agrícolas y jardines. Este sistema similar a una red es ilimitado, y en teoría podría cubrir la totalidad de la superficie de la Tierra. Debido al uso intensivo del espacio, el campo de actividad de cada individuo prácticamente no tiene límites.

El sector propiamente dicho —de unas dimensiones muy superiores a las de cualquier edificio actual— es un sistema espacial de niveles dispuestos en alturas

en los que el nivel inferior se destinará al tráfico rápido e intenso. En la parte superior se pueden construir aeropuertos o helipuertos que permitan una comunicación rápida con los grupos de sectores que se encuentran en otros lugares del mundo.

Las plantas de los sectores están vacías, fundamentalmente. Representan una especie de extensión de la superficie de la Tierra, una nueva piel que recubre el planeta y multiplica su espacio vital. Tendrán que dividirse y transformarse en un patrón más complejo de espacios más reducidos.

En virtud del carácter disfuncional de esta construcción similar a un parque de juegos, cualquier división lógica de los espacios interiores carece de sentido. Deberíamos pensar más bien en una disposición relativamente caótica de espacios más reducidos y más grandes que se montan y desmontan constantemente con ayuda de elementos de construcción móviles y normalizados: paredes, suelos y escaleras. De este modo, el espacio social se puede adaptar a las necesidades fluctuantes de la población cambiante que recorre el sistema de sectores.

La vida en *Nueva Babilonia* no se presta a la formación de hábitos. Cada situación es distinta y se debe afrontar de manera diferente. No se puede plantear una pauta de vida fija, pues la propia vida debe tratarse como si fuera un material creativo.

Por esta misma razón, sería un error hablar de los habitantes de *Nueva Babilonia*. Esta forma de vida disfuncional y fantástica exige la rápida transición de un lugar a otro, de un sector a otro, y podríamos decir que la vida en *Nueva Babilonia* es en cierto sentido nómada. La gente se traslada y viaja constantemente, y no tienen ninguna necesidad de regresar al mismo lugar, un lugar que, de todas maneras, habrá cambiado. Por tanto, cada sector contiene un centro con habitaciones privadas —que podríamos comparar con un hotel— donde los visitantes de paso pueden descansar durante un rato, pernoctar, hacer el amor, relajarse o recuperarse cuando se sienten enfermos. Pero casi nunca permanecerán en estos centros durante un espacio de tiempo prolongado, pues seguir adelante es sencillo y, en cualquier caso, hace que la vida sea más interesante e intensa. Cada momento de la vida en *Nueva Babilonia* puede llegar a parecerse a un lavado de cerebro, en la medida en que la intensidad de cada momento destruye los recuerdos que normalmente paralizan la imaginación creadora. Para que el carácter de los espacios internos sea lo más variado posible, el interior de los sectores está provisto de aparatos de aire acondicionado que pueden crear artificialmente el clima que se desee. Al pasar de un espacio a otro, uno puede encontrar condiciones climatológicas totalmente opuestas.

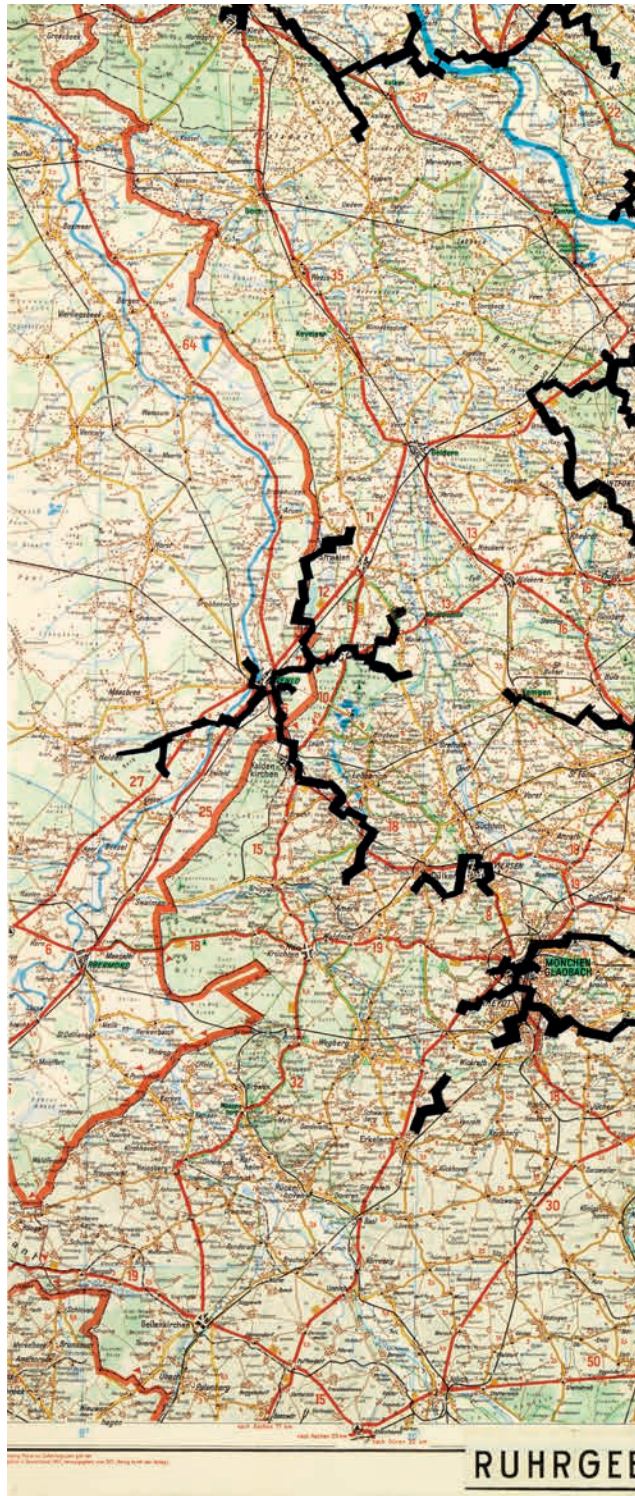
Debido a las proporciones que se emplearán para la construcción de los sectores, y al hecho de que estarán formados por más de un nivel habitable, es imposible que se iluminen con luz natural, que solo podrá filtrarse en algunos espacios exteriores. El uso de luz artificial no solo amplía enormemente el número de

posibilidades de iluminación, sino que además hace que la vida humana dependa aún menos de la luz solar que ahora. Por tanto, los medios técnicos para la construcción de ambientes —para el control de la luz, la temperatura, la humedad y otras condiciones atmosféricas— se utilizarán de manera creativa, como si se tratara de medios artísticos. No se trata ni mucho menos de imitar las circunstancias naturales, sino de aprovechar la variedad de circunstancias que permite la climatización artificial para que el viaje a través del mundo de los sectores sea lo más trepidante posible.

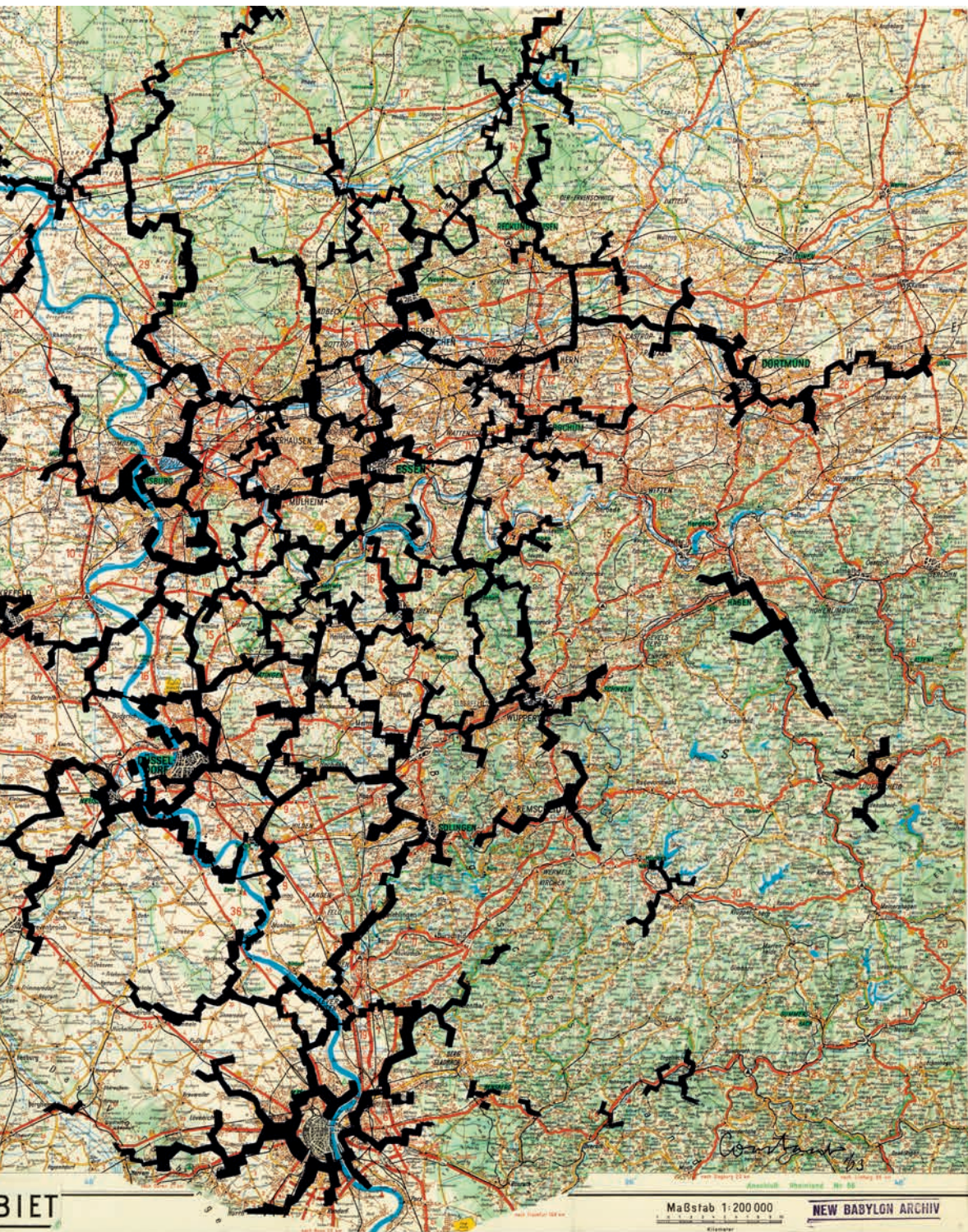
Por tanto, el *homo ludens* de *Nueva Babilonia* viaja incesantemente a través del mundo que crea y recrea a cada instante, y podríamos decir que una estancia de veinticuatro horas en *Nueva Babilonia* ofrece más experiencias y sensaciones que un largo viaje en cualquier periodo histórico anterior. Cada metro cuadrado de la superficie de *Nueva Babilonia* representa un campo inagotable de situaciones nuevas y desconocidas, porque nada permanece y todo cambia constantemente. Los elementos de construcción móviles y el equipamiento técnico responsable de la manipulación del clima y de la luz garantizan la variación continua de la totalidad del espacio vital.

Después de presentar esta información básica, les enseñaré algunas diapositivas que muestran los detalles de las maquetas que he creado para ilustrar mis ideas. Espero que les sirvan para hacerse una idea de la manera en que una ciudad no funcional para gente que no trabaja puede diferir del tipo de ciudades que se han construido hasta ahora para la gente que trabaja. Con estas diapositivas, lo único que pretendo es plantear una propuesta, de la misma manera que el pintor o el poeta solían proponer un mundo alternativo al mundo utilitario del que intentaban evadirse. Desde luego, no es mi intención predecir en detalle cómo será el mundo del futuro, pues eso sería imposible. Simplemente, intentaré ofrecerles a ustedes —y a mí— una idea del aspecto que podría tener el mundo cuando el trabajo sea abolido. Así que les ruego que contemplen estas diapositivas como si visitaran una ciudad nueva y desconocida, y que se sumerjan en su atmósfera específica. Mientras contemplan estas imágenes, podrán escuchar una grabación sonora cuya finalidad es evocar la presencia de vida. El resto, lo dejo a su imaginación.





New Babylon – Ruhrgebiet
[Nueva Babilonia – Valle del Ruhr]
1963

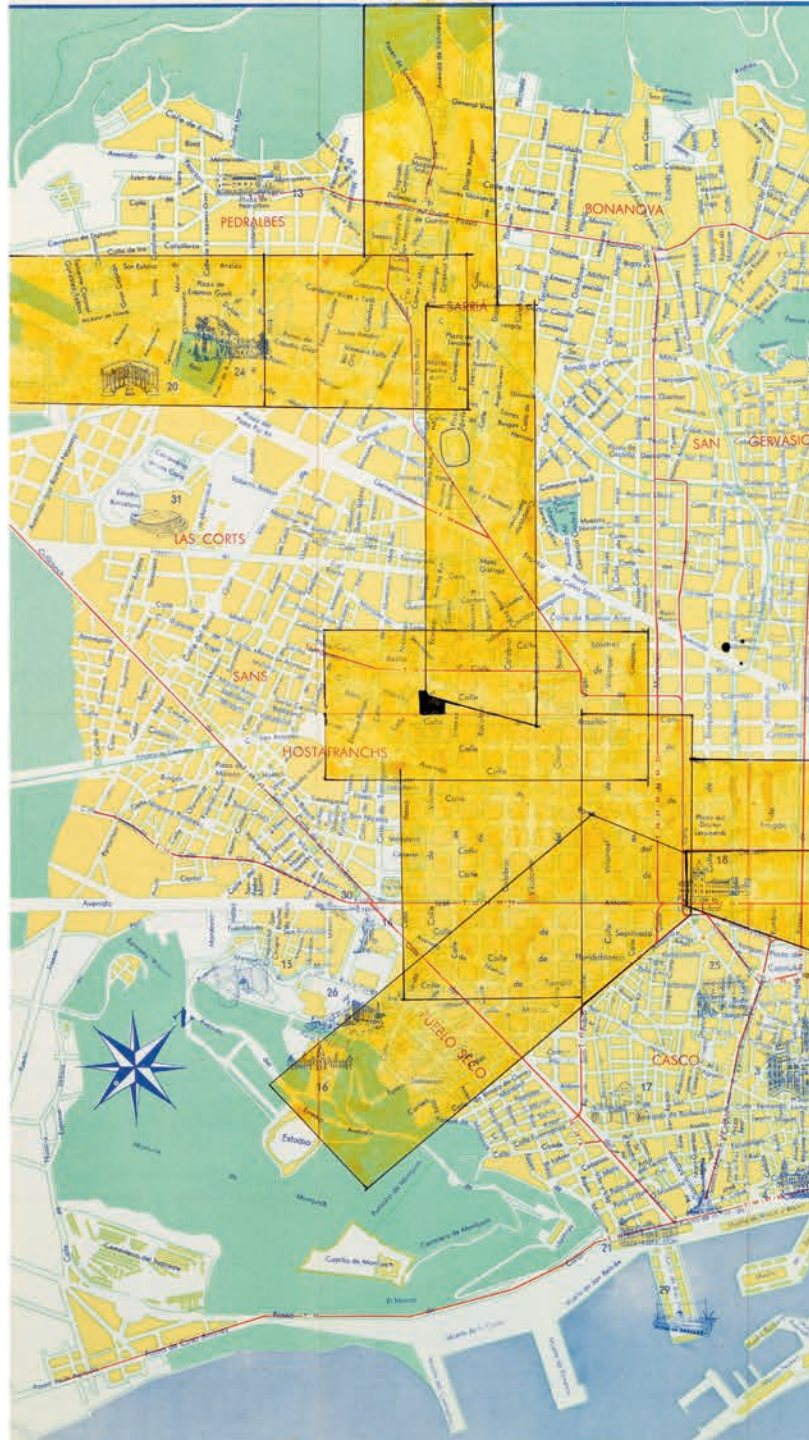




New Babylon – Antwerpen
[Nueva Babilonia – Amberes]
1963



PLAN GÉNÉRAL DE BARCELONE



New Babylon – Barcelona
[Nueva Babilonia – Barcelona]
1963

Constant '63

MONUMENTOS

1. Monumento a Colón
2. Gaudí
3. Mirador del Pico Maricó
4. Gaudí
5. Santa María del Mar
6. Pabellón de la Ciudadela
7. Pabellón de la Ciudadela
8. Pabellón de la Ciudadela
9. Pabellón de la Ciudadela
10. Pabellón de la Ciudadela
11. Pabellón de la Ciudadela
12. Pabellón de la Ciudadela
13. Pabellón de la Ciudadela
14. Pabellón de la Ciudadela
15. Pabellón de la Ciudadela
16. Pabellón de la Ciudadela
17. Pabellón de la Ciudadela
18. Pabellón de la Ciudadela
19. Pabellón de la Ciudadela
20. Pabellón de la Ciudadela
21. Pabellón de la Ciudadela
22. Pabellón de la Ciudadela
23. Pabellón de la Ciudadela
24. Pabellón de la Ciudadela
25. Pabellón de la Ciudadela
26. Pabellón de la Ciudadela
27. Pabellón de la Ciudadela
28. Pabellón de la Ciudadela
29. Pabellón de la Ciudadela
30. Pabellón de la Ciudadela
31. Pabellón de la Ciudadela
32. Pabellón de la Ciudadela
33. Pabellón de la Ciudadela
34. Pabellón de la Ciudadela
35. Pabellón de la Ciudadela
36. Pabellón de la Ciudadela
37. Pabellón de la Ciudadela
38. Pabellón de la Ciudadela
39. Pabellón de la Ciudadela
40. Pabellón de la Ciudadela

SIGNOS CONVENCIONALES.

Tramvías — T —

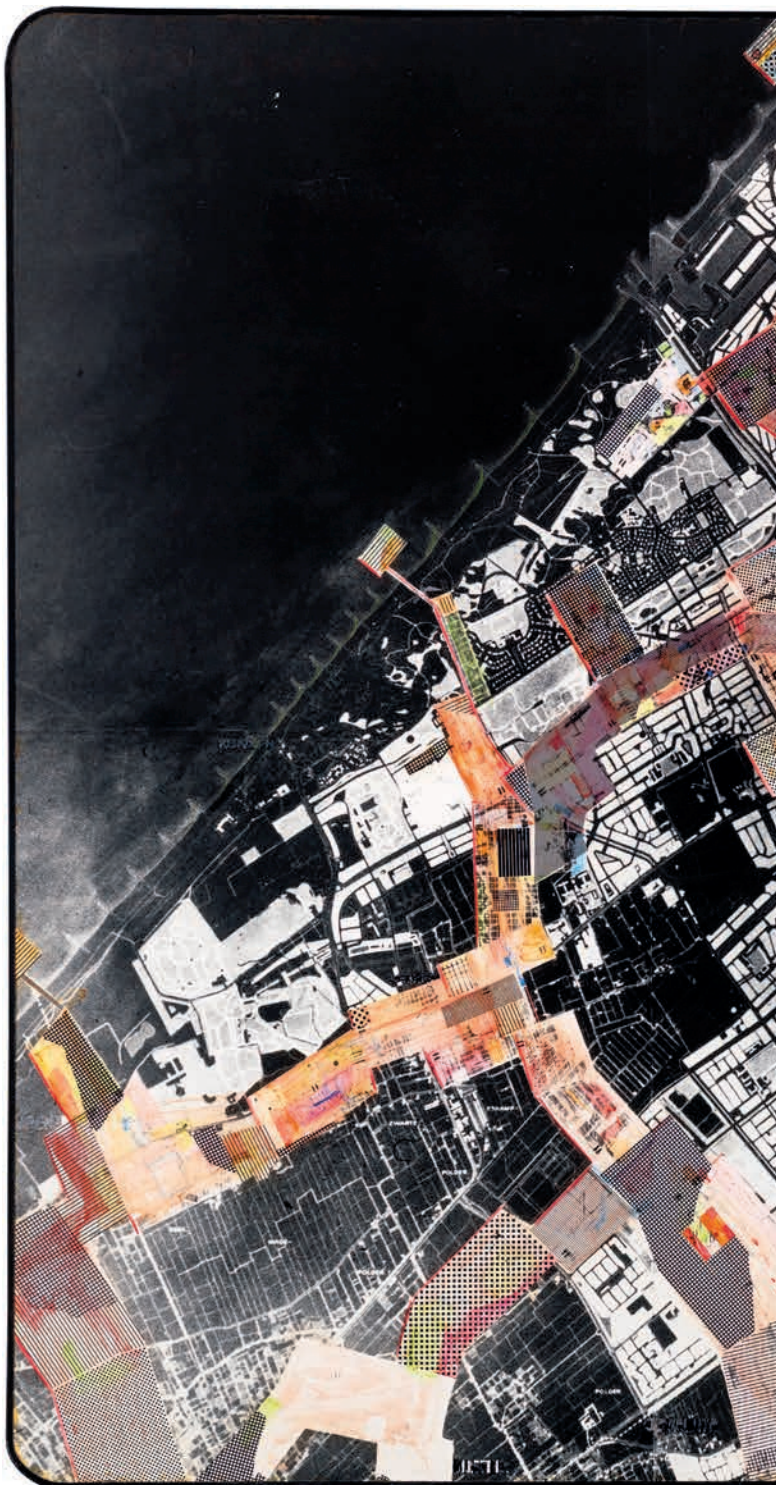
Gran Metropolitano — M —

Metro Transversal — T —

F. C. Sazá — S —

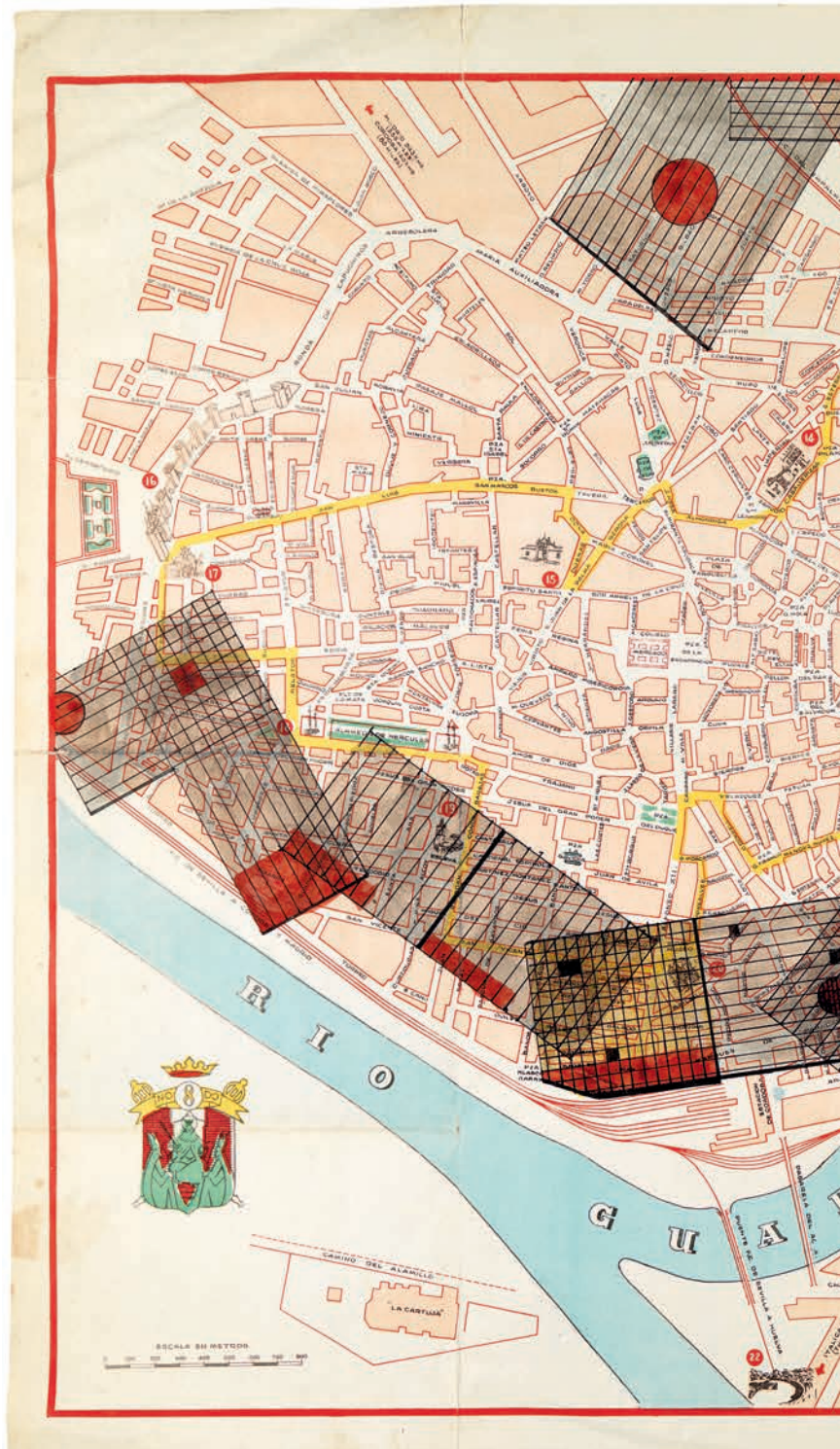
NEW BABYLON ARCHIV

Gründriss New Babylon über The Hague
[Plano de Nueva Babilonia – La Haya]
1964





New Babylon on Seville
 TRIANA-GROUP
 [Nueva Babilonia sobre Sevilla
 GRUPO -TRIANA]
 1965



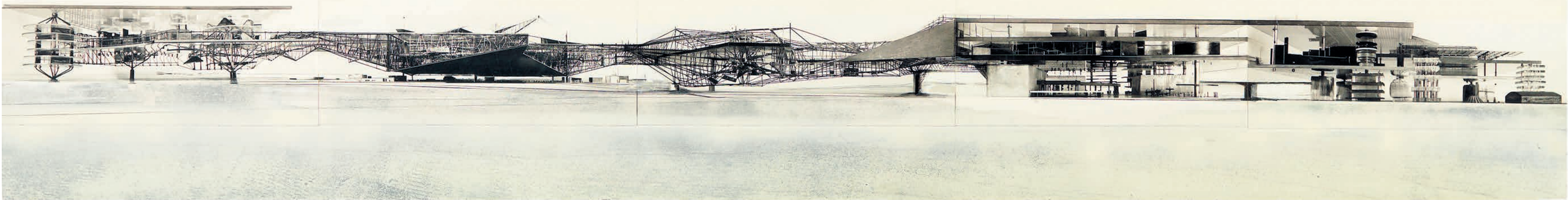


Symbolische voorstelling van New Babylon
[Representación simbólica de Nueva Babilonia]
1969



Groep sectoren New Babylon
[Grupo de sectores de Nueva Babilonia]
1970





Collage of Sector Models
[Collage de maquetas de sectores]
1969



Gezicht op enkele New Babylonische sectoren [Vista de sectores de Nueva Babilonia]
1971





La representación de la ciudad del común

En la encrucijada del arte, la política y la vida pública*

Pascal Gielen

Ciertos aspectos del desorden necesitan ser reforzados en la vida urbana, de forma que los hombres puedan llegar a su plena edad adulta.

Richard Sennett¹.

Per-for-mance significa que una persona se per-fo-ra a sí misma y hace lo propio con su entorno (lo analiza, lo destruye y lo respeta al mismo tiempo).

Jan Fabre, Nueva York, 1982

* (Texto incluido en el libro *Interrupting the city*, en prensa)

Hay dos obstáculos que se interponen en el camino hacia la edad adulta: la familia y la comunidad. Esa era al menos la conclusión que extraía Richard Sennett en el estudio sobre los problemas de la vida urbana que publicó en 1970. Según este sociólogo, la mayor parte de los humanos se comportan como si permanecieran anclados en la adolescencia. Estos individuos pre-adultos tienen miedo al amplio margen de posibilidades que les ofrece el ambiente urbano. Los adolescentes suelen rechazar el caos o el desorden para proteger su individualidad. Para salvaguardar la autenticidad de su identidad, el sujeto defiende unas ideas puras y observa unos principios estrictos. Los adolescentes viven en un estado de temor permanente ante las posibles amenazas del mundo exterior. El deseo de no proyectar una imagen ambigua de sí mismos les anima a adoptar una conducta exageradamente puritana y una retórica en la que el yo debe afirmarse constantemente.

De esta forma, el grado en que las personas se sienten apremiadas a seguir proclamando quiénes son, qué es lo que desean y lo que sienten, es casi un índice de su miedo a la incapacidad para sobrevivir en experimentos sociales con otros hombres².

Las sesiones terapéuticas con amigos, familiares o profesionales médicos con ideas afines contribuyen a perpetuar en la edad adulta esta tendencia a la afirmación de la identidad propia. Esta es la razón de que el sujeto se siga aferrando a una adolescencia permanente. Hoy en día, son muchas las personas que mantienen conversaciones serias y prolongadas acerca de sus sentimientos, sus cualidades, sus aficiones y sus fobias, tanto con amigos como con gente que apenas conocen, en Internet y a través de otros canales. En resumidas cuentas, en la actualidad nuestro entorno social sigue fomentando una articulación constante de la identidad propia en la que la subjetividad se modela a través de una afirmación del yo. La introversión de la vida de la familia nuclear y la relativa homogeneidad de las comunidades protegen asimismo al individuo adulto de las interrupciones disruptivas que pueden surgir en un mundo exterior problemático. Por consiguiente, el sujeto contemporáneo se aferra a una identidad. La palabra “identidad” procede del término latino “*identitas*”, que en realidad significa “igualdad” o “uniformidad”. A través de los lazos que establecen entre sí, las familias y las comunidades afirman constantemente esta igualdad, en la que “nuestra” identidad singular solo se puede expresar por oposición al otro o a la alteridad (por supuesto, esto no significa que ciertas familias y comunidades puedan ejercer excepcionalmente un efecto profundamente desestabilizador en la identidad del individuo). Dentro de la familia o de la comunidad, el “yo” aprecia su propia identidad y su propia certidumbre.

Sennett expresa una idea muy interesante cuando afirma que, desde los tiempos de Georges-Eugène Haussmann, la organización espacial de la vida urbana no ha variado en absoluto. Para Haussmann, las grandes avenidas establecían fronteras precisas para separar los barrios de distinta extracción social. Esta

planificación urbana racional no solo generó un espacio urbano eficiente y funcional, sino que además segregó a la multitud urbana en vecindarios relativamente homogéneos desde el punto de vista social, habitados por comunidades ajenas al conflicto. Dicho de otra manera, Haussmann y sus numerosos discípulos consiguieron que los habitantes de las ciudades se refugiaran en una igualdad relativa, para excluir en la medida de lo posible la confrontación diaria con la radicalidad extrema del otro. Gracias a la ausencia de verdaderos desafíos, de irritación, de disenso y de conflicto derivada de esta segregación, los habitantes de las ciudades que han alcanzado la edad adulta en términos biológicos pueden seguir regodeándose en su adolescencia. En otras palabras, pueden acomodarse de una manera sencilla y coherente en su propia identidad inmóvil porque nadie en su entorno inmediato les puede propinar un golpe proverbial (o real). El orden social en el que se han socializado estos adolescentes es, a fin de cuentas, un orden social arraigado, firmemente protegido y aislado gracias a una serie de estrategias urbanas que permiten al “yo” mantenerse a salvo en una zona de confort que comparte con los suyos.

Aunque en los últimos 150 años los arquitectos, los urbanistas, los geógrafos sociales y los sociólogos han cuestionado con frecuencia las ideas de Haussmann, resulta sorprendente constatar que la mayoría de las ciudades actuales aún siguen el ejemplo de la planificación racional del urbanista francés de una u otra manera. Es más, algunos arquitectos y urbanistas jóvenes y entusiastas aún se atreven a presentar proyectos urbanos de estética moderna que incluyen una zona creativa estrictamente delimitada, un núcleo comercial, una zona de tiendas, un campus universitario y un área administrativa, y, sobre todo, una serie de barrios residenciales perfectamente aislados (donde viven las clases medias, los yuppies solteros o los ancianos) a los que se les asignan zonas urbanas específicas. Los ambiciosos planes de aburguesamiento de las últimas décadas demuestran la existencia de una estrategia en la que se destierra a un grupo homogéneo —por lo general la clase social más baja— para favorecer a otro —las clases medias o los grupos con mayores ingresos³.

Y aunque sea difícil poner en práctica estos planes maestros en toda su dimensión en virtud de su incompatibilidad con un entramado urbano histórico arraigado, podemos observar que las ciudades están segregadas “orgánicamente” de acuerdo con unos criterios étnicos. A lo largo de la historia, los barrios judíos siempre se han atrincherado dentro de un *eruv*, y si uno quiere mezclarse con personas de ascendencia china o musulmana, tendrá que visitar zonas urbanas totalmente diferentes. Las clases medias autóctonas viven en vecindarios recién restaurados, con zonas verdes. Como mínimo, cabe preguntarse hasta qué punto los planificadores urbanos han superado las ideas de Haussmann. En cualquier caso, podemos constatar, de acuerdo con Sennett, que muchas ciudades fomentan aún hoy nuestra adolescencia intrínseca al impedir cualquier contacto adulto con el otro. Lo involuntario, lo contradictorio y lo desconocido se esconde

en la medida de lo posible a través de la segregación urbana y de la diferenciación funcional. La falta de enfrentamiento en la organización racional de la vida urbana también se traduce en que los habitantes de las ciudades solo necesitan defender su existencia o reivindicar un espacio propio en contadas ocasiones, pues existe un plan perfectamente calculado que se ocupa de ello en su nombre, sobre todo si estos ciudadanos pertenecen a la clase media. Como consecuencia de ello, los habitantes de las ciudades apenas necesitan un verdadero espacio público donde justificar su propia individualidad, discutir acerca de ella y de vez en cuando legitimarla. O, dicho de otra manera: los habitantes de la ciudad segregada casi nunca necesitan ya participar en la política cotidiana. No tienen que luchar para modelar sus propias vidas y su entorno, ni han de justificarlos. Cuando la identidad individual se deja de cuestionar, la política se convierte en un asunto estrictamente privado que, en una democracia, queda relegado a las urnas. En otras palabras, en la ciudad funcional, la política ha desaparecido de las calles. Cuando el espacio público ya no actúa como una plataforma para enfrentarse con lo ajeno, con lo extraño, con personas que defienden ideas u opiniones diferentes, se neutraliza automáticamente en un sentido político. Es decir, cuando el espacio público, en lugar de favorecer el encuentro con el otro, nos permite ignorarlo o pasar por delante de él sin enterarnos (con un sencillo clic, como sucede, por ejemplo, en el espacio virtual de la red), simplemente deja de existir. La política desaparece entonces de la vida cotidiana y el espacio público se despolitiza.

Pero, ¿qué tiene de trágica una existencia pacífica, aislada y apolítica dentro de la familia o de la comunidad de cada uno? A primera vista, todo son ventajas. Sin embargo, según Sennett, la consecuencia de vivir en zonas libres de conflicto o, por lo menos, de confrontación, es que, paradójicamente, esta situación fomenta los estallidos de violencia. Aquellos que se refugian temerosos en una identidad adolescente, pura, no tardarán en volverse violentos cuando alguien interrumpa sus rutinas. Como estos adolescentes no abandonan nunca su comunidad segregada, ya no se ven obligados a expresarse constantemente en situaciones de conflicto y no saben relacionarse con los demás de una manera agonística. Como las áreas urbanas delimitadas han sufrido un intenso proceso de homogeneización social, el espacio público ha perdido su función de expresar las diferencias. En esta ciudad segregada, los encuentros con el otro se han suprimido en todo caso, y con ellos ha desaparecido la confrontación verbal. Sennett no aclara si estos lugares de encuentro con el otro existieron en el pasado, ni describe su apariencia específica pero, basándose en esta noción, defiende en *Vida urbana e identidad personal* (1970) un incremento de la anarquía en la ciudad. Las comunidades y los vecindarios homogéneos deberían abrirse, las divisiones racionales deberían suprimirse, sobre todo para prevenir los estallidos de violencia aleatorios y para solucionar los conflictos de forma “adulta”.

Es la mezcla de semejantes elementos diversos lo que facilita los materiales para “la cualidad de ser de otra forma” de estilos de vida visiblemente diferentes en la ciudad; estos materiales de “diferenciación” son exactamente los que los hombres necesitan aprender para devenir adultos. Por desgracia, ahora estos grupos urbanos diversos se cierran en sí mismos, alimentando su odio contra los otros sin un foro para expresarlo. Reuniéndolos, aumentaremos los conflictos expresados y disminuirémos la posibilidad de una eventual explosión de violencia⁴.

De esta afirmación también se desprende que el espacio público desempeña un papel primordial en la ciudad o, en un sentido más amplio, en la sociedad moderna. Brinda la oportunidad de expresar la diversidad y, por tanto, destierra la violencia ciega o aleatoria. Un espacio público activo que permite en todo momento la alteridad cumple por tanto la importante función política de transformar lo antagonico en agonial. Según la filósofa Chantal Mouffe, esta es la base de toda democracia:

Para revitalizar la democracia en nuestras sociedades poscoloniales, se necesita urgentemente favorecer la multiplicación de espacios públicos agonales donde todo aquello que el consenso dominante tiende a ocultar y eliminar pueda salir a la luz y pueda ser cuestionado⁵.

La función del arte y de los artistas en este contexto es evidente. A fin de cuentas, a los artistas se les da especialmente bien “expresar”, modelar y articular opiniones, imágenes, creencias, ideas, etcétera. Si, además, logran proyectar en el espacio urbano imágenes y representaciones curiosas, desconocidas e inesperadas, sacarán constantemente de su zona de confort a los adolescentes urbanos. Si les hacen ver, oler, palpar y oír que la realidad siempre puede ser diferente, los artistas, en otras palabras, pueden *hacer* que el espacio público se renueve una y otra vez. Es precisamente en la interrupción de la rutina diaria y de las relaciones sociales convencionales de la ciudad como se origina el espacio público y se le dota de una carga política.

Está claro que el “mensaje” de un artista no tiene por qué ser político. El sencillo acto de evocar lo inconcebible, de encontrar un vehículo para expresarlo, es suficiente para que surja lo público y lo privado. La naturaleza de lo inconcebible puede ser formal, ecológica o política. Se trata de que el artista presente algo singular, de manera que todo lo que se consideraba “normal” hasta entonces deja de repente de ser tan evidente. O, como ya he señalado en tantas ocasiones: el artista introduce la “desmesura” en la medida de lo que una cultura urbana considera “normal” en un determinado momento de la historia⁶. Precisamente en esta “desmesura” imprevista reside el carácter político y la fuerza capaz de generar el espacio público. Por otra parte, esto significa que no todo el arte que se desarrolla en el espacio público es un arte verdaderamente público que crea el espacio y por tanto le aporta una carga política. En una palabra, no existe ninguna

necesidad de que el arte “interrumpa”. Por el contrario, la mayoría del arte que se despliega en el espacio público no es ni mucho menos disruptivo y, en consecuencia, tampoco es en modo alguno político. El carácter interruptor de las intervenciones artísticas depende en gran medida del contexto en el que se representan. Las pinturas, las esculturas, las performances y otras manifestaciones artísticas que se desarrollan en el espacio público pueden confirmar o incluso afianzar el lugar o el barrio en el que se sitúan, o pueden enfrentarse con ellos, o hacer que se abran. Michel de Certeau ha estudiado esta compleja interacción entre el arte, el carácter público de lo urbano y la política en la obra conceptual que elaboró en los años ochenta. Los trabajos de este teólogo allanaron el camino para el desarrollo de una interpretación más analítica de la problemática urbana de Sennett que hemos esbozado arriba.

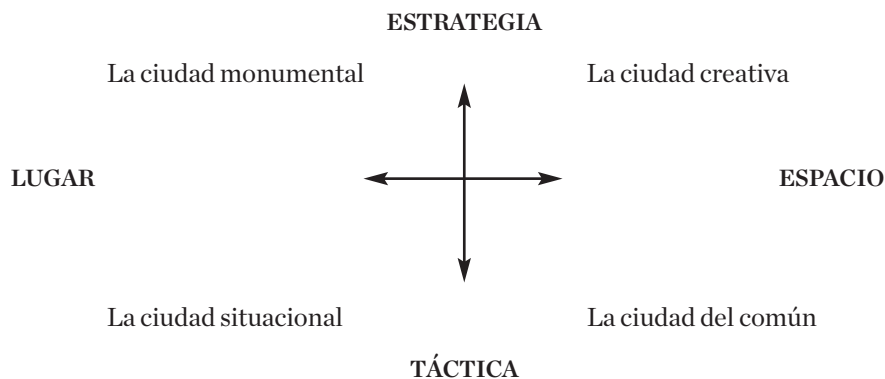
Planificación y uso de la ciudad

En *La invención de lo cotidiano* (1980)⁷, De Certeau despliega una peculiar sociología de las relaciones cotidianas humanas y establece dos oposiciones binarias, que presentaré a continuación de manera bastante simplificada con el fin de describir la relación entre la ciudad, la política y el espacio público.

Michel de Certeau define la *estrategia* como el instrumento del que disponen los que se encuentran en el poder. A grandes rasgos, los legisladores y los directivos diseñan estrategias para controlar los fenómenos sociales o para dirigir sus empresas, respectivamente. Las ideas se ponen por escrito o, en lo que respecta a la ciudad, se convierten en planes de desarrollo urbano. Lo ideal es estudiar previamente el tejido urbano y plasmar los resultados en un informe. Estos informes marcan después la pauta de las reuniones políticas que dan lugar a nuevos informes escritos que a su vez determinan las recomendaciones, las regulaciones (urbanas) y la posible legislación. En los últimos años, la implantación de estas medidas viene seguida de un proceso de supervisión. Al igual que sucedía con los proyectos de Haussmann, el objetivo de una estrategia es definir las relaciones sociales a largo plazo para un área claramente delimitada desde el punto de vista geográfico. De acuerdo con una lógica racional, se asigna una función permanente a cada espacio a través de una “retícula” que se superpone desde arriba a la multitud urbana. Sin embargo, los usuarios de la ciudad desarrollan sus propias *tácticas* para enfrentarse a estos planes preconcebidos. Al hacerlo, adaptan la estrategia previamente diseñada a su propia voluntad. Al contrario que las estrategias, las tácticas son reacciones y acciones a corto plazo que pueden aparecer de repente en la vida urbana. Por ejemplo, un turista puede desviarse de la ruta prescrita para explorar un oscuro callejón ruinoso pero fascinante. La curiosidad voyeurista de este aventurero le conduce a otros lugares de la ciudad, lugares que las autoridades municipales, las agencias de viajes y los comerciantes de la ciudad preferirían no dar a conocer.

Además de la oposición entre *estrategia* y *táctica*, De Certeau establece una distinción entre *lieu* [lugar] y *espace* [espacio]. El *lugar* representa la individualidad, la estabilidad. En particular, los elementos materiales o físicos como un edificio, una carretera o una estatua ocupan un lugar y solo pueden ser sustituidos por otra cosa si el lugar se cede o se toma. Para De Certeau, un lugar es por tanto un ámbito perfectamente definido y delimitado. Pensemos, por ejemplo, en las fronteras de un Estado-nación, pero también en los muros que rodean una ciudad o, de nuevo, en el *eruv* de los barrios judíos. El *espacio*, por el contrario, representa el movimiento, la temporalidad y el cambio. El estudioso de la literatura Koen Geldof afirma que el espacio es el resultado de numerosas operaciones simultáneas y a veces contradictorias. El sociólogo Rudi Laermans añade que se crea continuamente utilizando el lugar, controlándolo activamente⁸. El espacio implica una acción, un proceso constante de “espacialización”. En ese proceso, el lugar se vuelve fluido, y se adentra en un estado de transmutación permanente.

Si cruzamos ambas oposiciones, obtenemos una figura axial que nos permite trazar las relaciones entre el arte, la política y la ciudad de una manera más analítica. Este esquema nos ofrece una clasificación —idealizada— de modelos urbanos en los que el arte, la política y el espacio público muestran una topología específica. Relacionados con el arte que generan estos órdenes urbanos, estos modelos son el de la ciudad monumental, la ciudad situacional, la ciudad creativa y la ciudad del común. Y aunque estos tipos urbanos ideales se presentan aquí en una sucesión cronológica, es evidente que todos ellos pueden coincidir. Por ejemplo, hoy en día ya no existen ciudades estrictamente monumentales, pero puede darse el caso de que algunos barrios de una ciudad se acerquen más a este modelo y que otros se parezcan más a la ciudad creativa o a la común. En resumidas cuentas, la ciudad se encuentra siempre en movimiento y cualquier tipología que intente reflejar este movimiento, incluida la siguiente estructura esquemática, no puede dar cuenta de la complejidad de la vida real.



La ciudad monumental

La ciudad monumental refleja la imagen ideal de Haussmann: una organización urbana basada en un plan racional desarrollado estratégicamente en el que se asigna a cada lugar una función perfectamente definida. Esta planificación la podemos encontrar a finales del siglo XIX y principios del XX en París y en el Londres posterior a la época victoriana. En realidad, esta distribución urbana no se representa a sí misma, sino que es la imagen del Estado-nación. En una democracia liberal representativa aún joven, este Estado-nación está gobernado por unos estadistas que forman un grupo de elite integrado por (antiguos) aristócratas, miembros de la alta burguesía y liberales. Tanto en un sentido literal como figurado, son ciudades ilustradas en las que la burocracia racional vive su apogeo weberiano. El sociólogo Luc Boltanski describe en los siguientes términos el periodo político en el que se gesta esta ciudad racional:

El periodo en cuestión vino marcado tanto por el incremento en la ambición del Estado por controlar a las poblaciones que residían en el territorio donde ejercía su poder —es decir, su poder sobre lo que en la primera mitad del siglo XIX empezaba a definirse como “sociedad”, un grupo que se identificaba a grandes rasgos con las fronteras del Estado-nación—, como por el desarrollo de unos planteamientos de la forma de gobierno que se inspiraban en distinta medida en la tradición liberal. Estos planteamientos contaron con el apoyo —como ha demostrado Michel Foucault⁹— de nuevas técnicas administrativas de totalización basadas en el uso de la estadística o la contabilidad, y de técnicas de identificación de individuos —es decir, de ciudadanos— a través del uso de documentos de identidad o de rasgos físicos. [...] Todas estas técnicas iban dirigidas a solucionar el problema del control a distancia de unos individuos formalmente libres, bien calculando y anticipando globalmente su comportamiento colectivo, o bien controlándolos individualmente, es decir, garantizando que se pudiera determinar su paradero¹⁰.

La ciudad de finales del siglo XIX y de la primera mitad del XX es el resultado de esta tendencia al cálculo racional surgida a escala nacional que se consolida en la primera mitad del siglo XIX. Por este motivo, en este tipo de ciudad la *esfera* pública coincide con lo que se define como el *espacio* público, un lugar estrictamente definido que las autoridades estatales o municipales “liberan” y organizan.

El arte que podemos encontrar aquí es preferiblemente el monumento nacional, que conmemora el gran momento fundacional de la nación y de su pueblo. Esta ciudad está sujeta a las interrupciones previsibles del arte, que reside en los espacios semipúblicos y asimismo monumentales de los museos, los teatros y las óperas. La ciudad solo se pone en suspenso de manera estratégica o calculada con los desfiles, las ferias o los carnavales que se celebran con regularidad.

En su entrevista con Jennifer Miller incluida en este volumen¹¹, Tessa Overbeek explica que la llegada anual del circo constituye una interrupción ritual. Del mismo modo, en la ciudad monumental, la interrupción artística posee una naturaleza fundamentalmente ritual. Esto significa que el artista puede alterar el orden social cotidiano, pero solo para afirmarlo en realidad, como sucede, por ejemplo, con la inversión simbólica de las intervenciones artísticas carnales¹². Este tipo de inversiones son en esencia válvulas de escape (o sublimaciones) sociales cuya finalidad es evitar estallidos verdaderamente violentos.

Una inversión simbólica no deja de ser, en realidad, exclusivamente simbólica, perfectamente delimitada en el tiempo y en el espacio. En palabras de De Certeau, a la interrupción ritual se le asigna un lugar permanente en la vida urbana cotidiana. Este tipo de arte ritual no afecta en lo más mínimo a la grandeza del Estado-nación, que permanece intacta. Es más, el arte sirve fundamentalmente para socializar a la población dentro del orden social existente sin cuestionar ese mismo orden. De acuerdo con De Certeau, a los artefactos artísticos se les asigna un *lugar* permanente tanto en la jerarquía social como en la zona urbana donde ese arte está permitido. La ciudad monumental, en otras palabras, es también la ciudad de una sociedad de clases en la que el arte monumental define el canon que debe emular una cultura de unidad nacional que oculta las diferencias sociales y económicas persistentes. En este contexto, el arte y la educación se dedican deliberadamente a ejercer la “violencia simbólica”, en palabras de Pierre Bourdieu, en la medida en que están destinados a convencer a los miembros de una clase social inferior de que ellos también son partícipes de una verdadera cultura, es decir, la elevada cultura nacional que en realidad legitima un estilo de vida burgués igual de elevado¹³.

En este periodo, mientras que el arte en el espacio público afirma el orden social, el Estado controla el espacio público con la ayuda de un ejército de sociólogos y urbanistas. Para combatir esta ciudad rígida y estratégicamente estructurada de espacios funcionales igual de herrumbrosos, se siembran en los años cincuenta las primeras semillas de las protestas que germinarán hasta convertirse en movimientos contestatarios maduros en la década posterior. Y, de esta manera, llegamos a una época en la que la relación entre la planificación espacial y la conducta urbana cambia y da lugar, por tanto, a un nuevo tipo de ciudad.

La ciudad situacional

Uno de los movimientos que empieza a carcomer la rígida retícula urbana es el situacionismo, fundado a finales de los años cincuenta. Poco a poco, la ciudad monumental, estructurada de manera estratégica con lugares asignados, fijos, va dejando paso a otro tipo de relaciones. Una multitud de artistas y de activistas jóvenes se enfrenta a las posiciones permanentes de las instituciones jerárquicas,

de los monumentos y del canon, y reivindica la ciudad a través de intervenciones prácticas y de un uso “inapropiado” de las zonas urbanas y los edificios ordenados previamente. Se declara con frecuencia el inicio de una revolución contra la clase dominante y las estructuras burocráticas, mediante manifiestos, panfletos y carteles efímeros.

Hasta finales de los setenta e incluso hasta principios de los ochenta, la batalla de la reapropiación se prolonga y se expresa a través de murales y de grafitis primitivos, y surgen los movimientos okupas. Una gran variedad de tendencias socavan la autoridad de la ciudad monumental y, por fin, transforman la urbanidad en un acontecimiento situacional. De acuerdo con la terminología de De Certeau, se produce un enfrentamiento directo entre el lugar y la táctica. Puede darse el caso de que una persona camine desnuda por la calle, o de que una multitud se manifieste para recuperar las calles que ha usurpado el rey coche, con el único fin de alborotarlas de nuevo con un happening lúdico. En otras palabras, la ciudad situacional es el telón de fondo de acontecimientos y encuentros inesperados, que tienen lugar siempre y cuando el telón de fondo se mantenga fijo en su lugar. La policía a veces actúa con contundencia para mantener el orden existente.

Aunque el poder de la autoridad política y educativa se aferra a la jerarquía tradicional, una elite artística ortodoxa despliega estrategias reaccionarias para salvaguardar su posición. La oposición entre táctica y estrategia, entre espacio y lugar, parece coincidir de hecho, momentáneamente, con la distinción entre progresistas y conservadores, entre heterodoxia y ortodoxia, o entre izquierda y derecha, en esta coyuntura.

La crítica institucional dentro del mundo del arte también se puede interpretar de acuerdo con esta cadena de dicotomías. A menudo, algunos artistas intentan desbancar al museo y a su canon histórico con acciones basadas en acontecimientos y por tanto tácticas. Al mismo tiempo, otros artistas huyen de las paredes blancas del entorno institucional para crear un nuevo mundo en las calles y en los vecindarios. En la ciudad situacional, el arte linda a menudo con la política a través de acciones en las que tanto los espacios públicos como los privados adquieren un carácter público. Una y otra vez, se depositan voces e imágenes imprevistas en los lugares existentes, se presentan y se concretan formas de vida colectiva completamente diferentes, de manera que estos lugares se convierten en sitios públicos.

La lucha social y artística, los obreros y los estudiantes, el proletariado y los intelectuales, la revolución política y sexual, las transgresiones o destrucciones creativas y alucinógenas, se unen momentáneamente para debilitar tácticamente la autoridad y el Estado. Sin embargo, como es sabido, la solidaridad entre la clase obrera y el movimiento estudiantil, al igual que la lúcida distinción entre la izquierda y la derecha, no duraría más de dos décadas. Los rebeldes individuos

de la clase media-alta que todavía eran colegiales en los años sesenta, evolucionarían en las décadas posteriores hasta convertirse en un nuevo espécimen renovado del liberal progresista del siglo XIX. Habían asimilado el mensaje de los situacionistas, pues transformaron el arte de vanguardia en diseño, la política en estética, la iniciativa en empresa y la ideología en estilo de vida. A través de colaboraciones entre lo privado y lo público, alcanzaron compromisos con el Estado y las autoridades municipales para convertir el espacio urbano en algo verdaderamente fluido. El aburguesamiento y los proyectos inmobiliarios se sucedieron rápidamente en un cambio de gestión estratégico que flexibilizó progresivamente la infraestructura urbana. A partir de los años ochenta, la ciudad adquiere una fluidez mayor, el lugar se convierte en espacio, y el enfoque planificador da paso a un enfoque de la ciudad espacial o proyectual. En otras palabras, nos adentramos en una nueva era urbana.

La ciudad creativa

En los años setenta el dinero se desvinculó del patrón oro, y en las dos décadas posteriores la economía real y la economía virtual empezaron a distanciarse de manera progresiva. La liquidez del dinero aumenta cada vez más, y resulta difícil conseguir que los flujos financieros se detengan en las fronteras del Estado-nación. Por el contrario, los gobiernos promueven activamente el libre tráfico de capital transnacional. Pero a los flujos financieros les suceden enseguida oleadas de personas —en busca de fortuna y felicidad— e incluso de empresas, agrupadas a menudo en conglomerados multinacionales. El flujo de capital genera un flujo humano, y la distinción entre política nacional y política internacional es cada vez más imprecisa. A menudo, el Estado-nación solo puede limitarse a observar este tráfico de personas que van y vienen, de compañías que se instalan y después se trasladan, el crecimiento del empleo que después se evapora.

Saskia Sassen es una de las estudiosas que afirma que la metrópolis se convierte en el epicentro de este tráfico global. La ciudad es ahora la protagonista principal de la gestión política, mientras que la nación se encuentra cada vez más aprisionada, acuciada por las presiones de los gobiernos locales y las organizaciones transnacionales; de las pequeñas compañías creativas y de las gigantescas multinacionales. Mientras que los movimientos de base de los migrantes, los inmigrantes ilegales y de vez en cuando los terroristas hacen que el espacio geopolítico cuidadosamente delimitado se vuelva más fluido, los gobiernos y el capital unen sus fuerzas desde arriba en una colaboración entre lo público y lo privado que hace desaparecer la planificación espacial tradicional. En los años noventa, la ciudad se convierte en una zona de obras en la que los promotores inmobiliarios y los planificadores urbanos gozan a veces de libertad total.

La denominada “ciudad neoliberal” surge en el proceso de lo que Gilles Deleuze y Felix Guattari definieron como “desterritorialización”¹⁴. O, según su apasionada

formulación: la máquina de guerra de los migrantes y los inmigrantes ilegales, y las multinacionales sin patria se unen para “ocupar” el territorio geopolítico. O, volviendo a De Certeau: el *lugar* fijo deja paso en realidad al *espacio* urbano. Este espacio urbano se convierte gradualmente en una plataforma giratoria para el tráfico de dinero y de personas, la zona de tránsito de los inmigrantes ilegales y los creativos que han adquirido una formación especializada y trabajan duro, pero a cambio de salarios precarios. La tercera oleada de aburguesamiento ha creado un espacio para este último grupo.

A finales de los noventa, después de la reubicación de las clases sociales en las oleadas anteriores, la clase creativa acapara toda la atención. La obra de Richard Florida y de otros autores¹⁵ aporta la necesaria legitimación semicientífica que necesita esta política de la tercera vía. La ciudad creativa ha nacido. Mientras que algunos antiguos socialistas como Tony Blair abrazan la política del espectáculo y el capital, los funcionarios y los promotores urbanos se arremangan para diseñar nuevas zonas creativas. El lumpen-proletariado industrial tiene que dejar paso a la precariedad post-industrial del creativo; el trabajador sindicado a la flexibilidad del autónomo; el artista al empresario cultural, el trabajo indefinido al contrato temporal, el Estado del bienestar al poder neoliberal.

La paradoja de la ciudad creativa se adivina enseguida: aunque parece que todo se ha vuelto fluido y el gobierno fomenta la movilidad, la flexibilidad, la inventiva y la creatividad, ese mismo gobierno —ahora urbano— intenta forjar una alianza con el nuevo capital. El diseño artificial de las zonas urbanas creativas, de los barrios de moda, de los lugares de trabajo flexibles y de bares atractivos, forma parte de una estrategia urbana verdaderamente política, que intenta a la desesperada domesticar a la salvaje multitud de artistas, hípsters y creativos de todo tipo ofreciéndoles un *lugar* fijo dentro de un espacio urbano ideado a conciencia.

Desde el Groninger Museum al Guggenheim de Bilbao, todas estas iniciativas forman parte de un plan maestro destinado a recuperar el control de la ciudad y de su economía. Si recurrimos una vez más a la terminología de De Certeau, podemos afirmar que en la ciudad creativa el espacio se enfrenta a la estrategia. En esta estrategia, el espacio público —en el que, idealmente, “todo vale”— es un espacio minuciosamente calculado. Aunque las plazas parecen abiertas, su uso se organiza conforme a un horario estricto. Da la sensación de que el espacio público admite cierto desorden, pero las cámaras registran escrupulosamente cualquier posible disturbio real.

Aunque son los políticos mayoritariamente socialistas de la tercera vía los que ponen en práctica esta moderna estrategia hasta bien entrada la primera década del siglo XXI, a finales de esta misma década le entregan el testigo a los partidos predominantemente reaccionarios. En virtud de este proceso, la ciudad creativa se convierte en una ciudad cada vez más represiva. Las amenazas terroristas, en combinación con algún que otro estallido aislado de violencia psicopática,

contribuyen a consolidar un nuevo régimen. Las fuerzas neoliberales y las fuerzas neonacionalistas se unen para seguir construyendo sobre los cimientos de los métodos estratégicos de sus predecesores políticos. Y en esta ocasión no invocan la retórica de la moda, sino que recurren a una enérgica autoridad. En lugar de hacer la vista gorda con las drogas blandas, aumenta la vigilancia policial y la tolerancia queda reducida a la mínima expresión.

Y si, de repente, aparece un individuo armado hasta los dientes en el tráfico de la ciudad, siempre se puede echar mano del último recurso desesperado: el ejército. Resulta bastante simbólico que sea precisamente esta representación exclusiva del Estado-nación la que se invoca ahora. Empujados por el deseo nostálgico de la ciudad monumental, los políticos reaccionarios recuperan la idea de nación en un intento por controlar a la incontrolable multitud de ciudadanos y demás híbridos. De hecho, la ciudad se ha convertido en una impureza dentro de una retórica estrictamente nacionalista, una sucia mancha en el Estado-nación, el otro dentro del propio cuerpo.

Y, ¿qué pueden hacer los artistas en esta ciudad creativa pero represiva? Como he adelantado antes, lo mejor es que se conviertan en empresarios creativos, lo cual significa que en lugar de comportarse de manera recalcitrante y causar “problemas”, tendrán que ayudar a solucionarlos aportando ideas constructivas. El nuevo artista no es un revolucionario, como en la ciudad situacional, sino un “realista” y, sobre todo, un pragmático. El arte en el espacio público sirve por tanto para diferenciar los barrios, para determinarlos asignándoles una nueva identidad. Volviendo a De Certeau: el arte público se despliega como parte de una estrategia dirigida a obligar al espacio a que se convierta de nuevo en lugar. Y, sí, en la ciudad creativa-represiva los artistas también son bienvenidos en los vecindarios problemáticos.

El arte comunitario vuelve a ponerse de moda. Tanto los políticos de la tercera vía como los conservadores están encantados de poder contar con unos artistas que están dispuestos a solucionar los problemas que ellos han causado con sus políticas neoliberales sin pedir nada a cambio. Los centros comunitarios, los colegios y los servicios médicos se han desmantelado con el pretexto de que existe una crisis y de que no son rentables, y los artistas pueden intentar arreglar los agujeros que han aparecido en el tejido social¹⁶. En su empeño, los artistas bienintencionados recurren a menudo a métodos que refuerzan la sensación interna de identidad de las comunidades de las que hablaba Sennett, en lugar de promover la ciudad abierta que ellos mismos representan. En una palabra, los únicos artistas que se toleran en el espacio público son los artistas creativos que pueden levantar un poco el ánimo de un barrio, física y mentalmente.

Estos artistas contratados son una pieza de un engranaje de *marketing* más general, *estratégico*, en realidad, encaminado a diferenciar a una ciudad de las demás a través de una estética más o menos falocéntrica. Se supone que la

grotesca arquitectura de los museos, los megalómanos festivales de luces y los espectaculares actos circenses sustituyen a las catedrales de antaño. En realidad, la ciudad creativa-represiva es, ante todo, una ciudad turística, y el espacio público un centro comercial dirigido al consumidor, con operadores turísticos disfrazados de artistas, comisarios independientes y programadores artísticos. Por otra parte, esta imagen creativa perfectamente comercializada y orquestada sirve para disimular y encubrir la confusión urbana provocada por las crecientes desigualdades sociales y los conflictos étnicos y religiosos, mientras se utiliza un enfoque insidioso, represivo —y a veces también biopolítico— para intentar reprimir los estallidos de violencia. En colaboración con los habitantes multiculturales de la ciudad, el artista comunitario entona feliz el himno de la cohesión social, y de esta manera, en realidad —como señala Sennett— fomenta el estallido de violencia. Ni las políticas urbanas creativas ni las medidas represivas pudieron impedir los disturbios y los problemas que se desataron en las *banlieues* de París o en los suburbios de Londres, y que se reprodujeron a menor escala en el municipio de Molenbeek (Bruselas) o en Turnhoutsebaan (Amberes). No hay ningún artista —idealista o pragmático— capaz de amansar a esta multitud del “común” ni predecir cuándo estallará la violencia.

Necesitaríamos una bola de cristal para adivinar durante cuánto tiempo puede la ciudad creativa-represiva controlar el tejido urbano espacializado con esta táctica estratégica. ¿Será capaz de contener permanentemente la aparición de la violencia? ¿Será capaz el empresario creativo de seguir animando el espacio público a largo plazo? ¿O llegará el día en el que la ciudad creativa pero racionalmente calculada y asediada perderá el control definitivamente? En cualquier caso, estas conjeturas nos plantean la posibilidad teórica de una ciudad completamente diferente.

La ciudad del común

La distopía se encuentra con la utopía cuando el enjambre urbano de flujos globales hace pedazos la política estratégica. Cuando se destrozan las cámaras que vigilan el espacio público en la ciudad creativa, se plantean dos posibilidades. O bien los fragmentos de la cámara destrozada dan fe de la existencia de hordas o bandas criminales, o de cualquier otro tipo de chusma que pone en peligro el desarrollo de las relaciones urbanas, o bien son el símbolo de un deseo de libertad, el anhelo de un nuevo orden social que pueda gestionar la vida de la ciudad sin un control centralizado y autoritario. El espacio urbano, que se ha convertido en un espacio completamente líquido debido a los flujos humanos de base y al capital que fluye desde arriba, se ha ampliado, y se presta a una infinidad de tácticas. Casi todo el mundo puede intentar apropiarse del espacio. Cuando el control estratégico cede terreno, el espacio y las tácticas se encuentran en pie de igualdad. La ciudad entonces pertenece a todo el mundo y todo el mundo intenta apropiarse

de alguna parte. Quizá esta sea la utopía que soñaba Richard Sennett en 1970, cuando defendía la necesidad de un incremento de la anarquía. Según el pensador americano, si la ciudad rechazara el orden impuesto de manera estratégica, no se materializaría la distopía de la violencia criminal ni, sobre todo, de la violencia irracional.

El potencial de “crimen irracional” para la violencia sin objeto o provocación es muy grande ahora. La razón que existe para ello es que la sociedad ha acabado por esperar demasiado orden, demasiada coherencia en su vida pública, embotellando así la agresividad hostil que los hombres no pueden dejar de sentir. Estas nuevas ciudades anárquicas prometen ofrecer una válvula de escape para aquello de que los hombres tienen miedo ahora. Haciéndolo, la estructura de la comunidad urbana adoptará una clase de estabilidad, un molde de expresión reinante, que será reconfortante para los hombres porque les brindará válvulas de escape expresivas. La anarquía en las ciudades, que impulsa a los hombres a decir lo que piensan unos de otros con el fin de forjar algunas pautas de mutua compatibilidad, no es por tanto una solución de compromiso entre el orden y la violencia: es una forma de vida enteramente distinta, que significa que los individuos dejarán de estar atrapados entre estas dos polaridades¹⁷.

Las nuevas comunidades urbanas que defiende Sennett son especiales, pues ya no necesitan desarrollar un “espíritu de grupo” que se oponga al “otro” para aflorar y sobrevivir. Los cimientos constitutivos de estas comunidades surgen al margen del reflejo identitario. Los ingredientes de una nueva forma constitutiva no son la igualdad, la coherencia ni el consenso, sino la alteridad, las contradicciones internas y el disenso. El rasgo distintivo del nuevo tejido social no es el “ser”, sino el “transformarse” continuamente.

En los años setenta, Sennett acuñó una noción que en la actualidad está causando furor: el “común”, un concepto que, por cierto, parece mucho más adecuado que su noción de anarquía. No es la comunidad la que modula el nuevo tejido urbano, sino el común. O, mejor dicho, la comunidad con la que sueña esta utopía. Ya he explicado a fondo la noción de común en otras ocasiones¹⁸. A grandes rasgos, el común es un espacio o un área que puede ser al mismo tiempo física y simbólica, material y mental, y puede servir como un recurso para todos.

filósofos como Antonio Negri y Michael Hardt¹⁹, o Hans Achterhuis²⁰ han definido este espacio en términos históricos como un lugar o una fuente de materia prima de la que todo el mundo puede disponer libremente y en la que todo el mundo participa —tanto los actores públicos como los actores privados. Según Negri y Hardt, este común no solo se necesita para mantener viva la cultura y la comunidad, sino también para que conserve su dinamismo a largo plazo. Este común, sin embargo, no es una anarquía en el sentido en que definía Sennett el término, sino un espacio que se regula con el fin de salvaguardar su libre uso.

En otras palabras, el común no puede existir sin unas reglas estrictas que protejan este espacio para evitar que el Estado o el mercado se apoderen de él.

No obstante, estos filósofos no especifican cómo se puede hacer efectivo este común, y por este motivo sus teorías siempre se suelen rechazar por su naturaleza utópica. Esto no les ha impedido presentar algunos informes convincentes acerca de un ámbito situado al margen del Estado y del mercado, donde se constituye el común. Es más, existen pruebas históricas que demuestran que este espacio solo puede surgir de la interacción *entre* las personas, es decir, en la esfera social. Esto puede parecer bastante obvio, si no fuera porque se considera que esta esfera es un dominio plenamente autónomo que regula sus propias leyes y relaciones sociales independientemente de la política y la economía. El común, por tanto, se origina en un espacio social autónomo que no se somete a las leyes del gobierno ni a las del capital. Como es lógico, los ejemplos empíricos de estas constituciones sociales son sobre todo de naturaleza táctica. Esto significa, de acuerdo con las ideas de De Certeau, que son temporales y que intentan apropiarse o controlar en sus propios términos un espacio preparado estratégicamente. Si adoptamos una formulación que se adapte al título de esta publicación, podríamos decir que el común se constituye una y otra vez a través de la interrupción.

Desde el punto de vista de la ciudad, los proyectos del artista situacionista de origen holandés Constant Nieuwenhuys se acercan mucho a esta ciudad del común. Podemos suponer en cualquier caso que en su proyecto de *Nueva Babilonia*, Nieuwenhuys tenía en mente cierto tipo de común, pues en esta ciudad la parte más importante del tejido urbano estaba destinada al “uso colectivo”, y carecía de una función formal determinada. Además, este visionario holandés se opone a Haussmann en la medida en que presenta un desconcertante espacio urbano con una estructura laberíntica en constante transformación cuyos habitantes llevan una existencia nómada y —mientras crean y deambulan por ella— visitan constantemente nuevas partes de la ciudad donde permanecen durante periodos de tiempo más o menos extensos. En otras palabras, las personas que habitan esta ciudad pueden crear en todo momento espacios tácticos y, de esta manera, modelar definitivamente el tejido urbano. Mientras que Nieuwenhuys, paradójicamente, concibió un plan urbano global relativamente haussmaniano, colectivos actuales como Recetas Urbanas aniquilan por completo esta ilusión con su denominada “arquitectura temporal”.

Cincuenta años después de los extravagantes proyectos de Nieuwenhuys, podemos constatar que han surgido infinidad de iniciativas para constituir ese común. Del mismo modo que el objetivo de Creative Commons es redistribuir estratégicamente las licencias de derechos de autor y las patentes, el movimiento Occupy y las parcelas comunales se reapropian temporalmente de un espacio urbano que tenía una función previamente asignada. Algunos proyectos poseen un carácter más sostenible y una naturaleza más estructural que otros, pero lo

importante es que este “movimiento” ha adquirido una fuerza considerable. Nuevas iniciativas surgen de repente por todas partes, en cualquier momento. Desde la ocupación del edificio de la Universidad en el Maagdenhuis de Ámsterdam al Teatro Villa Occupato de Roma, desde la plaza Tahrir de El Cairo a Yo Sí, Sanidad Universal y Recetas Urbanas en España, el espacio urbano se ocupa de una manera cada vez más táctica con efectos más o menos duraderos. Pero lo que cuenta no es la duración de una iniciativa singular, sino la aparición constante de movimientos nuevos. La ciudad del común, de hecho, solo se constituye a través de una confusión continua de maniobras tácticas, de las confrontaciones y del disenso. Aunque los administradores de la ciudad creativa-represiva prefieren rechazar estas ocurrencias aduciendo que “no tienen sentido”, ni “dirección” y que son “prácticamente inviables” porque son “poco realistas”, un ejército cada vez más nutrido de filósofos, sociólogos, economistas y estudiosos de diversa índole considera que se trata de síntomas que anticipan nuevas formas de administración, una nueva democracia, incluso. La politóloga Isabell Lorey, por ejemplo, habla de una “democracia presentista” que tiene lugar en el aquí y en el ahora, a diferencia de la democracia representativa liberal²¹. Mientras que aquella se limita a prometer una democracia mejor o más desarrollada para el futuro, esta se materializa en la acción actual y cotidiana. Además, cada vez son más los pensadores pragmáticos, como el politólogo David Held, que consideran que el futuro de la democracia pasa por un equilibrio mutuo y constante de las fuerzas sociales, culturales, políticas y económicas. Las empresas, la población civil, las cooperativas y los gobiernos se organizan en lo que define como una “autonomía democrática”²². Numerosas formas de autogobierno se alinean y a menudo también chirrían. Aunque Held no reniega del Estado, su punto de vista se acerca a una voluntad política que el movimiento italiano Autonomía ya defendía a finales de los setenta:

La autonomía política es el deseo de permitir a las diferencias profundizarse por la base sin intentar sintetizarlas desde arriba, destacar estas actitudes sin imponer una “línea general”, permitir a las partes coexistir unas junto a otras en su singularidad²³.

La ciudad del común es, precisamente, la base de esa autonomía democrática. Las ciudades siempre han sido un crisol de religiones, culturas, clases y contradicciones sociales y políticas. Las culturas urbanas toman forma en la intersección del capitalismo comercial, las bellas artes y la negligencia cosmopolita; y de la explotación, la prostitución, la inmigración forzosa y la deportación. En la ciudad, las tensiones son omnipresentes. En este escenario urbano, podemos encontrar los cimientos necesarios para construir una extraña democracia que se vivirá de manera cotidiana. Esta democracia es “extraña” porque no coincide con la democracia representativa liberal organizada conforme a unos presupuestos racionales a la que estamos acostumbrados en Europa y en Estados Unidos.

Este último modelo de organización política se basa en la representación cuantitativa y en los votos. Es una forma política que se constituye en un Estado-nación que dice basarse en la identidad relativamente homogénea de una población a la que define como “el pueblo”. Las grandes ciudades contradicen este mito del “pueblo” en virtud de la realidad cotidiana que vive “la mayoría”, una multitud de culturas heterogéneas.

Los espacios urbanos con una elevada densidad social son, por otra parte, el lugar predilecto de las numerosas minorías que carecen por completo de representación política. Estas ciudades son en ese sentido el “otro”, el extranjero o, en ocasiones, una mancha en la identidad del Estado-nación. Por este motivo se suele decir que “Nueva York no es Estados Unidos” o que “Ámsterdam no es Holanda”; que “Berlín no es una ciudad alemana” o que “no se debe confundir Bruselas con Bélgica”. Lo que se quiere indicar con estas afirmaciones es que la gente que vive en esas ciudades, sus relaciones o, en general, su cultura, no son representativas del país en el que esas mismas ciudades se encuentran ubicadas.

Estos focos de masificación repartidos por todo el mundo constituyen la prueba diaria y empírica que demuestra que pueblos muy diferentes pueden convivir de manera relativamente pacífica sin necesidad de una identidad (nacional) homogénea. Por supuesto, a veces se producen enfrentamientos, e incluso conflictos tremendamente sangrientos, pero en general, las poblaciones urbanas aprenden todos los días a convivir con los demás sin pelearse, aunque no hagan el más mínimo esfuerzo por entenderse. Por esta razón, quizá, todavía se puede decir que estos espacios superpoblados son laboratorios de una ciudad del común en la que se pone en práctica una democracia cotidiana que no es pacífica, pero sí agonística: la “democracia presentista” de Lorey.

¿Quiénes son los artistas en esta ciudad del común? Aunque todavía se parecen a sus predecesores de la ciudad situacional, viven en un contexto social bastante distinto. Mientras que los artistas de los sesenta y los setenta luchaban tácticamente contra la rigidez de las estructuras jerárquicas y contra una experiencia de la ciudad impuesta, planificada, los artistas de la ciudad del común, por el contrario, circulan a través de un ámbito extremadamente fluido en el que el movimiento y el cambio son la regla. Una diferencia importante con los situacionistas es, quizá, que en una situación totalmente líquida uno no puede limitarse a criticar, a enfrentarse y a escandalizar, sino que además debe construir plataformas alternativas a las que aferrarse. Por tanto, los artistas deben ser, además, en cierta medida, “constructivos”. Deben constituir en la ciudad nuevos mundos reales, mesetas políticas, económicas y sociales para irritar constantemente desde esas posiciones ese mismo tejido urbano.

Hoy en día, los artistas solo interrumpen la ciudad ralentizando el ritmo de sus flujos y, ocasionalmente deteniéndolos del todo. Los artistas no actúan en el espacio público, pero tienen que reivindicar constantemente su lugar, y al hacerlo

crean espacio público una y otra vez. En otras palabras, se ven obligados a dejar señales o balizas que delimiten el lugar donde se ha creado una zona autónoma durante un periodo más o menos prolongado, o, mejor dicho, donde los lugares se han vuelto autónomos. Los artistas que ya no pueden vivir de las subvenciones o del Estado, y tampoco quieren entregar su arte al libre mercado, dependen de las redes sociales para materializar su arte. Como decía antes, lo social es la base del común. Por eso los artistas tendrán que utilizar el tejido urbano social, a veces incluso abusar de él, para seguir creando una obra independiente. Por otra parte, deberán ser capaces de desplegar tácticas que les permitan mostrar su obra y generar sus propios espacios sociales autónomos (temporales).

En otras palabras, los artistas se convierten en cofundadores de constructos artísticos y sociales, y en esto se diferencian de la mayoría de sus predecesores. Desde el siglo XIX, siempre se ha permitido a los artistas comportarse de una manera exageradamente individualista. En la ciudad monumental, la moralidad burguesa sufragaba su existencia individual. Y aunque los artistas de la ciudad situacional arremetían cada vez con más fuerza contra las instituciones burguesas, paradójicamente, eran estas las que les proporcionaban la logística y la protección financiera para que pudieran desarrollar ese individualismo exagerado. En la ciudad creativa, es el libre mercado el que financia el modelo individualista del artista-autónomo, a veces en combinación con los estímulos indirectos de los gobiernos de diferente signo. Por tanto, en todas estas “ciudades” los artistas pueden seguir refugiándose en la adolescencia: o bien se recurre a ellos por la pureza y la coherencia de sus ideas, como sucede en la ciudad monumental, o bien por sus iniciativas independientes en la ciudad creativa, o para que den rienda suelta a su tozudez adolescente en la ciudad situacional.

En la ciudad del común, sin embargo, hay que “madurar”. Aquí los artistas deben adoptar una actitud determinada para enfrentarse a un mundo en constante transformación; un mundo que les exige además que redefinan continuamente su posición artística. Tendrán que inventar otros modelos para poder sobrevivir, también desde el punto de vista artístico. Y no basta con inventarlos, sino que además tendrán que probarlos en la realidad urbana. Aquellos que quieran crear una obra personal y original al margen del Estado y del mercado, se verán obligados a adoptar un modelo colectivo en el que las ideas artísticas se pondrán a prueba continuamente de manera experimental. Es como si Constant Nieuwenhuys hubiera tenido que generar un espacio experimental real en la ciudad para poder desarrollar efectivamente su *Nueva Babilonia* o, por lo menos, para experimentar empíricamente con este modelo. La experimentación, por tanto, ya no se circunscribe a un laboratorio o a un estudio aislado, sino que se desarrolla en la vida social cotidiana. Además, aparte de Nieuwenhuys, muchos otros artistas de la misma ciudad están dispuestos a presentar sus propios proyectos individuales: se trata sencillamente de evitar que desplieguen cualquier tipo de plan totalitario o haussmanniano. Con todo, estos experimentos “en la vida

real” son siempre formas híbridas, a medio camino entre la escenificación artística y la escenificación social, con todos los riesgos que pueden acarrear este tipo de proyectos. Por ejemplo, podría suceder que los artistas renunciasen a sus ideas estrictamente artísticas en el proceso social, y que sus proyectos ideales se volviesen ininteligibles. Este es un riesgo que tendrán que correr si quieren dar vida al mismo tiempo a sus prácticas artísticas y a la ciudad del común.

Dentro del nuevo contexto urbano, los artistas ya no pueden esconderse en la seguridad de los teatros y de los museos de la ciudad monumental, como sus predecesores burgueses, y tampoco pueden construir una identidad sólida asaltando estos edificios, como en la ciudad situacional, ni refugiarse en sus barrios de moda, como sucedía en la ciudad creativa. Sus acciones o performances solo adquirirán significado cuando “perforen” la ciudad y se dejen perforar por ella. Para lograrlo, tendrán que analizar a conciencia el tejido social urbano, y reunir el valor suficiente para destruir si fuera necesario, pero también la generosidad para reconocer y respetar las relaciones sociales más diversas.

En una época en la que todo se ha vuelto líquido, los artistas solo pueden trabajar si primero construyen un nuevo terreno donde mantenerse en pie. Tendrán que constituir por sus propios medios los cimientos, insistiendo en la “estafa” del trabajo comunal o “colectivo”. En otras palabras, tendrán que generar nuevas instituciones capaces de garantizar cierta estabilidad o una seguridad relativa sobre una base colectiva, de manera que pueda florecer su obra artística individual. Estas nuevas instituciones del espacio urbano líquido apenas se parecen a las instituciones rígidas y jerárquicas de antaño. Los espacios sociales autónomos, independientes del Estado y del mercado, se entienden mejor si interpretamos que son carpas circenses que se levantan de manera temporal y después se trasladan y se montan en otro lugar. En otras palabras, estas instituciones son unidades móviles que solo establecen un perímetro de manera temporal. El área contenida dentro de este perímetro no posee una naturaleza estrictamente física. Es un dominio social en el que las interacciones sociales también se modelan de diferente manera. Este proceso no se reduce al distanciamiento de la ciudad segregada de Haussmann. Gracias a las acciones de los artistas, las comunidades y los barrios homogéneos se cuestionan y se animan constantemente a través de la experimentación con otras formas de vida y de la demostración de su viabilidad. Los estilos de vida de los que se valen los artistas para poner en marcha la ciudad del común, serán en todo caso profundamente híbridos. Como en la vida circense, la vida privada y el trabajo, la profesión y la familia, los amigos y los enemigos, la celebración y la producción creativa, el arte y la economía están indisolublemente unidos. El “modelo circense” supondrá el fin de la vida de la familia tradicional de la que hablaba Sennett. Solo cuando, a diferencia de lo que sucede en el modelo circense tradicional, la comunidad de esta compañía itinerante se abra y se determine reflexivamente en el disenso —en una palabra, cuando esta muchedumbre neotribal se convierta en política—

empezará a funcionar la ciudad del común. O cuando, siguiendo el ejemplo del colectivo Recetas Urbanas —que en una ocasión se constituyó en torno a una carpa de circo, lo cual no es ninguna casualidad—, alcance de forma continua y deliberada un equilibrio en la cuerda floja entre la legalidad y la ilegalidad y, por tanto, deje de actuar de una manera estrictamente artística o arquitectónica y se vea obligada a pensar y a actuar políticamente. Solo en esa autarquía híbrida, abierta, podrán los artistas adquirir una autoridad soberana suficiente para crear obras personales y constituir nuevos símbolos sociales. En una palabra, solo cuando consigan dar forma a esas constituciones —artísticas y sociales— nutrirán la vida urbana como artistas adultos en confrontación con los demás habitantes y transeúntes. Dentro de este espacio urbano fluido, los propios artistas son los creadores *de* un territorio común en el que pueden campar a sus anchas durante una temporada, junto a los demás. No solo habrán inventado, como Nieuwenhuys, una Nueva Babilonia, sino que además le habrán dado vida en una Nueva Babilonia, una ciudad común en continuo proceso de transformación.

Aunque existen ejemplos concretos, como Recetas Urbanas, es difícil predecir con exactitud qué tácticas desplegarán los artistas de la ciudad del común. En cualquier caso, si intentáramos determinarlas ahora podríamos debilitar de antemano su potencial táctico. Por eso este artista de la ciudad del común es, por el momento, una idea vaga y abstracta. No obstante, hay algo que podemos decir de su labor sin miedo a equivocarnos: lo mejor sería que fuera a la vez artística y ecológica y económica y política y social. Es indudable que los artistas que abarcan todos estos ámbitos simultáneamente tienen más posibilidades de dar vida al común. Y solo si otros artistas proyectan una y otra vez en el espacio urbano imágenes, ideas, visiones y sonidos alternativos, serán capaces de perfilar la ciudad arquitectónica común, en colaboración con otros. La ciudad del común solo puede materializarse a través de acciones imprevisibles que generen un espacio disonante en el que participen una multitud de voces que defiendan posiciones contrarias. Los artistas construyen foros de expresión en los que ellos mismos entonan una de esas voces. Pues la ciudad del común solo se vuelve común mediante representaciones individuales, ininterrumpidas y contradictorias del común.

1. Richard Sennett, *The Uses of Disorder: Personal Identity & City Life*, Nueva York, Knopf, 1970, p. xxii [Trad. cast., *Vida urbana e identidad personal: los usos del desorden*, trad. Josep Rovira, Barcelona, Península, 2001].
2. *Ibíd.*, pp. 9-10.
3. Ver Saskia Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1991 [Trad. cast., *La ciudad global*, Buenos Aires, Eudeba, 1999]; Chris Hammet, “Gentrification and residential location theory: a review and assessment”, en D. T. Herbert y R. J. Johnson (eds.), *Geography and the Urban Environment. Progress in Research and Applications*, Londres, John Wiley, 1984; A. Smith, *The World’s New Culture Meccas: Newcastle Gateshead from Coal to Culture*, 2002.
4. Richard Sennett, *óp. cit.*, p. 162.
5. Chantal Mouffe, *On the Political. Thinking in Action*, Londres y Nueva York, Routledge, 2011, p. 20 [Trad. cast., *En torno a lo político*, trad. Soledad Laclau, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007].
6. Pascal Gielen y Thijs Lijster, “Culture: the Substructure for a European Common”, en Pascal Gielen (ed.), *No Culture, No Europe. On the Foundations of Politics*, Ámsterdam, Valiz, 2015, pp. 19-64.
7. Michel de Certeau, *L’invention du quotidien*, vol. 1. Arts de faire, París, Gallimard, 1990 [Trad. cast., *La invención de lo cotidiano*, trad. Alejandro Pescador, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2000].
8. Rudi Laermans y Koen Geldof, *Sluipwegen van het denken. Over Michel de Certeau*, Nijmegen, SUN, 1996.
9. Michel Foucault, *Security, Territory, Population. Lectures at the College de France 1977-1978*, Palgrave Macmillan, Londres y Nueva York, 2007.
10. Luc Boltanski, *Mysteries and Conspiracies: Detective Stories, Spy Novels and the making of Modern Societies (Enigmes et complots)*, París, Gallimard, 2012), Cambridge/Oxford, Polity Press, 2014, p. 65.
11. En *Interrupting the City*, en prensa.
12. Mijaíl Bajtín, *The Dialogical Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981.
13. Pierre Bourdieu, *La Distinction: Critique sociale du jugement*, París, Les Editions de Minuit, 1979 [Trad. cast., *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*, trad. M^a del Carmen Ruiz de Elvira, Madrid, Taurus, 2012].
14. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *L’anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, París, Les Éditions de Minuit, 1972 [Trad. cast., *El anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. Francisco Monge, Barcelona, Paidós, 1995].
15. Richard Florida, *The Rise of the Creative Class*, Nueva York, Basic Books, 2002.
16. Ver Paul de Bruyne y Pascal Gielen, *Community Art. The Politics of Trespassing*, Ámsterdam, Valiz, 2011.
17. Richard Sennett, *óp. cit.*, p. 181.
18. Ver, por ejemplo, Pascal Gielen y Thijs Lijster, *óp. cit.*, pp. 19-64.
19. Antonio Negri y Michael Hardt, *Commonwealth*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2011 [Trad. cast., *Commonwealth. El proyecto de una revolución del común*, trad. Raúl Sánchez Cedillo, Madrid, Akal, 2011.].
20. Hans Achterhuis, *De utopie van de vrije markt*, Róterdam, Lemniscaat, 2010.
21. Isabell Lorey, “An Untimely Present in Europe”, en Pascal Gielen (ed.), *No Culture, No Europe. On the Foundations of Politics*, *óp. cit.*, pp. 183-195.
22. David Held, *Models of Democracy*, Cambridge, Polity Press, (1987) 2006 [Trad. cast., *Modelos de democracia*, trad. Teresa Alberto, Madrid, Alianza Editorial, 1993].
23. Sylvère Lotringer y Christian Marazzi, *Autonomia. Post-Political Politics*, Los Angeles, Semiotext(e), 2007, p. 8.

El desbarajuste de la arquitectura utópica

Rem Koolhaas y Pascal Gielen
conversan sobre Constant Nieuwenhuys

PASCAL GIELEN: He leído que sus ideas sobre arquitectura se nutren del legado de Constant Nieuwenhuys. ¿Hasta qué punto la obra de Constant ha supuesto para usted una fuente de inspiración?

REM KOOLHAAS: Conocí a Constant poco menos que por casualidad. Aquel encuentro no tuvo nada que ver con mi interés por la arquitectura. Por entonces trabajaba como periodista para el diario *De Haagse Post*. Entrevisté a Constant a mediados de los años sesenta del pasado siglo, cuando acababan de comunicarle que había sido seleccionado para representar a los Países Bajos en la Bienal de Venecia. A decir verdad, en aquel momento sus palabras no me impactaron demasiado. No fue hasta más tarde, cuando ya ejercía de arquitecto, cuando empecé a interesarme por su obra. Lo que me llamaba la atención de ella era su estética, más que la historia subyacente. La estética de Constant se presenta como un híbrido —bellísimo por cierto— entre informalidad y formalidad, uno de los principales retos de la arquitectura. En determinados momentos, su estética llegó a cobrar una enorme relevancia, cuando menos para lo que yo pretendía conseguir, y también para los problemas que nos íbamos encontrando y a los que él ya estaba buscando solución. Ahora bien, al mismo tiempo, la obra de Constant tiene una dimensión que resulta tremendamente irreal en las circunstancias actuales. Es decir, la historia subyacente es para mí algo así como la propagación autoritaria de una suerte de ideología de la liberación. Dicho de otro modo, la parte estética me aportó mucho, pero todo lo demás me parecía totalmente irrelevante.

PG: Si lo he entendido bien, resta importancia al factor político e ideológico que subyace a la obra de Constant.

RK: No, no es eso. Lo que sí se puede afirmar es que a partir de los años sesenta el pensamiento utópico y la arquitectura fueron por caminos divergentes. Obviamente, el origen de esta separación se halla en el dominio de la economía de mercado, máxima enemiga de la utopía. En consecuencia, la brecha entre Constant y el presente se vuelve cada vez más profunda. No es que la dimensión política de su obra pierda importancia, pero sí utilidad. Me refiero a que su aplicación se hace menos viable. En cambio, muchos elementos de su estética siguen siendo plausibles hoy en día. Incluso para aquellos dilemas que curiosamente ha generado la propia economía de mercado. Pienso, por ejemplo, en la imposibilidad de planificar cualquier cosa. En cierto modo, es algo que ya anticipa la estética de Constant. El caos como destino final de la economía de mercado se plasma hermosamente en algunos proyectos del artista. O por decirlo en términos más primitivos: la economía de mercado lo desbarajusta todo. Con el fin de criticar el exceso de planificación y rigidez, Constant exploró el reino del desbarajuste, no como parte de la economía de mercado, sino como elemento de la informalidad.

PG: Ahí es donde Constant muestra su talante situacionista. Uno diría que sus proyectos constituyen un asalto táctico a la ciudad planificada por Georges-Eugène Haussmann y sus discípulos. A esta suelo llamarla “ciudad monumental”, no solo por su organización funcional y racional, que se manifiesta en las avenidas anchas y rectas y los barrios conformados por grupos sociales homogéneos, sino también porque en sentido estricto no se representa a sí misma sino al Estado-nación y sus monumentos nacionales, incluidos los museos. Frente a ese boceto estratégico y bien meditado, los situacionistas adoptan una postura táctica. Tratan de apropiarse de la rigidez de las instituciones jerárquicas, como la administración pública y las universidades. Intentan licuar la rigidez. Si mirásemos el presente desde el pasado, podríamos decir que han salido vencedores: la ciudad, con sus flujos monetarios y migratorios, se ha licuado. Con una salvedad, lo ha hecho en un contexto que para los situacionistas de antaño debe de ser una pesadilla: el inaprensible fluido neoliberal.

RK: Eso mismo digo yo. Debido a la economía de mercado, que es exactamente lo contrario de lo que ellos perseguían, la ciudad reviste la misma informalidad que la crítica situacionista hacia la rigidez, la planificación y la ciudad organizada. Por accidente, el resultado es todo un éxito, y hasta podría interpretarse como una victoria de los situacionistas. Sin embargo, por eso mismo su ambición política resulta poco creíble, ya que se ha demostrado que el sistema opuesto conduce a un resultado idéntico.

PG: Si no me equivoco, se refiere a que el “capitalismo” ha incorporado toda esa informalidad y todo ese fluido, transformándolos a su manera.

RK: En efecto. Del mismo modo se puede decir que existen enormes analogías entre el *marketing* urbano tal y como lo conocemos ahora y el situacionismo. Ha nacido un verdadero culto en torno a la ciudad, unido a una pluralidad de enfoques que da vida a una urbe en toda su formalidad e informalidad. Por ejemplo, en Ámsterdam, el famoso barrio de las Nueve Calles representa a la perfección el ideal situacionista de los “cortocircuitos” y los caminos y atajos secretos. Es muy significativo que precisamente este ideal se haya convertido en la esencia del *marketing* urbano en la zona más turística de Ámsterdam. Y este mismo esquema se repite una y otra vez a escala mundial.

PG: Hemos visto reaparecer otra idea de Constant que también ha sufrido una transformación radical, por no decir perversa. Me refiero al *homo ludens*. Constant otorgaba un papel central al hombre que “juega”. La actual retórica dominante sobre creatividad e industrias y ciudades creativas parece indicar que la imagen del *homo ludens* ha terminado por imponerse, aunque el juego actual implica mayor compromiso y menor libertad. Ha quedado reducido a un mero negocio o a un simple “trabajo”. Hoy en día producimos jugando. Ya no hay

autoridad urbana que dude del beneficio económico de unos seres humanos entregados al esparcimiento creativo. Bien mirado, el informalismo ha pasado a ser el estándar formal. La creatividad como conformismo laboral.

RK: Es cierto que el mecanismo se repite. Aquello que en su día se lanzara como una ambición auténtica ha degenerado en una manifestación estética absolutamente *kitsch*. Disponemos de miles de fotografías de oficinas y ambientes de trabajo a cuál más “informal”. Se percibe una verdadera fobia al trabajo, así como un enconado empeño en negar que se esté trabajando. Es otra traducción caricaturesca de lo que perseguía Constant. He pasado mucho tiempo en Silicon Valley, y ahí ya sólo se ve a “gente guay”. Ese es el *homo ludens*. Sin embargo, continúa habiendo gerentes que contabilizan los beneficios, enconadamente. Lo que en origen era una misión auténtica reaparece ahora como una farsa.

PG: Con todo, la obra de Constant es ambivalente. Por una parte, el proyecto de *Nueva Babilonia* asume el caos en el que el hombre prospera jugando, eternamente nómada, pero por otra, la maqueta en sí es un boceto de una ciudad, un plano universalista y total, como el de Haussmann; lo único que cambia es la disposición. En el caso de Constant, el situacionista sigue siendo en primer lugar un calculador moderno.

RK: En realidad, eso es inherente al oficio de arquitecto. No puedes desbaratarlo todo para luego reivindicar que no pretendes construir nada, que no quieres nada, o que simplemente dejas abiertas todas las posibilidades. Al mismo tiempo, la arquitectura nos da una magnífica lección: no hay intención arquitectónica que resista al paso del tiempo. Cualquier edificio puede ser utilizado de una forma radicalmente distinta en una vida posterior. Por más que esa flexibilidad se reivindique desde una perspectiva teórica, en la práctica resulta mil veces más flexible de lo que jamás hayamos podido definirla en términos artísticos.

PG: A estas alturas los arquitectos asumen que los edificios, e incluso mucho más las ciudades, son reinterpretados una y otra vez, siempre de forma distinta e imprevisible. Mi pregunta es si como arquitecto uno se puede anticipar a eso. Y en caso afirmativo, ¿cómo se hace?

RK: Más que anticipar, puedes reaccionar de diferentes maneras. A lo mejor dices: “Voy a ser todo lo preciso que pueda”; aun a sabiendas de que estás elaborando una imagen fija dentro de una evolución continua. Quizá se podría formular con las siguientes palabras: cuanto mayor sea la precisión con la que diseñes tu obra, tanto mayor la libertad para luego desbaratarla. Esta actitud es distinta a la de Constant o la de otros arquitectos que trabajaban de forma similar en la época del estructuralismo. Ellos intentaron adelantarse a los cambios, pero justamente por eso sus planes se volvieron aún más autoritarios.

PG: Al ver la obra de Constant, siempre me acuerdo del libro que Richard Sennett publicó en 1970, *Vida urbana e identidad personal: los usos del desorden*. A partir de un razonamiento poco matizado, Sennett aboga por una mayor anarquía urbana. Rechaza de plano la segregación de grupos sociales homogéneos por barrios tal y como la propuso Haussmann. En cambio, se pronuncia a favor de mezclar grupos diferentes en un intento por “heterogeneizar” los barrios y así evitar estallidos violentos. A su entender, no existe nada más peligroso que una comunidad de personas que se encierre en su propia identidad y se aíse de los demás. Aparentemente, Constant también es partidario de un espacio urbano “disonante”. Inspirándose en el *Homo ludens* de Huizinga, bosqueja una ciudad donde el hombre puede “retozar”, donde puede —o debe— entregarse a una vida nómada y donde nadie se ve obligado a trabajar puesto que la producción está totalmente automatizada. El caso es que tanto Sennett como Constant diseñan, por así decir, un plan general para dar forma a toda una ciudad. ¿Sigue siendo esto viable actualmente? Imagino que se puede elaborar un plan general para un solo edificio, pero ¿se puede hacer también para una ciudad entera?

RK: Hasta la propia preocupación por “dar forma a toda una ciudad” ha quedado obsoleta. Así que, para ser sincero, no me paro a pensar en ello. Me limito a observar el resultado de las tendencias de los últimos treinta años y su efecto sobre la ciudad y las ciudades. La idea de que uno se pase el tiempo diseñando la ciudad ideal sencillamente se ha esfumado.

PG: Constant no construía edificios reales. En ese sentido, siempre fue artista antes que arquitecto. Por esa razón pudo permitirse el lujo de realizar un modelo o plan general. Un arquitecto que se dedica a construir edificios reales difícilmente puede dedicarse a eso. Es algo que me parece evidente, pero un arquitecto que levanta un edificio concreto, un solo punto en medio de un tejido urbano, ¿no se plantea en ningún momento cómo incidirá esa construcción en el entorno? ¿No lleva a cabo una especie de análisis previo?

RK: Lo que a mí me importa hoy en día es poder invertir toda mi energía en un proyecto con sentido. De lo que se trata es de crear una obra útil en un lugar determinado con una historia determinada dentro de una economía determinada y una cultura específica generalmente ajena a la de uno mismo. Ello no significa que la ambición de alcanzar una visión general o ideal se pierda por completo, pero sí soy consciente de que no se puede empezar de cero. A lo mejor no es más que una cuestión de cantidad, en el sentido de que en tiempos de Le Corbusier había menos sustancia urbana. Posiblemente en aquella época uno pudiera barajar la idea de dar forma a una ciudad entera. Ahora cualquier cosa resulta abrumadora, la escala, la realidad. Ya no se puede hacer *tabula rasa*. Aquella idea, que en los años sesenta resultaba plausible, ha dejado de serlo en nuestros días.

PG: Aun así las autoridades urbanas persisten en su empeño por controlar la ciudad aplicando una estrategia de inspiración haussmanniana. Solo hay que ver la atención que recibe la “ciudad creativa”. Se planifican y se construyen distritos creativos en zonas urbanas muy determinadas. En otras se acondicionan distritos verdes, o barrios residenciales debidamente delimitados para familias de clase media. Por no hablar de la estudiadísima ubicación de los centros comerciales. Está claro que se suceden los intentos por seguir aplicando la política de segregación.

RK: Cierto, pero la paradoja continúa ahí. En su día, la segregación fue una estrategia intencionada, erigida en objeto de planificación. En cambio, en la actualidad la segregación consiste más bien en responder a una coyuntura fortuita y hacer lo posible por afrontar satisfactoriamente unas circunstancias inevitables. Es decir, carece de intencionalidad. Por eso el resultado jamás podrá ser convincente. La paradoja radica en que cualquier ambición se ve minada por las circunstancias actuales, realmente muy poco propicias para llevar a cabo cualquier proyecto.

PG: Lo comprendo, pero imagino que al mismo tiempo uno no puede por menos de preguntarse: “¿Cuál va a ser mi reacción?”. Cuando un arquitecto deja de perseguir un ideal, o una utopía como en el caso de Constant, ¿qué es lo que busca al intervenir en una ciudad con una u otra iniciativa arquitectónica? Antes ha hablado de “sentido”. ¿Sustituye el sentido a la utopía? ¿Qué entiende usted por “un proyecto con sentido”?

RK: Por supuesto, el sentido consta de muchas capas. Hay que prestar atención a detalles muy sutiles: por ejemplo, la compatibilidad entre colores y cultura, la necesidad de decoración, el grado de credibilidad o el riesgo de ofender, el valor comunicativo, el nivel de provocación, etcétera. En definitiva, el sentido cubre toda clase de cuestiones de índole semántica, antropológica y cultural.

PG: De modo que en lugar de realizar un modelo o un plan general trata de generar una topología del sentido. Es decir, ya no presenta un plan estratégico, sino que opera de forma táctica en el fluido urbano.

RK: Veo la arquitectura como una forma de comunicación, como un medio. Me parece que esa idea también está presente en el situacionismo. Los situacionistas dieron un giro conceptual a toda una disciplina. Al reformular la arquitectura como medio, se abre un abanico de posibilidades. De pronto, se puede dar una forma nueva a constelaciones existentes en el mundo entero. Lo que yo pretendo es establecer una comunicación fundamental entre culturas y sistemas políticos distintos. La semana pasada estuve en China, en Doha, en Moscú y en Milán. Lugares con culturas, religiones, economías y sistemas políticos diferentes.

Aun así todos ellos comparten el interés por la participación y el encuentro. Ese es mi móvil: deseo escribir una historia en cada uno de estos contextos. Para mí ya no se trata de construir o acondicionar una plaza, sino de narrar historias.

PG: Obviamente, Constant parte de la utopía para luego hacer un ejercicio de crítica social. ¿Persigue usted ese mismo fin con su topología del sentido y la narración de historias?

RK: En la cultura occidental es prácticamente obligatorio mostrar espíritu crítico. Cada medio dispone de sus propias vías para hacerlo. Ahora bien, resulta más fácil escribir un libro crítico que construir un edificio crítico. De hecho, me pregunto si un edificio puede llegar a ser considerado como tal. Puedo mostrarme crítico como persona, pero me cuesta creer que esa propiedad pueda ser atribuida a un edificio.

PG: Hay que recordar que Constant siempre ha sido antes que nada artista, y no un arquitecto ejerciendo su profesión. El arquitecto no tiene más remedio que mancharse las manos. En cada proyecto se halla atrapado en una malla de clientes, flujos financieros, intereses políticos y comerciales públicos y privados, etcétera.

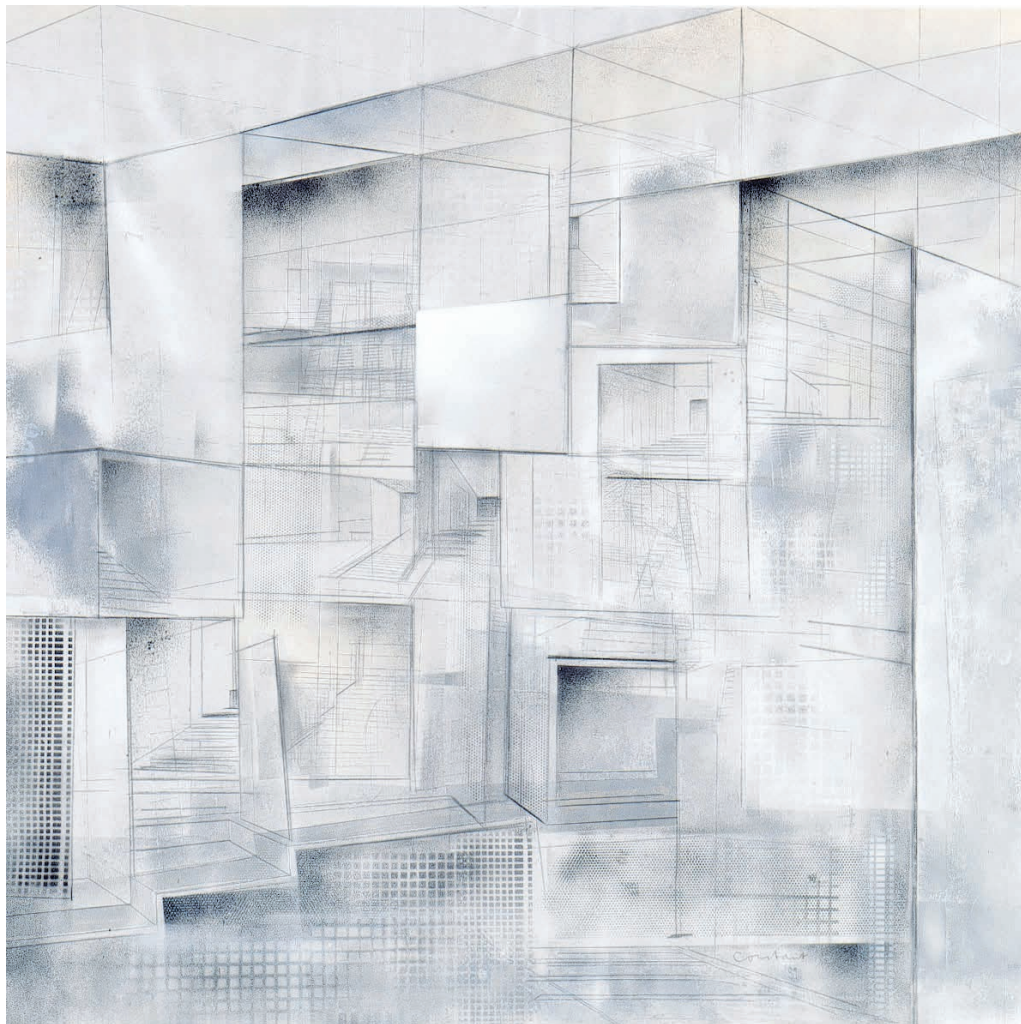
RK: En efecto, dentro de estas constelaciones el poder del arquitecto se encuentra muy mermado. Lo que puede hacer es crear vínculos para así tratar de hacer algo inteligente. Antes uno trabajaba como en un mosaico, consciente de que sus realizaciones formaban parte de un conjunto más amplio. Ahora es distinto, pero eso no significa que no se pueda dar rienda suelta a la inteligencia. Es más, quizá hasta podría decirse que actualmente el arquitecto cuenta con una mayor libertad porque ya no necesita preocuparse por encajar sus realizaciones en un mosaico. Aun así no dejamos de darle vueltas a la creación. En cierto modo, somos una especie de máquinas estratégicas. Por un lado, desarrollamos nuestras propias construcciones y por otro, diseñamos estrategias con la intención de ponerlas en práctica en constelaciones existentes. Una de nuestras estrategias es, por ejemplo, la arquitectura genérica. Opino que desde hace quince años la arquitectura se vuelve cada vez más extravagante. Me parece una evolución embarazosa y, en realidad, no quiero formar parte de ella. Es la razón por la que diseñamos la estrategia de la arquitectura genérica. Apostamos deliberadamente por una arquitectura más aburrida. Otra estrategia es la de la preservación: trabajar en obras ya existentes para evitar que queden arrinconadas. De esa manera, esperamos romper el ciclo en que una aseveración extravagante conduzca inexorablemente a otra. Dicho de otro modo, intentamos invertir una tendencia creando posibilidades alternativas.

PG: Entendido. Ahora bien, me parece una forma de actuar muy práctica, por no decir pragmática a nivel táctico. Lo que se hace es reaccionar a las oportunidades

que van surgiendo y tratar de manipularlas con espíritu crítico. Es como una crítica social sin marco subyacente, como una jugada de ajedrez en la que no se cuestionan ni pueden cuestionarse las reglas del juego. ¿Cabe concluir que la arquitectura enfocada hacia la utopía, tal y como la concibió Constant, resulta de todo punto imposible hoy en día?

RK: Desde los años sesenta del siglo pasado ha habido muchos cambios. Se ha abierto una brecha entre los grandes ideales y relatos utópicos, por una parte, y la realidad, por otra. Las grandes historias de entonces ya no son más que caricaturas, aunque como tales continúan siendo muy reconocibles en los tiempos que corren. Por eso considero que tenemos el deber de cultivar la utopía. Sin embargo, no podemos formularla de la misma manera que hace cincuenta años. Con todo, para mí sigue desempeñando un papel importante. Sí que trato de aplicarla, en otros ámbitos eso sí. Mire lo que hemos hecho en China. Se puede criticar al Gobierno chino por muchas cosas. Después de analizar la cultura arquitectónica y la historia del país, hemos introducido algo totalmente nuevo, nada menos que una forma de pensar la arquitectura que antes no existía allí. Hasta hace poco, todos los edificios chinos eran “sólidos” e irradiaban estabilidad. Los chinos tienen verdadera fobia a lo inestable. Pues bien, en ese contexto hemos logrado crear algo radicalmente distinto: un edificio con una suerte de forma e identidad inestables. No cabe duda de que ese proyecto posee una dimensión crítica y utópica.

PG: Así es como se introduce un elemento de “desorden” en el orden de una cultura (arquitectónica) tradicional. La estética del desbarajuste como utopía realizada.



Labyrinthische ruimte
[Espacio laberíntico]
1969



Ode à l'Odéon
[Oda al Odeón]
1969

Demonstratie
[Manifestación]
1970







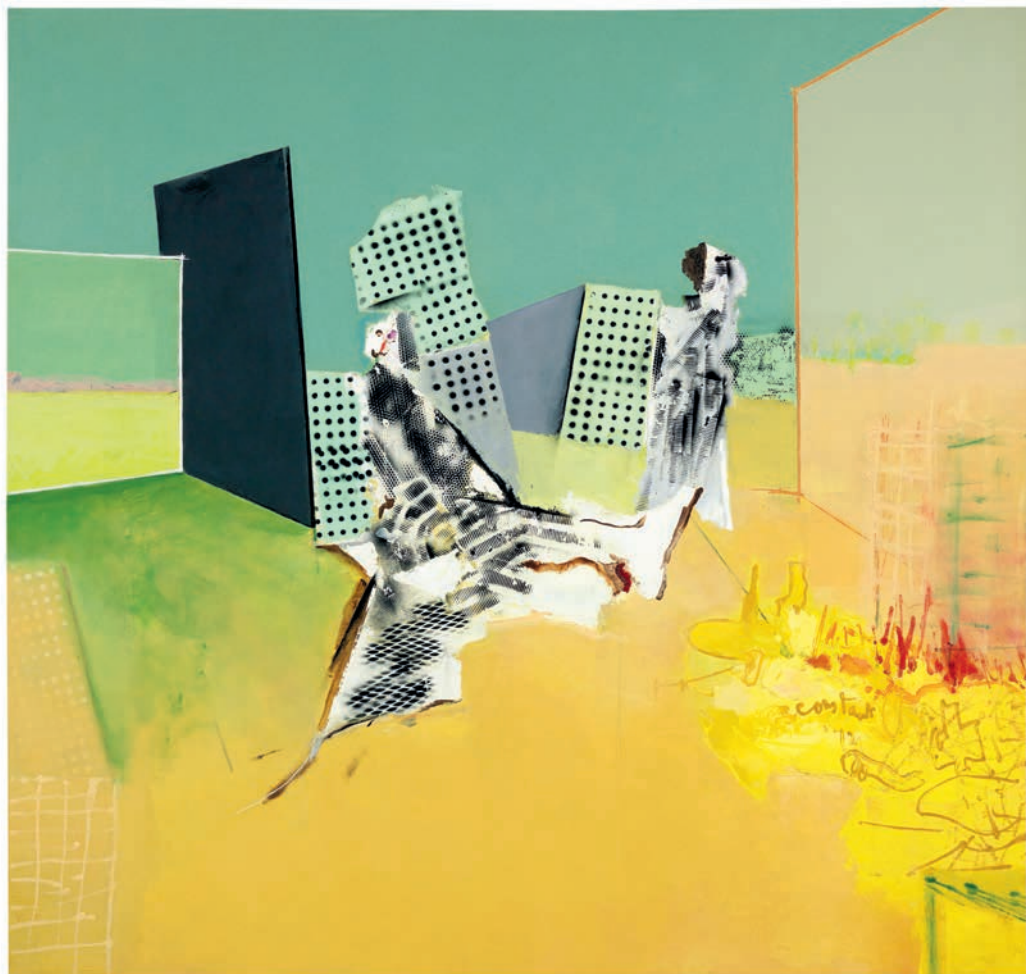
Erotic Space
[Espacio erótico]
1971



Entrée du labyrinthe
[Entrada al laberinto]
1972



Spiegelzaal
[Sala de espejos]
1972



Les Touristes
[Los turistas]
1972

Terrain Vague II
[Tierra baldía II]
1973



[illegible]

264

C. Angst voor de techniek is reactionair. De bevrijding van de massa wordt alleen mogelijk door de technische ontwikkeling. De creatieve ontplooiing van de massa hangt af van de automatisering van de productie. Voor de realisering van New Babylon is de techniek een conditio sine qua non. Overigens denk ik niet dat de natuur een bevredigend decor kan bieden voor de culturele ontplooiing van de mens van morgen.





Mekong River / Pax Americana / La paix de Nixon
 [Río Mekong / Paz americana / La paz de Nixon]
 1970



Bommen op ziekenhuis [Bombas en el hospital]
1972

Golven terreuraanvallen [Olas de ataques de terror]
1973



La Révolte
[La revuelta]
1972



Le massacre de My Lai
[La massacre de My Lai]
1972

Nueva Babilonia. Diez años después (1980)

Constant

[Original en holandés, “New Babylon — na tien jaren”,
conferencia presentada en la facultad de arquitectura de
la Delft University of Technology, el 23 de mayo de 1980.]

En el otoño de 1974 se expuso en el Haags Gemeentemuseum la totalidad del proyecto *Nueva Babilonia*. En la muestra, organizada y comentada por el comisario Hans Locher, se reunieron todas las maquetas, planos, dibujos, fotomontajes, fotografías y diapositivas, junto con algunas pinturas y una gran cantidad de documentos. De todas estas obras, lo único reciente eran las pinturas, pues mucho antes, en 1970, había abandonado por completo el proyecto para dedicarme de nuevo a la pintura. Ahora, diez años después de tomar esta decisión radical, tan criticada, creo que ha llegado el momento de volver a examinar *Nueva Babilonia* contra el telón de fondo de la situación actual, y comparar esta situación con el contexto de los años cincuenta, cuando se puso en marcha el proyecto.

Nueva Babilonia estuvo acosada por las críticas desde sus comienzos. Embarcarme en este proyecto me condujo de manera bastante inmediata a romper con la Internacional Situacionista, el grupo que había apadrinado mis primeras maquetas. Aunque dicté conferencias y organicé exposiciones en distintos países europeos en un intento por dar a conocer Nueva Babilonia, casi nadie simpatizaba con las ideas en las que se basaba el proyecto y tenía que defenderme constantemente de las acusaciones de utopismo procedentes de la derecha, o de las de tecnocracia que esgrimía la izquierda.

Al parecer, mis maquetas, en lugar de favorecer la comprensión de mi esfuerzo por imaginar un mundo muy diferente, en esencia, del mundo en el que vivimos o de los mundos que conocemos a través de la historia, sembraban la confusión. Al final, recurrí de nuevo a los pinceles y a las pinturas, convencido de que era la manera más eficaz de representar lo desconocido.

Pues este era el objetivo que tenía en mente cuando empecé a trabajar en las primeras maquetas y en los primeros planos: dotar de forma visual a una idea a través de la construcción de una maqueta, una maqueta que me permitiera poner a prueba continuamente esta idea y seguir desarrollándola.

La idea en cuestión era el “urbanismo unitario”, un concepto difícil que había aflorado ocasionalmente en las publicaciones de la Internacional Letrista y después en las de la Internacional Situacionista. De hecho, mi colaboración con los situacionistas había comenzado precisamente con La declaración de Ámsterdam, un texto destinado a definir este concepto, escrito por mí en su mayoría y firmado en colaboración con el fundador de la Internacional Situacionista, Guy Debord.

En la Declaración el urbanismo unitario se definía como “la actividad compleja en proceso que recrea conscientemente el entorno humano de acuerdo con las concepciones más avanzadas en cada campo”. En otro punto de este mismo documento se afirmaba que el urbanismo unitario era el “fruto de un nuevo tipo de creatividad colectiva”. Estas dos citas de la Declaración son lo suficientemente generales para formular una interpretación amplia que todavía se pueden aplicar a *Nueva Babilonia*. “La création d’ambiances favorables a ce développement est la

tâche immédiate des créateurs d'aujourd'hui" [La creación de ambientes favorables a este desarrollo es la tarea inmediata de los creadores de hoy].

En este texto, en otras palabras, se asignaba al artista una tarea inmediata dentro del marco de la cultura existente. Enseguida veremos hasta qué punto era insostenible esta proposición. La posterior aparición de las nociones de "happening", "entorno" y "performance" me han llevado a pensar de manera diferente.

He dejado la última cita en francés porque, al igual que sucede en inglés, estas tres palabras implican cierto matiz jergal que requiere una explicación. En el primer número de la revista *Internationale Situationniste*, que se publicó en junio de 1958, aparecían una serie de definiciones de conceptos situacionistas típicos. La primera de ellas estaba dedicada a la noción de "situación construida" y rezaba así: "Momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y un juego de acontecimientos". La palabra "situacionista", de la que tomó su nombre este movimiento, tiene su origen en este alegato, de manera que uno puede afirmar justificadamente que la construcción de "ambientes", relacionada con los "événements" (la palabra francesa jergal que significa "happening" [acontecimiento]), constituye el leitmotiv de la fundación de la Internacional Situacionista.

En la definición que hemos citado —"ambiente unitario"— el término "ambiente" (literalmente, "entorno" o "atmósfera") adopta el significado de la totalidad de las condiciones materiales que son esenciales para la construcción colectiva de una situación. La situación en sí, sin embargo, es un mero "momento de la vida", en otras palabras, un momento efímero, destinado a ser sucedido por situaciones nuevas y distintas.

A diferencia de otros situacionistas, me di cuenta de inmediato de que la prioridad fundamental de la teoría del urbanismo unitario no eran las micro-estructuras o los "ambientes". Por el contrario, estas dependían en gran medida de la macro-estructura, y la elaboración de un bosquejo incompleto del urbanismo unitario estaba por tanto inextricablemente ligada a una crítica de la planificación urbana. Es bien sabido que el entorno urbano ejerce una profunda influencia sobre el ambiente. Si, además de esto, uno se basa en la idea de que la vida no representa una continuidad sino una sucesión de momentos, momentos que cambian incesantemente de naturaleza y de orientación de manera que cada uno niega o sustituye al anterior; si uno defiende esta visión dialéctica de la vida, no puede seguir considerando que el entorno vital es un asentamiento, un domicilio fijo.

No, la creación de micro-ambientes requeriría un tipo de desarrollo totalmente nuevo, en el que lo fundamental no sería el asentamiento, sino el movimiento. Tomando esta idea como punto de partida, publiqué dos artículos en *Internationale Situationniste*.

El primero se titulaba “Une autre ville pour une autre vie” [Otra ciudad para otra vida]. Ilustrado con algunos dibujos, contenía ya un primer esbozo de *Nueva Babilonia*.

El segundo era una descripción de la primera maqueta, que entonces se llamaba *Zone jaune* [Zona amarilla], y que más tarde definiría como *Gele sector* [Sector amarillo]; en una nota editorial incluida al final de este artículo, aparecía por primera vez el nombre de *Nueva Babilonia*, que presentaba con cautela como “una hipótesis particular de urbanismo unitario” (es decir, una opinión personal). La historia de *Nueva Babilonia* había comenzado.

Enseguida me di cuenta, sin embargo, de que este comienzo hacía que mi ruptura con la Internacional Situacionista fuera inevitable.

Seis meses después de publicar los textos que acabo de mencionar, en diciembre de 1960, la ruptura se anunció en la revista, donde se observaba además con acritud que yo había concedido prioridad a los problemas estructurales del urbanismo oponiéndome a otras personas que insistían en el contenido, en el juego, en la “creación libre de la vida cotidiana”.

Por cierto que en la revista apenas se volvió a hablar de este supuesto contenido, una idea que con el tiempo se acabó desterrando del todo.

Esta breve descripción del nacimiento del proyecto me parece necesaria para entender adecuadamente lo que sucedió a continuación. Los últimos años de la década de 1950 fueron una época de declive cultural y de agotamiento de la sociedad burguesa. La revolución parecía inminente, y se esperaba con entusiasmo. Daba la sensación de que la infraestructura estaba a punto de derrumbarse, y se pensaba que en breve se podrían materializar nuevas formas de vida.

Algunos consideraban que la Internacional Situacionista era la sucesora de CoBrA, pues Asger Jorn también había participado en las actividades situacionistas. Se planeó una exposición en el Stedelijk Museum, integrada por un enorme laberinto y acompañada de un happening, la ciudad sería el telón de fondo ideal de este acto “lúdico”.

El director del museo, Willem Sandberg, suspendió el acto, y después lo sustituyó por una parodia sin sentido que se conocería como “Dylaby”.

A mucha gente le parecía más importante la acción directa, espontánea, que el estudio analítico; Bakunin estaba mejor visto que Marx. Esta mentalidad se mantuvo hasta mediados de los años sesenta y alcanzó su apoteosis —pero también su fin— en esta misma ciudad de Ámsterdam a raíz de la aparición de Provo, un movimiento anárquico que se deleitaba ridiculizando al *establishment* y que atrajo la atención internacional. Entretanto, discretamente al principio, se había puesto en marcha en la sociedad un proceso que supondría un importante estímulo para *Nueva Babilonia*: la segunda Revolución industrial basada en la automatización.

Pasó mucho tiempo antes de que se iniciara un debate serio acerca de las consecuencias de lo que en aquel entonces tan solo se veía como una posible eventualidad, un fenómeno que actualmente se considera una necesidad económica: la abolición del trabajo productivo humano.

En el marco de la sociedad capitalista, donde la mayoría solo puede vivir si vende su fuerza de trabajo, la automatización representa el desempleo y la alienación. De manera que durante mucho tiempo lo más habitual era restar importancia a la automatización y a la cuestión de la abolición del trabajo como si se tratara de sandeces futuristas. Muchas discusiones en torno a *Nueva Babilonia* no llegaron a prosperar por culpa de las diferencias de opinión relacionadas con los pros y los contras de la automatización. El hecho de que la mera perspectiva de la automatización nos obligara inevitablemente a afrontar la cuestión de dónde se dirigiría la energía humana si no se invertía en el trabajo productivo, concedió repentinamente a *Nueva Babilonia* una enorme actualidad. En los años sesenta, *Nueva Babilonia* dejó de ser una hipótesis y se convirtió en un modelo conceptual. La cuestión que se nos plantea ahora es la finalidad de un modelo de estas características.

Desde que Norbert Wiener, el pionero de la automatización, escribió su primer estudio acerca de las posibles consecuencias sociales de este fenómeno, los anaqueles de las bibliotecas se han llenado de obras dedicadas a este tema. El problema aún parece radicar en la dificultad de la mente humana para formarse una imagen de algo que (aún) no existe, para librarse de las imágenes familiares alojadas en su conciencia. Imaginar lo nunca visto es una tarea característica de las artes visuales. El autor que intenta escribir acerca de la sociedad automatizada cae de manera casi inevitable en el enorme abismo que se abre entre esa sociedad y la sociedad conocida, familiar, de los hombres y las mujeres que trabajan, entre el mundo del *homo faber* y el mundo del *homo ludens*.

El *homo faber* y el *homo ludens*, que, según Johan Huizinga, eran dos aspectos de la misma persona, se encuentran separados entre sí por la automatización o, mejor dicho, la condición del *homo faber* sencillamente desaparece como consecuencia de la automatización, después de la cual el término *homo ludens* pierde su significado verdadero y original. Uno debe preguntarse, en realidad, si la energía humana que se libera después de la automatización generará una actividad que se pueda caracterizar con el término “juego”, o si este término es una noción específica de la sociedad trabajadora, donde denota una situación excepcional.

La primera dificultad a la que se enfrentan los futurólogos es la ausencia de conceptos adecuados para hablar de una sociedad que es en esencia muy diferente de todas las sociedades conocidas. Aunque uno acuñe nuevos conceptos para contraponerlos a los que ya existen; aunque introduzca la noción de sociedad lúdica o creativa que se opone a la de sociedad trabajadora; aunque establezca una oposición entre lo utilitario y lo “lúdico”, no conseguirá llegar demasiado lejos,

pues estos conceptos nuevos se incorporan enseguida al discurso cotidiano, y su significado se altera para que se puedan comprender dentro del marco de la sociedad existente. Todos conocemos algún ejemplo de este fenómeno, desde la unidad de policía creativa “creapol” hasta los “centros comerciales y lúdicos”.

En cuanto se acuña un neologismo, se empieza a manipular y se diluye para que pierda toda su utilidad. La propia palabra “revolución” ha corrido esa suerte, y lo mismo ha sucedido con las nociones marxistas más importantes —fuerzas de producción, relaciones de producción, proletariado, plusvalía, alienación— que se interpretan de tantas maneras distintas que la confusión de conceptos está a la orden del día.

No, para pensar en una estructura social tan diferente de la actual que podemos definirla como su antítesis sin miedo a equivocarnos, las palabras y los términos son herramientas inadecuadas. Dado que no estamos hablando de abstracciones sino de un mundo material, como en la física, parece que lo más lógico sería recurrir a herramientas visuales; en otras palabras, a una maqueta.

La construcción de esta maqueta debería basarse en las condiciones materiales que se pueden deducir de la automatización y que son decisivas para la forma material del mundo; las funciones del tiempo y del lugar. Es obvio, por supuesto, que la manera en que se dispone del tiempo está relacionada con el trabajo o con su desaparición.

Los trabajadores están obligados a dividir su tiempo en periodos de trabajo, descanso y recreo, a lo que podríamos añadir el transporte, en una palabra, las famosas funciones de la planificación urbana formuladas en la Carta de Atenas.

Como puede confirmar cualquier persona desempleada, esta división del tiempo desaparece cuando no hay trabajo que desempeñar. Cualquiera que se pase la vida de fiesta en fiesta o cualquier veraneante también pueden explicar que, en ausencia de trabajo, el ritmo que marca el reloj, la división entre el día y la noche, se alteran.

En una sociedad sin trabajo, por tanto, el control del tiempo se contemplará bajo una luz muy diferente —en sentido literal, además—, y se organizará de acuerdo con unas necesidades cambiantes, en lugar de adecuarse a un horario universal: no habrá que organizar el tiempo colectivamente porque la necesidad de coordinar las actividades de distintos individuos será menor. La intensidad con la cual se dispone del tiempo adquirirá una mayor continuidad.

Algo similar se puede decir del espacio, del espacio que habita cada individuo. Desde la aparición del trabajo productivo, el espacio ha dependido en gran medida del proceso de producción: el trabajador no solo tiene un lugar de trabajo fijo, sino que además está obligado a permanecer en las inmediaciones de este lugar de trabajo cuando termina su horario laboral. Así fue como se planificaron los primeros asentamientos y cómo, hasta ahora, se han planificado las ciudades.

Si esta necesidad desapareciera junto con el propio trabajo, la vida sedentaria perdería su razón de ser. Basta con observar el comportamiento humano durante los periodos en que no se trabaja, durante las vacaciones. Sin las restricciones que impone el trabajo, mudarse se convierte en algo más importante que permanecer en un único lugar: la ciudad dormitorio pierde su función porque el domicilio ya no tiene por qué ser permanente, puede ser temporal.

Tomando estos dos hechos básicos como punto de partida, comencé a desarrollar el proyecto de *Nueva Babilonia* en los años sesenta.

Aunque en un principio había puesto el acento en la movilidad de la micro-estructura al servicio de las personas que gozaban de libertad para vivir su vida y modelarla a su gusto, personas que interpretan la vida como una creación, como una obra de arte, en los años sesenta diseñé una macro-estructura mundial capaz de garantizar la libertad para disponer del tiempo y del espacio: la continuidad de una red en detrimento de la suma de asentamientos individuales.

La hipótesis del urbanismo unitario había dado paso a la planificación urbana.

Supondré que están ustedes suficientemente familiarizados con este plan y, de este modo, evitaré describirlo en detalle para centrarme en el verdadero tema de esta conferencia: un análisis crítico de *Nueva Babilonia* después de una ausencia autoimpuesta de diez años, diez años en los que el mundo ha cambiado mucho.

Empecemos por esta última idea.

Los sesenta fueron años de optimismo y de crecimiento económico; los países capitalistas, apoyándose en las teorías económicas de Keynes, creyeron que la inversión del Estado era la fórmula mágica que les permitiría domeñar las fluctuaciones cíclicas de Marx.

El ministro de Economía alemán, en un delirio de optimismo, inventó la palabra “Wirtschaftswunder”. No se mencionaba para nada la automatización, un fenómeno que entonces estaba en pleno auge y, allí dónde se sentían sus efectos, la gente hablaba despreocupadamente de la creación de “nuevas oportunidades de trabajo”. La realidad es que el capitalismo, obligado a poner en práctica la automatización porque sin ella las inversiones, los beneficios y la plusvalía se acabarían agotando, se encuentra además amenazado por este mismo proceso.

A fin de cuentas, la automatización provoca el desempleo estructural y de esa manera conduce a una reducción del poder adquisitivo y, por tanto, a la sobreproducción. Para contrarrestar esto, es necesario explotar nuevos mercados que solo existen en los países no industrializados que poseen materias primas pero carecen de las instalaciones de producción necesarias para procesarlas.

Los esfuerzos del imperialismo por evitar o frenar la industrialización en los países en vías de desarrollo para que puedan seguir comprando sus manufacturas dominan la política mundial. La organización y financiación de golpes de Estado,

los bloqueos económicos y las intervenciones militares forman parte del repertorio de estrategias que se despliegan en esta batalla.

Está claro que una de las consecuencias de la automatización es el cambio drástico en las relaciones de producción, que a su vez provoca transformaciones en las estructuras sociales. Una situación revolucionaria, en otras palabras, que da lugar a ideas especulativas en torno a las posibles formas de vida y tipos de entorno adecuados para el futuro. En una sociedad en la que el desempleo estructural ha arraigado de tal manera que una gran proporción de la fuerza de trabajo ha quedado excluida por completo del proceso de producción, una situación que para muchas personas es a todos los efectos y propósitos un callejón sin salida, la visión utilitaria de la planificación urbana de la Carta de Atenas, con sus cuatro funciones basadas en el trabajo, es insostenible.

Los planificadores deberían empezar a considerar, al menos desde una perspectiva teórica, formas de urbanización alternativa. Parece increíble que esto apenas suceda.

En la tercera parte de su libro *Historia mundial de la arquitectura y el urbanismo modernos*, dedicada específicamente al proyecto futurista, Michel Ragon afirma que *Nueva Babilonia* presupone la socialización y la propiedad colectiva de la tierra y de los medios de producción. Personalmente, considero que son premisas absolutamente coherentes con una visión urbana que renuncia al concepto de “asentamiento” y, en lugar de ello, sitúa el énfasis en la movilidad, en la libertad espaciotemporal.

A fin de cuentas, la automatización justifica esta idea desde cualquier punto de vista. Si uno aspira a un entorno construido que optimice la movilidad individual, está obligado a abandonar la noción de “ciudad” entendida como una concentración de estructuras individuales, lo que le llevará de manera casi automática a asumir el concepto de estructura continua. Si este tipo de estructura llegar a abarcar una región muy extensa, las condiciones geográficas cambiantes, por sí solas, garantizarían que, aunque en un principio la estructura presentara una naturaleza lineal, adoptara inevitablemente la forma de una red más o menos irregular. Huelga decir que la subdivisión del territorio hace que esto sea imposible. Ni siquiera los procedimientos de expropiación a gran escala tendrían utilidad alguna. Por otra parte, en este tipo de estructura, los agujeros que aparezcan en la red se dejarán sin explotar, pues es necesario respetar las necesidades agrarias y paisajísticas, y no caer en el caos total.

Es difícil encontrar la manera de reconciliar esta forma de urbanización con la propiedad privada de la tierra, eso sin tener en cuenta que en un mundo superpoblado este régimen de propiedad cada vez será más difícil de justificar.

Desde el principio, por tanto, el proyecto de *Nueva Babilonia* se ha basado en la propiedad colectiva de la tierra. Esto implica la renuncia a la viabilidad a corto plazo y la dependencia de un cambio revolucionario de la sociedad.

En lo que respecta a los medios de producción, las cosas son aún más claras: el proyecto de *Nueva Babilonia* se basa en la hipótesis de una sociedad en la que no existe el trabajo productivo humano, una sociedad en la que el aparato productivo se ha automatizado al máximo. Sin esta condición, no habría necesidad de tener en cuenta las actividades y los estilos de vida que surgen de la energía que se libera en ese tipo de sociedad, y la propia idea de *Nueva Babilonia* sería inconcebible.

Bien, entonces, ¿cómo se puede alcanzar una automatización tan exhaustiva sin la propiedad social de los medios de producción? ¿Cómo puede siquiera existir un aparato productivo que pertenezca a unos pocos cuando las masas no poseen nada y ya no son necesarias para la producción? ¿Cómo se puede comercializar la producción en ese caso si ya no es posible pagar con la fuerza de trabajo? ¿Y cómo se pueden satisfacer sin poder adquisitivo las necesidades de las clases que no trabajan? En una palabra, ¿qué sentido tendría la producción en ese contexto?

El capitalismo está siendo destruido por su propio crecimiento. Para prolongar su existencia, ha decretado que una parte del mundo es un mercado alternativo e impide la industrialización de estas regiones. Pero es evidente que cada vez quedan menos países con estas características.

Aprovechando la competencia entre las superpotencias económicas, cada vez son más los denominados países en vías de desarrollo que logran adentrarse en el camino de la industrialización. Puede que pase algún tiempo hasta que se alcance una situación de profunda disparidad entre un aparato automatizado que cada vez produce más y un mercado que se contrae de forma imparable. En esa situación revolucionaria, la única solución concebible será la socialización, aunque se trata de un proceso que no surgirá de manera espontánea, sino como consecuencia de un prolongado periodo de conflicto, de conflicto armado, incluso.

La única alternativa imaginable es la guerra total, que traerá consigo la destrucción de enormes regiones de nuestro planeta.

Los pesimistas no debéis olvidar, sin embargo, que la guerra de destrucción también traerá consigo el fin del capitalismo, y en el mejor de los casos se limitará a retrasar un acontecimiento inevitable desde el punto de vista histórico.

No creo que aquellos que piensan que la destrucción nuclear es inevitable y ya han aceptado esta perspectiva de futuro sean capaces de mostrar demasiado interés por *Nueva Babilonia*: pensarán que se trata de una utopía inalcanzable.

Pero, ¿cuál es la definición de utopía? Una utopía es una imagen de la sociedad que ignora las condiciones materiales, una idealización de la realidad.

La utopía es un mundo sin agresividad, sin sufrimiento, sin dudas, sin dramas, pero también, por tanto, un mundo sin cambios, sin creatividad, sin juego, sin libertad.

La automatización es una condición material y es alcanzable. Por consiguiente, *Nueva Babilonia*, que se basa en este fenómeno, es alcanzable desde el punto de vista teórico.

Las precondiciones materiales de *Nueva Babilonia* son reales, aunque no se puedan desarrollar de manera adecuada porque son irreconciliables con la maquinaria económica preexistente. Podríamos afirmar que dado que la condición previa para la aparición de un mundo similar a *Nueva Babilonia* es el hundimiento de la economía —la revolución—, la perspectiva de *Nueva Babilonia* es todavía muy lejana, y que es posible que venga precedida por un periodo de destrucción a gran escala.

Pero esto no significa que *Nueva Babilonia* sea un proyecto utópico, y desde luego tiene todo el sentido para nosotros empezar a buscar ahora una alternativa a esta sombría visión del futuro. Los años setenta han estado dominados por una recesión económica provocada en parte por la automatización y, en consecuencia, insoluble. La creciente presencia de un exceso de energía humana ha empezado a hacerse sentir. Formas de comportamiento inesperadas e imprevisibles trastocan continuamente las pautas sociales establecidas. La mayoría de estas conductas están teñidas de agresividad; la fantasía es algo excepcional. ¿Acaso el grito de batalla “*L’imagination au pouvoir*” [La imaginación al poder], que ha sobrevivido a los sucesos de Mayo del 68, es un eslogan vacío?

¿Acaso la idea que subyace a la hipótesis de la “libertad para disponer del tiempo” es una idea utópica? Si es cierto que Marx estaba equivocado cuando afirmaba que la creatividad de las masas siempre se ha reprimido; que Lautréamont acariciaba una fantasía cuando anhelaba una poesía compuesta por todas las personas, no por un único individuo; que los situacionistas no formulaban sino meras ilusiones con su original programa de invención y construcción de “comportamientos”, “ambientes” y “situaciones”, ha llegado el momento de que se demuestre.

Y si nos vemos obligados a admitir que ni siquiera queda demasiado del principio primitivo e ingenuo del comportamiento lúdico que surgió en la época de Provo y en aquellos días del Mayo de París, debemos intentar averiguar por qué ha sucedido esto.

Podríamos comenzar, por ejemplo, analizando la degradación del concepto de lo “lúdico”. Esta palabra, que se introdujo sigilosamente, en primer lugar, en la lengua francesa, a través de las publicaciones situacionistas, y que ahora es conocida internacionalmente, se utilizaba originalmente para denotar un comportamiento alternativo, para aludir a la vida como “creación” (otro concepto que se ha degradado) por oposición a la vida como obligación.

En su acepción original, la palabra “lúdico” siempre se utilizó en un contexto social, es decir, que no se aplicaba al comportamiento de un individuo en

particular (esto no tiene nada de novedoso), sino a la interacción dentro de grupos de individuos más amplios.

La palabra, por tanto, siempre se relacionó con el concepto de “creatividad colectiva” que hace referencia a una forma cultural opuesta a la creatividad individual, un bien escaso en la sociedad del trabajo. La “creatividad colectiva” es por consiguiente una noción hipotética estrechamente relacionada con la idea de una sociedad “lúdica” u ociosa. Huelga decir que la cultura que genera la creatividad colectiva se encuentra en un nivel superior al de la cultura creada por unos pocos, que la mayoría de la gente experimenta como un mero espectáculo o que ni siquiera conoce.

La creatividad colectiva es una idea latente en todas las escuelas y grupos artísticos modernos. A veces se ha manifestado de manera explícita, pero rara vez se ha definido con claridad. Este concepto lo encontramos tanto en los surrealistas como en los constructivistas, y dejó una profunda huella en el movimiento CoBrA. Los situacionistas fueron los primeros en darse cuenta de que es incompatible con las formas de arte individuales y de que la creatividad colectiva no produciría obras de arte propiamente dichas, sino un producto de una naturaleza totalmente novedosa y desconocida. Para definirlo, inventaron el término urbanismo unitario.

Como decía al principio, ahora me parece absurdo pensar que los artistas actuales se van a involucrar creativamente en la invención de pautas de comportamiento que pueda desarrollar un colectivo, aunque sea en un tipo de sociedad totalmente diferente.

Se ha demostrado que lo que en aquel entonces todavía se podía aceptar como propuesta teórica, en la práctica estaba condenado al fracaso. El “happening” se ha convertido inevitablemente en “performance”, en un espectáculo producido por el individuo para el consumo de los demás, y no se diferencia en absoluto de lo que sucede en un teatro.

Los experimentos con distintos modos de comportamiento solo han generado creaciones individuales similares a las formas artísticas tradicionales, y solo se diferencian de ellas en el uso de recursos técnicos.

Pero no quiero limitarme a hablar del fracaso, de los palos de ciego que se han podido dar. El urbanismo unitario es una idea revolucionaria porque depende de una transformación social. El abandono de esta condición previa ha dado lugar a la actividad contrarrevolucionaria, a la manipulación y la falsificación de esta idea.

De hecho, comparar las performances y los entornos que han creado los americanos con los “comportamientos” y los “ambientes” situacionistas es como equiparar a Teilhard de Chardin con Darwin. El mejor método que tiene a su disposición una organización social para deshacerse de las ideas que la amenazan es la asimilación de esas ideas, modificándolas y despojándolas de su verdadera substancia.

La tremenda publicidad que han tenido las presuntas “nuevas formas artísticas” procedentes de América, y la financiación masiva de esta propaganda se podría interpretar quizá bajo esta óptica.

Y la falsificación de ideas viene de la mano de la degradación de los términos que se utilizan para formularlas. Pero las condiciones materiales propicias para las acciones lúdicas también se han deteriorado. La especulación del suelo ha dejado vacíos los centros de las grandes ciudades: la población se ha visto obligada a trasladarse a ciudades dormitorio muy dispersas en las que las personas dependen del coche, de la televisión y del supermercado, y se han visto privadas de los contactos directos y espontáneos; el nivel de vida ha empeorado, la lucha por la existencia ha vuelto a la palestra; en una palabra, la atmósfera y el escenario propicios para el comportamiento lúdico colectivo han desaparecido.

Como es natural, la agresividad irracional ha ocupado su lugar, y se ha convertido en una forma de canalizar las energías que no se utilizan. Es de esperar que esta tendencia se prolongue, que las posiciones se endurezcan y que la lucha por el poder se recrudezca.

Nueva Babilonia parece algo muy lejano, sobre todo ahora que la necesidad de un entorno vital alternativo es cada vez más acuciante. Hace veinte años, las discusiones en torno a *Nueva Babilonia* se centraban en la cuestión de si se llegaría imponer verdaderamente la automatización y, de ser así, si aquello daría lugar a la emancipación del trabajo y a la liberación de una gran cantidad de energía que se podría transformar en creatividad, por ejemplo. [Hoy] estas cuestiones ya no se plantean: se ha desplazado una gran cantidad de energía del proceso laboral y no ha encontrado otra salida que la agresividad que desencadena la insatisfacción. Esta situación será cada vez más explosiva. La relevancia del proyecto *Nueva Babilonia* parece haber desaparecido o se reserva para un futuro sombrío. La perspectiva de la revolución social ha quedado oscurecida por el miedo a una guerra nuclear; vivimos bajo la tensión del chantaje nuclear. En estas circunstancias, la idea de la “creatividad colectiva” que dio forma a la construcción del modelo de *Nueva Babilonia*, se ha disipado y ha pasado a un segundo plano, y no parece que esto vaya a cambiar de momento.

Mucha gente considera que las propias maquetas, cuando no se contemplan desde una perspectiva teórica, son una colección de objetos estéticos o incluso técnicos, desprovistos de contenido inteligible.

La gente las contempla como si fueran esculturas africanas; no entienden en absoluto su significado mágico, pero les fascina la forma, que ahora tiene vida propia. Y esto es aún más grave, porque el material de *Nueva Babilonia* no se concibió como base para una construcción, sino como la ilustración de una idea. Más que estipular formas de edificación, como hacen otros planos especulativos, sugiere posibilidades: “Este es el aspecto que podría tener”.

La red es amorfa, cada sector está construido de manera diferente, [a veces] son estructuras suspendidas, otras son autónomas o, sencillamente se apoyan sobre pilotes. El objetivo era crear la máxima variedad precisamente para que nadie se formara una impresión equivocada y pensara que lo que se ofrecía era una solución técnica. El trabajo interior de los sectores, la micro-estructura, se dejó abierta deliberadamente, o se esbozaba esquemáticamente aquí y allá, para subrayar que se trataba de decorados cambiantes cuya función no se podía determinar de antemano.

En todas las descripciones de *Nueva Babilonia* siempre se dejó claro que era un proyecto que tendrían que desarrollar los nuevos babilonios, que es imposible y absurdo diseñar una ciudad para el futuro porque el futuro es algo que escapa a nuestro control. Lo que podemos hacer es predecir cómo cambiarán los modos de vida en común, luchar por cambiarlos, o tenerlos en cuenta cuando estudiemos formas urbanas alternativas.

Ahora construimos pensando en la forma de vida actual, y por eso diseñamos construcciones horribles para una vida horrible. Para aquellos que creen o piensan que otro tipo de sociedad es posible, aquellos que consideran, como afirma Freud en su undécima tesis sobre Feuerbach, que no debemos interpretar el mundo sino cambiarlo, la representación especulativa es tan importante como el análisis crítico.

La rígida línea divisoria que trazó Engels entre utopía y ciencia empobrece las reflexiones sobre el futuro.

Si reconocemos que la apariencia del mundo no es el resultado de una serie de coincidencias, sino de una actividad humana que viene determinada a su vez por los procesos sociales, la utopía en el verdadero sentido de la palabra deja de existir, pues nada es irreal *a priori*, a menos que, como sucede con la vida eterna, contravenga las leyes de la ciencia.

Nueva Babilonia se basa en hechos que no contravienen las leyes de la ciencia: la automatización de la producción, la desaparición del trabajo productivo humano, la libre disposición de la mayor parte de la vida para casi todo el mundo, la activación del tiempo a través de la conducta inventiva, la creación de la vida. Las consecuencias de estos hechos son variadas: la libertad de movimiento, la desaparición de la necesidad de un domicilio fijo, un entorno construido con funciones variables, la movilidad de la construcción de la micro-estructura.

Hasta ahora, nos hemos podido formar una idea bastante clara de un mundo que aún no está habitado. Es más difícil poblar este mundo de personas que viven de una manera tan diferente a la nuestra: no podemos dictar ni diseñar su conducta lúdica o inventiva de antemano. Solo podemos invocar nuestra fantasía y pasar de la ciencia al arte. Fue esta percepción la que me animó a dejar de trabajar en las maquetas para intentar crear a través de pinturas y dibujos, la vida neobabilonia, aunque sea de forma aproximada.

Es todo lo que podía hacer. El proyecto existe. Se encuentra almacenado a salvo en un museo, a la espera de tiempos más favorables, un futuro en el que los planificadores urbanos vuelvan a interesarse por él.

Todo lo que tenía que decir sobre el tema se ha dicho y se ha escrito. Es indudable que no soy el primer artista de la historia que decide dedicarse al diseño de edificios o a la planificación urbana. Pero no creo que ninguno de mis precursores se haya distanciado tanto de la realidad existente. Sin embargo, lo mismo se puede decir de las pinturas y esculturas de este siglo. La actividad artística demuestra una falta de fe universal en la prolongación de la existencia de esta cultura; hemos observado que es tremendamente destructiva, una “*decomposition des arts*”, de acuerdo con la formulación situacionista.

Para explicar esto, es necesario entender que el arte procede de un profundo desasosiego en relación con la sociedad. Nunca antes había sido la crítica y la oposición a la realidad social un rasgo tan marcado del arte. Es comprensible que muchos artistas hayan empezado a meditar la posibilidad de una cultura diferente, una cultura que no se base en los logros de uno o dos individuos, sino en la colectividad. Sin este tipo de reflexiones, el proyecto de Nueva Babilonia nunca habría llegado a existir.

Durante más de medio siglo, el mundo ha vivido fascinado por el espíritu del dadaísmo. Desde esta perspectiva, quizá se podría decir que *Nueva Babilonia* es una respuesta al anti-arte.

Constant (Ámsterdam 1920 – Utrecht 2005)

Trudy van der Horst

C'est notre désir qui fait la révolution

El 8 de noviembre de 1948, en el café Notre Dame de París, nace el movimiento CoBrA por iniciativa de seis artistas: Asger Jorn (Copenhague), Christian Dotremont y Joseph Noiret (Bruselas), Constant Nieuwenhuys, Corneille y Karel Appel (Ámsterdam). “Cobra” es el acrónimo de las tres ciudades de procedencia de sus fundadores. Aquel 8 de noviembre los seis artistas firman el manifiesto “La Cause était entendue” [La cuestión estaba zanjada] en respuesta a una declaración anterior de los revolucionarios surrealistas franceses, “La Cause est entendue” [La cuestión está zanjada]. Acababan de abandonar el surrealismo en protesta por el exceso de fragmentación que habían mostrado los representantes galos. Según Constant, el principal punto de ruptura radicaba en el hecho de que los belgas, los daneses y los neerlandeses, a diferencia de los franceses, se sentían llamados a unir arte y convicción política. Los miembros del movimiento encontrarán en CoBrA una fuente de inspiración que los empujará hacia expresiones artísticas cada vez más colectivas y creativas.

En el otoño de 1946, Constant conoce al artista danés Asger Jorn en una exposición de Miró en la galería parisina Pierre Loeb. Jorn, deseoso de mostrar sus cuadros, le invita a acompañarlo al hotel. La habitación oscura luce unas pocas obras, fijadas con chinchetas en el papel pintado de flores. El arte de Jorn conmueve a Constant, aunque los colores le resultan duros. Este encuentro marca el inicio de una estrecha amistad y colaboración. A través de Jorn, Constant conoce al grupo Høst, que integra a los experimentalistas daneses, y que cuenta con una revista propia llamada *Hellhesten* [El caballo de los infiernos]. Junto con Jorn, Constant lanza los preparativos teóricos de un nuevo movimiento internacional de vanguardia.

Emulando a los daneses, Constant se propone fundar un grupo experimentalista en los Países Bajos. A finales de 1947, Karel Appel y Corneille acuden a verle.

El 16 de julio de 1948 se funda De Experimentele Groep Holland [El Grupo Experimental Holandés] en casa de Constant. Se incorporan Jan Nieuwenhuijs (hermano de Constant), Anton Rooskens y Theo Wolvecamp. Un mes más tarde se une Eugène Brands, y al poco tiempo se adhieren los jóvenes poetas neerlandeses Jan Elburg, Gerrit Kouwenaar y Lucebert (pseudónimo de Lubertus Jacobus Swaanswijk). Los miembros del grupo acostumbran a reunirse con cierta frecuencia en el taller de uno u otro para dar a conocer sus obras más recientes, leer sus poemas e intercambiar ideas sobre sus respectivos trabajos. En estos encuentros no suelen faltar los disfraces, los discos de vinilo y la música en vivo. Constant canta muy bien, toca la guitarra con maestría e interpreta un amplio repertorio que incluye hasta flamenco.

En septiembre de 1948, El Grupo Experimental Holandés publica el primer número de la revista *Reflex*, con poemas de Jan Elburg y Corneille, una reflexión final de la mano de Eugène Brands acerca de todo aquello que el grupo representa,

y cuatro litografías originales de Constant, Corneille, Appel y Jan Nieuwenhuijs. El grueso de este primer número lo ocupa el manifiesto, que Constant había redactado con anterioridad, y que firma él solo. El manifiesto incita al artista a adoptar una postura revolucionaria y proclama la renuncia al estilo y a la estética, al tiempo que apuesta por un arte colectivo y un método artístico basado en la exploración empírica (*expérience*) y experimental. El segundo y último número de *Reflex* sale en febrero de 1949.

En marzo de 1949 se publican los dos primeros números (de un total de 10) de la revista *CoBrA*. El número 4, editado por El Grupo Experimental Holandés, sirve de catálogo para la gran exposición internacional sobre arte experimental que se exhibe en el Stedelijk Museum de Ámsterdam del 3 al 28 noviembre de 1949. Constant aporta uno de sus textos más bellos e intensos: *C'est notre désir qui fait la révolution* [Lo que hace la revolución son nuestros deseos]. Prueba de ello es la siguiente cita:

Crear es siempre sinónimo de producir algo desconocido, y lo desconocido asusta a quienes creen tener algo que conservar. Ahora bien, como nosotros no tenemos nada que perder salvo nuestras cadenas, podemos arriesgarnos a emprender esta aventura. La única virginidad que ponemos en juego es de orden abstracto. Llenemos el lienzo virgen de Mondrian, aunque solo sea con nuestras miserias. ¿Acaso no es la miseria preferible a la muerte para quienes sean fuertes y puedan luchar?¹.

El arquitecto Aldo van Eyck, que mantiene buenas relaciones con los experimentalistas neerlandeses, es invitado a encargarse del montaje de la exposición. Hace gala de una visión revolucionaria: crea una composición con las diferentes obras de arte en las paredes y los suelos de las salas, considerándolos como un lienzo en blanco. Los acentos más fuertes los ponen tres cuadros de grandes dimensiones: *Le barricade* [Barricada, 1949], de Constant; *Neergeschreven Drift* [Pasión escrita, 1949], de Brands; y *Mens en dieren* [Persona con animales, 1949], de Appel.

A los poetas les reserva una salita completamente negra en cuyo centro construye una gran jaula de barrotes negros. La escasa luz hace que el espacio se envuelva en un halo de misterio. Se trata de una exposición provocativa y revolucionaria. El 5 de noviembre de 1949, durante una conferencia sobre literatura experimental, se forman disturbios. Mientras Dotremont pronuncia un largo discurso en francés en el que dice varias veces la palabra *Soviétique*, alguien le recuerda a voz en grito que está en Ámsterdam y no en París. Cuando Aldo van Eyck y Constant se apresuran a echar al alborotador de la sala, se desata una tumultuosa pelea. A raíz de este incidente, los poetas Jan Elburg, Gerrit Kouwenaar y Lucebert, y también los pintores Eugène Brands, Anton Rooskens y Theo Wolvecamp, firman un comunicado en el que expresan su desacuerdo con el tenor de la conferencia de Dotremont así como su intención de



El Grupo Experimental Holandés en las escaleras del Stedelijk Museum de Ámsterdam, en la inauguración de la exposición *International Experimental Art*, 3 de noviembre de 1949. De izq. a dcha: Constant, su hijo Victor, Brands, Tony Appel, Rooskens, Appel, Corneille, Doucet, Gerrit Kouwenaar, Wolvecamp, Lucebert y Jan Elburg.

Constant, *Barricade* [Barricada], 1949, en la entrada de la exposición *International Experimental Art* en el Stedelijk Museum de Ámsterdam.



Constant y Gerrit Rietveld, diseño de espacio doméstico para el evento "Harmonía de color en su hogar", en los grandes almacenes Bijenkorf de Ámsterdam, febrero de 1954. (En la pared, imagen de la obra de Constant *Zwart, rood, groen* [Negro, rojo, verde, 1953]).

De izq. a dcha.: Ettore Sottsass, Gil Wolman, Elena Verona, Asger Jorn y Constant en el restaurante Bruno durante el congreso del MIBI en Alba, 1956.

romper con El Grupo Experimental Holandés. Este gesto da lugar a una explosión de artículos contra la política de Willem Sandberg, el director del Stedelijk Museum de Ámsterdam. La exposición atrae a un gran número de visitantes.

En mayo de 1949, la vida personal de Constant sufre un cambio profundo. Mientras están de visita en la isla danesa de Bornholm, su esposa Matie se marcha con Jorn. Se lleva a sus dos hijas, Martha (1946) y Olga (1948), y deja a su hijo Victor (1944) con Constant. La amistad con Jorn se ve seriamente dañada.

En septiembre de 1950, Constant y su hijo Victor ponen rumbo a París en compañía de Corneille y Appel. En la Rue Santeuil encuentran un local que puede servirles de vivienda y taller, aunque carece de instalaciones sanitarias. A Constant no le parece adecuado entrar a vivir allí con un niño de cinco años. Al final, padre e hijo se instalan en una pequeña habitación en la Rue Pigalle. Appel y Corneille tienen prisa por hacerse famosos y vender sus cuadros, y el niño les estorba. Pronto sus caminos se separan. Constant se ve a menudo con dos miembros de CoBrA que residen en París: el artista inglés Stephen Gilbert y el escultor estadounidense de ascendencia japonesa Shinkichi Tajiri.

En París, Constant plasma en una serie de cuadros sus vivencias de la Segunda Guerra Mundial, avivadas por la Guerra de Corea y una breve estancia en Fráncfort, donde a partir del 15 de marzo de 1951 expone en la Zimmergalerie Franck. El trayecto que padre e hijo recorren a diario de camino a la escuela atraviesa un verdadero *Trümmerhaufen*, una vasta escombrera de edificios en ruinas. Durante años, este desolado paisaje seguirá haciendo acto de presencia en series como *Terre Brûlée* [Tierra quemada, 1951] y *Terrain vague* [Tierra baldía, 1972-1973].

El desmoronamiento de CoBrA ya no tiene vuelta atrás cuando Jorn y Dotremont, ambos aquejados de tuberculosis, ingresan en un sanatorio. Entre todos deciden disolver el movimiento, pero no antes de organizar una última exposición internacional dedicada al arte experimental. Tiene lugar del 6 de octubre al 6 de noviembre de 1951 en el Palais des Beaux Arts de Lieja. El último boletín de CoBrA, el número 10, aparece a tiempo para la inauguración. Constant expone siete obras de temática bélica, entre ellas *L'incendie* [El incendio, 1950], así como un cuadro inspirado en el nacimiento de su hija Eva que lleva por título *Maternité* [Maternidad, 1951]. Gerrit Kouwenaar escribe al respecto:

Constant pinta la guerra, o mejor dicho la hace. Él hace realidad esa guerra que de momento solo está en los periódicos al tiempo que nos lanza una advertencia. Lucha en persona en medio de las ruinas, donde nuestra cabeza —las de todos— yace como un ridículo colinabo².

Punto de inflexión

En 1953, la evolución artística e intelectual de Constant da un giro. Hasta entonces nunca se había interesado por la arquitectura. Mirando hacia atrás, Constant afirmó en 1981:

Necesitaba saltar la valla para poder curiosear en aquella fría abstracción. Comprendí que, mientras nosotros habíamos estado ocupados con CoBrA, a nuestro alrededor se habían levantado barrios enteros en ese estilo: líneas rectas, estructuras de acero, grandes planos de hormigón. Era un terreno que quería explorar a mi manera desde un punto de vista estético. Y así llegué a *Nueva Babilonia*³.

Aunque en 1952 París continuaba siendo el centro artístico del mundo, Constant decide irse de viaje a Inglaterra. Visita los talleres de Henry Moore, Anthony Hill, Kenneth Martin y Alan Davie en Londres, y los de Ben Nicholson y Barbara Hepworth en St. Ives, Cornwall. Conoce a Victor Pasmore y a Roger Hilton. El ambiente artístico londinense se le antoja “muy abierto”. A su juicio, en la capital inglesa se estilaba una crítica del arte “más objetiva” que en París.

En un Londres asolado por los bombardeos, Constant reflexiona sobre la ciudad como decorado de la vida cotidiana, sobre la relación entre actividad y entorno vital, y sobre cómo contribuir a la reconstrucción de la Europa posbélica. Se pregunta de qué manera el arte puede ayudar a intensificar la vida en todas sus dimensiones. De vuelta en Ámsterdam, estudia los textos de su amigo el arquitecto Aldo van Eyck. Constant retiene la información relevante y comienza a producir cuadros, collages y relieves con superficies de color que encajan unas en otras y con estructuras como *Compositie met 158 blokjes* [Composición con 158 piezas, 1953], que recuerdan al constructivismo ruso. En 1953, Constant crea *Compositie met blauwe en witte blokjes* [Composición con piezas azules y blancas], añadiendo una tercera dimensión a la pintura.

En 1999, Benjamin H. D. Buchloh entrevistó a Constant durante un simposio celebrado con motivo de una exposición del artista en Nueva York. Buchloh comparaba los relieves de Constant con *Victory Boogie Woogie*, 1944, de Mondrian, aunque el artista negaba en redondo que existiera cualquier parentesco. Todo lo contrario, sus relieves perseguían un objetivo radicalmente distinto al de los cuadros de Mondrian: ilustraban sus ideas sobre arquitectura y urbanismo. En ellos experimentaba con lo que había aprendido de los libros de Aldo van Eyck. Buchloh concluyó que ningún otro artista de CoBrA había introducido un cambio tan drástico en su obra⁴.

Colorismo espacial: hacia una arquitectura del color

A fin de romper con la estructura de poder político y la monotonía de la edificación urbana de la posguerra, Constant apuesta por una síntesis de las

artes. En estos años busca contacto con quienes comparten sus intereses, entre ellos los representantes de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) y colabora con arquitectos y artistas plásticos. El 24 de enero de 1956 se convierte en miembro activo de la Liga Nieuw Beelden [Liga para las Nuevas Formas de Expresión].

En 1952, Aldo van Eyck moviliza a Constant para un experimento en el marco de la exposición *Mens en Huis* [Hombre y casa]⁵ en el Stedelijk Museum de Ámsterdam. Las paredes, el suelo y el techo del “espacio” se cubren de dos colores, mitad morado y mitad azul. En una de las paredes, Constant pinta un mural. En la de enfrente, unos versos de Lucebert se pintan en letras de color rojo bermellón. En el catálogo de la exposición, el acondicionamiento del “espacio en color” se define como un ejemplo de colaboración entre el arquitecto, el pintor y el poeta.

Así, se establece un vínculo explícito entre el “experimento” y el debate sobre la posibilidad de promover una “nueva síntesis”⁶. Dado que el color desempeña un papel pasivo en la arquitectura moderna, tanto Van Eyck como Constant abogan por una combinación de color y forma en su afán por forjar una arquitectura más atractiva y sugerente que estimule la creatividad.

En junio de 1953, ambos artistas plasman su experimento en un portafolio con ilustraciones en color. Van Eyck redacta el prefacio, y las tres últimas páginas recogen un texto de Constant sobre cómo combinar forma y color. Nace así un arte plástico totalmente nuevo. No se trata de unir arquitectura y pintura como en el Barroco, sino de lograr una síntesis de ambas expresiones artísticas, o mejor dicho, una realidad plástica en la que se manifieste una organización superior. En 1960, Van Eyck y Constant obtienen el Premio Sikkens por su manifiesto *Voor een spatiaal colorisme* [Por un colorismo espacial] y la puesta en práctica del mismo en la exposición.

En febrero de 1954, Constant diseña con el arquitecto Gerrit Rietveld un modelo de interior para el centro comercial De Bijenkorf, en Ámsterdam. Martin Visser, encargado del departamento de decoración del centro comercial, encarga a Rietveld una instalación para la campaña “Armonía y color en casa” que permitiese aprovechar al máximo un espacio mínimo. Ante la invitación de Rietveld a “colorear” el espacio, Constant desarrolla un plan cromático en el que el interior se concibe como un conjunto de grandes superficies de color.

Durante cinco años, Constant colabora intensamente con Stephen Gilbert en una serie de experimentos espaciales. Entre los dos artistas se desata un hondo debate teórico. En 1954 fundan *Néovision* junto con el escultor húngaro Nicolas Schöffer. Tanto Gilbert como Schöffer retan a Constant a crear obras tridimensionales. Así es como nacen *Construction aux plan transparents* [Construcción con planos transparentes, 1954], *Construction with Coloured Planes* [Construcción con superficies de color, 1954] y *Monument voor de wederopbouw* [Monumento a la reconstrucción, 1955], con motivo de la E55 —Exposición Nacional de la

Energía— en Róterdam. En estas obras se reconocen las formas rectangulares de Schöffer y Gilbert. Aun así, Constant no tardará en sustituirlas por formas curvas, impulsado por la convicción de que las construcciones basadas en la forma infinita de las parábolas ejercen un mayor control sobre el espacio circundante que las que se basan en la forma cerrada de una caja⁷.

Si bien la Liga Nieuw Beelden no aporta a Constant la tan anhelada síntesis de las artes, le brinda la oportunidad de exponer sus creaciones y hacerse cargo de una serie de obras públicas. Así, por ejemplo, realiza una escultura⁸ y dos instalaciones de hormigón para un espacio de juegos infantiles por encargo del Servicio Municipal de la Vivienda de Ámsterdam. En el pabellón neerlandés de la Bienal de Venecia de 1956 se exhiben obras de Constant, André Volten y Bart van der Leek. Reciben la calificación de “arte abstracto arquitectónico”, en contra del deseo de los propios artistas de relacionarlas con la síntesis de las artes⁹.

Los esfuerzos de Constant por alcanzar la unión absoluta de las artes plásticas se ven abocados al fracaso por motivos financieros, y también porque sus correligionarios dejan de compartir su visión artística.

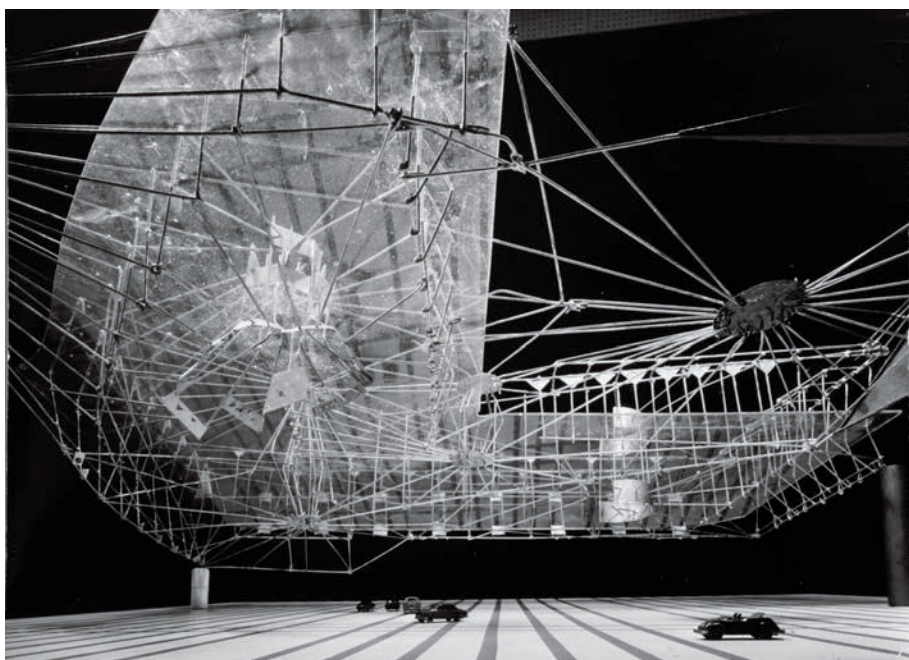
Demain la poésie logera la vie: prelude de Nueva Babilonia

Constant y Jorn comparten la lucha contra la arquitectura y el diseño funcionalistas. Mientras que el primero defiende el papel social del arte como medio llamado a fomentar un estilo de vida creativo, Jorn considera que el arte ha de practicarse libremente.

Pese a estas diferencias, en julio de 1956, Constant decide volver a colaborar con Jorn en el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista y contra una Bauhaus Imaginaria (MIBI), fundado en 1954 por este último. Ambos formarían parte de la Internacional Situacionista.

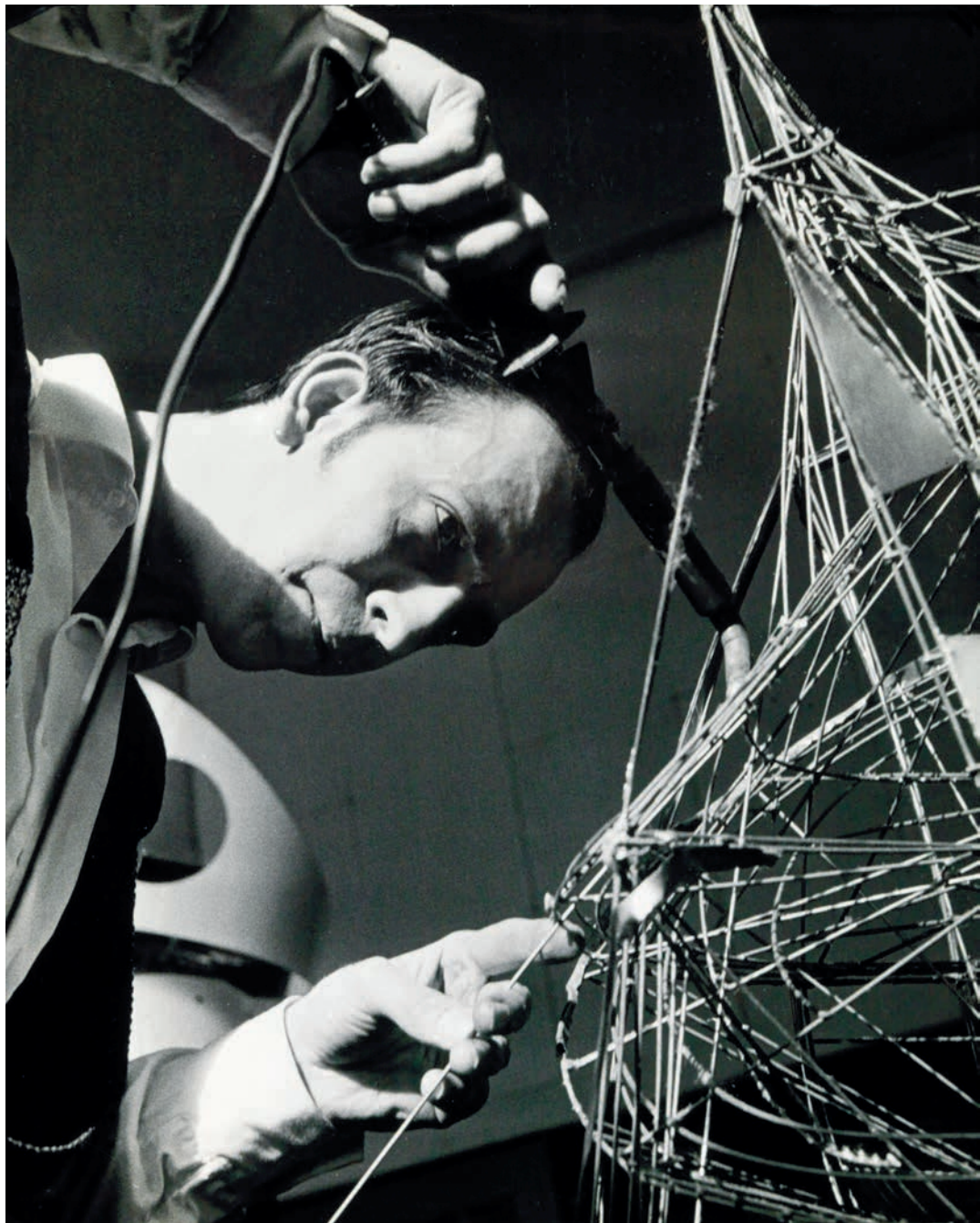
En “Le technicisme”, un artículo de 1956, Constant describe la enorme brecha que se había abierto entre las artes plásticas, por un lado, y la arquitectura y el diseño, por otro, debido a que los artistas jamás se preocuparon por las posibilidades estéticas de materiales “modernos” como el metal, el hormigón, el plexiglás y el plástico. Por eso, el diseño de la mayoría de los productos industriales deja mucho que desear desde el punto de vista artístico, y las artes plásticas se utilizan con fines decorativos en el entorno arquitectónico. Constant aboga por una nueva estética a la que llama “tecnicismo”. El tecnicismo debe basarse en las propiedades constructivas de los materiales producto del progreso tecnológico y cuyo uso se ha implantado en la industria y la construcción¹⁰.

Jorn invita a Constant a participar del 2 al 10 de septiembre de 1956, como especialista en arquitectura, en el congreso “Industria y bellas artes” celebrado en Alba. Constant decide presentar una comunicación que lleva por título “Demain



De izq. a dcha.: Walter Olmo, Piero Simondo, Guy Debord, Pinot Gallizio y Constant en Alba, diciembre de 1956.

Constant, *Ambiance d'une ville future* [Ambiente de ciudad futura], 1958.



Constant soldando una construcción con *Observatorium* al fondo.

la poésie logera la vie” [Mañana la poesía albergará la vida] en la que aboga por un arte lo más completo posible, “lírico en cuanto a recursos a la vez que social”.

Los pintores Pinot Gallizio y Piero Simondo se hallan al frente del Laboratorio Experimental de Alba. Ofrecen a Constant un sitio donde vivir y trabajar, de modo que el artista neerlandés acaba estableciéndose unos meses en Italia.

Nada más descubrir el desolado paraje a orillas del río Tanaro donde acampan no pocas familias gitanas, Constant se propone diseñar un campamento permanente para ellas en Alba. Se trataba de un alojamiento colectivo a base de elementos móviles dispuestos bajo una techumbre común, un proyecto que concitó interés a escala internacional. Sin embargo, el ayuntamiento de Alba se negó a financiarlo. Esta iniciativa se convertiría en el embrión de *Nueva Babilonia*. Poco después, Constant creó el prototipo *Ambience de jeu* [Ambiente de juego, 1956].

En diciembre de 1956, Constant recibe en Alba la visita de Guy Debord, escritor, cineasta, estratega activista y fundador de la Internacional Letrista, que vio la luz en 1952. Su grupo lleva ya dos años haciendo campaña contra la arquitectura funcionalista a través del boletín *Potlatch*. A raíz del encuentro con Constant, Debord expresa su deseo de constituir un grupo más radical. Ambos artistas albergan la firme convicción de que las artes plásticas y la tecnología moderna han de integrarse en una nueva forma “unitaria” de construcción urbana. A juicio de ambos, la urbe es al mismo tiempo el caldo de cultivo y el resultado de los sentimientos y las conductas de sus habitantes. En julio de 1957 se funda en Cosio d’Arroscia la Internacional Situacionista. El segundo número del boletín *Internationale Situationniste* pone de manifiesto que el movimiento se pronuncia contra el arte independiente y las artes aplicadas y que apuesta por una visión artística enfocada hacia la construcción de ambientes. Aun así, Constant abriga serias dudas que le impiden adherirse al grupo. La Internacional Situacionista no se distingue del antiguo movimiento CoBrA, ya que la mayoría de sus miembros son pintores ávidos de reconocimiento individual. Para Constant, la pintura no es más que una trasnochada expresión artística individualista.

Por todo ello, el artista no entrará a formar parte activa de la Internacional Situacionista hasta junio de 1958, después de comprobar que todos los integrantes del movimiento abrazan sin reservas el urbanismo unitario que Debord y él habían definido como “actividad compleja en proceso que recrea conscientemente el entorno humano de acuerdo con las concepciones más avanzadas de cada campo”¹¹. A partir de este momento, ambos artistas inician una intensa correspondencia que se prolongará hasta agosto de 1960, que es cuando Constant abandona la Internacional Situacionista alegando que no deja de ser un grupo de pintores que se limita a formular declaraciones escritas. Durante su adhesión al movimiento, Constant publica muchos textos en el boletín, así como

imágenes de dos maquetas: *Ambiance d'une ville future* [Ambiente de una ciudad futura] y *Small Yellow Sector* [Sector amarillo pequeño].

Su participación activa en la Internacional Situacionista no dio lugar a la síntesis de las artes que pretendía instaurar. Tanto Constant como Jorn salieron del grupo por iniciativa propia. Fueron los únicos a los que no expulsó el propio Debord.

El espacio como terreno de juego

A partir de 1957, Estados Unidos y la Unión Soviética exploran el espacio con sus satélites. En medio de las tensiones políticas entre Este y Oeste, la conquista del universo desemboca en una auténtica carrera. Por su parte, Constant concibe el espacio como un nuevo terreno de juego.

En 1955, realiza unas obras plásticas que llevan por título *Observatorium* y *Planetarium*. Utiliza materiales “modernos” como el plexiglás, el aluminio y el metal. En los años posteriores, sus creaciones serán bautizadas con nombres que combinan el espacio y el juego, como *Ruimtecircus* [Circo espacial], *Infinite Line* [Línea infinita] y *Zonneschip* [Nave solar]. Los componentes de *Nébuleuse mécanique* [Nebulosa mecánica] hacen referencia a los astros. *Départ pour l'espace* [Salida al espacio] remite al lanzamiento del Sputnik por parte de la Unión Soviética el 4 de octubre de 1957. En un primer momento, la maqueta se llamaba *Concerthal voor elektronische muziek* [Sala da conciertos para música electrónica] aunque después se denominó *Spatiovore* [Espacióvoros], un título que se ajusta mejor a la plataforma de la construcción, concebida a modo de paisaje lunar.

Constant se las ingenia para combinar la unidad poética entre color y espacio, tan importante para él, con su predilección por las formas curvas.

En 1958 colabora con Hy Hirsch, fotógrafo y cineasta experimental estadounidense, en una película abstracta que lleva por título *Gyromorphosis*. Sus construcciones espaciales se mueven alegremente y con gran dinamismo al ritmo de jazz en un fascinante juego de sonido, espacio y luz.

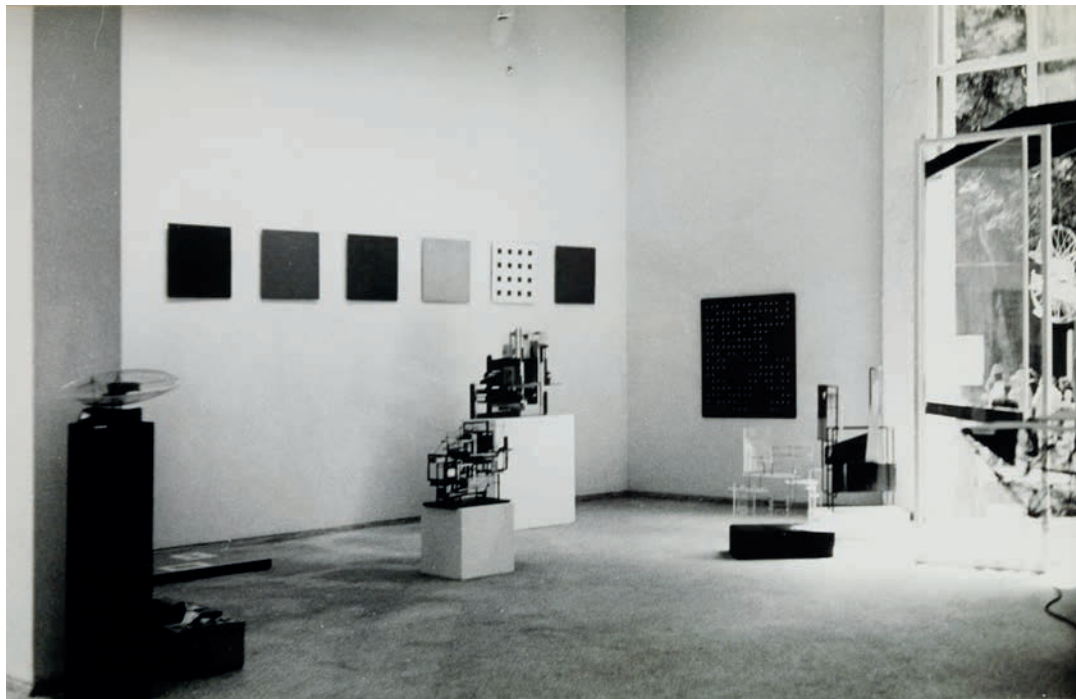
Soy un “utopien”: diseño y realización de *Nueva Babilonia*

Constant sigue experimentando en su afán por visualizar el concepto de “urbanismo unitario”. Entre 1960 y 1969 despliega una ingente capacidad de producción al tiempo que se preocupa por dar a conocer sus creaciones. Realiza maquetas, cuadros, acuarelas, aguadas, collages, dibujos y mapas cartográficos. A fin de dotar a *Nueva Babilonia* de un marco teórico, redacta numerosos artículos que podrían ser considerados auténticas obras de filosofía cultural. *Nueva Babilonia* despierta tal interés en el extranjero que Constant recorre toda Europa.



Fuente de Constant en el De Kooi de Leiden, 1969.

Ludieke trap [Escalera lúdica] en el at Amsterdam Historical Museum, 1968
(con el mapa de Nueva Babilonia sobre Ámsterdam al fondo).



Pabellón de los Países Bajos en la Bienal de Venecia de 1966. De izq. a dcha.:
Spatiovore [Espacióvoros], *Reeks van zes gekleurde vlakken* [Conjunto de seis superficies de color], *Klein Labyr* [Laberinto pequeño], *Groot Labyr* [Laberinto grande], *Compositie met 158 blokjes* [Composición con 158 cubos], *Constructie met doorzichtige vlakken* [Construcción con planos transparentes], *Constructie met gekleurde vlakken* [Construcción con planos de color], *Constructie met halve cirkels* [Construcción con semicírculos] colgando sobre la entrada.

Presenta su obra en 23 exposiciones, dicta conferencias acompañadas de diapositivas y concede numerosas entrevistas.

Colabora con profesionales de diverso ámbito en encargos industriales y municipales como *De poort van Constant* [La puerta de Constant, 1963] en Ámsterdam y una fuente en Leiden (1969). Participa en producciones para el cine y la televisión y prepara portafolios de láminas, cuatro entregas del boletín *New Babylon Informatief* y una antología de sus conferencias que se publica en 1969 bajo el título *Opstand van de Homo Ludens* [La revuelta del *homo ludens*]. En 1965 se produce un breve intercambio de ideas con el movimiento anarquista Provo.

En 1968 traza el plano *New Babylon on Amsterdam* por encargo del Amsterdams Historisch Museum. El plano se expone en el museo junto con el proyecto *Ludieke trap* [Escalera lúdica].

En 1966, Constant colabora en la creación de un “espacio experimental concebido como laberinto dinámico” en el Bouwcentrum de Róterdam¹². La instalación recibe el nombre de “Experiment Studio Rotterdam”.

Este mismo año, el artista expone una retrospectiva de sus obras desde la época de CoBrA hasta *Nueva Babilonia* en el pabellón de los Países Bajos en la XXXIII Bienal de Venecia. Con motivo de la exposición se publica una edición internacional del número 4 de *New Babylon Informatief*. Constant se alza con el Premio Cardazzo por su participación en la Bienal. Rem Koolhaas —por entonces aún periodista y cineasta— le entrevista junto con Betty van Garrel para el periódico *De Haagse Post* a propósito de *Nueva Babilonia*. Dos años más tarde, Rem Koolhaas comenzará a estudiar arquitectura.

A comienzos de 1960, Guy Debord había bautizado el proyecto de Constant para un nuevo ambiente urbano con el nombre de *New Babylon*. A Constant le pareció todo un acierto: “Babylon” representaba para él la osadía humana, una moral ajena al cristianismo, una prosperidad sin precedentes y unas formas de vida fantásticas que enlazaban a la perfección con su obra. Además, se decantaba por el inglés frente al neerlandés, puesto que se trataba de un proyecto de envergadura mundial¹³. Guy Debord, por su parte, le recomendó que leyera el *Homo ludens* de Johan Huizinga¹⁴. Este libro pasaría a desempeñar un papel importante en *Nueva Babilonia*. En 1966 Constant escribía:

Con razón, Huizinga situaba al *homo ludens* en la capa más alta de la sociedad, en la ociosa clase dominante, sin tener en cuenta a las masas obreras. Al separar la producción de la mano de obra, la automatización ha abierto el camino a la masificación del *homo ludens*. Debemos a Huizinga el reconocimiento de que en cada ser humano se esconde un *homo ludens* en potencia. Ahora bien, la liberación de esta potencia lúdica depende de la liberación social¹⁵.

En 1964, Constant se instala en un taller en la isla de Wittenburg, en Ámsterdam. Dispone de espacio suficiente para construir maquetas de grandes dimensiones.

De hecho, la escala de sus construcciones va en aumento. Diseña modelos a base de sectores y laberintos dinámicos situados en paisajes distintos entre sí, todo ello en el marco de un plan de urbanismo para el *homo ludens*.

Mark Wigley escribió a propósito de las maquetas:

Los modelos a escala que constituyen el eje del proyecto *Nueva Babilonia* son el síntoma más obvio. No cabe duda de que revisten carácter arquitectónico, aunque sin perder la calidad propia de las obras de arte más refinadas. Presentan materiales y acabados muy poco habituales en las maquetas arquitectónicas del momento. La construcción en sí resulta igual de innovadora que el espacio propuesto¹⁶.

El año 1969 marca el fin de la Internacional Situacionista. El último boletín del grupo —el número 12— sale en el mes de septiembre. Por entonces todo indica que la revuelta estudiantil de París del año anterior, inspirada en la visión situacionista, ha quedado en meras expectativas. Con motivo de la rebelión de los estudiantes, Constant pinta en 1969 *Ode à l'Odéon* [Oda al Odeón].

Ese mismo año deja de trabajar en sus maquetas. El artista expone el motivo de este abandono en un texto¹⁷ donde declara que si bien puede visualizar el urbanismo unitario, el problema es que la situación vital difiere radicalmente de la situación social, imprescindible para la puesta en práctica de tan revolucionario programa. Por eso el urbanismo unitario queda reducido a algunos experimentos aislados y no puede llegar a ser más que un simple programa. El proceso creativo acaba desplazándose de la realidad a una concepción de la misma, de modo que la cultura se vuelve “utópica”. Es esta la perspectiva que cabe adoptar ante el proyecto *Nueva Babilonia*. Constant no quiere convertirse en un utopista, entendido como alguien que explora imposibilidades. Henri Lefebvre le llama “utopien”, en el sentido de que abre posibilidades¹⁸.

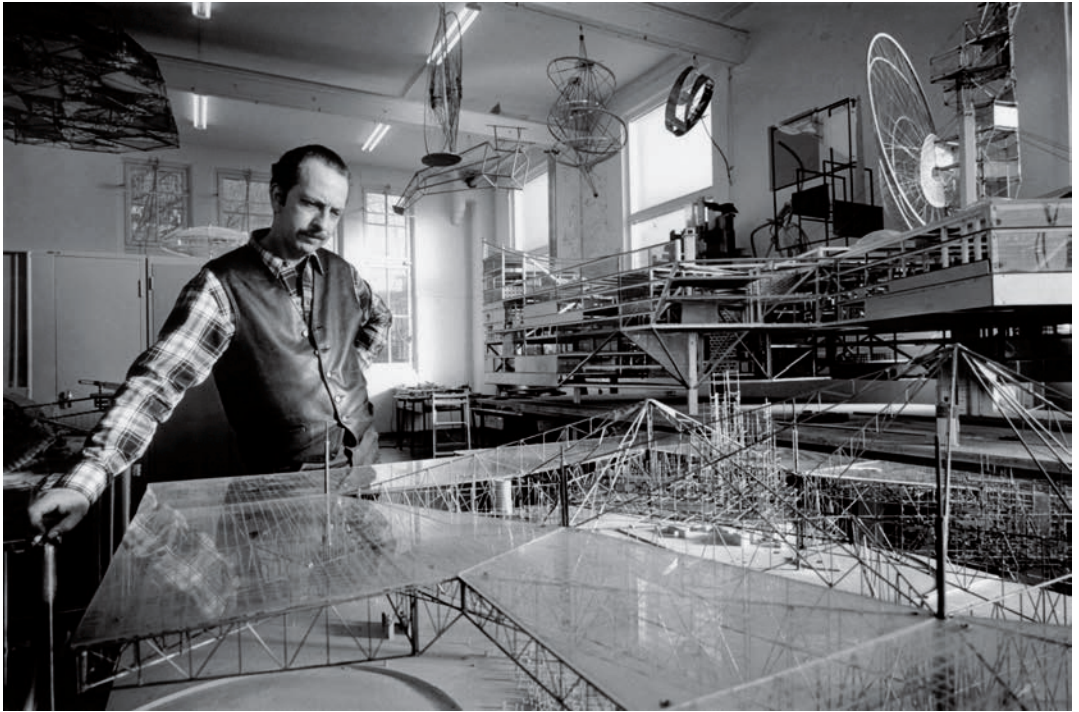
De 1969 a 1974 se dedica sobre todo a dibujar, a pintar cuadros y acuarelas y a realizar grabados. Las huellas de *Nueva Babilonia* perviven en su obra posterior. En las entrevistas que concede afirma que sigue creyendo en su proyecto, pero que la realización de *Nueva Babilonia* requiere tiempo. Las obras de arte que Constant realiza entre 1969 y 1974 recrean el largo periodo destructivo que precede necesariamente al advenimiento de este nuevo mundo. *Nueva Babilonia* se cierra definitivamente con una exposición en el Haags Gemeentemuseum de La Haya en 1974. En los diez años siguientes, el museo engrosará su colección con no pocas obras pertenecientes al proyecto.

Oficialmente, el periodo de *Nueva Babilonia* se extiende de 1956 a 1974, aunque el nombre date de 1960. El compromiso con el entorno sitúa a Constant en la tradición de la modernidad, y muy en especial en la del constructivismo. Sin embargo, en sus obras la forma no se origina en la ideología, sino que la busca de manera empírica y experimental.

Colorismo

De 1974 a 2005, Constant continúa experimentando con el colorismo sobre la superficie bidimensional, en la estela de Tiziano, Delacroix y Cézanne. Hasta bien entrada la década de 1980 combina colorismo y composición arquitectónica. En 1978 reflexiona sobre la exposición de Cézanne en París¹⁹. Constant toma el colorismo de Cézanne como punto de partida pero lo lleva un poco más lejos: sin trazar línea alguna, crea espacio y profundidad, con el color como único apoyo²⁰.

1. Constant, "C'est notre désir qui fait la révolution", en *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957*, París, ALLIA, 1985, pp. 67-68.
2. Palabras pronunciadas por Gerrit Kouwenaar en la inauguración de la exposición de Constant en la Galerie Le Canard, de Ámsterdam, el 26 de enero de 1952.
3. Freddy de Vree, "Constant", en *Kunstpocket*, serie 2/nº 10, 1981, p. 33.
4. Catherine de Zegher y Mark Wigley (eds.), *The Activist Drawing: Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*, Nueva York, The Drawing Center, 2001, pp. 17-18.
5. Del 21 de noviembre de 1952 hasta el 5 de enero de 1953.
6. Marcel Hummelink, *Après nous la liberté. Constant en de artistieke avant-garde in de jaren 1946-1960*, Ámsterdam (edición del autor), tesis doctoral, 2002, p. 130.
7. *Ibid.*, p. 188.
8. Se llama *Draaibare constructie* [Construcción giratoria, 1956] y se encuentra actualmente en el Stedelijk Museum de Ámsterdam. La escultura ha sufrido serios daños en los sucesivos traslados y actualmente se está barajando la posibilidad de reconstruirla a partir de un modelo a escala.
9. Ver André Volten y Charles Karsten, "Biënnale van Venetië 1956", en *Liga-Bulletin*, agosto de 1956, pp. 3-4.
10. Marcel Hummelink, *óp. cit.*, p. 227.
11. Constant y Guy Ernest Debord, "La déclaration d'Ámsterdam", en *Internationale Situationniste* #2, 1958, p. 31 [Trad. cast., "Declaración de Ámsterdam", trad. Luis Navarro, en *Internacional situacionista*, vol. 1, Madrid, Literatura Gris, 2001, pp. 66-67].
12. "La idea de crear semejante espacio se remonta a un acuerdo alcanzado en 1959 entre la Internacional Situacionista y la dirección del Stedelijk Museum de Ámsterdam en el que ambas partes se comprometían a acondicionar las salas 36 y 37 del museo según lo acordado. Sin embargo, el proyecto jamás se llevó a la práctica". Ver J. L. Locher y Constant, *New Babylon*, La Haya, Haags Gemeentemuseum, 15 de junio - 1 de septiembre 1974, p. 66 [cat. exp.].
13. *Ibid.* p. 12.
14. Obra de carácter cultural y científico publicada en 1938 [Trad. cast., *De lo lúdico y lo serio*, trad. Goedele De Sterck, Madrid, Casimiro libros, 2014].
15. J. L. Locher y Constant, *óp. cit.*, p. 29.
16. Mark Wigley, *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*, Róterdam, Witte de With Center for Contemporary Art/010 Publishers, 1998, p. 49.
17. Constant, "De dialektiek van het experiment", en *Constant*, La Haya, Haags Gemeentemuseum, 1 de octubre - 21 de noviembre de 1965 [cat. exp.].
18. Henri Lefebvre opone "utopiste" (utopista) a "utopien" (utópico): "Hay que establecer una distinción entre los utopistas, es decir la utopía abstracta, y la utopía concreta. El pensamiento utopista explora lo imposible, en tanto que el pensamiento utópico libera lo posible". En Jean-Clarence Lambert, *Constant. Art et Utopie*, Éditions Cercle d'Art, París, 1997, p. 7.
19. Constant, *À propos de Cézanne. Aantekeningen naar aanleiding van de tentoonstelling "Cézanne. Les dernières années 1895-1906"*, apuntes a propósito de la exposición "Cézanne", 10 de abril - 23 de julio de 1978, Grand Palais, París, 1985 (edición del autor, Ámsterdam, 100 ejemplares numerados y firmados).
20. Trudy van der Horst, *Constant: De late periode*, Nimega, BnM uitgevers, 2008, pp. 240-250.



Leonard Freed, Constant en su taller en Wittenburg, Ámsterdam, con una maqueta de *Nueva Babilonia*, ca. 1966.

Het laddertje, 1949
[La escalera]
 Óleo sobre lienzo
 87,8 x 75,3 cm
 Gemeentemuseum Den Haag
 p. 44

L'animal sorcier, 1949
[El animal hechicero]
 Óleo sobre lienzo
 110 x 85 cm
 Centre Pompidou, París
 Musée national d'art moderne/Centre
 de création industrielle
 Compra 1951, Fonds national d'art
 contemporain; adjudicado al MNAM en
 1981, n.º inv.: AM 1982-
 p. 45

La Guerre II, 1950
[La guerra II]
 Óleo sobre lienzo
 99 x 69,3 cm
 Colección Stedelijk Museum,
 Ámsterdam
 p. 49

La Guerre III, 1950
[La guerra III]
 Óleo sobre lienzo
 122,7 x 117 cm
 Colección Van Abbemuseum,
 Eindhoven
 p. 46

L'incendie, 1950
[El fuego]
 Óleo sobre lienzo
 50,2 x 64,5 cm
 Colección Fondation Constant,
 Ámsterdam, Países Bajos
 p. 47

Fandango, 1951
 Gouache, tiza y carboncillo
 sobre papel
 36,5 x 45,5 cm
 Colección Stedelijk Museum,
 Ámsterdam
 p. 92

Man met gitaar
[Hombre con guitarra]
 Tiza sobre papel
 45,4 x 35,3 cm
 Colección Stedelijk Museum,
 Ámsterdam
 p. 93

La Guerre, 1951
[La guerra]
 Portfolio con 8 litografías

Tirada de 50
 Dimensiones variables
 Colección Fondation Constant,
 Ámsterdam
 pp. 50-51

De rode vuist, 1952
[El puño rojo]
 Óleo sobre lienzo
 190,1 x 172,9 cm
 Colección Cobra Museum of Modern
 Art, Amstelveen
 p. 49

La danseuse Espagnole, 1952
[La bailarina española]
 Grito sobre papel
 100,1 x 64,5 cm
 Colección Stedelijk Museum,
 Ámsterdam

Ruimtelijk Colorisme, 1952
[Colorismo espacial]
 Óleo sobre lienzo
 125 x 97 cm
 Stedelijk Museum Schiedam;
 depósito de la Fondation Constant
 p. 53

Adelaar, 1953
[Águila]
 Óleo sobre lienzo
 63,8 x 66 cm
 Colección Fondation Constant,
 Ámsterdam, Países Bajos
 p. 52

Compositie in zwart en wit,
 1953
[Composición en negro y blanco]
 Óleo sobre lienzo
 75,2 x 62 cm
 Colección Fondation Constant,
 Ámsterdam, Países Bajos
 p. 54

Compositie met 158 blokjes, 1953
[Composición con 158 cubos]
 Óleo sobre tabla
 122,1 x 121 cm
 Gemeentemuseum Den Haag
 p. 56

**Compositie met blauwe en witte
 blokjes**, 1953
**[Composición con cubos azules
 y blancos]**
 Madera y pintura
 60 x 59,8 cm
 Kröller-Müller Museum, Otterlo,
 Países Bajos
 p. 57

Compositie met oranje driehoek, 1953
[Composición con triángulo naranja]
Óleo sobre lienzo
99,7 x 90,2 cm
Gemeentemuseum Den Haag
p. 55

Voor een spaciaal colorisme, 1953
[Por un colorismo espacial]
Serigrafía, tinta sobre papel
Tirada de 50
Dimensiones variables
Gemeentemuseum Den Haag
p. 38 (arriba izquierda)

ZT/Landschap met sectoren, 1953
[Sin título/Paisaje con sectores]
Óleo sobre lienzo
54 x 104 cm
Colección particular
p. 60

Zwart, rood, groen, 1953
[Negro, rojo, verde]
Óleo sobre tabla
61,5 x 148,5 cm
Stedelijk Museum Schiedam;
depósito de la Fondation Constant
p. 58

Constructie met doorzichtige vlakken, 1954
[Construcción con planos transparentes]
Plexiglás, aluminio y hierro
76 x 73 x 48 cm
Colección MACBA, Barcelona.
Fundación MACBA. Fundación Repsol
p. 63

Constructie met gekleurde vlakken, 1954
[Construcción con planos de color]
Plexiglás y hierro
119,5 x 62 x 57,2 cm
Stedelijk Museum Schiedam;
depósito de la Fondation Constant
p. 62

Ambiance de jeu, 1956
[Ambiente de juego]
Cobre, madera y óleo
155 x 155 x 12 cm
Gemeentemuseum Den Haag; depósito temporal de la Fondation Constant, Ámsterdam
p. 67

Constant, Pinot Gallizio, Piero Simondo, Jorn, Kotik y Gallizio jr.
Sin título, 1956
Técnica mixta sobre Masonite
155 x 75 cm
Cortesía Archivo Gallizio, Turín

Compositie I (Alba), 1956
[Composición I (Alba)]
Óleo sobre lienzo
60 x 69,5 cm
Colección particular
p. 94

Compositie II (Alba), 1956
[Composición II (Alba)]
60 x 70 cm
Óleo sobre lienzo
Colección particular
p. 95

De lansen (Souvenir d'Uccello), 1956
[Las lanzas (souvenir de Uccello)]
Óleo sobre lienzo
95 x 110 cm
Stedelijk Museum Schiedam;
depósito de la Fondation Constant
p. 98

De zon, 1956
[El sol]
Óleo sobre lienzo
110,5 x 95,2 cm
Colección Centraal Museum, Utrecht
p. 101

Het Zonneschip, 1956
[Nave solar]
Metal, plexiglás y madera
87 x 177 x 42 cm
Gemeentemuseum Den Haag;
depósito temporal de la Fondation Constant, Ámsterdam
p. 108

IJhorst tafeltje, 1954
[Mesa IJhorst]
Varillas de hierro, metal cubierto de pintura plateada
45,5 x Ø 64,5 cm
Colección Fondation Constant, Ámsterdam, Países Bajos

Stofontwerp Fandango, ca. 1956
[Diseño para tejido Fandango]
Gouache sobre tela
50 x 65,1 cm
Colección Fondation Constant, Ámsterdam, Países Bajos
p. 99

Stofontwerp Malagueña, ca. 1956
[Diseño para tejido Malagueña]
Gouache sobre tela
50,1 x 65 cm
Colección Fondation Constant, Ámsterdam, Países Bajos
p. 99

Stofontwerp Saeta, ca. 1956
[Diseño para tejido Saeta]
Gouache sobre tela
50,1 x 65,1 cm
Colección Fondation Constant, Ámsterdam, Países Bajos
p. 99

Kosmisch landschap, 1956
[Paisaje cósmico]
Óleo sobre tabla
19,5 x 43,5 cm
Colección Fondation Constant, Ámsterdam, Países Bajos
p. 138 (arriba)

Observatorium / Constructie in groen en wit, 1955-1956
[Observatorio / Construcción en verde y blanco]
Metacrilato y latón
52 x Ø 48,5 cm
Colección Fondation Constant, Ámsterdam, Países Bajos
p. 64

Ontwerp voor een zigeunerkamp, 1956
[Proyecto de campamento de gitanos]
Acero inoxidable, aluminio, plexiglás, madera y óleo
10,2 x Ø 125 cm
Gemeentemuseum Den Haag
pp. 102-103

Paysage lunaire, 1956
[Paisaje lunar]
Óleo sobre lienzo
118,8 x 98,9 cm
Colección Rabo Art, Utrecht, Países Bajos
p. 61

Stad (Alba), 1956
[Ciudad (Alba)]
Óleo sobre lienzo
60,5 x 80,5 cm
Colección Fondation Constant, Ámsterdam, Países Bajos
p. 100

Untitled (Alba), 1956
Sin título (Alba)
Óleo sobre lienzo
98,8 x 120,4 cm

Colección Cobra Museum of Modern Art, Amstelveen
p. 97

Construction dans un volume,
1957

[Construcción de alambre en prisma]
Lámina de hierro, cable de hierro y pintura
142 x 49,5 x 21,5 cm
Colección Fondation Constant,
Ámsterdam; depósito en el Stedelijk
Museum Schiedam
p. 139

Ruimtelandschap, 1957
[Paisaje espacial]

Óleo sobre tabla
26,58 x 30,1 cm
Colección Fondation Constant,
Ámsterdam, Países Bajos
p. 137

Voyage dans l'espace, 1957
[Viaje espacial]

Óleo sobre tabla
31 x 42 cm
Colección Fondation Constant,
Ámsterdam, Países Bajos

Constructie in oranje, 1958
[Construcción en naranja]

Metal, plexiglás y madera
24,6 x 110,2 x 100,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag
pp. 143, 158 (arriba)

Eerste schets New Babylon,
1958

[Primer boceto de Nueva Babilonia]
Lápiz de color y lápiz sobre papel
31 x 28,4 cm
Colección Fondation Constant,
Ámsterdam, Países Bajos
p. 145

Gele sector, 1958
[Sector amarillo]

Hierro, aluminio, cobre, plexiglás,
tinta y óleo sobre madera
21 x 82,5 x 77,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag
pp. 148-149, 150, 158 (medio)

Infinite Line, 1958
[Línea infinita]

Metacrílato, pintura, aluminio,
cables de latón y hierro
145 x 70 x 70 cm
Cobra Museum of Modern Art,
Amstelveen; depósito de la Fondation
Constant
p. 2

Nébulose mécanique, 1958
[Nebulosa mecánica]

Metacrílato, latón y alambres de latón
35 x 96 x 73 cm
Stedelijk Museum Schiedam;
depósito de la Fondation Constant
p. 109

Nébulose mécanique, 1958
[Nebulosa mecánica]

Aluminio, latón, metacrílato
y pintura
129 x 92 x 30 cm
Stedelijk Museum Schiedam;
depósito de la Fondation Constant
p. 111

New Babylon Nord, 1958
[Nueva Babilonia norte]

Tinta y acuarela sobre papel
99,9 x 106,6 cm
Gemeentemuseum Den Haag
pp. 146-147

Rode sector, 1958
[Sector rojo]

Hierro, acero, aluminio, cobre,
plexiglás, tinta y óleo sobre madera
27,1 x 96,5 x 77,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag
pp. 151, 152-153, 158 (abajo)

Ruimtecircus, 1958
[Circo espacial]

Cable y cobre
105 x 90 x 100 cm
Gemeentemuseum Den Haag
p. 105

Constructie geel en wit, 1956
[Construcción amarilla y blanca]

Metacrílato y aluminio
83,5 x 78,4 x 71,5 cm
Stedelijk Museum, Ámsterdam;
depósito de la Agencia de Patrimonio
Cultural de los Países Bajos
p. 65

Schets voor Nébulose mécanique,
1958

[Boceto para Nebulosa mecánica]
Tinta sobre papel
33 x 21,3 cm
Colección Fondation Constant,
Ámsterdam, Países Bajos
p. 110

Structures dans l'espace, 1958
[Estructuras en el espacio]

Óleo sobre tablero
19,5 x 41 cm

Colección Fondation Constant,
Ámsterdam, Países Bajos
p. 138 (abajo)

Ambiance de départ, 1959
[Ambiente de despedida]

Metal, plexiglás y madera
11,5 x 99,9 x 75,6 cm
Gemeentemuseum Den Haag
p. 171

Groep sectoren, 1959
[Grupo de sectores]

Metal, plexiglás, tinta y óleo sobre madera
4,5 x 98,9 x 99,7 cm
Gemeentemuseum Den Haag
p. 169

Industrieel landschap, 1959
[Paisaje industrial]

Metal, plexiglás y madera
5,5 x 65,5 x 53,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag
p. 170

Klein Labyr, 1959

[Laberinto pequeño]
Metal, plexiglás, madera, óleo y tiza
70 x 35 x 56 cm
Gemeentemuseum Den Haag
p. 143

Oriënt sector, 1959
[Sector oriental]

Metal, tinta sobre plexiglás y óleo sobre
madera
19,4 x 77,5 x 60,7 cm
Gemeentemuseum Den Haag
pp. 155, 156-157, 159 (medio)

Sectorinterieur, 1959
[Sector interior]

Zinc, plexiglás y madera
19,7 x 59,9 x 60 cm
Gemeentemuseum Den Haag
pp. 154, 159 (arriba)

Spatiovore, 1959
[Espacióvoros]

Metal, tinta sobre metacrílato y madera
pintada
35 x 90 x 64 cm
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne/Centre
de création industrielle
Compra 1999. N° inv.: AM 1999-2-92
p. 172

Two Towers, 1959
[Dos torres]

Cables de hierro, contrachapado
y pintura plateada

95 x 46 x 43,5 cm
Colección Fondation Constant,
Ámsterdam, Países Bajos
p. 140

Hangende sector, 1960
[Sector colgante]
Hierro, acero, cobre, aluminio y óleo
75 x 130 x 99 cm
Gemeentemuseum Den Haag

Hangende sector II, 1960
[Sector colgante II]
Metacrilato, bronce, cable de hierro,
óleo sobre madera, piedra
52 x 36,5 x 33 cm
Colección Defares
p. 173

Labyrinthisch interieur, 1960
[Interior de laberinto]
Tinta sobre papel
42,2 x 51,1 cm
Gemeentemuseum Den Haag
p. 174

Spatiovore, 1960
[Espacióvoros]
Metal, plexiglás, tinta y pintura sobre
madera
64 x 105 x 155,1 cm
Gemeentemuseum Den Haag

Trappen en ladders, 1960
[Escaleras y escalas]
Tinta china sobre papel
32 x 46 cm
Gemeentemuseum Den Haag
p. 175

Construction with ladders, 1961
[Construcción con escaleras]
Óleo sobre lienzo
146,5 x 112,2 cm
Colección particular, cortesía Galerie
Haas, Zürich
p. 177

Divergerende stralen, 1961
[Rayos divergentes]
Punta seca
29,8 x 25 cm
Tirada de 20
Colección Fondation Constant,
Ámsterdam, Países Bajos
p. 107

Kunstmatig landschap, 1961
[Paisaje artificial]
Punta seca
49,5 x 59,8 cm
Tirada de 20

Colección Fondation Constant,
Ámsterdam, Países Bajos
p. 106

Ronde vorm met drie gaten, 1961
[Forma redondeada con tres
perforaciones]
Punta seca
21,4 x 25 cm
Tirada de 20
Colección Fondation Constant,
Ámsterdam, Países Bajos

Ronde vorm, 1961
[Forma redondeada]
Punta seca
22,2 x 27 cm
Tirada de 20
Colección Fondation Constant,
Ámsterdam, Países Bajos

Schets voor een constructie, 1961
[Boceto para una construcción]
Tinta sobre papel
43 x 63,9 cm
Gemeentemuseum Den Haag

Adieu la P., 1962
[Adiós a la P.]
Óleo sobre lienzo
112,5 x 145,5 cm
Colección Fondation Constant,
Ámsterdam; depósito en el Cobra
Museum of Modern Art, Amstelveen
p. 179

Diorama II, 1962
Madera, cristal y óleo
63 x 63,1 x 17,4 cm
Gemeentemuseum Den Haag
p. 180

Diorama III, 1962
Madera y cristal
53,2 x 53,2 x 17,5 cm
Gemeentemuseum Den Haag
p. 181

Labyratore, 1962
[Laberintorio]
Tinta china y tinta de color
sobre papel
48,3 x 69 cm
Gemeentemuseum Den Haag
p. 178

New Babylon – Ámsterdam, 1963
[Nueva Babilonia - Ámsterdam]
Tinta sobre plano
52,2 x 62,2 cm
Gemeentemuseum Den Haag
pp. 202-203

New Babylon - Antwerpen, 1963
[Nueva Babilonia - Amberes]
Tinta sobre plano
52,5 x 64,6 cm
Gemeentemuseum Den Haag
pp. 206-207

New Babylon – Barcelona, 1963
[Nueva Babilonia - Barcelona]
Tinta sobre plano
47,2 x 62,3 cm
Gemeentemuseum Den Haag
pp. 208-209

New Babylon - Den Haag, 1964
[Nueva Babilonia - La Haya]
Acuarela sobre papel sobre contrachapado
220,2 x 286,7 x 2,1 cm
Gemeentemuseum Den Haag
Cubierta

New Babylon - Ruhrgebiet, 1963
[Nueva Babilonia - Valle del Ruhr]
Tinta china sobre plano
52,8 x 64,1 cm
Gemeentemuseum Den Haag
pp. 204-205

Paysage artificiel, 1963
[Paisaje artificial]
Óleo sobre lino
160 x 185 cm
Cobra Museum of Modern Art,
Amstelveen; depósito de Karel van
Stuijvenberg, Caracas
p. 114

Landschap met Spatiövore, 1964
[Paisaje con Espacióvoros]
Lápiz sobre papel
88,8 x 138 cm
Gemeentemuseum Den Haag; depósito
de la Fondation Constant, Ámsterdam
p. 185

Schets voor een plattegrond, 1963
[Boceto para un mapa]
Tinta china, acuarela y lápiz sobre papel
87,3 x 130,7 cm
Gemeentemuseum Den Haag
p. 183

**Maquette voor E.S.R. (Experiment
Studio Rotterdam), ca. 1964**
[Maqueta para E.S.R. (Estudio
Experimental Róterdam)]
Alambre de metal, aluminio, madera y
pintura
28 x 23,5 x 25 cm
Colección Fondation Constant,
Ámsterdam, Países Bajos
p. 192

Fiesta gitana, 1964
 Óleo sobre lienzo
 160 x 185 cm
 Colección Centraal Museum, Utrecht
 p. 115

Schets voor een sector met een tentdak, 1964
[Boceto para un sector con techo piramidal]
 Lápiz sobre papel
 48,4 x 64,7 cm
 Gemeentemuseum Den Haag
 p. 184

Schets voor Hangende sector, 1964
[Boceto para sector colgante]
 Lápiz sobre papel
 44,9 x 64,9 cm
 Gemeentemuseum Den Haag

Schets voor zelfdragende sectorconstructie, 1964
[Boceto para la construcción de sector autoportante]
 Lápiz sobre papel
 45,6 x 62,9 cm
 Gemeentemuseum Den Haag

Vogelvlucht groep sectoren I, 1964
[Vista aérea del grupo de sectores I]
 Tinta china sobre papel
 39,6 x 53,3 cm
 Gemeentemuseum Den Haag
 p. 186

Vogelvlucht groep sectoren II, 1964
[Vista aérea del grupo de sectores II]
 Tinta china y lápiz sobre papel
 38,4 x 56,3 cm
 Gemeentemuseum Den Haag
 p. 187

Vogelvlucht groep sectoren III, 1964
[Vista aérea del grupo de sectores III]
 Tinta china y lápiz sobre papel
 50 x 65 cm
 Gemeentemuseum Den Haag

Gründriss New Babylon über The Hague, 1964
[Planta de Nueva Babilonia sobre La Haya]
 Fotocollage, acuarela y papel de plata sobre panel de fibra
 100,5 x 132,5 x cm
 Cobra Museum of Modern Art, Amstelveen; depósito de la Fondation Constant
 pp. 210-211

New Babylon on Sevilla TRIANA-GROUP, 1965

[Nueva Babilonia sobre Sevilla GRUPO-TRIANA]
 Tinta y acuarela sobre papel (plano de Sevilla)
 50 x 65,5 cm
 Colección Fondation Constant, Amsterdam, Países Bajos
 pp. 212-213

Homo Ludens, 1966
 Lápiz sobre papel
 134,5 x 138,5 cm
 Gemeentemuseum Den Haag
 p. 190

Doorsnede Grote Gele Sector, 1967
[Sección transversal para el gran sector amarillo]
 Tinta y lápiz sobre papel de calco
 62 x 144 cm
 Stedelijk Museum Schiedam; depósito de la Fondation Constant
 pp. 188-189

Grote gele sector, 1967
[Sector Amarillo grande]
 Metal, plexiglás y madera
 38 x 131 x 155 cm
 Gemeentemuseum Den Haag
 pp. 159 (abajo), 160-161

Mobiel Ladderlabyrinth, 1967
[Laberinto de escaleras móviles]
 Cobre, plexiglás y madera
 77,4 x 96,5 x 76,8 cm
 Gemeentemuseum Den Haag
 p. 193

Mobiel Ladderlabyrinth, 1967
[Laberinto de escaleras móviles]
 Lápiz y pintura sobre papel
 99 x 110 cm
 Gemeentemuseum Den Haag
 p. 191

Schaalmodel voor 'Ludieke trap', ca. 1968
[Maqueta para "Escaleras lúdicas"]
 Contrachapado conglomerado, cable de metal, cartulina y pintura
 18 x 44 x 40 cm
 Colección Fondation Constant, Amsterdam, Países Bajos

Sectoren in berglandschap, 1967
[Sectores en paisaje montañosos]
 Plexiglás y óleo sobre madera
 7 x 63,5 x 86,3 cm
 Gemeentemuseum Den Haag

Collage of Sector Models, ca. 1969
[Collage de maquetas de sectores]

Fotocollage, acuarela y papel de plata sobre panel de fibra
 52,5 x 196 x 1 cm
 Borzo Gallery Amsterdam
 Desplegable

Fragment van een sector, 1969
[Fragmento de un sector]
 Metal, plexiglás y madera
 62 x 144 x 162 cm
 Gemeentemuseum Den Haag

Labyrinthische ruimte, 1969
[Espacio laberíntico]
 Pintura plateada, negra y blanca (acrílica) y grafito sobre papel vitela
 121 x 121 cm
 Centre Pompidou, París
 Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle
 Donación del artista, 1999. N° inv.: AM 1999-2-94
 p. 254

Ode à l'Odéon, 1969
[Oda al Odéon]
 Óleo y laca sobre lienzo
 190,7 x 200,2 cm
 Fondation Constant, Amsterdam; depósito temporal del Gemeentemuseum Den Haag
 p. 255

Paysage artificiel, 1960
[Paisaje artificial]
 Metal, plexiglás y madera
 4,7 x 60 x 55,2 cm
 Gemeentemuseum Den Haag
 p. 114

Symbolische voorstelling van New Babylon, 1969
[Representación simbólica de Nueva Babilonia]
 Collage de planos sobre papel
 120 x 131,5 cm
 Gemeentemuseum Den Haag
 pp. 214-215

Demonstratie, 1970
[Manifestación]
 Tinta sobre papel
 119,8 x 131,5 cm
 Gemeentemuseum Den Haag
 pp. 256-257

Groep sectoren New Babylon, 1970
[Grupo de sectores de Nueva Babilonia]
 Collage de pan de metal, lápiz y tinta sobre papel
 121,5 x 133,2 cm

Gemeentemuseum Den Haag
pp. 216-217

Mekong River / Pax Americana
/ **La paix de Nixon, 1970**
[**Río Mekong / Paz americana**
/ **La paz de Nixon**]

Collage de recortes de periódico,
acuarela y tinta sobre papel
119 x 131,5 cm
Colección Fondation Constant,
Ámsterdam, Países Bajos
p. 266

Erotic Space, 1971
[**Espacio erótico**]
Óleo y laca sobre lienzo
164,5 x 178,8 cm
Gemeentemuseum Den Haag
p. 258

**Gezicht op enkele New Babylonische
sectoren, 1971**
[**Vista de sectores de Nueva Babilonia**]
Acuarela y lápiz sobre fotomontaje
134,9 x 222,8 x 1,1 cm
Gemeentemuseum Den Haag
pp. 222-223

Bommen op ziekenhuis, 1972
[**Bombas en el hospital**]
Técnica mixta sobre papel
91 x 103 cm
Colección Fondation Constant,
Ámsterdam; depositado en el Stedelijk
Museum Schiedam
p. 267 (arriba)

Das Leben, 1972
[**Vida**]
Técnica mixta sobre papel
38,8 x 26,8 cm
Colección Fondation Constant,
Ámsterdam, Países Bajos

Entrée du labyrinth, 1972
[**Entrada al laberinto**]
Óleo sobre lienzo
165,1 x 175,2 cm
Gemeentemuseum Den Haag
p. 259

Friede - was ist das? , 1972
[**Paz - ¿Qué es eso?**]
Técnica mixta sobre papel
38,9 x 27 cm
Colección Fondation Constant,
Ámsterdam, Países Bajos

Le massacre de My Lai, 1972
[**La masacre de My Lai**]
Óleo sobre lienzo

120 x 130 cm
Coelection Dressman, Amsterdam
p. 269

La Révolte, 1972
[**La revuelta**]
Óleo sobre lienzo
70,6 x 90,4 cm
Cobra Museum of Modern Art,
Amstelveen; depósito de Karel van
Stuijvenberg, Caracas
p. 268

Les Touristes, 1972
[**Los turistas**]
Óleo sobre lienzo
190 x 200 cm
Stedelijk Museum Schiedam;
depósito de la Fondation Constant
p. 261

Nixon musste etwas tun,
1972
[**Nixon tiene que hacer algo**]
Técnica mixta sobre papel
38,9 x 26,8 cm
Colección Fondation Constant,
Ámsterdam, Países Bajos

U.S.A. - bommenterreur,
1972
[**Terror a la bomba - USA**]
Collage y técnica mixta sobre papel
99 x 124 cm
Stedelijk Museum Schiedam;
depósito de la Fondation Constant

**Verwenden Sie Ihre Langweile
einmal für, 1972**
[**Utiliza tu hastío por una vez**]
Técnica mixta sobre papel
41,9 x 27,7 cm
Colección Fondation Constant,
Ámsterdam, Países Bajos

Spiegelzaal, 1972
[**Sala de espejos**]
Acuarela y lápiz sobre papel
122 x 133 cm
Colección Fondation Constant,
Ámsterdam, Países Bajos
p. 260

Terrain Vague II, 1973
[**Tierra baldía II**]
Óleo sobre lienzo
189,5 x 200,4 cm
Gemeentemuseum Den Haag
p. 263

Golven terreuraanvallen
[**Olas de ataques de terror**]

Collage y técnica mixta sobre papel
82 x 135 cm
Stedelijk Museum Schiedam;
depósito de la Fondation Constant
p. 267 (abajo)

Plan for Doorlabyrinth, 1974
[**Plano del laberinto de puertas**]
Rotulador, lápiz, pluma y tinta sobre
papel rojo
49,9 x 61,7 cm
Colección Fondation Constant,
Ámsterdam, Países Bajos

Theorie collages New Babylon
No.1-No.8, 1974
[**Collages teóricos de Nueva Babilonia**
nº 1- nº 8]
Tinta china, tiza de color y acuarela
sobre papel, sobre aluminio
49,6 x 59,5 cm c/u
Gemeentemuseum Den Haag
pp. 264-265

De schilder in zijn atelier, 1977
[**El pintor en su estudio**]
Óleo sobre lienzo
190,7 x 200,5 cm
Colección ABN AMRO

ZT/Gitaarspeler en zangeres, 1978
[**Sin título / Guitarrista y cantante**]
Pluma y tinta sobre papel
28,3 x 21,6 cm
Colección particular

La fin de la fête, 1977
[**Fin de fiesta**]
Acuarela sobre papel
71,5 x 90,5 cm
Colección Hans & Cora de Vries
p. 116

Hommage à el Niño Ricardo, 1980
[**Homenaje al Niño Ricardo**]
Acuarela y tinta sobre papel
82 x 67 cm
Colección Rabo Art, Utrecht
p. 75

Los guerrilleros, 1980
Óleo sobre lienzo
87 x 90 cm
Colección ProWinko, Ámsterdam
p. 118

Nostalgia, 1982
Óleo sobre lienzo
196 x 185 cm
Stedelijk Museum Schiedam;
depósito de la Fondation Constant
p. 119

L'insurrection, 1985

[La revuelta]

Óleo sobre lienzo

148 x 198 cm

Colección Fondation Constant,
Ámsterdam; depositado en el Stedelijk
Museum Schiedam

Gitarist, ca. 1985

[Guitarrista]

Acuarela sobre papel

53,5 x 33,5 cm

Colección particular

Gitaarspeler, 1987

[Guitarrista]

Acuarela y tiza sobre papel

55 x 36 cm

Colección ProWinko, Ámsterdam

Gitaarspeler / Orpheus, 1987

[Guitarrista / Orfeo]

Aguada, pluma y tinta

44 x 42 cm

Colección particular

Torero, 1991

Acuarela sobre papel

45 x 37,5 cm

Colección Fondation Constant,
Ámsterdam, Países Bajos

Le concert champêtre, 1995

[El concierto campestre]

Acuarela sobre papel

42 x 56,7 cm

Colección de Heus-Zomer
p. 117

RECONSTRUCCIONES

Aldo van Eyck, Constant y Lucebert

Een ruimte in kleur, 1952

[Espacio en color]

Realizado originalmente para la
exposición *Mens en Huis* [Hombre y
casa], Stedelijk Museum Ámsterdam,
1952

Reconstrucción realizada con motivo
de la exposición en el Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía en 2015:

Investigación: Ludo van Halem

(conservador del Rijksmuseum

Ámsterdam) y Laura Stamps

(conservadora del Gemeentemuseum

Den Haag)

Reconstrucción de la pintura: Charlotte

Caspers (restauradora de pintura)

Reconstrucción del banco: Jurjen

Creman (restaurador de muebles en

Folkers & Creman)

Reconstrucción de la tipografía: Els

Kerremans (diseñadora gráfica)

Con la colaboración de: Fundación

Constant, Hans Vrijmoed (Sikkens

Museum Sassenheim), Klaas-Jan van

den Berg en Mariël Polman (R.C.E.,

Países Bajos), Mathieu Lommen

(University of Ámsterdam), Paul van der

Laan, Tess van Eyck y Maya Swaanswijk

Constant

Deurenlabyrinth, 1974

[Laberinto de puertas]

Realizado originalmente para la

exposición *New Babylon* [Nueva

Babilonia], Gemeentemuseum Den

Haag, La Haya, 1974

Documentación: Laura Stamps

(conservadora del Gemeentemuseum

Den Haag) con la colaboración especial

de Hans Locher, exdirector del

Gemeentemuseum Den Haag.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

Ministro

Íñigo Méndez de Vigo y Montojo

REAL PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Presidencia de Honor

SS. MM. los Reyes de España

Presidente

Guillermo de la Dehesa Romero

Vicepresidente

Carlos Solchaga Catalán

Vocales

José María Lassalle Ruiz

Marta Fernández Currás

Miguel Ángel Recio Crespo

Fernando Benzo Sainz

Manuel Borja-Villel

Michaux Miranda Paniagua

Ferran Mascarell i Canalda

Cristina Uriarte Toledo

Román Rodríguez González

José Joaquín de Ysasi-Ysasmendi Adaro

José Capa Eiriz

María Bolaños Atienza

Miguel Ángel Cortés Martín

Montserrat Aguer Teixidor

Zdenka Badovinac

Marcelo Mattos Araújo

Santiago de Torres Sanahuja

Salvador Alemany

César Alierta Izuel

Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola O'Shea

Isidro Fainé Casas

Ignacio Garralda Ruiz de Velasco

Antonio Huertas Mejías

Pablo Isla

Pilar Citoler Carilla

Claude Ruiz Picasso

Secretaria de Patronato

Fátima Morales González

COMITÉ ASESOR

María de Corral López-Dóriga

Fernando Castro Flórez

Marta Gili

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director

Manuel Borja-Villel

Subdirector Artístico

João Fernandes

Subdirector Gerente

Michaux Miranda

Gabinete Dirección

Jefe de Gabinete

Nicola Wohlfarth

Jefe de Prensa

Concha Iglesias

Jefe de Protocolo

Carmen Alarcón

Exposiciones

Jefe del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones

Belén Díaz de Rábago

Colecciones

Jefe del Área de Colecciones

Rosario Peiró

Coordinadora General de Colecciones

Paula Ramírez

Jefe de Restauración

Jorge García

Jefe de Registro de Obras

Carmen Cabrera

Actividades Editoriales

Jefe de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño

Actividades Públicas

**Jefe de Actividades Culturales
y Audiovisuales**

Chema González

**Jefa de Biblioteca y Centro
de Documentación**

Bárbara Muñoz de Solano

Jefe de Educación

Olga Ovejero

Subdirección General Gerencia

Subdirectora Adjunta a Gerencia

Fátima Morales

Consejera Técnica

Mercedes Roldán

Jefe de la Unidad de Apoyo de Gerencia

Carlos Gómez

Jefe del Área Económica

Adolfo Bañegil

**Jefa del Área de Desarrollo Estratégico
y de Negocio**

Rosa Rodrigo Sanz

Jefe del Área de Recursos Humanos

Carmen González Través

**Jefe del Área de Arquitectura,
Instalaciones y Servicios Generales**

Ramón Caso

Jefe de Arquitectura

Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad

Luis Barrios

Jefe de Informática

Oscar Cedenilla

Este catálogo se publica con motivo de la exposición
Constant. Nueva Babilonia. Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía: 20 de octubre de 2015 – 29 de febrero de 2016.

EXPOSICIÓN

Comisarios

Doede Hardeman
Laura Stamps

Comisarios de la sección “Flamencos, gitanos, romaníes: los nuevos babilonios”

Pedro G. Romero
Rosario Peiró Carrasco

Asesora de la exposición

Trudy Nieuwenhuys-van der Horst

Comisario del material de archivo

Ton Geerts

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinación

Belén Díaz de Rábago
Beatriz Jordana

Gestión

Natalia Guaza
David Ruiz

Registro

Iliana Naranjo

Restauración

Pilar García Serrano, responsable
Beatriz Alonso
Pilar García Fernández
Juan A. Sánchez

Diseño de montaje

María Fraile

Investigación de las reconstrucciones

Ludo van Halem (Rijksmuseum Amsterdam)
Laura Stamps

Montaje

Horche

Audiovisuales

Creamos Technology

Transporte

SIT
Hizkia van Kralingen

Seguros

Garantía del Estado
AON Risk Solutions

Exposición organizada por el Gemeentemuseum Den
Haag y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



Con la colaboración de la Fondation Constant
y del RKD Netherlands Institute for Art History



Con el apoyo del Mondriaan Fund
y la Embajada del Reino de los Países Bajos



Reino de los Países Bajos

CATÁLOGO

Catálogo publicado por el departamento
de Actividades Editoriales del MNCARS

Coordinación general

Mercedes Pineda

Asesora editorial

Trudy Nieuwenhuys-van der Horst

Traducciones

Del neerlandés al español:

Goedele De Sterck

Del inglés al español:

Jaime Blasco

Edición y corrección de textos

Mercedes Pineda

Diseño gráfico

gráfica futura

Gestión de la producción

Julio López

Fotomecánica e impresión

TF artes gráficas

Encuadernación

Ramos

Este libro se ha impreso en:

Olin Smooth White 150 g. y Materica 360 g.

318 páginas. Il. color

© de esta edición, Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofía, 2015

© de los textos, sus autores

© de las imágenes, sus autores

© Constant, VEGAP, Madrid, 2015

© Matta, FLC Nicolas Schöffer / VEGAP, Madrid, 2015

© 2015 Mondrian / Holtzman Trust

Se han hecho todas las gestiones posibles para
identificar a los propietarios de los derechos de
autor. Cualquier error u omisión accidental, que
tendrá que ser notificado por escrito al editor,
será corregido en ediciones posteriores.

ISBN: 978-84-8026-522-5

NIPO: 036-15-031-X

D.L.: M-29556-2015

Catálogo de publicaciones oficiales
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Distribución y venta
<http://www.mcu.es/publicaciones>

Cubierta

New Babylon – Den Haag

[Nueva Babilonia - La Haya]

1964

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Catálogo

Tom Haartsen

Excepto

p. 10 - Archivo Fondation Constant, Tom Haartsen.

p. 63 - Victor E. Nieuwenhuijs.

p. 254 - © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat.

p. 45 - © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Droits reserves.

p. 172 - © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jean-Claude Planchet.

p. 303 - © Leonard Freed / Magnum Photos / Contacto

Textos

Laura Stamps

p. 15 (dcha.) - Cobra Museum

p. 15 (izq.) - Yale University Press

p. 19 (arr.) - François Lauginie, Collection Frac Centre, Orléans

p. 19 (abajo) - Robert Descharnes

p. 21 - Jan Versnel

p. 22 (arr.) - The Metropolitan Museum of Art

p. 27 (arr.) - Fondation Le Corbusier

p. 27 (abajo) - Gemeentemuseum Den Haag

Willemijn Stokvis

p. 37 (izq.) - The Art Institute of Chicago

p. 37 (dcha, abajo), 38 (arr. izq.) - Gemeentemuseum Den Haag

p. 38 (arr. dcha.) - Nicolas Schöffer, *La Ville Cybernétique*, Parijs, Tchou, 1969, p. 144

p. 38 (abajo) - M. Hummelink, *Après nous la liberté*;

Constant en de artistieke avant-garde in de jaren 1946-1960, Amsterdam, 2002, p. 102

Pedro G. Romero

pp. 71, 83 (abajo), 84 (arr.) - MNCARS, Joaquín

Cortés/Román Lores

p. 75 - Tom Haartsen

pp. 76, 78, 80 - Archivio Gallizio, Turín

p. 83 (arr.) - © Madrid, Museo Nacional del Prado

Mark Wigley

pp. 125 (abajo), 126, 132 (dcha.) - Gemeentemuseum Den Haag, Tom Haartsen

p. 132 (abajo) - Colección ProWinko, Ámsterdam, Tom Haartsen

p. 132 (izq.) - Constant. Amsterdam,

Städtische Kunstgalerie - Bochum, 4 marzo a 9 de abril de 1961.

Trudy van der Horst

pp. 287, 288 (abajo), 293 (arr.), 294, 297 (arr.), 298 -

Fondation Constant, anónimo

pp. 288 (arr), 293 (abajo) - Fondation Constant, Jan Versnel

p. 297 (arr.) - Fondation Constant, Victor E. Nieuwenhuijs

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Gemeentemuseum Den Haag desean dar las gracias en primer lugar a la Fondation Constant, especialmente a su fundadora y viuda de Constant, Trudy Nieuwenhuys-van der Horst, y a su hija Kim van der Horst, por su estrecha colaboración y apoyo al proyecto.

Nuestra profunda gratitud a todas las instituciones y coleccionistas particulares que aceptaron desprenderse de sus obras durante el tiempo de la exposición:

ABN AMRO. Kunst & Historie, Ámsterdam (Johan van Hall, subdirector)
Archivio Gallizio, Turín (Liliana Dematteis, directora)
Beeld en Geluid (The Netherlands Institute for Sound and Vision)
Borzo modern & contemporary art, Ámsterdam (Paul van Rosmalen, director)
Centraal Museum, Utrecht (Edwin Jacobs, director)
Cobra Museum of Modern Art, Amstelveen (Els Ottenhof, director)
Collection ProWinko, Amstelveen
Defares Collection, Ámsterdam (Rob Defares, director)
G. Dreesmann
Eye Film Instituut Nederland
Galerie Haas AG, Zurich (Erika Költzsch, director)
H. y V. De Heus-Zomer
Kröller-Müller Museum, Otterlo (Lisette Pelsers, director)
MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona
MNAM-Centre Georges Pompidou, París (Bernard Blistène, director; Brigitte Leal, directora adjunta de Colecciones)
Rabo Art Collection, Utrecht
RKD Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, La Haya (Chris Stolwijk, director)
Stedelijk Museum Amsterdam (Beatrix Ruf, director)
Stedelijk Museum Schiedam (Diana A. Wind, director)
RTVE, Relaciones Institucionales
Van Abbemuseum, Eindhoven (Charles Esche, director)

así como a todos aquellos que de diferentes maneras han apoyado el proyecto, particularmente a:

Vera Bakker
Lydia Beerkens
Jurjen Creman (Folkers & Creman)
Charlotte Caspers
Hilde de Bruijn
Marjan de Visser
Hans y Cora De Vries
Loekie Elbers
Vivien Entius
Wessel Ganzevoort
Ap Gewald
Elmar Groen
Tom Haartsen
Wouter J.N. Hoek
Carolina Hoekstra
Kees y Joke Hoogduin-van der Poel
Ruth Hoppe
Franz W. Kaiser
C. Kelk

Els Kerremans
Verily Klaassen
Rem Koolhaas
Danielle Laudy
Nico Lingbeek
Hans Locher
Mathieu Lommen (Universiteit van Amsterdam)
Anoesjka Marisol Minnaard
Antònia Maria Perelló
Willem Redelijkheid
Silvia Rubio
Gerardo Sánchez Fernández
Patricia Soroche
Leonoor Speldekamp
Marco Steketeer
Corrie Stokman
Frans Stofregen
André Straatman
Erwin Sutedjo
Maya Swaanswijk
Niek Tom
Ernest Utermark
Wouter van Aken
Catharina van Daalen
Klaas-Jan van den Berg and Mariël Polman (RCE, Nederland)
Paul van der Zande
Paul van der Laan
Tess van Eyck
Arthur van Mourik
M. van Oosterom
Janine van Reekum
Madelon van Schie
Rita Varjabedian (OMA)
Marcia Vissers
Hans Vrijmoed (Sikkens Museum Sassenheim)
Katja Weitering and Els Ottenhof (Cobra museum of modern art, Amstelveen)

y a aquellas personas que han preferido permanecer en el anonimato.

Asimismo queremos agradecer a los autores de los ensayos su inestimable contribución a este catálogo: Pascal Gielen, Pedro G. Romero, Laura Stamps, Willemijn Stokvis, Trudy van der Horst y Mark Wigley.

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

ME
MEENTE
MUSEUM
DEN HAAG