

# caiana

David AJ Murrieta Flores

FFyL, UNAM, México.

Al margen de la Internacional Situacionista: las revistas *The Situationist Times*, *King Mob Echo*, *Black Mask*, y *S.NOB* (1962-1970)

## Al margen de la Internacional Situacionista: las revistas The Situationist Times, King Mob Echo, Black Mask, y S.NOB (1962-1970)

David AJ Murrieta Flores  
FFyL, UNAM, México.

### Introducción

La Internacional Situacionista (IS) fue una organización fundada en 1957 por diversos artistas y literatos europeos, cuyo objetivo, generalmente hablando, fue la constitución de una vanguardia que superase los intentos revolucionarios de aquellas que le precedieron. Sus fundamentos yacían, sobre todo, en una mezcla del pensamiento estético derivado del dadaísmo y el surrealismo con el pensamiento político del Marxismo revolucionario. Durante la existencia de la IS, centralizada en Francia hasta su término en 1972, la organización sufrió diversas expansiones, rupturas, y exclusiones, de las cuales emergieron grupos divergentes que mantuvieron líneas similares en cuanto a teorías y prácticas (entendidas en conjunto como praxis). Así mismo, la red que la IS desarrolló en este contexto fue amplia, llevando algunas de sus propuestas teóricas y conceptos a otros colectivos que no necesariamente formaron parte inmediata de la organización.

El objetivo general de este artículo es explorar comparativamente algunos de estos grupos, centrándose en sus órganos de difusión, es decir, sus publicaciones.<sup>1</sup> Con la intención de llegar a públicos masivos, las revistas que produjeron fueron el principal medio donde expusieron y expresaron los principios con los cuales se articularían sus movimientos revolucionarios. Específicamente, se abordarán tres de estos grupos: *Situationist Times* (Francia, 1962-1967), *King Mob* (Reino Unido, 1968-1969) y *Black Mask* (Estados Unidos, con transformaciones que hicieron que durara de 1966 a 1970). También se abordará un grupo adicional, aquel formado alrededor de la revista *S.NOB* (México, 1962), que no estuvo relacionado directa ni indirectamente con ninguno de los anteriores; su inclusión en este estudio presenta la posibilidad de abrir una nueva perspectiva sobre las vanguardias revolucionarias de este periodo, alejada de la predominancia de la IS.

El objetivo específico de este ensayo es formular un marco comparativo para ver más claramente los alcances y los límites de la concepción actual de lo situacionista. La hipótesis de trabajo afirma que las prácticas de tergiversación y apropiación utilizadas durante la década de 1960, atribuidas usualmente a la IS, en realidad fueron parte de un campo expandido de estrategias artísticas vanguardistas centradas en la formación de movimientos y comunidades a través de órganos de comunicación periódica. Las dinámicas colectivas de cada grupo fueron comunicadas ya no por proyectos artísticos dentro del mundo institucional sino por revistas que funcionan por fuera. El margen, por tanto, puede concebirse en dos grados. El primero es similar al devenir de las revistas de artistas de la década de 1960, con las cuales éstos no producen obras sino material impreso. No obstante, los grupos abordados en este estudio mantienen una perspectiva vanguardista desde la cual el objetivo no es cambiar las relaciones del mundo del arte sino abolirlas. Este es el punto de vista situacionista que fue articulado en formas nuevas por *Situationist Times* y *King Mob*, y que *Black Mask* y *S.NOB* heredaron de vanguardias anteriores como el surrealismo. Dentro de la historiografía de las vanguardias de los años sesenta, sobresale la atención prestada a la IS por varios autores, entre los que destacan Peter Wollen, Simon Sadler y Tom McDonough.<sup>2</sup> Estos autores han propuesto

conexiones críticas entre la IS y una gama de prácticas del arte contemporáneo relativas sobre todo a la apropiación y a la psicogeografía. El protagonismo de la IS en estas perspectivas permite definir el segundo grado en el que cabe concebir el margen en este ensayo, y que halla en estos grupos un vanguardismo relacionado con y paralelo al de la IS. Por lo tanto, se entiende este margen como un posicionamiento vanguardista fuera de las instituciones, pero también fuera de la historia de la vanguardia. En el caso de *Situationist Times*, *King Mob* y *Black Mask*, el referente era la IS, mientras que en el caso de *S.NOB* el referente vanguardista centralizador fue el muralismo mexicano. La selección también está hecha bajo la consideración de que el mundo editorial vanguardista de los años sesenta era múltiple y extenso, y que abordarlo como un todo es una tarea que excede el enfoque de este ensayo. A sabiendas de dejar fuera casos como el de *Provo* en Países Bajos, o de *Rebel Worker* y el Grupo Surrealista de Chicago, entre otros,<sup>3</sup> se entiende este estudio como un pequeño paso en la articulación de un panorama más amplio.

El estudio de la IS ha llevado a historiadores y estudiosos como Greil Marcus, Sadie Plant, McKenzie Wark, Frances Stacey,<sup>4</sup> entre otros, a reconocer el lugar de proyectos al margen del situacionista. Sin embargo, esta historiografía no le ha dado importancia suficiente a la articulación de un discurso situacionista que no le pertenece estrictamente a la IS, o, en otras palabras, la vida de conceptos situacionistas en contextos y formas distintas. Tampoco los presenta como proyectos comparables en dimensión o alcance, a pesar de que, independientemente de sus cortas existencias, las implicaciones de sus propuestas son igualmente revolucionarias.

El trabajo de revaloración en el cual se inscribe el presente estudio es reciente, con obras como las de Mikkel Bolt Rasmussen y Jakob Jakobsen,<sup>5</sup> quienes se han dedicado a la traducción y el análisis de la sección escandinava de la IS y las actividades de sus miembros posteriores a las exclusiones de 1962-1963. Otro camino ha sido abierto por la revisión de la sección inglesa y sus raíces en el surrealismo británico llevada a cabo por Sam Cooper.<sup>6</sup> En cuanto a grupos como *Black Mask*, las aportaciones de Gavin Grindon y Breanne Fahs son de gran importancia ya que ofrecen

análisis generales,<sup>7</sup> en el caso del primero, y perspectivas específicas, en el caso de la segunda. Para *S.NOB*, la mayoría de los estudios disponibles fueron derivados de la exposición *Desafío a la estabilidad* en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, México, aunque las aportaciones previas de Claudia Albarrán y Elizabeth Cervantes son indispensables.<sup>8</sup> Otros estudios se han dedicado a analizar contribuciones o figuras específicas dentro de *S.NOB*, como los de Jonathan Eburne y Anuar Jalife,<sup>9</sup> enfocados en Salvador Elizondo, o el de Abigail Susik dedicado a Leonora Carrington.<sup>10</sup> Es necesario mencionar en este punto que el grupo en torno a la revista *Situationist Times* fue el más cercano a la IS (apropiándose incluso del nombre) y el menos estudiado por la historiografía. En este sentido, *Situationist Times* es prácticamente una nueva área de investigación, para la cual las mayores aportaciones son el facsímil de la galería neoyorquina Boo-Hooray y un artículo escrito por Karen Kurczynski.<sup>11</sup>

La revisión comparativa de *Situationist Times*, *King Mob* y *Black Mask* permite dilucidar un panorama de pensamiento vanguardista revolucionario de la década de 1960 configurado desde, así como en diálogo con, el proyecto situacionista. *S.NOB* añade la posibilidad de reconsiderar desarrollos similares en contextos muy distintos que terminan por remitirse a vanguardias anteriores, específicamente el surrealismo. Las directivas revolucionarias de éste, con las cuales la IS y los demás colectivos están en deuda, encuentran en *S.NOB* una relación más evidente. El tronco común, sin embargo, trasciende al surrealismo y se encuentra en una técnica ampliamente practicada y teorizada por las vanguardias del siglo XX: la apropiación. La versión situacionista, *détournement*,<sup>12</sup> fue definida en 1958 por la organización como la “integración de producciones artísticas pasadas o presentes en una construcción superior del entorno”.<sup>13</sup> La tergiversación fue practicada como el saqueo de imágenes para modificarlas de manera que se opusieran al contexto mismo que las produjo.

El medio que estos grupos usaron para dirigir sus prácticas hacia la sociedad fue la revista, aunque *King Mob* y *Black Mask* hicieron también intervenciones en espacios públicos. Como apunta Gwen Allen, las revistas de artistas proliferaron en los años sesenta en

contextos como el estadounidense gracias a la desmaterialización del objeto operada por el arte conceptual, cuyo anticomercialismo y carácter antiinstitucional se encauzaron hacia la exploración de otros medios, incluyendo las revistas.<sup>14</sup> Para Allen, esa desestabilización de las categorías convencionales del arte dio lugar a una práctica crítica en la que el medio representado por la revista es objeto de cuestionamiento como sitio y como nexo de comunicación para el arte. Como sitio, la revista hizo de espacio expositivo, mientras que como nexo fue intervenido continuamente por artistas con el objetivo de poner en duda sus mecanismos de comunicación y de formación de públicos para el arte.<sup>15</sup>

Si bien las revistas abordadas en este ensayo comparten este mismo impulso antiinstitucional, no necesariamente comparten un anticomercialismo que critica el estatus de la obra como mercancía, sino que, como es más evidente en *King Mob*, *Black Mask* y *S.NOB*, imitan los métodos de circulación de la mercancía para posicionar sus discursos entre un público más amplio. En este sentido, el formato y medio de la revista no es entendido como arte en la misma manera que lo hacen los conceptualistas. Más bien, como la publicación de la IS, predominantemente textual, los referentes para estas revistas son los órganos vanguardistas literarios (como los del surrealismo), los panfletos y publicaciones políticas tanto populares como de ultra izquierda, así como las revistas de la industria cultural. Dichas revistas están orientadas no por la función de la crítica (frente a la institución arte, por ejemplo) sino por una función retórica que intenta articular una comunidad política y cultural, atada, en el caso de las publicaciones políticas, a valores compartidos, y en el de las de la industria cultural, gustos en común. Las revistas de estos grupos, como se analizará, formulan comunidades en los que valores y gustos son prácticamente indistintos.

El ensayo procederá con una revisión general de cada grupo mencionado, empezando por *Situationist Times*, el más cercano a la IS. Después, a un paso más de distancia, se hará lo propio con *King Mob* en la segunda sección; en un círculo más alejado se verá a *Black Mask*, y se finalizará con *S.NOB* en un contexto más diferenciado. Dadas las limitaciones de un artículo de esta extensión, se analizarán uno o

dos ejemplos extraídos de las revistas correspondientes en cada caso.

### Situationist Times

La revista *Situationist Times* fue resultado de la exclusión, en 1962, de la mayoría de los miembros de las secciones escandinava y alemana de la IS. La cuestión central de este evento ha cimentado el lugar común historiográfico de que la IS expulsó a los artistas para concentrarse plenamente en la teoría política. No obstante, como mantiene Frances Stacey en *Constructed Situations*,<sup>16</sup> esto es una vasta reducción del proceso al que la IS se sometió, produciendo una imagen de sí misma como una entidad política desde 1962 hasta su disolución en 1972. Tal reducción oscurece la continuidad que la organización mantuvo respecto de sus relaciones con la estética y la política, que se puede ver claramente en la exposición *Destruktion af RSG-6* de 1963, llevada a cabo en Holanda poco después de la expulsión de los artistas, por dar sólo un ejemplo. El planteo de Stacey sirve también como punto de partida para complicar igualmente al otro representado por aquellos expulsados por la IS.

El objetivo de esta sección es mostrar cómo *Situationist Times* no se desvía realmente del proyecto situacionista original, sino que lo desarrolla de una forma diferente en la que estética y política juegan roles distintos a los que juegan en la IS. De Jong propuso a la IS la creación de una revista de habla inglesa antes de ser expulsada, siendo el resultado *Situationist Times*. Como lo indica el nombre, reclama para sí el título de situacionista a la vez que tergiversa los encabezados utilizados por la prensa inglesa, los cuales pretenden capturar el presente a través del lente de un *zeitgeist*. El texto fundacional de la revista, escrito por de Jong, opera como manifiesto y está titulado “Crítica de la práctica política de la tergiversación”.<sup>17</sup> Sugiere la existencia de un *movimiento* situacionista cuya forma es imposible de definir por medio de una organización. No sólo en términos textuales sino también visuales, de Jong afirma la multiplicidad de los situacionistas, rechazando las expulsiones de 1962 como un acto legal.<sup>18</sup> Desde su perspectiva, lo que había hecho la IS era ordenar y ponerle límites a la heterogeneidad de los situacionistas, pero también a las técnicas desarrolladas por el

grupo como armas en la lucha contra el capitalismo. Al aseverar la apertura original de los textos situacionistas sobre la idea de organización desde 1957 a 1962, la crítica de de Jong efectúa un distanciamiento que marca la posibilidad de, o incluso la preferencia por, corrientes alternativas de pensamiento estético y político que pudiera denominarse todavía situacionista.

La apropiación y el reclamo de todos los conceptos situacionistas por de Jong se proyectó hacia *Situationist Times* como una revaloración y rearticulación que les dio una historia paralela a la que tuvieron con la IS, empezando por el concepto mismo de la situación. Desde el “Reporte sobre la construcción de situaciones y las tendencias de organización y acción de la Internacional Situacionista”, escrito por Debord en 1957,<sup>19</sup> la noción de situación estaba vinculada con la destrucción del espectáculo entendido como la no intervención de los sujetos. La tergiversación de imágenes espectaculares, así como la deriva en los entornos urbanos, eran los primeros pasos en el procedimiento de construcción de una situación, la cual era el momento de ruptura en el que se experimentaba la vida más allá del espectáculo. Dado que Stacey ha explorado más concretamente los precedentes de este concepto,<sup>20</sup> mi intención aquí es delinearlos de forma más abstracta para mostrar las modificaciones hechas por de Jong y *Situationist Times*. El esquema es el siguiente: la situación es un experimento (en contraposición a la naturaleza repetitiva del espectáculo) cuyos resultados son desconocidos; es un evento colectivo que rechaza el individuo romántico (el objetivo no es cambiar una vida sino todas); requiere herramientas teóricas al final del experimento para encaminarlo y entender su potencial revolucionario;<sup>21</sup> finalmente, no es una acción sino un proceso.<sup>22</sup>

Jorn, quien compartía muchas de las posturas de de Jong, es el otro personaje fundamental para delinear la forma general de *Situationist Times*. Para Jorn, la verdadera vanguardia no era un grupo de especialistas, sino una “fuerza social colectiva compuesta por amateurs que buscan nuevas ideas y técnicas a través de la experimentación constante”.<sup>23</sup> Para el danés, esto no sólo implicaba que cualquiera podía construir situaciones, sino que también podía propagarlas a través de la producción de

imágenes resultado de tales experimentos. La proliferación de imágenes situacionistas significaba una heterogeneidad que potencialmente podía rivalizar con la producción de imágenes espectaculares. Movilizar todas esas imágenes situacionales y aquellas tergiversadas, siguiendo la idea de la vanguardia como fuerza social, era una de las cuestiones más significativas en la publicación de *Situationist Times*. De acuerdo con de Jong,<sup>24</sup> la pieza más importante de Jorn como fuente de la revista fue su libro de 1957, *Cuernos dorados y Rueda de la fortuna*, exploración de las morfologías visuales de la cultura nórdica cuyo texto era secundario a la reproducción de imágenes de objetos y símbolos que para el autor pertenecían a la socialidad anónima de una expresión comunal de la vida diaria. De acuerdo a Karen Kurczynski,<sup>25</sup> esta obra demostraba un nuevo método artístico que consistía de la colección de imágenes, que para Jorn tenía un uso de culto donde los significados de las imágenes no son inherentes, sino que son atribuidos por el observador.

Esta manera de provocar la intervención del espectador, vinculada con la construcción de un significado para uso común, intenta devolverle a dicho espectador aquel uso de culto, cooptado por las instituciones artísticas por medio de la tradición, como un eje de la significación de la vida diaria. En este proceso de desarticulación del espectáculo, Jorn ve en medios tradicionales como la pintura un sitio primordial de lucha. Para la IS, la pintura ya no tenía un potencial emancipador: cualquier nueva obra de arte perpetuaba la lógica del espectáculo a través de la renovación, ofreciéndole nuevas formas de recuperación contra la crítica y un futuro uso como herramienta de dominación. Jorn objetó no tanto el hecho de la recuperación constante de los gestos críticos de la pintura, sino a la lógica misma con la que la IS armaba su argumento: “señalar a la pintura como un sitio tabú incapaz de crítica perpetúa su estatus especial. El proyecto de Jorn intentaba destruir el estatus único de aquél medio”.<sup>26</sup> El rol de la tergiversación estaba orientado por la devaluación,<sup>27</sup> esto es desechar los privilegios de una imagen importante, o, a la inversa, otorgarle a una imagen basura el poder de la crítica, ya que, después de todo, en la sociedad espectacular ambas tienen un valor por razones opuestas. Por ello, Jorn estaba muy interesado en conservar la imagen, interés que de Jong

compartió y practicó como editora de *Situationist Times*.

El enfoque visual de *Situationist Times* era opuesto al formato más que nada textual de la IS. Así mismo, implicaba al conservadurismo de Jorn en un collage que arrojaba todo tipo de materiales en un solo sitio, haciendo prácticamente imposible la formulación de una interpretación única. Como en cualquier collage, las imágenes que pierden su contexto pierden a su vez su conexión con lo tradicional, y por ende su especialidad. Las diferencias reveladas por las nuevas interacciones entre imágenes disímiles son el signo de una creatividad que Jorn intentaba “liberar [...] de definiciones preexistentes sobre arte”,<sup>28</sup> porque “discursos institucionalizados y especializados [...] significan al poder”.<sup>29</sup> Al encontrar en masas de imágenes el material para producir movimientos discursivos que no implican resolución sino una multiplicación de caminos posibles, la revista afirmaba este principio antiespecialista. En *Situationist Times*, dice Kurczynski, “no hay tal cosa como la universalidad: las formas se relacionan dialógicamente, pero retienen su carácter único y resisten entonces su abstracción como símbolos universales”.<sup>30</sup>

A partir del número 3, de Jong organizó la revista por temas, tales como la topología, los anillos, o los laberintos; esta unicidad quedaba cruzada por el cuestionamiento dirigido a desmantelar la universalidad de las formas y el uso de culto que las anclaba a la tradición, sugiriendo, en el collage, la posibilidad de despojarlas de su carácter tradicional y devolverlas al vitalismo de la cotidianidad. En este sentido, entre las revistas abordadas en este ensayo, *Situationist Times* es la más cercana a las prácticas descritas por Gwen Allen,<sup>31</sup> aunque en términos de diseño es más cercana al surrealismo, ya que está organizada menos como una red que articula posturas y temáticas disímiles, que hace conexiones inesperadas en términos textuales y visuales, cuya comunidad sostiene un diálogo interdisciplinario productivo que no depende de algún conocimiento especializado previo.

La antiespecialidad y antiunicidad de *Situationist Times* aparece desde el primer número en los dibujos juveniles y densos de de Jong. En ellos, reclaman el conocimiento

producido por museos a través de catálogos y fotografías, por ejemplo, para darles una multiplicidad de significados intensamente expresiva. Una imagen ejemplar de todo ello es una reproducción de una página de un catálogo de museo, o algún libro de texto, que está intervenida (**Fig. 1**). Los objetos representados en estas fotografías, así como el texto, están vandalizados. Esta tergiversación opta por objetos que, en sí, ya han sido removidos de sus propios contextos originales. La pieza ejemplifica la versión situacionista de la apropiación: utilizar las imágenes en contra de la propia lógica que las produjo, así como destruir cualquier sentido que la página pudiera tener, todos los garabatos juveniles habiendo creado un hueco en el entendimiento. Desbordar también la página, en lo que parece invitar esta imagen es a seguir vandalizándola. Las únicas palabras que se pueden entender, tal vez significativamente, son sueño (*rêve*), el plural femenino de real (*réelles*) y de material (*matérielles*).



**Figura 1.** *The Situationist Times* n°1, tinta sobre papel, 1962. Colección National Art Library, Londres. [Detalle]

Un precedente directo de este tipo de imágenes son las obras de Cobra, el colectivo europeo de los años cuarenta en el que participó Asger Jorn,

y al cual también pertenecieron Serge Vandercam y Theo Wolvecamp, cuyas firmas aparecen en la página de la revista. Informada por una variación del primitivismo modernista, la práctica de Cobra estaba orientada hacia la confrontación entre la falsedad opresiva del buen gusto burgués y aquello que se concebía como auténtico.<sup>32</sup> Aquí el conflicto parte del vandalismo que los artistas efectúan sobre imágenes y textos de corte antropológico, como si quisieran destruir su aproximación neutral y documental. Atentar contra su especialización como fotografías de cierto tipo que les otorga cierto poder para determinar qué es auténtico. La falta de respeto con la que los artistas tratan esta imagen apunta a un tipo de tergiversación que cuestiona la autenticidad: el *graffitti* obstruye su poder documental con un juego que renueva el conflicto entre buen gusto burgués y autenticidad desde una tercera posición que los insulta a ambos. De ser imágenes destinadas a la contemplación, pasa a ser imágenes destinadas a la intervención antiartística, en el sentido en el que cualquiera puede hacerlo. La proliferación de imágenes antiespectaculares, entonces, pasa en *Situationist Times* por la restauración de la creatividad del espectador, quien rehace los significados de la imagen de la revista, construyéndolos en común, por métodos comunes que no requieren ningún tipo de especialización o profesionalización.

### King Mob

Antes de la conformación de *King Mob* en Londres, Reino Unido, sus miembros fueron parte de la IS, específicamente de lo que para 1966 se llamaba la Sección Inglesa de la organización. Expulsados de la misma en 1967, produjeron el texto “El arte moderno de la revolución y la revolución del arte moderno” (destinado solo a la circulación al interior de la organización, inédito hasta 1994),<sup>33</sup> que resulta clave para entender a *King Mob*. El marco teórico es marxista, pero tiene un giro fundamental, de corte más bien anarquista, en el que se le da primacía al lumpenproletariado como el principal agente histórico de la revolución. El nombre del colectivo alude a esta postura teórica, enfatizando una dinámica, espontánea y anónima operación de congregación en la que la criminalidad y la negación de la ley se vuelven plataforma para la soberanía.

Según David Wise, el nombre fue tomado de los Gordon Riots ocurridos en Londres en 1780, cuando la prisión de Newgate fue abierta por la fuerza: sobre la pared de la prisión, según la mitología que Wise y el grupo querían articular, se pudo leer una proclamación que decía que los presos habían sido liberados por la autoridad de “su Majestad, el Rey Populacho” (*His Majesty, King Mob*).<sup>34</sup> Los miembros del grupo trajeron a sus prácticas y discursos el contexto del arte y la política radical de fines del siglo XVIII como elementos románticos destinados a encender la historia de Londres. De la misma manera, integraron partes de la teoría situacionista, que para 1967 se expuso y renovó en los libros de Raoul Vaneigem y Guy Debord,<sup>35</sup> como base para sus imágenes y acciones. Aunque guardaron una cierta antipatía productiva hacia la IS, a la que acusaban de teorizar demasiado y actuar muy poco.

La IS tuvo miembros del Reino Unido desde su inicio en 1957, y no hubo una Sección Inglesa formalmente constituida hasta 1966, cuando el comité central invitó a Christopher Gray y Charles Radcliffe, quienes habían publicado la revista anarquista *Heatwave* ese mismo año. Gray había traducido en 1962 un texto situacionista escrito por Raoul Vaneigem, titulado “Banalidades de base”, un escrito teórico de corte histórico-filosófico y complejo. Lo renombró “La totalidad para niños” (*Totality for Kids*), apelando a la cultura juvenil británica con la que *Heatwave* se había vinculado a través del anarquismo. Reproduciendo las bases del texto de Vaneigem a la vez que lo tergiversaba, lo simplificaba como una especie de manual revolucionario. Gray mandó a la IS su traducción, así como una copia del primer número de *Heatwave*.<sup>36</sup> La organización invitó a Gray y Radcliffe a participar como traductores, sumándose a Donald Nicholson-Smith, traductor en la IS desde 1965, y a Timothy J. Clark, quien recién había terminado sus estudios en Historia Moderna en Cambridge en 1964. En diálogo con las “Banalidades de base” de Vaneigem, juntos escribieron “El arte moderno...”, un ensayo que invitaba a los lectores a mirar al presente en términos del fracaso del proyecto modernista de alterar radicalmente lo que llamaban la división entre arte y vida. Fue en este diálogo que la Sección Inglesa, y luego *King Mob*, encontraron los fundamentos para su proyecto colectivo.

Para Vaneigem, hay un elemento social que posibilita la negación del espectáculo y por ende del capitalismo, dado que asalta valores, sentidos, y gustos: los criminales de todo tipo.<sup>37</sup> Este es el punto que retoma la Sección Inglesa cuando habla de lumpenproletariado. Los miembros del futuro *King Mob* lo interpretan con el lente romántico que lo ve como la masa podrida de la sociedad, aunque bajo nuevas circunstancias distintas a las del siglo XIX. El nuevo lumpenproletariado, como le llaman, está compuesto sobre todo por jóvenes; está también íntimamente asociado, según el grupo, al “vasto crecimiento de delitos menores” que caracteriza históricamente a la sociedad de masas.<sup>38</sup> Para la Sección Inglesa y luego *King Mob*, lumpenproletariado refiere a un estrato social de extrema pobreza, romantizado, donde los jóvenes forman pandillas en lugar de sindicatos y, en vez de ser activistas, se dedican a robar (rechazando implícitamente el mundo del trabajo). Su nihilismo representa un significativo vacío que puede ser llenado con significados revolucionarios. Por ende, este rechazo, para *King Mob*, articulaba un modelo estético que nebulosamente definía cosas como la membresía y la participación en un grupo.

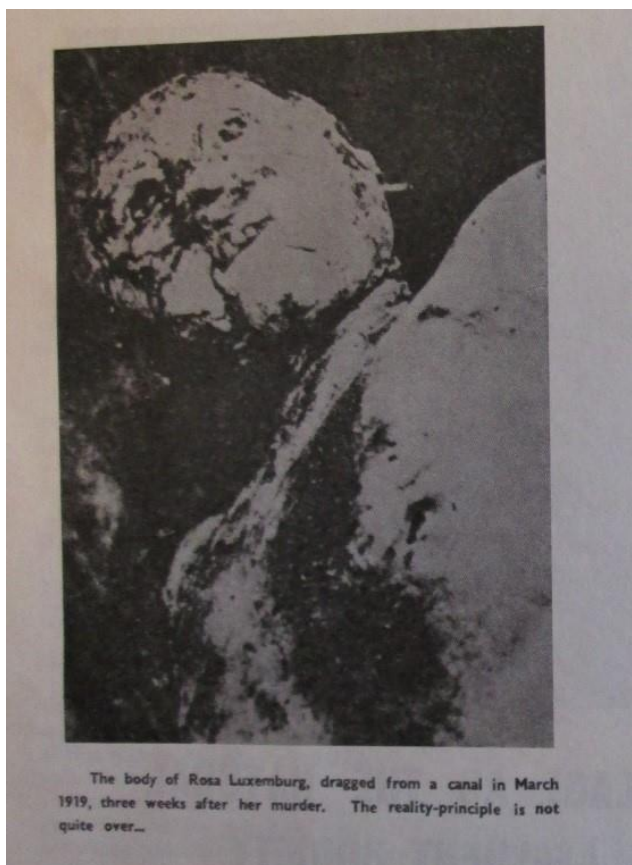
Esta integración político estética derivó en la publicación de *King Mob Echo*. En términos generales, la revista tergiversó el formato de diarios británicos de la época, como el *Daily Echo*,<sup>39</sup> caracterizados por su bajo costo y accesibilidad. El objetivo era llegar a un público de masas, teniendo un “impacto popular sin ser populista”;<sup>40</sup> es decir, lograr un amplio alcance sin depender necesariamente de un mensaje centralizado, mucho menos una organización. El diseño era muy sencillo: una página de portada con imágenes tergiversadas y hojas de tamaño similar al de un periódico inglés de bajo costo; este formato tradicional estaba orientado por la participación de un público demasiado grande para conversar cara a cara, y su circulación fomentaba una conversación a través del espacio y del tiempo entre diferentes grupos de lectores.<sup>41</sup> Posicionándose como un movimiento expansivo emergente del *underground*, *King Mob* apelaba a una confrontación entre estratos sociales subterráneos, unidos por su propia red, contra aquellos que ocupaban el espacio superior.

El primer texto del primer número de la revista, “El retorno de lo reprimido”, escrito por

Norman O. Brown,<sup>42</sup> un referente para los revolucionarios del mundo angloparlante de la década de 1960,<sup>43</sup> revela la perspectiva de *King Mob* sobre la relación entre lo bajo y lo alto. El ensayo reproducido afirma, de una manera poética y antirracional, casi surrealista, la posibilidad de cambiar la sociedad desde abajo. Pero este abajo no es la tierra y la industria, sino lo subterráneo, metafóricamente asociado por medio del psicoanálisis al inconsciente. Brown hace un llamado a “poner el pensamiento bajo tierra”,<sup>44</sup> construir un sistema de drenaje que funcione como red comunicativa para que “lo salvaje pueda subir a la tierra”.<sup>45</sup> Establecer una fluidez entre lo subterráneo y lo superficial implicaría, para Brown, la destitución del imperativo racional de la superficie, condensado en la tecnología. Colapsar el orden a través de tal fluidez llevaría a una confusión entre ilusión y realidad, sueño y despertar, consciente e inconsciente, derivando así en un estado de transformación perpetua. Este estado en el que cosas diferentes se convierten en lo mismo, al estilo del collage, es el que *King Mob* intentó articular en su revista y en el colectivo mismo. La fluidez del grupo recalca la potencialidad de la masa sin forma, carente de significado, que emerge de las profundidades de la sociedad: el populacho, la chusma, o demás términos equivalentes a *mob*, añade a su imagen de por sí amenazante un marco teórico revolucionario destinado a romper los lazos de sujeción sostenidos por el espectáculo, el cual se dedica a transformar en imágenes y formas definidas todas las áreas de la vida cotidiana.

La primera imagen que acompaña el texto es una inserción de una grotesca fotografía de lo que parece ser un cadáver antiguo. El pie de imagen lee: “El principio de realidad no termina aún...”,<sup>46</sup> declarando que la imagen muestra el cuerpo de Rosa Luxemburgo tres semanas después de su asesinato (**Fig. 2**). De hecho, el cadáver de Luxemburgo fue arrojado en el Landwehrkanal de Berlín en enero de 1919, y no fue encontrado sino hasta cuatro meses más tarde. El cuerpo de Luxemburgo se cierne sobre un texto que refiere a la emergencia de lo subterráneo a partir de una cita de Hegel afirmando que el Espíritu encuentra su verdad en el desmembramiento.<sup>47</sup> En este sentido, funciona como una invocación de revueltas enterradas en la historia. El fantasma materializado de una revolucionaria asesinada; un texto sobre lo inconsciente y su potencial

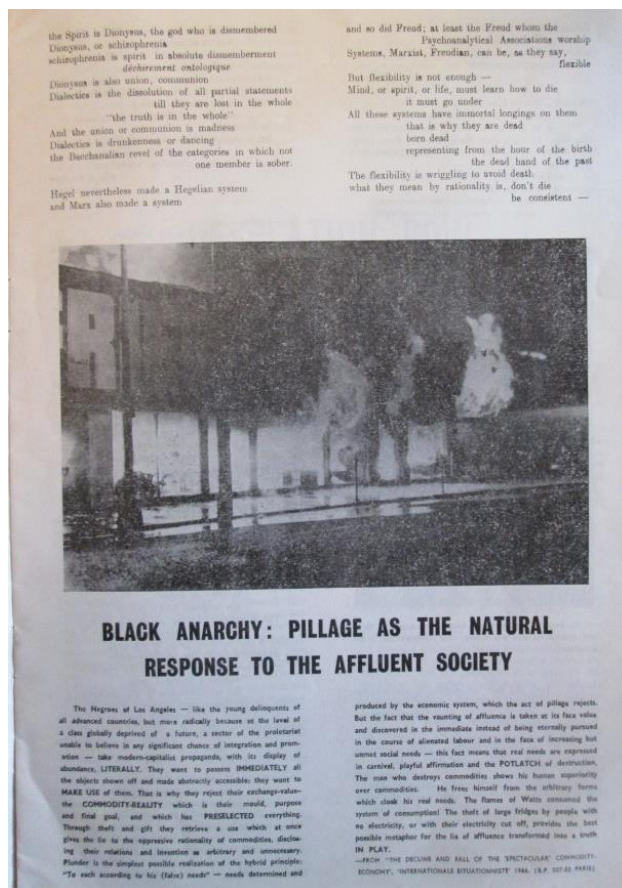
transformador; un villano solo conocido como *Fântomas*, que carece de forma e identidad: la praxis de *King Mob*, desde un inicio, se vuelca hacia lo gótico.



**Figura 2.** *King Mob Echo* n°1, tinta sobre papel, 1968. Colección National Art Library, Londres. [Detalle]

Otro texto, enmarcado sobre el de Brown, reafirma esta fragmentación gótica. Justo por encima de la frase “Hay una Bastilla interior que capturar”,<sup>48</sup> el marco detalla una noticia tomada del periódico *Newsweek*, que refiere a los asesinatos cometidos en 1967 en Pensilvania, Estados Unidos, por Leo A. Held, descrito como un “hombre pacífico, devoto de su familia”.<sup>49</sup> La figura terrible de Leo Held es mencionada como “metódica, confiable, eficiente y, sobre todo, poco memorable [...] hasta la semana pasada”.<sup>50</sup> Esta racionalización por parte del periodista connota el peligro que representa la emergencia de lo subterráneo, de lo inconsciente que convierte esas cualidades positivas en herramientas para una violencia terrible cometida por el individuo. A su vez, en la siguiente página, otro texto e imagen se insertan como un acompañamiento más al poema de Brown: “Anarquía negra: el saqueo como respuesta natural a la sociedad afluyente”.<sup>51</sup>

Traducción de un texto de la IS en el que se ensalzan los disturbios de 1965 en Watts, Los Ángeles, sostiene que “el robo de grandes refrigeradores por gente que no tiene electricidad, o a la que le han cortado la electricidad, provee la mejor metáfora para la mentira de la afluencia transformada en una verdad EN EL JUEGO.”<sup>52</sup> (Fig. 3) En diálogo con el texto de Brown, la nota de *Newsweek*, y el cadáver de Luxemburgo, los disturbios de Watts representan otro modo en la que lo subterráneo emerge, esta vez ya no en forma de violencia individual y racionalizada, sino colectiva y expresiva, casi carnavalesca. Todas estas respuestas a las condiciones sociales contemporáneas revelan, para *King Mob*, la potencialidad revolucionaria de sus tiempos, vertidas en distintas formas, pero siempre provenientes de lo bajo, lo subterráneo. Después de todo, la revista *Time* llamó a los asesinatos en serie cometidos por aquel hombre blanco “La revuelta de Leo Held”.<sup>53</sup>



**Figura 3.** *King Mob Echo* n°1, tinta sobre papel, 1968. Colección National Art Library, Londres. [Detalle]

En resumen, *King Mob* proyecta, a través de la tergiversación y la oposición a la sociedad del

espectáculo, una imagen de colectividad subterránea, dedicada a la intervención de otras imágenes y sitios en los que es posible explotar ciertas contradicciones enterradas. Bajo la idea del lumpenproletariado como agente revolucionario primario, el crimen adquiere para el grupo un rol central que, si bien es conceptualizado al modo romántico y gótico, intenta romper estética y políticamente con las proposiciones más estructuradas y teóricas de la IS.

### **Black Mask / Up Against the Wall Motherfucker!**

Con el trasfondo de la guerra de Vietnam y el movimiento de los derechos civiles en Estados Unidos, la formación del colectivo *Black Mask*, que después se convirtió en *Up Against the Wall Motherfucker* en la ciudad de Nueva York, corresponde a la oposición a la guerra y los conflictos que azotaban a las minorías del país. Ambos grupos están conectados por Ben Morea, su fundador junto con artistas y activistas como Ron Hahne y Osha Neumann. Si bien *Black Mask* fue más longevo que *Up Against the Wall Motherfucker*, habiendo producido diez números de su revista entre 1966 y 1968, este último tuvo un mayor impacto en términos tanto de imagen como de presencia en la ciudad, aun habiendo producido solamente una revista en 1968. *Up Against the Wall Motherfucker* contribuyó con imágenes en el periódico *underground Rat Subterranean News* durante 1969, pero también, como veremos más adelante, hizo una considerable labor de inserción en el barrio del Lower East Side. Estuvieron asociados con varios grupos y organizaciones contraculturales de la Nueva Izquierda estadounidense, tales como la Students for a Democratic Society o los Yippies. Si bien en un principio *Black Mask* estuvo en contacto con la IS, en una visita a Nueva York Raoul Vaneigem descartó cualquier colaboración. No obstante, *Black Mask* adoptó ciertos conceptos de la IS y desarrolló un marco teórico menos interesado en el rigor filosófico-político que en su aplicación directa. Este marco, como los otros que hemos visto hasta ahora, utiliza la apropiación también como forma de enfrentar al capitalismo.

Como argumenta Gavin Grindon,<sup>54</sup> estos grupos reclamaron conscientemente el legado radical de dadá y el surrealismo, llevándolos a una

posición marginal en el mundo del arte neoyorquino. La formación de *Black Mask*, fundado por Ben Morea y Ron Hahne,<sup>55</sup> tiene raíz en el colectivo de arte multimedia Group Center activo en el Lower East Side que, a su vez, seguía el principio vanguardista de desdibujar los límites entre arte y vida. Uno de los principales conceptos del Group Center giraba en torno al color negro: “Negro es un estado de ser ciego y más alerta. Negro es ser uno con el nacimiento. Negro está el fondo de la totalidad, la unicidad de todo [...] El negro se deshará de la separación del color al final”.<sup>56</sup> El fundador del grupo, Aldo Tambellini, por su parte afirmaba: “Creo firmemente en la palabra [sic] poder negro como un mensaje poderoso, porque destruye la vieja noción del hombre occidental, y al destruir esa noción también destruye la tradición del concepto de arte”.<sup>57</sup>

Una de las maneras de combatir esa tradición del concepto de arte fue la oposición a su autonomía: Group Center intentaba conectar la figura aislada del artista autónomo con la comunidad en la que se desarrollaba, movilizándolo a la vanguardia a integrarse en los lugares en los que había tenido origen. La creación, decía Tambellini, “es la energía vital de la sociedad. Creemos que el [...] sistema es un enorme dinosaurio en vía de rápida extinción que se opone a la verdad y la libertad”.<sup>58</sup> La posición de Group Center no sólo implica una lucha antirracista, sino que se acerca al anarquismo al sugerir que el color negro es una negatividad vitalista con el potencial de cambiar al mundo al destruir esa “vieja noción del hombre occidental”.<sup>59</sup>

A través de Morea y Hahne, *Black Mask* retuvo estos conceptos, aplicándolos de formas más explícita y radicalmente políticas, cercanas a lo que la IS estaba haciendo en esos mismos años. El segundo número de *Black Mask* (**Fig. 4**) alude en su portada tanto al concepto de negro acuñado por el Group Center, como a la afiliación política de este grupo: la revista abre con el título “La Revolución Total”.<sup>60</sup> Lo negro como vital negación del sistema y afirmación de la verdad y la libertad queda representado por el eclipse total que domina la página. La revolución de lo negro es, en este sentido, una que rechaza la especialización y especialidad, así como la fragmentación producida por procesos históricos como el de la autonomía del arte. Dice el texto: “El propósito continuo de este

periódico será fusionar luchas facciosas en un todo funcional”,<sup>61</sup> cuyas connotaciones organicistas apuntan a la idea de la totalidad como una singularidad heterogéneamente constituida. Tal organicismo proviene de las tendencias anarquistas del grupo, que concibe la totalidad de forma naturalista, frente a su versión artificial, derivada en totalitarismo.



**Figura 4.** *Black Mask* n°1, tinta sobre papel, 1966. Colección Tamiment & Wagner Archive, Nueva York. [Detalle]

Esta concepción es similar a la de la IS, para la que la sociedad del espectáculo sustituye una totalidad verdadera donde las relaciones sociales están restituidas por lo común, por una totalidad falsa donde esas relaciones están alienadas, habiendo sido sustituidas por imágenes.<sup>62</sup> *Black Mask* sostiene, entonces, que la revolución total conlleva una revolución estética.<sup>63</sup> El modo para llevarla a cabo, según el colectivo, sería una “reformación del entorno total; física y psicológica, social y estética, dejando ninguna frontera para separar al hombre [sic]”.<sup>64</sup> Las dos principales vías para esta forma de esculpir el entorno fueron, por un lado, la revista, y por otro, el performance abocado a la interacción entre el colectivo y el espacio en el que se desenvuelve: Nueva York,

en términos generales, y el Lower East Side, en particular.

Este foco en la modificación del entorno y de las relaciones entre colectivo y ciudad mediadas por la revista y el performance fueron llevadas a sus últimas consecuencias en el grupo en el que *Black Mask* derivó a principios de 1968, *Up Against the Wall Motherfucker*. Su estridente nombre fue tomado de un poema de 1967 de Amiri Baraka, titulado “Black People!”.<sup>65</sup> *Up Against the Wall Motherfucker* intentó enterrarse mediáticamente al ser su nombre imposible de publicar por cualquier prensa que no fuera la *underground*. Esta estrategia iba de la mano de su renovado compromiso con el vecindario del Lower East Side, y es necesario enfatizar que el arte y el pensamiento estético fueron clave para todas las ideas desarrolladas por el grupo en esta nueva etapa. Su oposición a los medios fuera de aquellos llevados por otros grupos radicales, surgió precisamente de una posición estética para la cual era un peligro ser recuperados, en términos de la IS, por el capitalismo. Era, en cambio, necesario apropiarse y convertir elementos de todo tipo de cultura para los propósitos de la contracultura, llevando al colectivo a conformar un estilo visual vanguardista y popular, anclado a referentes de la juventud *hippie* y *lo pop*.

Esta nueva aproximación a la revolución total conllevó un grado de insensibilidad cultural, comenzando por la utilización de imágenes romantizadas de indígenas americanos como ideal de comunidad natural y de guerra contra la identidad estadounidense, a la manera del primitivismo modernista. Así como *Black Mask* elegía al lumpenproletariado como sujeto histórico, *Up Against the Wall Motherfucker* elegía al *hippie*, al *freak* (como se le llamaba peyorativamente a los hippies usuarios de drogas pesadas), al negro y al latino joven cuyas comunidades continuamente se enfrentaban a la discriminación y la exclusión del ideario nacional de Estados Unidos. En este sentido, ambos colectivos articularon una versión de lo marginal en un otro idealizado cuya identidad era sitio potencial de activación revolucionaria y cambio social, aunque sus miembros eran predominantemente hombres blancos de varias clases sociales.

Tanto *Black Mask* como *Up Against the Wall Motherfucker* produjeron revistas cuyos

formatos mezclaban los de diarios de bajo costo, panfletos, publicaciones al estilo surrealista, y revistas de arte. Su producción en copiadoras mostraba un interés menor en la fidelidad de la imagen y su tono panfletario vanguardista apuntaba a un mayor interés por la accesibilidad discursiva, contando con que su público, la gente del barrio del Lower East Side, hiciera las conexiones entre arte y política por cuenta propia. El diseño de ambas revistas es sencillo: imágenes artísticas y fotográficas que acompañan textos incendiarios, cuyo objetivo es remarcar los argumentos políticos y convencer al público no solo en términos racionales sino también estéticos, como experiencia de una comunidad enfurecida y confrontada con el capitalismo que ocupa Nueva York.



**Figura 5.** *Rat Subterranean News*, vol. 2, n°1, tinta sobre papel, marzo 14-21, 1969. Colección Tamiment & Wagner Archive, Nueva York. [Detalle]

El colectivo se conformaría y vería reflejado en la página impresa a partir de una antropología sencilla detallada en una de las imágenes que *Up Against the Wall Motherfucker* publicó en la revista *Rat* (Fig. 5). Dice el texto: “Muchos cuerpos / un espíritu [...] somos una vida –una energía / viviendo para crear / amor/tribu/familia– un pueblo hip / Moviéndose junto a través de un entorno”.<sup>66</sup> Las

imágenes, que se apropian de estilos distintos del arte indígena norteamericano, establecen una secuencia de unidades sociales, empezando por la familia y terminando con el pueblo. Asumiéndose como una tribu del Lower East Side, *Up Against the Wall Motherfucker* también se apropió de lugares en el vecindario, que reclamó con propósitos libertarios. La ciudad se convirtió, entonces, en un campo de batalla entre la sociedad capitalista y la nueva sociedad natural, una confrontación enraizada en aquella entre totalidad y totalitarismo antes mencionada.

Sin embargo, para *Up Against the Wall Motherfucker* esta guerra nunca perdió su carácter simbólico: la ciudad misma es un territorio también estético, cuyos significados están abiertos a la disputa. El colectivo emprendió una lucha por la reconfiguración de espacios utilizando técnicas similares a la de la revelación de la verdad sobre Wall Street, en tanto que era posible destruir los significados de la urbe para crear unos nuevos que fueran incomprensibles para el imaginario capitalista y nacional. Los giros de significado que el grupo puso en operación estuvieron centrados en las funciones de los lugares; por ejemplo, el funcionamiento de una tienda ya no estaría circunscrita por el afán de lucro, sino por la construcción de una comunidad, el fortalecimiento de la tribu que todo el tiempo reorienta espacios públicos. Sus acciones en torno a la resignificación fueron desde lo banal hasta lo ilegal. Entre lo más banal se encuentra el renombramiento de la calle de St. Marks, vía principal en el Lower East Side, a St. Marx. Del lado ilegal estuvo la creación de entidades como la East Side Service Organization, cuyas siglas y signo fueron tomadas de la compañía petrolera ESSO, y que funcionaba como conexión entre el colectivo y el vecindario al poner a disposición del público productos básicos de manera gratuita después de haberlos robado.

Con este tipo de resignificaciones por medio de la apropiación y la lógica del collage, *Up Against the Wall Motherfucker* pone en acción los principios delineados por *Black Mask*. Al igual que los otros grupos vistos hasta ahora, moviliza conceptos como el de la totalidad con la intención de oponerse al imaginario social capitalista. Propone desarticularlo desde su interior, en cierto sentido, por medio del vandalismo y una reevaluación del papel de los

medios de comunicación masiva, el más viejo de los cuales era en ese momento la publicación periódica.

### S.NOB

Publicada en 1962 sólo durante unos meses, la revista mexicana *S.NOB* no estuvo conectada con la amplia red de la IS. Revela la herencia del pensamiento estético y político del surrealismo, dadá, e incluso del futurismo, mostrándose afín a los otros colectivos abordados en este artículo, más allá del atractivo historiográfico de la IS. *S.NOB* también se mueve en circuitos contraculturales, utilizando la apropiación y la tergiversación para atacar el contexto social y político que lo rodea. Destaca su relación más estrecha con el surrealismo, específicamente aquel que ha sido modulado por el pensamiento de Georges Bataille,<sup>67</sup> acercándose, en términos de la configuración del grupo, al anarquismo antiorganizacional de *Situationist Times* más que a los demás grupos. Como veremos más adelante, este colectivo es fragmentario, y apunta hacia la destrucción de la totalidad. Después de todo, en México, a diferencia de los países en donde operaron sus contrapartes, había pasado pocas décadas antes por un proceso revolucionario cuyo proyecto cultural se había cristalizado en un nacionalismo que intentaba unificar y homogeneizar todas sus expresiones. La confrontación de *S.NOB* con el estado mexicano se fundamenta en estrategias estéticas y políticas similares a las de los demás colectivos, arraigadas en técnicas artísticas modernistas y su retórica vanguardista.

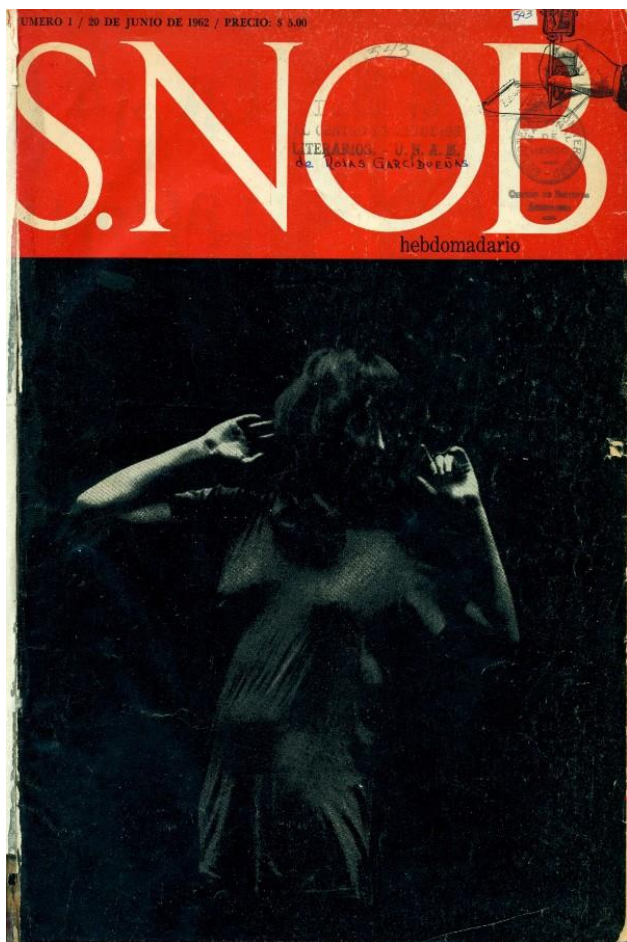
Bajo la dirección del escritor Salvador Elizondo, *S.NOB* se inscribió en el movimiento cultural más tarde denominado como ruptura, que cuestionaba y rechazaba aquel nacionalismo cultural revolucionario. La fragmentación y la imposibilidad de la conformación de cualquier totalidad cerrada fueron temas recurrentes en la revista, relacionándolas con el concepto de lo erótico de Bataille,<sup>68</sup> bajo el que se conjuntaba muerte y placer en una fórmula que contravenía la trascendencia en la categoría de lo sublime. El vanguardismo surrealista del grupo aparece en artículos e imágenes sobre temas tabú como el incesto, el crimen, o la cultura popular (sobre todo juvenil) más allá de las fronteras culturales de la Revolución Mexicana,<sup>69</sup> tal como el jazz y las películas estadounidenses. Los

colaboradores de la revista fueron en su mayoría residentes de la ciudad de México y casi la mitad era de origen extranjero. La red que crearon funcionó entonces como una plataforma para atacar el nacionalismo cultural y formar parte de la historia de la ciudad como escenario de redes transnacionales de artistas y escritores muchas veces de corte radical y revolucionario, guiados también por un internacionalismo en pugna con el nacionalismo.<sup>70</sup> Sin embargo, la revista tuvo una vida muy corta, durando siete números. A diferencia de otras revistas contraculturales de la época, hacia las cuales el estado mexicano tendía puentes por medio de las editoriales universitarias y otras instituciones culturales, *S.NOB* no tuvo ningún apoyo estatal, y se convirtió en un fracaso editorial que no vendió más de 40 ejemplares.<sup>71</sup>

Al igual que los demás grupos abordados, la revuelta que propone *S.NOB* se posiciona fuera de la polarización de la Guerra Fría. Una de las razones es que la vertiente izquierdista del nacionalismo cultural había marcado ya la palabra revolución como un recurso institucional y evento histórico específico a la historia de México; es decir, para este momento, hablar de revolución era hablar de Revolución Mexicana, de política convencional, de programas y planes. La falta de tales elementos es una de las claves en el discurso de esta revista que quiere enarbolar una rebelión vanguardista, desplegando su violencia contra el orden establecido a través de ausencias, experiencias limítrofes como la experimentación con drogas, y la disolución de fronteras que Bataille concebía como lo imposible,<sup>72</sup> entendiéndose aquí como un principio de indefinición absoluta. Esta indefinición hace uso de la apropiación desde la presentación de la revista: el grupo quería “construir [...] una revista divertida [con] la intención de educar y usar la cultura también para escandalizar [sobre todo con la ayuda del tono] éste debería hacer honor a su nombre”.<sup>73</sup>

El nombre juega con la palabra *snob*, denotando, como categoría, la aspiración de la clase media a la alta cultura que la burguesía ha desarrollado en relación con la aristocracia, una aristocracia inexistente como tal en el país desde el siglo XIX. Como aspiración, se construye a partir de dos carencias: la de reconocimiento económicamente determinado y la de la libertad de la materialidad que supuestamente permitiría un verdadero entendimiento del arte.

Un esnob, en este sentido, engaña a las clases sociales por encima o debajo de él o ella, perteneciendo a ambas en términos ya sea positivos o negativos, y al mismo tiempo a ninguna. La versión de *S.NO B* es una que prefiere los placeres básicos del pensamiento prohibido a la felicidad encontrada en el cumplimiento de los valores artísticos nacionales, lo que nos lleva al uso del punto en el nombre: *sine nobilitate*, sin nobleza en latín. Aunque la etimología está en disputa,<sup>74</sup> la revista parece apuntar a esta versión del término: “una persona de baja clase, o una persona carente de buenos modales, o buen gusto”.<sup>75</sup> Es así como la figura del esnob parece tener buen gusto pero pertenece a las clases más bajas que carecen de él; como categoría estética nombra el juego que este colectivo lleva a cabo, uno en el que, como decía Norman O. Brown,<sup>76</sup> realidad e ilusión se confunden, llevando no a totalidades unitarias como la de la nación, sino a la fragmentación pura.



**Figura 6.** *S.NO B* n°1, tinta sobre papel, 1962. Colección Instituto de Investigaciones Filológicas, Ciudad de México. [Detalle]

La tergiversación como engaño había sido planteada desde el principio, cuando el grupo pensó en modelar la revista al estilo del diseño de *Playboy*.<sup>77</sup> La respuesta de la fotógrafa Kati Horna fue crear una serie llamada *Fetiches* dedicada a retratar un erotismo íntimamente ligado con la muerte, en el que la objetificación de las mujeres cumple el rol surrealista de subvertir la relación sujeto-objeto. Los referentes populares le sirven a Horna para retratar deseos inalcanzables, una ilusión de mujeres desnudas que al sugerir vida en realidad esconde su contrario. La portada del primer número de la revista ejemplifica esta tergiversación (**Fig. 6**): la mujer fotografiada es apenas visible y la oscuridad que la envuelve hace de la luz un elemento tan importante como su pose de danza. Bajo el lente batailleano que caracteriza a la revista, este movimiento corporal esconde cualquier atributo que haría a la mujer reconocible como individuo, volviendo su imponente presencia en el vacío una abstracción no muy distante de las representaciones prehistóricas de las mujeres tan apreciadas por el autor francés en *Las lágrimas de Eros*.<sup>78</sup> Lo que en principio sería una objetificación al estilo de *Playboy* se convierte en su otro extremo, como una especie de subjetivación universal, a través de tensiones cuya liberación parece tan cercana como lejana.

Este tipo de variaciones de formato son similares a aquellas operadas por *Black Mask* en relación con los periódicos de bajo costo. *S.NO B* se parece, sugerente y eróticamente, a las revistas para mujeres que llegaban en ese entonces por importación a México, como el semanario *¡HOLA!* Imitaba su formato con secciones regulares de astrología, reseñas, y reportes de eventos sociales, que parodiaban su origen popular al ser altamente intelectualizadas y burlonas. Esta consciencia humorosa de lo erótico como forma de tergiversar ofrecía un giro de algo altamente familiar, colapsando los límites entre los entornos serios del arte mexicano institucional y nacionalista y los anaqueles de revistas internacionales de moda. A las imágenes ideales de la totalidad nacionalista, *S.NO B* ofrece una heterogeneidad que nace de lo popular y que cambia sus sentidos para infiltrarse en la cultura del país, intentando corromperla desde adentro. Las tergiversaciones de este grupo no están orientadas por la confrontación con el capitalismo necesariamente, pero sí con una

sociedad cuyas imágenes definen toda relación con la expresividad y el cuerpo social. Se proyectan como revolucionarios y subversivos intentando que nada le sea útil al estado mexicano (como para los otros era la sociedad del espectáculo) para reafirmar su soberanía cultural.

## Conclusión

Todos estos grupos desafiaron sus respectivos contextos, y en cada uno es posible rastrear un cierto uso de la apropiación y la tergiversación de orden vanguardista que no puede retrotraerse exclusivamente a la IS. Las relaciones entre estética y política son un motivo tanto de movilización como de reflexión; en el caso de *Situationist Times* y *S.NO.B*, en apariencia, distantes de las cuestiones políticas, se revelan distantes solo de la política convencional, pues provocan activamente la desarticulación de discursos, sea llamado espectáculo o nación. La desaparición de la división arte/vida juega un rol fundamental en sus formulaciones de lo estéticas y políticas.

El distanciamiento de la IS, tan dominante en la historiografía de las vanguardias radicales de la época, ofrece una revaloración del sitio que ésta ocupa, como una más entre muchas. Los márgenes de la IS resultan así sus pares en términos de profundidad y compromiso político. Además, la inserción de un grupo fuera de su red, como *S.NO.B*, revela aproximaciones similares, enraizadas entonces en las prácticas de las vanguardias anteriores. Por supuesto, el pensamiento radical no es exclusivo de estos colectivos, y está presente en movimientos como los del arte conceptual, Fluxus, e incluso algunas vertientes del arte pop. No obstante, ninguno de ellos se asumió como organización revolucionaria, y se enfocaron más claramente en la crítica del mundo del arte y sus instituciones. Sin acudir a composiciones más convencionales de teorías políticas y artísticas, como hicieron varias de las agrupaciones de Fluxus,<sup>79</sup> estos grupos lograron un sincretismo de estética y política en el que son inseparables. Su medio preferido, la revista, sirvió como nodo retórico de una comunidad imaginaria más allá de los miembros de cada grupo, que se posicionaba al margen de las instituciones del arte pero también de la vanguardia de la década de 1960.

## Notas

1 La historiografía ha abordado estos casos por separado, por lo que es importante considerarlos comparativamente para delinear diferencias y similitudes entre grupos del mismo período en diferentes partes del globo.

2 Peter Wollen, *On the Passage of a Few People through a Rather Brief Moment in Time*, Cambridge, MIT Press, 1991; Simon Sadler, *The Situationist City*, Cambridge, MIT Press, 1998; Tom McDonough, *Guy Debord and the Situationist International*, Cambridge, MIT Press, 2002.

3 VÉR Richard Kempton, *Provo: Amsterdam's Anarchist Revolt*, Nueva York, Autonomedia, 2007; Christoph Lindner, Andrew Hussey, *Paris-Amsterdam Underground*, Amsterdam University Press, 2013. Sobre *Rebel Worker* y el Grupo Surrealista de Chicago, ver Abigail Susik, *Surrealist Sabotage*, Manchester, Manchester University Press, 2021.

4 Greil Marcus, *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1989; Sadie Plant, *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*, Londres, Routledge, 1992; McKenzie Wark, *The Beach Beneath the Street: The Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International*, Londres, Verso, 2011; McKenzie Wark, *The Spectacle of Disintegration*, Londres, Verso, 2013; Frances Stacey, *Constructed Situations*, Londres, Pluto Press, 2014.

5 Mikkel Bolt Rasmussen y Jakob Jakobsen (eds.), *Expect Anything Fear Nothing: The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere*, Copenhagen, Nebula, 2011; Mikkel Bolt Rasmussen y Jakob Jakobsen (eds.), *Cosmonauts of the Future: Texts from the Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere*, Copenhagen, Nebula, 2015.

6 Sam Cooper, *The Situationist International in Britain: Modernism, Surrealism, and the Avant-Garde*, New York, Routledge, 2017.

7 Breanne Fahs, "Reading Between the Lines: Ben Morea on Anarchy, Radicalism, and Resistance", *Left History*, vol. 16, n° 1, Toronto, York University, 2012, pp. 37-53; Gavin Grindon, "Poetry Written in Gasoline: Black Mask and Up Against the Wall Motherfucker", en *Art History*, vol. 38, n° 1, Association of Art Historians, 2015, pp. 170-209.

8 Claudia Albarrán, "La revista S.NO.B: Laboratorio experimental de una generación", *Reuelta*, n° 4, México, 2005, pp. 63-67; Elizabeth Anahí Cervantes González, *Índice y Estudio preliminar de la revista S.Nob*, Ciudad de México, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

9 Jonathan Eburne, "Dante, Bruno, Vico, S.Nob: The Wake in Mexico", *James Joyce Quarterly*, vol. 52, n° 2, University of Tulsa, 2015, pp. 329-349; Anuar Jalife, "Salvador Elizondo, editor snob", en: Daniel Orizaga Doguim (ed), *Cámara nocturna: Ensayos sobre Salvador Elizondo*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2011, pp. 74-94.

10 Abigail Susik, "Losing one's head in the 'Children's Corner': Carrington's contributions to S.NO.B in 1962", en: Jonathan Eburne, Catriona McAra (eds), *Leonora Carrington and the international avant-garde*,

Manchester, Manchester University Press, 2017, pp. 105-125.

11 Johan Kugelberg (ed), *The Situationist Times: Facsimile Edition*, Nueva York, Boo-Hooray, 2011; Karen Kurczynski, "Red Herrings: Eccentric Morphologies in *The Situationist Times*", en: Mikkel Bolt Rasmussen y Jakob Jakobsen (eds.), *Expect Anything Fear Nothing: The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere*, Copenhagen, Nebula, 2011.

12 Comúnmente traducida al español como tergiversación.

13 "Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu". Todas las traducciones del presente ensayo son mías, excepto donde se indica. "Définitions", en *Internationale Situationniste* n°1, París, Librairie Arthème Fayard, [junio 1958] 1997, p. 13.

14 Gwen Allen, *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*, Cambridge, MIT Press, 2011, p. 15.

15 *Idem*, p. 41.

16 Frances Stacey, *op. cit.*, pp. 3, 44.

17 Jacqueline de Jong, "Critique on the Political Practice of Détournement", en *The Situationist Times* n°1, París, 1962, s/p.

18 *Idem*.

19 Guy Debord, "Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action", en: AA.VV., *the Situationist International Anthology*, traducido del francés por Ken Knabb, Berkeley, Bureau Of Public Secrets, [1957] 2006. <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/report.html> (acceso: 28/10/2016).

20 Frances Stacey, *op.cit.*, p. 13.

21 Guy Debord, *op. cit.*, s/p.

22 Frances Stacey, *op. cit.*, p. 14.

23 Karen Kurczynski, *The Art and Politics of Asger Jorn: The Avant-Garde Never Gives Up*, Surrey, Ashgate Publishing, 2014, p. 5.

24 Karen Kurczynski, "A Maximum of Openness: Jacqueline de Jong in conversation with Karen Kurczynski", en: Mikkel Bolt Rasmussen, Jakob Jakobsen (eds.), *Expect Anything Fear... op. cit.*, p. 193.

25 Karen Kurczynski, "Red Herrings: Eccentric Morphologies in *The Situationist Times*", en: Mikkel Bolt Rasmussen, Jakob Jakobsen (eds.), *Expect Anything Fear... op. cit.*, p. 161.

26 Karen Kurczynski, *The Art and Politics... op. cit.*, p. 183.

27 Asger Jorn, "Critique of Economic Policy", en: Mikkel Bolt Rasmussen, Jakob Jakobsen (eds.), *Cosmonauts of the Future... op. cit.*, p. 177-205. Este texto, es importante mencionar, fue escrito mientras todavía era miembro de la IS.

28 Karen Kurczynski, *The Art and Politics... op. cit.*, p. 183.

29 Karen Kurczynski, "Red Herrings: Eccentric..." *op. cit.*, p. 141.

30 *Idem*, p. 166.

31 Gwen Allen, *Artists' Magazines... op. cit.*

32 Paul van der Grijp, "A Cultural Search for Authenticity: Questioning Primitivism and Exotic Art", en: Thomas Fillitz, Saris A. Jamie (eds.), *Debating Authenticity: Concepts of Modernity in Anthropological Perspective*, Nueva York, Berghahn Books, 2013, pp. 128-142.

33 Tom Vague (ed.), *King Mob Echo: English Section of the Situationist International*, Londres, Dark Star, 2000, pp.59-71.

34 Esto es, probablemente, una historia embelesada por Stuart Wise, quien escribió de formas hiperbólicas y mitológicas sobre el grupo. Stuart Wise, "A Critical Hidden History of King Mob", *revolt against plenty*. <http://www.revoltagainstplenty.com/index.php/archive-local/93-a-hidden-history-ofking-mob.html>, (acceso: 15/08/2017).

35 Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Pre-Textos, 2000. Originalmente publicado en francés, en 1967; Raoul Vaneigem, *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, Barcelona, Anagrama, 1977. Originalmente publicado en francés, en 1967.

36 Charles Radcliffe, "Two Fiery Flying Rolls: The Heatwave Story, 1966-1970", en: Franklin Rosemont, Charles Radcliffe (eds.), *Dancin' in the Streets: Anarchists, IWWs, Surrealists, Situationists & Provos in the 1960s as recorded in the pages of The Rebel Worker and Heatwave*, Chicago, Charles H. Kerr, 2005, p. 359.

37 Raoul Vaneigem, "Banalités de base (II)", en: Patrick Mosconi (ed), *Internationale situationniste*, París, Librairie Arthème Fayard, 1997, pp. 330-343, 337-338.

38 Tom Vague (ed.), *King Mob Echo: English Section of the Situationist International*, Londres, Dark Star, 2000, p. 68.

39 Stuart Wise, *op. cit.*, s/p.

40 Stuart Wise, *op. cit.*, s/p.

41 Gwen Allen, *op. cit.*, p. 17.

42 Norman O. Brown, "The Return of the Repressed", *King Mob Echo*, n° 1, 1968. s/p, Londres, National Art Library: SZ.0064.

43 Douglas Martin, "Norman O. Brown Dies", *The New York Times*, 4 de octubre 2002, p.20. <http://www.nytimes.com/2002/10/04/arts/norman-o-brown-dies-playful-philosopher-was-89.html>, (acceso: 26/10/2013).

44 Norman O. Brown, *op. cit.*, s/p.

45 *Idem*.

46 *Idem*.

47 *Idem*.

48 *Idem*.

49 *Idem*.

50 *Idem*.

51 *Idem*.

52 *Idem.*

53 Sin autor, "Pennsylvania: The Revolt of Leo Held", *Time*, 3/11/1967. "Ya no voy a comer más de su mierda", le gritó Held a la *chusma* que lo detuvo a balazos, según la nota.

54 Gavin Grindon, "Poetry Written in Gasoline: Black Mask and Up Against the Wall Motherfucker", en *Art History*, vol. 38, n° 1, 2015, p. 2.

55 Ambos habían trabajado con Group Center desde 1962, cuando fue creado por Aldo Tambellini. Aldo Tambellini, "A Syracuse Rebel in New York", <http://www.aldotambellini.com/rebel.html>, (acceso: 26/08/2016); Gavin Grindon, *op. cit.*, p. 7.

56 Anne Brodzky, entrevista con Aldo Tambellini, en *Arts Canada*, n° 113, Toronto, octubre 1967, p. 9.

57 *Idem.*

58 Aldo Tambellini, *op. cit.*, s/p.

59 Anne Brodzky, *op. cit.*, p. 9.

60 Sin autor, "The Total Revolution", *Black Mask* n° 2, 1966. Nueva York, Archivo Tamiment & Robert Wagner: PE.036.

61 *Black Mask* n° 2, 1966. New York, Tamiment & Robert Wagner Archive: PE.036.

62 Como apunta Grindon, sin embargo, es necesario tener en mente que el concepto de totalidad usado por la IS es uno heredado del materialismo dialéctico. El de *Black Mask* es mucho más intuitivo, llevando a uno de sus miembros a proclamar la totalidad como principio de unidad espiritual. Gavin Grindon, *op. cit.*, p. 17.

63 *Black Mask* n° 2 *op. cit.*, s/p.

64 *Idem.*

65 Gavin Grindon, *op. cit.*, p. 22; Breanne Fahs, "Reading Between the Lines: Ben Morea on Anarchy,

Radicalism, and Revolution", *Left History*, vol. 16, n° 1, 2012, p. 38.

66 *Rat Subterranean News*, vol. 2, n° 1, marzo 14-21, 1969, s/p.

67 Salvador Elizondo, director de la revista, había leído y traducido *Les larmes d'Eros* en 1961, año de su publicación. La impronta de este libro es notoria, no solo en *S.NOB*, sino también en la obra posterior del escritor.

68 Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 17.

69 Elizabeth Anahí Cervantes González, *op. cit.*, p. 15.

70 Barry Carr, "Radicals, Revolutionaries and Exiles: Mexico City in the 1920s", *Berkeley Review of Latin American Studies*, Berkeley, otoño 2010. <https://clas.berkeley.edu/research/mexico-radicals-revolutionaries-and-exiles-mexico-city-1920s>, (acceso: 26/06/2019).

71 Elva Peniche Montfort, "El cuerpo en la revista *S.nob*", en: Rita Eder (ed.), *Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México 1952-1967*, Ciudad de México, UNAM/Turner, 2014, p. 232.

72 Esta idea viene del texto de 1947 de Georges Bataille titulado *Lo imposible*. Georges Bataille, *Lo imposible*. México, Fontamara, 2014; Jean-Michel Besnier y Amy Reid, "Georges Bataille in the 1930s: A Politics of the Impossible", *Yale French Studies*, n° 78, 1990, pp. 169-180.

73 Elizabeth Anahí Cervantes González, *op. cit.*, p. 37.

74 En español, la palabra *esnob* fue tomada del inglés. Para la disputa etimológica, ver la entrada de *snoob* en el Oxford Dictionary of Etymology. <https://www.oxforddictionaries.com/definition/english/snob>, (acceso: 24/05/2015).

75 *Idem.*

76 Norman O. Brown, *op. cit.*, s/p.

77 Elizabeth Anahí Cervantes González, *op. cit.*, p. 46.

78 Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 2002.

79 Tal es el caso de Georg Maciunas, quien, en secreto, quería modelar a Fluxus con base en la idea de vanguardia de Lenin, como una minoría estilo bolchevique al frente de la abolición del arte y la realización final del socialismo. Cuauhtémoc Medina, "The "Kulturbolschewiken" I: Fluxus, the Abolition of Art, the Soviet Union, and "Pure Amusement"", *RES: Anthropology and Aesthetics*, n° 48, Harvard University, 2005, pp. 231-243.

## ¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Murrieta Flores, David AJ; "Al margen de la Internacional Situacionista: las revistas *The Situationist Times*, *King Mob Echo*, *Black Mask*, y *S.NOB* (1962-1970)". En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 18 | Primer semestre 2021, pp. 40-55.

URL:

[http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=408&vol=18](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=408&vol=18)

Fecha recepción: 20 de diciembre 2020

Fecha aceptación: 22 de mayo 2021