

ARTE Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL
ENCUENTROS Y VANGUARDIAS

COLECCIÓN
BIBLIOTECA DE HUMANIDADES SALMANTICENSIS 48
SERIE *FILOSOFÍA*

DIRECCIÓN – COORDINACIÓN EDITOR-IN-CHIEF

José Luis Fuertes Herreros. Universidad de Salamanca, España

COMITÉ ACADÉMICO ASESOR – ACADEMIC ADVISORY BOARD

Juan Arana. Universidad de Sevilla, España

Enrique Bonete. Universidad de Salamanca, España

Antonio Campillo, Universidad de Murcia, España

José Luis Cantón, Universidad de Córdoba, España

Mário Santiago de Carvalho, Universidade de Coimbra, Portugal

Florencio-Javier García Mogollón, Universidad de Extremadura, España

José María Maestre Maestre. Universidad de Cádiz, España

José F. Meirinhos, Universidade do Porto, Porto

Luis Merino Jerez. Universidad de Extremadura, España

Juan Antonio Nicolás, Universidad de Granada, España

Javier Peña, Universidad de Valladolid, España

Rafael Ramón Guerrero, Universidad Complutense de Madrid, España

Luis Enrique Rodríguez-San Pedro, Universidad de Salamanca, España

Salvi Turró i Tomás, Universitat de Barcelona, España

RICARDO PIÑERO MORAL
RAQUEL CASCALES TORNEL
(eds.)

**ARTE Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL
ENCUENTROS Y VANGUARDIAS**

Coedición

EDITORIAL DYKINSON

EDITORIAL SINDÉRESIS

2023

1ª edición, 2023

© Los autores

© 2023, Editorial Dykinson

C/ Meléndez Valdés, 61. 28015 Madrid (España)

Tlf.: (+34) 91 544 2869/46, fax: (+34) 91 544 6040

www.dykinson.com - info@dykinson.com

ISBN: 978-84-1170-231-7

© 2023, editorial Sindéresis

Venancio Martín, 45 – 28038 Madrid, España

Rua Diogo Botelho, 1327 – 4169-004 Porto, Portugal

info@editorialsinderesis.com

www.editorialsinderesis.com

ISBN: 978-84-19199-74-4

Depósito legal: M-16194-2023

Produce: Óscar Alba Ramos

Portada: Diseño de Fernando Infante

Impreso en España / Printed in Spain

Reservado todos los derechos. De acuerdo con lo dispuesto en el código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes, sin la preceptiva autorización, reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

ÍNDICE

Prólogo..... 7

Ampliando formatos de los Encuentros

Prácticas artísticas en una ciudad posible. A propósito de los Encuentros de Pamplona 72, Carmen Pardo Salgado..... 13

Poetas y poesía en los Encuentros de Pamplona, Rosa Fernández Urtasun..... 33

Una aventura colectiva. Los Encuentros de Pamplona a través de su catálogo, Javier Ortiz-Echagüe..... 53

Los Encuentros y los nuevos formatos expositivos en la Transición española, Teresa Reina Uribe 67

Problemas para una apreciación universal y objetiva de la música contemporánea: Luis de Pablo o las Disonancias. Análisis desde Adorno, Ilía Galán Díez 83

Participación y acción social

Alló, ici la terre. Sobre la participación en Los Encuentros de Pamplona de 1972, Dailey Fernández 105

Arte prematuro y acción: sobre algunas derivas de vanguardia, Rosa Benítez..... 127

El arte del poder y la est-ética: el poder del arte, Ricardo Piñero Moral..... 141

<i>Respuestas artísticas contemporáneas a la crisis del cambio climático</i> , Mei Hsin Chen	169
<i>Proyectando situaciones / Activando redes. El reto del proyecto urbano en la transformación de la sociedad</i> , Esperanza Marrodán.....	183

Reflexiones estéticas transformadoras

<i>¿Bartleby 1853 vs. Bartleby 2023? Arte e industria en la Filosofía Moral de Adam Smith</i> , Pilar Bravo de Lallana	209
<i>Arte y Metrópolis. Informando la Modernidad</i> , Mikel Martínez Ciriario	225
<i>L'art pour l'art? Aporía, ironía, malentendido</i> , Gabriel Insausti.....	249
<i>Hannah Arendt. Poeta en tiempos sombríos</i> , Anacleto Ferrer	275
<i>La soberanía estética del teatro en el ámbito de la transformación social</i> , Adrián Pradier	295
<i>El arte acabado y la gran transformación social</i> , Sixto J. Castro.....	315
<i>Taking a line walk for a walk line</i> , Javier Antón, Álvaro Velasco, Pilar Salazar, María Villanueva, Héctor García-Diego.....	329

PRÓLOGO

Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo. La XI tesis sobre Feuerbach es una radical declaración de intenciones filosóficas. *De lo que se trata es de transformar el mundo* implica la comprensión de que la interpretación no ha sido suficiente para transformar el mundo. O quizá habría que afirmar que sí, que la interpretación transformó, pero ya no lo hace a la velocidad y con la fuerza que el mundo moderno espera. La modernidad, especialmente a partir de la Revolución Industrial, impone un ritmo tecnológico que se acelera de forma exponencial alejándose cada vez más del biológico. En este contexto el utilitarismo capitalista burocratizó todo proceso con el fin de poder medir su eficacia. El resultado de dicha medición será la obligación de mostrar con evidencias empíricas el impacto y poder transformador para no ser expulsado del sistema. En consecuencia, de lo que se trata es de hacer cada vez algo más grande, más fuerte, más impactante, con el fin de conseguir que el lector, el ciudadano, responda ante eso que cualquiera le presenta. La revolución que pretendía levantar a todos los ciudadanos se ve reducida hoy al *like* como reacción.

¿Podemos decir que ha ocurrido lo mismo en el mundo del arte? Por supuesto que los artistas se ven abocados a tener que venderse en redes sociales y que los museos buscan como vender más entradas. Sin embargo, a medida que se elevan los muros de la mercantilización, el arte eleva en su interior la ciudadela de la resistencia. Cuanto más pequeña, más resistente. Allí se refugian aquellos que consideran que pensar ya es revolucionario, que abrir un libro es radical, que un abrazo es transformador. Frente a la imposición de los datos del sistema, el arte hace que nos demos cuenta que cada nota, de cada partitura, cuenta. Que cada palabra, de cada capítulo, es un proyectil cargado de intenciones que no sabes en qué fachada golpeará. Que, como comprendieron los miembros de *Fluxus*, cada conversación en la que se invita a que alguien hable de sus ideas hace retumbar los cimientos del sistema. Frente a la aceleración tecnológica, el arte enseña que hay semillas que no puedes obligar a crecer y que no sabes ni cuándo, ni dónde, ni por qué una idea va a florecer. Frente a un

mundo virtual en el que nada parece tener importancia, el arte reivindica cómo cada acción, cada gesto, tiene un impacto en el mundo.

Por ello, aunque el arte fue pionero en abrir las puertas a la participación de forma radical y en luchar por la transformación del mundo, también fue el primero en mostrar sus contradicciones. Así, pronto puso en entredicho la ingenua creencia de que, a mayor participación, mayor impacto; que cuanto más grito, más escucha; que cuanta más acción, mayor efectividad. Uno de los mejores ejemplos en los que se combinan el deseo transformador con el realismo artístico son los *Encuentros del 72*, acontecidos en Pamplona días antes de las fiestas de san Fermín de ese año. En una pequeña población del territorio español, un grupo de artistas tuvo la oportunidad de generar un experimento. Muchos lo vivieron como fracaso, quizá también por verse truncada la posibilidad de hacer de aquello una bienal. A otros, sin embargo, les cambió la vida: porque unos tuvieron la oportunidad de poner por obra un arte experimental ante un gran público (lo que pudieron hacer gracias al grupo Alea) conocer a grandes artistas internacionales (como le ocurrió a ZAJ con John Cage o David Tudor), o de participar en obras experimentales prácticamente por primera vez (como fue el caso de Gómez de Liaño).

Ninguna de las acciones tuvo una repercusión directa, cuantificable, lo que podría hacer cuestionar la relevancia del evento. No obstante, no solo los propios que participaron se vieron transformados, sino que sería impensable el presente artístico español sin ese corto y aparentemente inocuo evento. En el cincuenta aniversario de los hechos, merece la pena no solo reivindicar y celebrar su existencia, sino mostrar la amplitud de sus propuestas. En este sentido, el primer bloque de capítulos de este libro está destinado a mostrar cómo los artistas de los *Encuentros* ampliaron los formatos artísticos, ya sea por llevar la acción a la propia calle, como analiza y cuestiona Carmen Pardo, por la aportación de nuevos lenguajes poéticos, gráficos, expositivos o musicales, como señalan Rosa Fernández Urtasun, Javier Ortíz-Echagüe, Teresa Reina o Ilia Galán.

Otra de las aportaciones principales de los *Encuentros* fue la reivindicación de la participación y la acción social, tal y como se señala en el segundo apartado de artículos de este libro. Mientras que Dailey Fernández y Rosa Benítez analizan dicha aportación en el contexto de los *Encuentros*, mientras que otros autores examina ese mismo espíritu vanguardista en artistas posteriores. Así,

Ricardo Piñero, Mei Hsin y Esperanza Marrodán se centran en analizar el poder y el impacto que las obras artísticas pueden tener en la vida de los ciudadanos. En sus artículos es reconfortante ver cómo, frente a la tiranía de mostrar resultados inmediatos de cualquier tipo, sigue habiendo acciones artísticas concretas, pequeñas, aparentemente inocuas que, sin embargo, tienen un gran impacto. Quizá no es un efecto que cambia regímenes políticos, ni frena el cambio climático, pero sí hace tomar conciencia a los ciudadanos, transforma sus relaciones vecinales y poco a poco contribuye a una transformación social.

Una vez analizados algunos aspectos históricos y artísticos, vale la pena dedicar el último apartado de este libro a la reflexión estética. Pues si los artistas consiguen tener un impacto con sus obras, ¿por qué no podrían tenerlo las reflexiones estéticas? De esta forma, Pilar Bravo de Lallana, Gabriel Insausti, Anacleto Ferrer, Adrián Pradier o Sixto Castro muestran las tensiones y disensiones que artistas y filósofos tienen con el mundo contemporáneo y la transformación social, y Javier Antón, Álvaro Velasco, Pilar Salazar, María Villanueva y Héctor García-Diego nos transportan al escenario creativo y pensante de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra. El recorrido que va desde Adam Smith a Arthur Danto, pasando por Hannah Arendt mostrará al lector la necesidad de pensar por uno mismo, de cuestionarse, de disentir, como el primer paso para llevar a cabo una transformación de cualquier tipo. Así vemos cómo la transformación empieza en uno mismo. ¿No es el mero hecho de tener este libro entre manos la aceptación de la posibilidad de ser transformado? Por tanto, no se trata de exigirle al arte, a los artistas o, incluso a los filósofos, que transformen el mundo. Se trata de que cada uno nos transformemos un poco cada día, busquemos generar encuentros con los que nos rodean y, con mucho *arte*, tratemos de mejorar el mundo.

AMPLIANDO FORMATOS DE LOS ENCUENTROS

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN UNA CIUDAD POSIBLE. A PROPÓSITO DE LOS ENCUENTROS DE PAMPLONA 72

CARMEN PARDO SALGADO

Introducción: la ciudad como escenario

En el verano del 2022 se conmemoraba el cincuenta aniversario de los *Encuentros de Pamplona 72*, celebrados entre el 26 de junio y el 3 de julio de ese mismo año. Su celebración fue discreta, todo sea dicho. Tal y como se suelen celebrar las gestas propias por estas tierras. No obstante, hay que destacar que la capital navarra organizó *Los Encuentros de Pamplona 72-22* y que en su página web, en el apartado “¿Qué fueron los Encuentros?” se destacaba así el evento:

En verano de 1972 tuvieron lugar los Encuentros de Pamplona, un festival de vanguardia internacional que todavía se sigue considerando como el principal acontecimiento de arte vinculado al público en general que ha tenido lugar en España.

Las principales líneas respondían a un diálogo entre la vanguardia y la tradición popular, a la interacción entre artistas y público, y a la integración de todo ello en un gran escenario: la ciudad de Pamplona.

En ese contexto, Los Encuentros situaron a Pamplona a la altura de los hitos culturales de la magnitud del Festival de Spoleto, la Documenta 5 de Kassel y la XXXVI Bienal de Venecia. Sin embargo, este impulso no tuvo continuidad y su impacto en la ciudadanía se diluyó con el paso del tiempo.

Para que no sea así, la programación de los Encuentros de Pamplona 72-22 ha sido planteada, no como una celebración ocasional, sino como una base, como un punto de partida que genere propuestas culturales con la entidad y envergadura suficientes para hacer de Navarra un referente.

De ahí que no se trate solamente de recuperar aquellos valientes Encuentros del 72 y de rendirles un homenaje, sino de fijar una nueva mirada abierta al siglo XXI.¹

En esta presentación queda claro el objetivo de los nuevos Encuentros, y también la distancia entre los primeros y los segundos. Si en los primeros la ciudad de Pamplona se convertía en un “gran escenario”, en los segundos se trata de “hacer de Navarra un referente”. El vocabulario utilizado para referirse a ellos es también muy distinto al de la época. Se alude aquí por ejemplo a cómo el impacto que tuvieron en la ciudadanía se fue diluyendo a lo largo de estos cincuenta años. Nos preguntamos si este término -impacto-, que pertenece a los contextos de efectividad actuales, y que se halla completamente integrado en ámbitos como el económico, el académico o el social, es el más adecuado para calificar lo que allí aconteció. En el contexto de los Encuentros circulaban otros vocablos que transportaban a su vez otras sensibilidades. De entre todos ellos, este texto quiere destacar dos: utopía y juego. Ambos términos recogen la convicción -propugnada por las primeras vanguardias-, de que el arte no se distingue de la vida. Desde el primero, utopía, se consideran las prácticas artísticas como ejercicios sensibles que son susceptibles de transformar la vida cotidiana. Con el segundo, el juego, se afirma la convicción de que el arte y la vida son juego, el juego más serio. Ambos vocablos, es sabido, se hallan en íntima relación.

Partiendo de estas consideraciones, este texto interroga el modo en el que las prácticas artísticas convierten ese “gran escenario” en una ciudad posible durante los Encuentros. Para ello, se aborda primero la noción de la ciudad como escenario a través de los vínculos establecidos, en el momento, entre arte y ciudad. En segundo lugar, se atiende a las nociones de utopía y de juego. Ambas nociones se presentan en dos tiempos: primero se esboza el contexto teórico en el que se insertan y después se ponen a prueba con una de las propuestas realizadas en los Encuentros. La noción de utopía es abordada desde la concepción de la “utopía concreta” de Ernst Bloch que permite pasar, con la propuesta de Alain Arias Misson, a la emergencia de una ciudad posible. La noción de juego se expone con un recorrido que lleva de Johan Huizinga a los situacionistas, y encuentra en la obra de Luc Ferrari y Jean Serge Breton

¹ Los Encuentros de Pamplona 72-22

<https://www.losencuentrosdepamplona.com/encuentros-72-22/#encuentros>

su cumplimiento. Finalmente, una vuelta al presente invita de nuevo a pensar la distancia que nos separa de esos Encuentros 72 y del modo en el que se articulaban entonces, las nociones de utopía y de juego.

Las calles como escenarios: arte y contexto

El domingo 25 de junio de 1972 se podía leer en el *Diario de Navarra* una nota sin firma en la que se presentaban los Encuentros:

Los Encuentros de arte empiezan el próximo lunes. Durante una semana van a estar congregados en Pamplona muchas de las personas que en España se dedican a asuntos relacionados de una forma u otra con la temática de los encuentros. Asimismo, se espera la llegada de un considerable número de creadores y teóricos extranjeros, cuyos trabajos han sido poco difundidos en España.

Durante una semana, pues, Pamplona va a convertirse en un lugar excepcional para todo aquel que esté interesado en conocer la vanguardia internacional, no solo a través de sus obras sino también eventualmente a través del contacto personal.

A partir del lunes, se va a modificar un poco el ambiente de la ciudad: además de las obras al aire libre y de los espectáculos que tendrán la calle como escenario, los artistas participantes, los invitados y el público en general le darán a la ciudad un aspecto diferente al de todos los días.

Los Encuentros promueven las calles como escenarios de la transformación sensible de la ciudad. Se sigue con ello, la presunción de una suerte de estética de la existencia que, iniciada desde finales del siglo XIX, recorre una gran parte del siglo XX. Autores como André Gide (1869-1951) o Herbert Marcuse (1898-1979), son un ejemplo de la necesidad de un posicionamiento estético frente a la vida que culminará en la acotación del paradigma estético con Félix Guattari².

Los Encuentros tienen lugar en este contexto que reafirma los nexos entre arte-vida reivindicados de nuevo por los artistas de las denominadas segundas

² GUATTARI, F. : "Produire une culture du dissensus: hétérogénéité et paradigme esthétique", en *Conférence à Los Angeles*, 1991. http://www.cip-idf.org/article.php3?id_article=5613; "Pour une re-fondation des pratiques sociales", en *Le Monde Diplomatique*, octubre de 1992, pp. 15-16.

vanguardias artísticas, muchos de los cuales se hallan presentes en la ciudad esos días.

Estos nexos suponen prestar atención a las imbricaciones entre ética y estética y a una comprensión de la sensibilidad que excede el ámbito estético tradicional. El componente ético que acompaña la experiencia estética conduce a un planteamiento de la ciudad y de la ciudadanía que hace de las calles escenarios políticos y artísticos al mismo tiempo. Desde esta consideración, una práctica artística puede ser una práctica política y de producción de la subjetividad individual y colectiva.³

La organización de las ciudades; el modo en el que se articulan las grandes avenidas y las calles de los suburbios; la localización de los monumentos y de las plazas para la vida de la comunidad, son símbolos de la organización social y de las relaciones de los ciudadanos con la ciudad y también entre ellos. Por ello, la ciudad es el lugar privilegiado en el que se puede operar para modificar la organización social y dotarla de otra sensibilidad.

La ciudad puede y debe convertirse en una obra de arte, como exponía Xavier Rubert de Ventós. Convertir la ciudad en una obra de arte es el modo, para Ventós de hacer frente a la ciudad moderna que se caracteriza por la alienación que implica para sus ciudadanos. De este modelo no escapan tampoco las ciudades alienadas de la España franquista.

Como el capital que, producto del esfuerzo humano, se ha convertido en una entidad exterior en la que el hombre ya no se reconoce y que termina dominándolo, así también la ciudad moderna es el producto de unos ciudadanos que ya no la reconocen como suya y de la que son esclavos; que se ha convertido en opaco, autónomo e impersonal. La ciudad alienada no actúa como mediadora, sino como una divisora entre los hombres. En ella no hay —o hay muy pocos— espacios significativos de las formas de vida de sus habitantes: todo es esplendor comercial o anonimato⁴.

³ Sabemos las dificultades que implica esta ecuación y, aunque no es el objeto de este texto profundizar en esta cuestión, queremos evocar las palabras de Díaz Cuyás al respecto: “[...] los Encuentros van a escenificar, de manera beligerante, la disyuntiva entre estas dos voluntades, la de una política de ruptura inmanente a lo artístico y la de una política revolucionaria y partidaria que lo reduce a su función como elemento de transformación social”, DÍAZ CUYÁS, J.: “Literalismo y carnavalización en la última vanguardia”, en *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009, p. 19.

⁴ DE VENTÓS, X. R.: *Teoria de la Sensibilitat II*, Llibres a l’abast, Barcelona, 1969, p. 261.

Entre el “esplendor comercial” o el “anonimato”, habitar y dominar tejen sus nexos hasta hacerse con el tiempo indiscernibles. La alienación se acaba extendiendo a los sueños y deseos de los ciudadanos transformados en clientes; en consumidores. Como la Disneylandia de Jean Baudrillard, que existía para ocultar que toda América era un parque temático⁵, los centros comerciales existen para ocultar que toda la ciudad es un gran centro comercial. Consumo y alienación van de la mano.

Las ciudades que fueron creciendo con el ritmo que la razón instrumental imponía, se convirtieron en el diapasón que daba el tono a un sentir calculador, a un vivir racionalizado. Esta ciudad que se ha ido construyendo pensando más en el crecimiento económico que en el de sus habitantes, se ha homologado para Ventós con el capital, y se ha convertido en una entidad exterior. Habitar la ciudad alienada no es habitar. Por ello, deshacer el nudo habitar-dominar que la modernidad tejió pasa por hacer de las calles de la ciudad lugares para la exposición y la creación colectiva. En el caso de los Encuentros de Pamplona 72, esa experiencia fue posible, primero, gracias a los patrocinadores de los Encuentros -la familia Huarte- quienes los concibieron como un regalo para la ciudad. La gratuidad de todos los actos contribuyó a incentivar esos escenarios que servían a un cambio de la sensibilidad colectiva.⁶

En segundo lugar, esa experiencia fue facilitada por una gran parte de los artistas y del público que asistió. El carácter colectivo de lo que allí aconteció era una consigna que se expresa en el texto con el que sus organizadores - Luis de Pablo y Jose Luis Alexanco-, inician el rico catálogo de los Encuentros. Su inicio es una toma de posición: “la aventura del arte actual es una aventura colectiva”⁷.

La aventura del arte implica a toda la sociedad y, en consecuencia, el público está invitado a convertirse en un habitante del “hecho artístico” de manera activa. Las prácticas artísticas adoptan un carácter festivo que lleva a

⁵ BAUDRILLARD, J.: *Cultura y Simulacro*, Kairós, Barcelona, 1978, p. 30.

⁶ La aventura colectiva del arte presentada en los Encuentros supone no sólo desligar la imagen del arte de la élite sino también, pretende romper la visión del arte como objeto integrado en la cadena del consumo y ofrecerlo gratis y de un modo participativo. Para un análisis de esta cuestión respecto a los Encuentros véase el notable planteamiento que de ella hace Daniel Charles. Cfr. “L’écriture et le silence (Notes sur Pampelune)”, en *Gloses sur John Cage*, Desclé de Brouwer, París, 2002 (1978), pp. 197-214.

⁷ AA.VV. *ALEA. Encuentros 1972. Pamplona*. Talleres Agresa, ALEA, 1972.

pensar que, si en las fiestas el pueblo de Pamplona es protagonista, también lo puede ser en las prácticas artísticas. Sin embargo, sabemos que entre la tradición de la fiesta y las prácticas artísticas puede haber bastante distancia y que la gratuidad y la participación solicitada no son los únicos elementos a tener en cuenta.⁸

Un análisis exhaustivo de lo que allí aconteció, pasaría primero por recordar que una gran parte de las propuestas presentadas en los Encuentros deben ser comprendidas desde la tradición que las liga a propuestas que como el happening o el teatro más radical y se sitúan en las artes de la calle y de la estética en acto. En segundo lugar, este análisis tendría que atender, prolijamente, al modo en el que los artistas inscriben sus trabajos en los espacios públicos, lo que es calificado en la prensa de los Encuentros como el escenario de la ciudad.

Este texto solamente toma en consideración dos de esos trabajos -el de Arias Misson y el de Ferrari-Breson-, a partir de las nociones de utopía y juego.

Del escenario a la ciudad posible

Lo posible concreto de Ernst Bloch

El carácter colectivo de la propuesta hizo que algunas calles y espacios de Pamplona se convirtieran en un exponente de lo que Ernst Bloch denominaba lo “posible concreto”. Con ello, nos situamos en el terreno de la utopía, pero en este caso la utopía no constituye un no-lugar que nos evade del aquí y ahora para habitar idealmente otro espacio y otro tiempo. La utopía en Bloch toma sus raíces en el aquí y ahora para desterrar lo que supone la alienación y sustituirla por una posición liberadora. La fuerza de lo “posible concreto” radica en la negación de un presente alienante en el que se sitúa la apertura, el mundo de las posibilidades. En consecuencia, la imaginación que es capaz

⁸ Como explica Dominique Jameux el planteamiento de los Encuentros implica posicionarse en una suerte de intersticio pues están a medio camino entre los festivales de vanguardia que se realizan en Europa y la búsqueda de una participación local que intenta “cortocircuitar mediante prácticas nuevas y espontáneas la aculturación del público en relación al arte de vanguardia ‘elitista’”, JAMEUX, D., “Chroniques. Festivals: Tout va très bien”, en *Musique en jeu n° 8*, 1972, p. 119.

de anticipar el futuro -en Bloch el principio de esperanza- se convierte en el motor de una alternativa al presente.

Por eso la fantasía determinada de la función utópica se distingue de la mera fantasmagoría justamente porque sólo la primera implica un ser-que-todavía-no-es de naturaleza esperable, es decir, porque no manipula ni se pierde en el ámbito de lo posible vacío, sino que anticipa psíquicamente lo posible real. Con ello, a la vez, adquiere nueva claridad la ya repetida diferencia entre el sueño despierto como anticipación realmente posible: la función utópica no se halla presente en absoluto en el mero *wishful thinking*, o sólo alienta en él⁹.

Si lo formalmente posible permanece en la ilusión característica de las utopías abstractas, lo real posible, en cambio, hunde sus raíces en la materia, en lo concreto. La función utópica es, por consiguiente, para Bloch, la única que es trascendente sin ser trascendental. Esta trascendencia específica de la utopía concreta, la designa como una actitud que no sitúa su objeto a distancia, sino que, por el contrario, desea fundirse con él.

Lo posible surge en esta puesta en movimiento que supone la salida definitiva de los viejos marcos categóricos. En consecuencia, lo posible no pertenece al mundo ideal ni a un espacio inexistente, se hace realizable con el cuerpo y con el pensamiento. El cuerpo y el pensamiento son productores de lo concreto posible. Por ello, lo posible no es simplemente una cuestión de espacios, de *tópos*. Es, sobre todo, una cuestión de temporalidades, intensidades, densidades y diferencias que se asientan en lo colectivo, pues para Bloch, siguiendo a C. G. Jung, la persona individual tiene un fundamento colectivo ya que el proceso de individuación presupone la existencia de relaciones colectivas¹⁰.

Muchas de las prácticas artísticas que se presentaron en Pamplona, fueron productoras de posibles concretos y de procesos de individuación colectivos. En sus premisas se encontraba la convicción de que el arte nos hace sentir las aperturas de una realidad que, a menudo, corremos el riesgo de aceptar como determinación absoluta. Las propuestas seleccionadas en este texto, participen de esta actitud utópica que las emparenta con la emergencia de lo “posible concreto” de Bloch.

⁹ BLOCH, E.: *El principio esperanza*, Trotta, Madrid, 2004 (1959), p. 181.

¹⁰ BLOCH, E.: *El principio esperanza*, Trotta, Madrid, 2004 (1959), p. 88.

La lectura de la ciudad como posible concreto con Alain Arias Misson

El poeta y artista belga-norteamericano Alain Arias Misson propone para los Encuentros un poema público denominado “La puntuación anotación de Pamplona”.

Arias Misson experimenta por vez primera el *Poema público* en Bélgica, en 1967 con *The Vietnam Public Poem*. Los elementos que conforman la ciudad -el tráfico, los monumentos, los flujos de personas-, son comprendidos como un sistema de signos que el artista, a través de su intervención, puede hacer legibles y/o provocar la ruptura de los códigos establecidos para dar lugar a otras lecturas. Desde este planteamiento, Arias Misson sigue la línea abierta por la Internacional Letrista, los situacionistas y Henri Lefebvre. Para todos ellos, el arte y la poesía se encuentran en las calles de la ciudad, en la sintaxis que componen. En el catálogo de los Encuentros el artista explica:

Se trata de hacer lecturas o expresar “lexies” de la ciudad. De hecho creo que el lugar de la poesía es la ciudad, que la ciudad es la poesía; un conjunto, una totalidad y un posible que se ofrecen a una práctica poética. Me disculpo por la expresión reductora de esta palabra “práctica”, hay que tomarla en toda su riqueza y sentido del concreto. La ciudad como texto(s) que hay que iluminar en ciertos nódulos (poesis).

Prácticamente: signos de puntuación ? “ > < . . .

Estos signos serán de tamaño humano hechos de cartón o de plástico, del tamaño de personas) y manejados por mí y una o dos personas más. Pueden ser colocados o simplemente mostrados en ciertos puntos de la ciudad, provocando reacciones y significados -creando recorridos, el discurso de la ciudad, como dice Lefebvre; por ejemplo, un automóvil y una avenida, una avenida y un escaparate, un paseante, un metro y un monumento... Estas manifestaciones aparentemente caóticas de la ciudad son legibles: textos superpuestos, yuxtapuestos -textos, redes institucionales, comerciales, cotidianos: menos en las grandes ciudades tecnocráticas) textos barrocos como la red del burdel, bares sospechosos, están los textos (también “isotopías”) simbólicos (monumentos, plazas), están el texto de las relaciones económicas, las grandes presiones ocultas... y el poema. ¿Qué es finalmente? Una manifestación del texto

propio de la ciudad, una praxis urbana...: lo esencial: lo que puede escrito parecer frío, se vuelve fiesta, ruptura en las actuaciones¹¹.

El espacio público se convierte con Arias Misson en una praxis urbana; una textura de la ciudad que viene a superponerse a la textura trazada. Las superposiciones, los añadidos, forjan textos que invitan a poner en juego otras lecturas de la ciudad. De este modo, una lectura nueva es una apertura en el presente del que emergen otras posibilidades. Si con Aragon la ciudad de París era como un libro abierto¹², con Arias Misson Pamplona deviene el lugar de la poesía, de la creación.

Esta concepción de la ciudad como texto se puede englobar en la tipología ofrecida por Chadoir para discernir los modos en los que operan las prácticas artísticas en el espacio público.¹³ La ciudad como texto para ser iluminado implica primero, la ciudad-decorado en la que el artista se inscribe y la ciudad como lenguaje que estructura todas las dimensiones del acto artístico. En segundo lugar, los signos colocados en ciertos puntos de la ciudad suponen una concepción de la ciudad como actor, con una vida propia que debe ser tenida en cuenta a la hora de situar los distintos signos de puntuación. Por último, la voluntad de generar reacciones y significados asume una concepción de la ciudad como producción social en la que el artista interviene.

La propuesta de Arias Misson convierte a los habitantes de Pamplona en lectores de su ciudad. El artista se convierte en un gramático que imparte la *praelectio* -una especie de prelectura- que consiste en anotar el texto -en este

¹¹ AA.VV. *ALEA. Encuentros 1972. Pamplona*. Talleres Agresa, ALEA, 1972.

Un pequeño extracto puede verse en un extracto del Film "Encuentros 72" Pamplona de Sistiaga: <https://player.vimeo.com/video/91499714?autoplay=1>

Y fotografías en: <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/ariasmissionalain/unique/6229.html>

¹² ARAGON, L.: *Aurélien*, Gallimard, París, 1944 [1990], p. 96.

¹³ Siguiendo la tipología de Chadoir sobre las figuras del espacio público, se pueden distinguir cuatro modalidades en las que la ciudad es trabajada por los artistas:

1.La ciudad-decorado en la que el artista se inscribe. Es la propia ciudad la que hace los lugares, no el artista.

2.La ciudad-producción social, y la intervención crítica de los artistas en esta producción.

3.La ciudad-actor, con una vida propia que debe ser tenida en cuenta por el artista.

4.La ciudad-lenguaje que estructura todas las dimensiones del acto artístico. El artista participa en la investigación de sus normas de composición (CHAUDOIR, Ph.: *Discours et figures de l'espace public à travers les arts de la rue*, L'Harmattan, París, 2002, pp. 200-201; 257).

caso la ciudad-, para contribuir a su legibilidad¹⁴. Se trata de generar una gramática urbana susceptible de dotar de otros significados a la ciudad.

En una de las fotografías que se tomaron durante lo Encuentros, el propio artista escribe al pie que ha puesto en relación los monumentos, las instituciones regionales o el teatro Gayarre “atribuyéndoles funciones gramaticales subversivas”. Estas funciones subversivas consisten en la creación de otra gramática de la ciudad que se halla a la espera del desciframiento de los ciudadanos. Jugar con los signos de puntuación es un modo de romper con el código de la ciudad.

Un signo de puntuación forja una intensidad, una entonación que destaca, un silencio, un espaciamento en el flujo sonoro del lenguaje hablado. La puntuación que Arias Misson sitúa en la ciudad, promueve la claridad del discurso, la comprensión del lugar en el que está colocado.

Un signo de puntuación, sea exclamativo, interrogativo, una pausa corta o larga, es siempre una llamada de atención, una solicitud para prestar oído a lo que el texto desgrana. Puntuar la ciudad es contribuir a que los ciudadanos encuentren su lugar en esos llamados de atención, en los espacios abiertos por los puntos. De este modo, se opera sobre lo público apelando a la transformación de la ciudad que, a menudo, está siendo vivida solamente para el consumo y el trabajo.

Las lecturas son prácticas en las que emergen lo posible concreto que, en tanto crítica implícita a lo existente, fomenta la aparición de otro orden, otra sintaxis y semántica de la ciudad. Por ello, lo “posible concreto” de Bloch encuentra su resonancia con lo posible de Lefebvre entendido como un ejercicio de experimentación que, sobre el terreno, estudia las implicaciones y las consecuencias¹⁵. Se ejerce de este modo el “derecho a la ciudad” que Lefebvre defendía con su obra de 1968. Este derecho consiste en la reapropiación de la ciudad por parte de sus habitantes. No obstante, sabemos que más allá de una reapropiación festiva, esta reapropiación debe ir acompañada por una transformación de los modos de producción, de la noción de posesión y

¹⁴ QUINTILIANO, M.F.: *Instituciones Oratorias*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 1887, I, 8. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/fffb2d6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_41.html

¹⁵ LEFEBVRE, H.: *Le Droit à la ville*, Seuil, París, 1974 [1968], p. 112.

de las formas en las que se ejerce el poder. La sola transformación de la vida cotidiana por unos días no es suficiente para que la utopía concreta permanezca. La reinención de lo cotidiano en uno solo de sus niveles no es suficiente. Estas dificultades se hallaban patentes en la presentación y entrevista con el artista que se publica en *La Gaceta del Norte* del 2 de julio de 1972. En esta importante entrevista define la poesía pública y expone dos niveles de lectura por parte del público que participa:

Siete de la tarde del viernes. Unas quinientas personas rodean el monumento a Hemingway, junto a la plaza de toros de Pamplona. Siete y cuarto; provistos de signos de puntuación de gran tamaño y realizados en polispán, los reunidos inician un periplo por calles y plazas de la ciudad hasta llegar a la cúpula. [...]

—¿Qué es la poesía pública?

—La manifestación de los textos que guarda una ciudad.

—¿Qué textos son esos?

—Secretos, relaciones que están ahí, guardados, escondidos en todos los rincones de una ciudad, y que sólo hay que sacar a flote.

—Un ejemplo...

—Aquí, en Pamplona, el Banco de España y la Diputación están enfrente uno de otro. Entre ambos hay una relación, la del dinero con el poder político, por ejemplo. Por eso, en el poema público del otro día colocamos unas flechas de uno a otro edificio.

—¿Cuál es la función del poeta público?

—Actuar de catalizador. Sacar a flote lo que está ahí y que no necesita más que ser descubierto.

—¿Y la del público?

—Participar.

—¿Y ya puede ese público descubrir esos secretos de las ciudades?

—Bueno, el público podría hacerlo, pero hoy eso es muy nuevo para él —hay que tener en cuenta que yo fui el primero en empezar a hacer poesía pública y esto era en 1967-68. Sin embargo, el público sí puede participar a un cierto nivel.

—¿Cuál?