

La sociedad del espectáculo se ve por aquí: relaciones y derivas entre el situacionismo y Nuno Ramos

A sociedade do espetáculo se vê por aqui:
relacionamentos e derivas entre o
situacionismo e Nuno Ramos

Society of the spectacle show here: relates
and drifts between situationists and Nuno
Ramos

60

Marco Antonio Ojeda*

Luciana Irene Sastre**

RESUMEN: El arte contemporáneo está muy relacionado con las vanguardias históricas. El situacionismo es uno de los últimos movimientos vanguardistas antes de la emergencia de la posmodernidad. Este trabajo se propone comprender algunos núcleos conceptuales de la obra de Ramos poniéndola en diálogo con algunos postulados del situacionismo, especialmente con las nociones de espectáculo y *détournement*. La idea de superar la sociedad del espectáculo a través de la creación de situaciones es resignificada desde la puesta en cuestión de la tradición artística occidental en el marco del proceso de expansión de las artes característico del arte latinoamericano. Si bien no hay una relación directa entre el movimiento situacionista y la obra

* Licenciado en Letras Modernas (Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba). Doctorando en Letras (Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba). Integrante del equipo de investigación “Archivos de la modernidad latinoamericana: escrituras contemporáneas de la teoría, la crítica y la literatura” Centro 20 / 20 de Investigaciones María Saleme de Burnichon (CIFYH - Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba).

** Doctora en Humanidades por la Universidad de Leiden (Holanda). Es Profesora Adjunta en la cátedra de Literatura Latinoamericana II en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba y dirige el equipo de investigación “Archivos de la modernidad latinoamericana: escrituras contemporáneas de la teoría, la crítica y la literatura” Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon (CIFYH - Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba).

del artista brasileño, tomar como herramienta algunas de las propuestas de este movimiento para pensar la literatura de Nuno Ramos en el mundo contemporáneo (espectacularizado) es un procedimiento que puede brindar algunas puntualizaciones enriquecedoras.

PALABRAS CLAVE: Nuno Ramos; Situacionismo; Détournement; Espectáculo

RESUMO: A arte contemporânea está intimamente ligada às vanguardas históricas. O situacionismo é um dos últimos movimentos de vanguarda antes do surgimento da pós-modernidade. Este trabalho visa compreender alguns núcleos conceituais da obra de Ramos, dialogando com alguns postulados do situacionismo, especialmente com as noções de espetáculo e *détournement*. A ideia de superação da sociedade do espetáculo pela criação de situações ressignifica-se através do questionamento da tradição artística ocidental no marco do processo de expansão das artes característico da arte latino-americana. Embora não exista uma relação direta entre o movimento situacionista e a obra do artista brasileiro, tomar como instrumento algumas das propostas deste movimento para pensar a literatura de Nuno Ramos no mundo contemporâneo (espetacularizado) é um procedimento que pode proporcionar alguns esclarecimentos enriquecedores.

PALABRAS CLAVE: Nuno Ramos; Situacionismo; Détournement; Espetáculo

ABSTRACT: Contemporary art is closely related to the historical avant-gardes. Situationism is one of the last avant-garde movements before the emergence of postmodernity. This work aims to understand some conceptual cores of Ramos's work, putting it in dialogue with some postulates of situationism, especially with the notions of spectacle and *détournement*. The idea of overcoming the society of the spectacle through the creation of situations is resignified from the questioning of the Occidental artistic tradition within the framework of the expansion process of the arts characteristic of Latin American art. Although there is no direct relationship between the situationist movement and the work of the Brazilian artist, taking as a tool some of the proposals of this movement to think about Nuno Ramos's literature in the contemporary (spectacularized) world is a procedure that can provide some enriched clarifications.

KEYWORDS: Nuno Ramos; Situationists; Détournement; Spectacle

Introducción: el arte contemporáneo entre el fin del modernismo y lo posmoderno

El arte contemporáneo es una noción relativamente nueva, muy vinculada a las nociones de vanguardias y posvanguardias que pueden rastrearse a lo largo de la década de 1960. La generalización del arte posmoderno, del arte pop, de los happenings culturales, etc. llevaron a un proceso de expansión de la actividad artística en el que la adaptación a otras actividades de la vida cotidiana presuponía la ruptura definitiva de la frontera entre arte y vida. El arte contemporáneo puede considerarse la realización del proyecto modernizador iniciado a principios del siglo XX, ya que “al vincularse con las vanguardias de principios de siglo los movimientos de los años sesenta se ven a

sí mismos como su realización” (MILLET, 2018: p. 28). Este proceso de expansión de fronteras entre las diversas prácticas culturales significó el reconocimiento de que el gesto disruptivo vanguardista de principios de siglo ya había sido cooptado por el mercado (en el caso de las artes plásticas, el poderoso mercado estadounidense). Si la reproducción técnica implicó, a principios de siglo, la desaturación de las obras artísticas volviéndolas mercancías y cuestionando la misma institución arte, tal como señala en “El arte fuera de sí” (2009) el crítico brasileño Ticio Escobar: “la fabricación industrializada de las mercancías dota a éstas de una nueva aura: la fantasmagoría mítica de lo-siempre-nuevo” (ESCOBAR, 2009, p. 31).

La transformación de los medios de comunicación, precipitada a partir de los adelantos técnicos de la segunda posguerra, aceleró la expansión de las prácticas culturales. No sólo difuminando los límites disciplinares y estéticos sino también incorporando culturas “otras” al campo artístico internacionalizado. Esta expansión generalizada produjo obras que comenzaron a explorar los límites de lo pensable, “mientras más caótica, ininteligible y desprovista de sentido nos parezca la creación contemporánea más necesidad sentimos de acelerar su historización” (MILLET, 2018, p. 38-39). Se produce entonces una necesidad de historización de los movimientos artísticos y culturales que llevó, en las últimas décadas del siglo, a considerar que el proyecto del modernismo había sido cumplido y a considerar las prácticas artísticas contemporáneas como “pos-modernas”. Se comenzó a llamar la atención en la crítica y la filosofía sobre estas prácticas contemporáneas que escapaban al proyecto de la modernidad (Jean-François Lyotard, Fredric Jameson, Terry Eagleton, por citar algunos). Se consideraba que estas prácticas culturales eran poco más que un retorno nostálgico al pasado, repitiendo ideas y gestos de una manera vacía, totalizadora y sin potencialidad de subversión. Linda Hutcheon, en su obra *Una poética del postmodernismo* (1988), por el contrario, piensa que se trata de “una estructura conceptual flexible, que puede constituir y contener al mismo tiempo a la cultura postmoderna y a nuestros discursos que tratan sobre ella y que son adyacentes a ella”

(HUTCHEON, 2014, p. 29) y llama la atención sobre la manera en que la ficción trabaja en la potencialidad crítica de repensar el pasado. Una metaficción historiográfica, para Hutcheon, “incorpora la totalidad de estos tres dominios [literatura/historia/teoría]: su autoconciencia teórica de la historia y de la ficción como constructos humanos posee las bases para pensar y reelaborar las formas y contenidos del pasado” (HUTCHEON, 2014, p 42).

Las obras producidas a partir de la década de 1980 recogen la impronta de “herederas” de las vanguardias (proceso que comienza alrededor de 1960) y poseen las características de lo posmoderno que señala Hutcheon: reconfiguran la tradición histórica y reelaboran las formas del pasado en una nueva configuración artística. El conflicto centro/periferia presente en todas las prácticas culturales a partir de la división internacional del trabajo intelectual impuesto por la modernidad a partir del siglo XIX, se vio reconfigurado con esta idea de post-vanguardia de mediados del siglo XX tanto en el campo artístico como en el campo político y filosófico con el quehacer y las prácticas artísticas. En América Latina este proceso de expansión de las artes (comenzado alrededor de 1960) puso en crisis la especificidad de los medios (tanto de producción como de difusión) a través de la utilización de diversos soportes materiales que fueron debilitando las nociones de individualidad y autonomía. A diferencia de lo sucedido en los países centrales, no se trató simplemente de un gesto formal sino, como afirma Florencia Garramuño en *Mundos en común, ensayos sobre la inespecificidad en el arte* (2015) ,de “un modo de elaborar un lenguaje de lo común que propiciara la invención de modos diversos de la no pertenencia” (GARRAMUÑO, 2015, p. 26). No se trata solamente de la puesta en cuestión de la institución *arte* sino que intenta por otros caminos aprehender el descentramiento del sujeto contemporáneo latinoamericano respecto a su propio ser, a su historia y su devenir. Esto sin perder la vista la vulnerabilidad periférica intrínseca, tanto de la obra como del sujeto que busca “dejar al desnudo el núcleo vivo de lo narrable, la materia impersonal de lo viviente” (GARRAMUÑO, 2015, p. 126)

Esta búsqueda de relacionar la materia con lo narrable desde diversas perspectivas puede observarse en innumerables obras latinoamericanas: los happenings setentistas argentinos, el cine de la liberación, el tropicalismo y un largo etcétera. Esta serie de obras rupturistas configuraron el campo artístico para la emergencia ya en la década de 1980, en el período post-dictaduras, de una serie de artistas multifacéticos que pusieron en cuestión tanto la especificidad de los medios técnicos como la concepción tradicional de las artes. Entre los artistas multifacéticos, Nuno Ramos (Sao Paulo, 1960) es uno de los más interesantes y originales de las últimas décadas. Autor de una vasta obra plástica parece esculpir como escribiendo y escribir como esculpiendo, la obra de Ramos es al mismo tiempo plástica, literaria, musical y poética. Como artista plástico comenzó a exponer en 1984 formando parte del grupo de artistas brasileños Atelier Casa 7 y en esta experiencia grupal comenzó a releer la pintura de Brasil desde una perspectiva que al despoja de la carga aurática tradicional y la recrea a través del extrañamiento en la recepción y la puesta en cuestión de lo esperable en tanto “obra”.

La literatura de Nuno Ramos tiene una fuerte impronta material, de hecho emerge de la práctica plástica misma como puede observarse en su primera obra *Cujo* (1993) donde como una poética de archivo confluyen los textos que como materiales constituyeron obras plásticas y se prevén nuevas derivas artísticas a partir de la palabra. En 2009 se consolidó como un escritor importante en lengua portuguesa con la obtención del premio Portugal Telecom por su obra *Ó* (2008). En la obra literaria de Ramos el lenguaje se estructura como si se tratara de una experimentación plástica de la materia. Sus libros desconocen los géneros o se re-conocen en todos los géneros y todo le sirve como material para su trabajo literario, el cual descompone, vuelve a componer, fusiona, separa, deforma. Hay un aire de familia vanguardista en toda su obra, no sólo literaria sino ontológica ya que busca situarse en un mundo al que trata de entender en sus propios términos. Sin embargo el mundo se impone y el arte de Nuno Ramos parece acomodarse a esa imposición. En un gesto propio de la “latinoamericanidad” la obra de Ramos pueden pensarse a

través de las nociones de barroco y neobarroco en un diálogo interno-externo entre la obra, la tradición, los medios artísticos específicos y la recepción de las mismas. En las obras artísticas contemporáneas (plásticas, literarias, musicales, teatrales, etc.) las vanguardias latinoamericanas se combinan con tradiciones europeas y orientales creando obras híbridas que cuestionan la realidad poniendo en cuestión los intentos de clasificación. El presente trabajo intentará leer algunas obras ramosianas a la luz del *détournement* situacionista desarrollado por Guy Debord y artistas afines y delinear de qué manera la obra de Nuno Ramos puede dialogar con los desarrollos del situacionismo. Si bien no hay una relación directa entre el movimiento situacionista y la obra del artista brasileño, tomar como herramienta algunas de las propuestas de este movimiento para pensar la literatura de Nuno Ramos en el mundo contemporáneo heredero de la *Sociedad del Espectáculo* denunciada por Debord en la década del 70, es un procedimiento que puede brindar algunas puntualizaciones sumamente interesantes.

El ocaso de las vanguardias

El situacionismo es considerado casi unánimemente como el movimiento de vanguardia más politizado¹. Sin embargo no es exacto que la Internacional Situacionista y sus miembros conformen lo que conocemos como movimiento de vanguardia; para ellos el término de vanguardia tenía un “aire sospechoso y ridículo”, tal como afirma Debord en el “Informe sobre la construcción de situaciones” del año 1957, ya que este término es manejado por la burguesía para intentar “desviar el gusto por lo nuevo, peligroso para ella en nuestra época, hacia formas degradadas de novedad, inofensivas y confusas” (IS² p. 206). Del mismo modo también excede el campo de lo político ya que sus desarrollos se adentran en el campo filosófico y en la crítica cultural.

¹ Para una introducción al movimiento situacionista y sus posibles lecturas contemporáneas véase: *El situacionismo y sus derivas actuales. Acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea* (2014), coordinado por Paula Fleisner y Guadalupe Lucero.

² Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968). Vol. 1: La realización del arte.

La *Internacional Situacionista* surge en el horizonte de la posguerra y hunde sus raíces en movimientos artísticos experimentales como el Movimiento para una Bauhaus Imaginista, el grupo CoBrA y, principalmente la *Internacional Letrista*. Recupera del dadaísmo el rechazo por todos los sectores de la sociedad burguesa y considera que el arte de vanguardia debe tender hacia la búsqueda de su propia desaparición, es decir, que su realización sería al mismo tiempo su supresión. La desaparición del arte implica el borramiento de todas las fronteras, ya que son estas configuraciones de campos culturales lo que determinan la existencia de todo artefacto cultural. Es en este sentido que el proceso de desaturización del museo (que el gesto de Marcel Duchamp al firmar un urinario inaugura y el de Andy Warhol, de considerar los productos de la industria masiva como objetos artísticos, consolidan) adquiere en las prácticas artísticas periféricas a los centros de poder una relevancia fundamental: no solo se trata de desaturizar una tradición artística, sino también de configurar una resistencia periférica a los poderes económicos y políticos dominantes.

Guy Debord (París 1931 - Bellevue-la-Montagne 1994) se erige como el referente más importante del grupo, su obra principal *La Sociedad del Espectáculo* y la revista *Internationale Situationniste* serán los lugares en dónde desarrollará sus ideas teóricas, así como también en su trabajo como director cinematográfico. La preocupación principal de Debord era la crítica hacia la sociedad en su conjunto y la denuncia del espectáculo como lógica del capitalismo. La noción de espectáculo en Debord se introduce en lo más profundo de la lógica del Capital. Anselm Jappe, uno de los estudiosos más renombrados en el estudio del situacionismo, en su obra *Debord* (1992 [1998]), afirma que lo que hace el director francés es apropiarse de la entera actividad social para sus propios fines (JAPPE, 1998 p. 21) y sin embargo también se vuelve producto e instrumento de este apoderamiento. El espectáculo para Debord sería toda la sociedad por un lado, una parte de la misma por otro (una fuerza de resistencia periférica) y, también, el mismo instrumento a través del cual esta parte periférica se apropia de la totalidad social. El espectáculo ocupa

en la sociedad de consumo el lugar que la religión ocupaba en la Edad Media, dotando de sentido a todo accionar social fuera del mismo accionar. El espectáculo incorporaría en su lógica toda alienación: si en la primera fase del Capitalismo la alienación estaba definida por la confusión entre el *ser* y el *tener*, en la sociedad espectacular se produciría una alienación (si se quiere de segundo grado) donde el *parecer* reemplaza al *tener* que a su vez ocupa el lugar del *ser*. Esto se genera, principalmente, porque la imagen se vuelve mercancía y vuelve ilusorio el propio valor de uso.

La obra de Nuno Ramos se construye en ese *parecer*, si consideramos la más extensa en el tiempo *Quadros*³ (1987-2007) podemos observar grandes superficies que combinan telas, plásticos, peluches, vaselinas, hojas, resinas, materiales industrializados que conviven con los naturales para crear la ilusión de profundidad en obras de un gran tamaño (por lo general las obras de esta serie miden cerca de 3 metros de ancho por 2 de alto). Estas obras socavan la idea de arte ya que no intentan representar nada más que la propia materialidad utilizada. Cuando nos enfrentamos a estas obras, no tenemos nada más que ver que la pura materialidad, no se trata de una re-presentación sino de una simple y llana presentación a través de superposiciones y acumulaciones: los materiales se configuran a sí mismos y lo que produce es una identificación del receptor/lector con un acontecimiento artístico. La condición de mercancía de los materiales utilizados, al fundirse en un mismo todo muestran su condición de post-mercancía, es decir, se trata de objetos re-funcionalizados en función de la obra artística de manera inversa a la des-auratización (lo que sería una re-auratización) producida por la reproductibilidad técnica (proceso analizado por Walter Benjamin en 1936 en su artículo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”) las mercancías vuelven a adquirir un valor cultural, pero no en sí mismas (como el caso del urinal de Duchamp) sino en su posibilidad material, en su *esencia material*. Ramos inicia su obra literaria

³ Todas las obras artísticas de Nuno Ramos pueden ser consultadas en su sitio web: <http://www.nunoramos.com.br>

con este gesto, en su primer obra publicada, *Cujo* (1993) el primer parágrafo comienza de la siguiente manera:

Pus todos juntos: água, alga, lama, numa poça vertical como uma escultura, costurada por seu próprio peso. Pedacos do mundo (palavras principalmente) refletiam-se ali e a cor dourada desses reflexos dava uma impressão intocada de realidade. O som horrível de uma serra saía de dentro da poça e completava o ritual, como uma promessa (pela qual eu esperava, atento) que fosse conhecimento e revelação. Foi então, como se suasse, que algumas gotas apareceram em sua superfície e escorreram, primeiro lentas e depois aos goles, numa asfixia movediça que trouxe o interior à superfície e desfez em pedacos a suspensão e a paralisia. E feita sujeira, aos meus pés, era um lamento do que eu tinha visto e perdido. (RAMOS, 2011, p. 9)

En este fragmento es posible cifrar la poética llevada a cabo por Nuno Ramos: en su obra literaria se establece un diálogo permanente con la obra plástica. Con lo que el artista trabaja no es ya con materiales (o mercancías) sino con “pedazos de mundo” que se reflejan en la obra y que a través de ella dan una impresión de realidad que se configura como una promesa de conocimiento y revelación. La materialidad se espectaculariza en su propio presentar(se) y lo que Ramos hace es acumular ese poder de presentación mostrándola en su materialidad. Si la sociedad post-fordista, como afirmaba Debord, se ha vuelto una “acumulación de espectáculos” (SdE⁴ - 1) en el que las relaciones sociales son mediadas por imágenes: “El espectáculo señala el momento en que la mercancía ha alcanzado la ocupación total de la vida social” (SdE -42) y el valor de cambio ha reemplazado totalmente al valor de uso. Ramos devuelve a la materialidad ese valor de uso, no desde el valor de mercancía de los materiales utilizados sino a través de un rodeo por el arte que, siendo consciente de ello o no, lleva a Ramos a devolver a la mercancía el valor de uso que Debord reclamaba. Este valor de uso “que estaba contenido implícitamente en el valor de cambio debe ser ahora explícitamente proclamado, en la realidad invertida del espectáculo” (SdE - 48).

⁴ DEBORD, G. *La Sociedad del Espectáculo*. Revista Observaciones Filosóficas. Trad. José Luis Pardo. Madrid: online. Las referencias numéricas señalan el número de parágrafo.

¿Situación o acontecimiento artístico?

En 1998, Ramos interviene en su obra *Fungos* colecciones de muebles de los museos en donde bulbos de barro se aplicaban como protuberancias añadidas a los objetos expuestos del acervo del museo. En 2004, en *Morte das casas* una lluvia continua atraviesa los tres pasillos del zaguán del predio del Centro Cultural Banco de Brasil (CCBB) de São Paulo, nueve pares de altoparlantes son colocadas en el techo y en el piso reproducen un fragmento del poema “Morte das casas de Ouro Preto” de Carlos Drummond de Andrade, recitado por actores y un coro. En 2008, bajo el título *Bandeira Branca* en el espacio del CCBB de Brasilia separados con una reja tres buitres sueltos vuelan alrededor de tres esculturas de arena negra apilada en cuya parte superior de mármol tres altoparlantes emiten, en intervalos discrepantes, las canciones “Bandeira Branca” de Max Nunes y Laércio Alves, interpretada por Arnaldo Antunes; “Boi da Cara Preta” interpretada por Dona Inah y “Carcará” de João do Vale y José Candido interpretada por Mariana Aydar. Estas performances bien pueden considerarse como situaciones artísticas en donde se ponen en juego estos cruces fronterizos entre las diversas disciplinas y ámbitos sociales. Teniendo en cuenta que la creación de situaciones era para los situacionistas una forma de llevar adelante la tarea principal del arte: devolver a la mercancía su valor de uso por un lado y, por el otro, devolver la multiplicidad de lo real que la imagen y el espectáculo (como así también la forma mercancía) volvieron solo una forma abstracta de lo igual. Si algo caracteriza a la lógica de la sociedad espectacular desarrollada por Debord es la pasividad, la no intervención, la actitud contemplativa. El espectáculo se caracteriza por privar al ser del control de la propia actividad. Esto tiene una gran implicancia como mecanismo de dominación ya que solo la actividad puede superar a la contemplación. La construcción de situaciones, en esta línea de pensamiento, podría devolver al individuo el control de la propia actividad y alejarlo de la pasividad contemplativa. Las obras de Ramos interpelan desde la experiencia, desde el cruce de lenguajes y de la reinterpretación de la tradición artística,

pero, y en esto se diferencia del situacionismo, no crea situaciones colectivas en sí, las situaciones son impuestas a la vista del público pero desde el lugar del artista.

En su obra que recoge ensayos y proyectos de trabajos varios publicada en 2007 *Ensaio Geral*, Nuno Ramos habla de su obra como si se tratara de buscar una simultaneidad poética que logre, a través de diferentes lenguajes que toda su obra polimorfa y extensísima se aproxime:

Achei que seria enriquecedor avizinhar este conjunto de trabalhos. Muitas vezes, o interesse por um artista ou por um escritor rebate num projeto de exposição ou de filme, e a passagem entre estes mundos talvez sugira uma *simultaneidade poética*, capaz de atravessar linguagens diferentes, de que procuro me aproximar em tudo o que faço (RAMOS, 2007, p.11)

Es interesante constatar que en sus proyectos de intervención artística (aún cuando no fueran realizados empíricamente) hay una intención de construir situaciones, poniendo el acento en la experiencia y en las derivas de esas experiencias. Los proyectos de arte público consignados en *Ensaio Geral* a pesar de no haber pasado más que de proyectos se trata una apropiación de los espacios y de la experiencia de esa apropiación. Uno de los doce trabajos que resultó ganador del concurso “Escultura y Memoria” desarrollado entre 1999 y 2000 para la construcción del Parque de la Memoria⁵ en Buenos Aires, “El Olimpo”, en este proyecto Ramos selecciona un edificio que funcionó como centro clandestino de detención y, al no poder construirse el edificio entero

70

⁵ En su página web <https://parquedelamemoria.org.ar/> puede leerse: El Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado es un espacio público de catorce hectáreas de extensión, ubicado en la franja costera del Río de la Plata de la Ciudad de Buenos Aires. Se erige como un lugar de memoria que conjuga la contundencia de un monumento donde están inscriptos los nombres de los desaparecidos y asesinados por el accionar represivo estatal, la capacidad crítica que despierta el arte contemporáneo y el contacto visual directo con el Río de la Plata, testimonio mudo del destino de muchas de las víctimas.

Creado en el año 1998, a partir de la sanción de la Ley 46 de la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el proyecto constituyó una experiencia inédita de participación: organismos de derechos humanos, la Universidad de Buenos Aires y el Poder Ejecutivo y Legislativo de la Ciudad trabajaron en forma conjunta para la concreción de este espacio. Hoy, el Parque alberga el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, la Base de Datos de Consulta Pública, un Programa de Arte Público y la Sala PAyS.

debido a sus dimensiones, realiza un corte en diagonal en una de sus esquinas. El público entraría por este “corte” que “deberá abrir-se para o rio de la Plata, para o vento do rio de la Plata” (Ramos, 2007, p.307). La elección de los materiales permite una experiencia invertida del horror claustrofóbico, tal como lo explica Ramos:

É curioso como uma simples inversão de propriedades dos materiais (opacidade/transparência) transforma uma câmara de horrores num local em suspensão, talvez metafísico. Quem sabe a memória possa então passear por estes corredores, apalpar estas lajes, trombar com estas paredes de vidro como quem retorna ao cenário original, mas preservada ao mesmo tempo dele. (RAMOS, 2007, p.309)

Lamentablemente la obra solo quedó en el proyecto, la crisis económica de 2001 detuvo la construcción del memorial y nunca volvió a retomarse.

El proyecto “Parque das empenas”, se trató de una intervención en cinco “casinhas de colono” en Barra Mansa, RJ, en 1999. La idea era intervenir cada una de estas casas abandonadas con láminas desmesuradas de distintos materiales (concreto, acero, vidrio y madera) que las atravesaran de arriba hacia abajo. La idea era construir un centro comunal de descanso para la población local de Barra Mansa y Voilta Redonda. Sin embargo, al morir quien iba a donar los terrenos para la construcción del parque, el proyecto quedó en la nada porque los herederos no quisieron seguir con las negociaciones. Finalmente, el último proyecto que señala *Ensaio Geral* como arte público se trata de “As vezes”, que es muy interesante en su concepción. Se trataba de una duplicación de la Capilla Martin Luther King en el barrio de Higienópolis de Porto Alegre. La idea era “duplicar minuciosamente o espaço da capela, criando uma maquete um pouco menor do que o edifício original” (RAMOS, 2007, p.317). Al entrar, la experiencia del espectador sería una situación duplicada, ya que se encontraría con el mismo espacio y los mismos materiales que acaba de dejar atrás provocando un extrañamiento de la situación.

La definición de la *International Situationniste* de situación construida es la siguiente: “momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de

acontecimientos” (IS p. 17). De esta definición se desprende por un lado la noción de tiempo y por otro el de totalidad. En lo que se refiere al tiempo, los situacionistas hablan de un “momento de la vida”, cosa que implica un principio y un final, es decir que toda situación está destinada a permanecer durante un periodo de tiempo determinado y no a perdurar como obra reificada. Los proyectos de Nuno Ramos señalados anteriormente se configuran en este horizonte de temporalidad efímera y de situación experiencial.

La cuestión del tiempo es sumamente compleja y requeriría un análisis minucioso que excede los objetivos de este trabajo, sin embargo es necesario señalar que para Debord el espectáculo es la “falsa conciencia del tiempo” (SdE - 158). Esta falsa conciencia provoca la sumisión de la clase trabajadora al tiempo-mercancía del que son a su vez productores y consumidores. Esta sumisión se produce a través de la condición previa necesaria de la “expropiación violenta” del tiempo de los trabajadores que retorna a través de una forma espectacular como mercancía. Una situación construida es, en este sentido, una posible recuperación de ese tiempo expropiado violentamente. En lo que respecta a la totalidad, la situación construida se realiza con el propósito cierto y concreto de generar un ambiente unitario construido colectivamente. Esto se debe a que los situacionistas no intentaban crear una obra, ya sea performática o empírica, sino que buscaban crear una situación social total, aspiraban a la totalidad de la experiencia. Este proyecto que se configuraba necesariamente como total porque el espectáculo se impone como una totalidad. Las situaciones construidas, desde este punto de vista, buscaban emplear el conjunto de las artes y las técnicas disponibles para realizar lo que Isidore Isou (Botosani -Rumania- 1925, París 2007) y la *Internacional Letrista* propusieran en la década del ´40: “primero hay que desmontar el mundo, para luego reconstruirlo bajo el signo no ya de la economía sino de la creatividad generalizada” (Jappe: 65). Aspiraban, a través de las situaciones, renovar no solo el arte sino la sociedad entera, su medio geográfico, su valoración del tiempo como mercancía, su apropiación espectacular de la vida cotidiana. Buscaban, en definitiva, desmontar el proceso ciego de valor de la sociedad

espectacular, en donde se produce una ausencia del sujeto, para lograr reintroducir al sujeto al proceso de valor partiendo de la vida cotidiana. Ramos sabe, y trabaja desde ese lugar, que el arte debe proporcionar la posibilidad de experimentar la espectacularidad desde la misma experiencia, su obra es espectacular en sí misma, obras monumentales como *Fornalha* (1997), *Mare Caixao* (2000), *Iluminai Os Terreiros* (2006), *Globo Da Morte De Tudo* (2012) tienden a esta espectacularización de la experiencia.

El *détournement* como desvío en el proceso de neutralización del arte

De todos los desarrollos situacionistas (la psicogeografía, el urbanismo unitario, la deriva urbana) es quizás el *détournement* el procedimiento más rico y más productivo para la búsqueda de la superación del arte. Es un término sumamente complejo en su traducción y en su definición⁶. El *détournement*, considerado como “una especie de collage que emplea elementos ya existentes para creaciones nuevas” (JAPPE, 1998 p.66) surge en las filas de la *Internacional Letrista*, como una técnica de reciclaje, como una conjunción entre el *collage* dadaísta y las citas deformadas de Marx y Lautréamont. Los letristas consideraban que era imposible la creación de formas enteramente nuevas, lo posible y aconsejable era disponer de otra manera elementos ya existentes que sirvieran de crítica hacia el objeto cultural del que fueron tomados. En las definiciones propuestas por la *Internationale Situationniste*, el *détournement*, traducido como desvío:

Se emplea como abreviación de la fórmula: desvío de elementos estéticos prefabricados. Integración de las artes actuales o pasados en una construcción superior del medio. En ese sentido no puede haber pintura ni música situacionistas, sino un uso situacionista de estos medios. En un sentido más primitivo, el desvío en el interior de las antiguas esferas culturales es un método de propaganda que testimonia el desgaste y la pérdida de importancia de estas esferas” (IS: 18)

⁶ El término francés ha sido traducido de múltiples maneras al español: desvío, desviación, sustracción fraudulenta, cambio de mundo (o secuestro), extravío, tergiversación. Cada una de estas traducciones es justificada por el traductor de una u otra manera lo que hace muy difícil elegir alguna en particular de forma racional sin conocer a fondo el idioma francés. Hemos optado por mantener el término en su idioma original, aún a riesgo de ser redundante

En primer lugar, la definición habla de “elementos estéticos prefabricados”, esto está en estrecha relación con la imposibilidad de crear algo nuevo y en la necesidad de utilizar los elementos estéticos disponibles en la cultura de una forma novedosa y a la vez crítica del medio del que surgen. En segundo lugar, al referirse a la integración de las artes y de la construcción superior del medio, los situacionistas dan al *détournement* el valor de poner en cuestión tanto la crítica metafísica como la crítica política. La construcción superior del medio apunta a resignificar los objetos culturales a través de la distorsión, pero no solo eso, apunta también a resignificar el medio entero, incluyendo sus sentidos y sus prácticas. Finalmente, el uso situacionista de los medios implica la pérdida de importancia de dichos medios. Con el *détournement*, los situacionistas no pretenden desarrollar hechos artísticos reificados sino mostrar, a través de la apropiación y el uso de esos mismos hechos, “el desgaste y la pérdida de importancia” de las esferas culturales que funcionaban como propaganda burguesa y generaba una neutralización de las vanguardias artísticas.

74

Es interesante poner en diálogo esta idea *détournement* como desvío con la obra de Nuno Ramos, precisamente porque lo que la hace tan interesante y productiva es esa tendencia a combinar diferentes esferas de la praxis para crear algo totalmente nuevo. Volviendo al ejemplo de *Morte das casas*, lo que Ramos realiza es una apropiación del poema de Carlos Drummond de Andrade⁷

⁷ Morte das casas de Ouro Preto. Carlos Drummond de Andrade. *Claro enigma*. 1951.
Sobre o tempo, sobre a taipa, /a chuva escorre. As paredes /que viram morrer os homens, /que viram fugir o ouro, /que viram finar-se o reino, /que viram, reviram, viram, /já não veem. Também morrem.
Assim plantadas no outeiro, /menos rudes que orgulhosas /na sua pobreza branca, /azul e rosa e zarcão, /ai, pareciam eternas! /Não eram. E cai a chuva /sobre rótula e portão.
Vai-se a rótula crivando /como a renda consumida /de um vestido funerário. /E ruindo se vai a porta. /Só a chuva monorrítmica /sobre a noite, sobre a história /goteja. Morrem as casas.
Morrem, severas. É tempo /de fatigar-se a matéria /por muito servir ao homem, /e de o barro dissolver-se. /Nem parecia, na serra, /que as coisas sempre cambiam /de si, em si. Hoje, vão-se.
O chão começa a chamar /as formas estruturadas /faz tanto tempo. Convoca-as /a serem terra outra vez. /Que se incorporem as árvores /hoje vigas! Volte o pó /a ser pó pelas estradas!
A chuva desce, às canadas. /Como chove, como pinga /no país das lembranças! /Como bate, como fere, /como traspassa a medula, /como punge, como lanha /o fino dardo da chuva

pero lo resignifica a la sociedad contemporánea. El tiempo sobre el que la lluvia escurre en el poema de Drummond de Andrade es reemplazado por la idea de capital. Si algo caracteriza a la lógica capitalista es el lugar de privilegio que se le concede a la banca y a las finanzas, por eso no nos parece casual que esta obra/performance se lleve a cabo en el CCBB que pertenece al Banco de Brasil. El capital ve morir a los hombres y refulgir al oro. Si la lluvia ve morir las casas de Ouro Preto, Ramos espera provocar el efecto inverso, la lluvia ya no es un afuera natural, que mata y fatiga la materia del tiempo, sino que es algo interno al mismo centro de poder económico. Hay una deformación de la idea del poema original, la idea se recicla y se resignifica dentro del edificio perteneciente al banco, pero que, sin embargo y al mismo tiempo, permite y da lugar a la obra artística. Como un movimiento de reterritorialización al punto de fuga que Ramos intentaba dotar a su obra, el mismo objeto que intenta ponerse en cuestión absorbe la fuerza subversiva del gesto artístico para neutralizarlo. El intento de resignificación cultural a través de la distorsión que realiza Ramos con su obra, se auto-valida desde el mismo lugar desde donde intenta situarse, tensionando el medio y todas las cuestiones político-económicas que ese medio encarna. El gesto de Ramos implica un cuestionamiento “desde” el arte utilizando los mismos medios que cuestiona, escapando así de la neutralización.

Una sociedad del espectáculo espectacularizada

mineira, sobre as colinas!/Minhas casas fustigadas,/minhas paredes zurzidas,/minhas esteiras de forro,/meus cachorros de beiral,/meus paços de telha-vã/estão úmidos e humildes. Lá vão, enxurrada abaixo,/as velhas casas honradas/em que se amou e pariu,/em que se guardou moeda/e no frio se bebeu./Vão no vento, na caliça,/no morcego, vão na geada, enquanto se espalham outras/em polvorentas partículas,/sem as vermos fenecer./Ai, como morrem as casas!/Como se deixam morrer!/E descascadas e secas,/ei-las sumindo-se no ar. Sobre a cidade concentro/o olhar experimentado,/esse agudo olhar afiado/de quem é douto no assunto./(Quantos perdi me ensinaram.)/Vejo a coisa pegajosa,/vai circunvoando na calma. Não basta ver morte de homem/para conhecê-la bem./Mil outras brotam em nós,/à nossa roda, no chão./A morte baixou dos ermos,/gavião molhado. Seu bico/vai lavrando o paredão/e dissolvendo a cidade./Sobre a ponte, sobre a pedra,/sobre a cambraia de Nize,/uma colcha de neblina/(já não é a chuva forte)/me conta por que mistério/o amor se banha na morte.

El 11 de marzo de 2018 a las 21 hs. en el teatro Galpão do Folias en São Paulo, se estrenaba *A gente se vê por aqui* un espectáculo ideado por Nuno Ramos en el que los actores Danilo Grangheia y Luciana Paes reproducen sobre las tablas la programación íntegra de Rede Globo durante 24 horas. Con auriculares que los aislaban del mundo exterior, los actores recibían el audio de los telediarios, películas, telenovelas, publicidades, etc. En el escenario tenían a disposición un “kit de supervivencia”, un “kit de juegos” y un “kit de actuación”. Los actores se mimetizaban o reinterpretaban la programación que les llegaba por los auriculares y realizaban tareas cotidianas como cocinar, descansar en el sofá, ir al baño, etc. La obra opera por medio de un *détournement* que pone en cuestión las nociones de representación y verdades construidas por un medio masivo, como la televisión, en una re-espectacularización en el teatro de lo que ya funcionaba como un espectáculo televisivo. En esta obra Ramos potencializa, lleva al cuadrado, la noción de espectáculo planteada por Debord. Para Debord “el *détournement* arrastra a la subversión las conclusiones críticas pasadas que se han fijado como verdades respetables, es decir, transformadas en mentiras” (SdE - 206). Siguiendo en la lógica de la crítica a la sociedad espectacular, Debord considera que el espectáculo falsifica todo, inclusive la crítica social. El punto culminante de la falsificación es cuando el arte se transforma en mercancía y ambos se vuelven indiscernibles. A través del *détournement*, se puede modificar esa percepción espectacular que convierte todo en falsificación y mercancía, porque pone en cuestión los valores que la sociedad burguesa impone como inalterables a través de la cultura, para neutralizar, en este caso, no sólo las vanguardias artísticas sino también toda acción política revolucionaria. Ramos realiza esta falsificación de la falsificación, espectaculariza lo ya espectacularizado y esa toma de posición artística es también una posición política.

Para Ramos la televisión funciona como un flujo interminable que transforma las cosas en imágenes, en la entrada⁸ número 20 de *Ó*, “Infância, televisão”, expone como la televisión pertenece a un “reino intermedio” entre la vida real y el tiempo, que en su flujo y devenir establece un vínculo subterráneo entre la realidad y el tiempo espectacularizado de la imagen. Los “materiales” de esta entrada son la infancia y la televisión y la relación entre la pérdida de la imaginación infantil del sujeto de enunciación y la llegada del aparato de televisión. Para Ramos nuestra vida y nuestros sentimientos como sujetos contemporáneos están en relación de dependencia con los programas, noticieros y publicidades a los que la televisión nos expone. Estas imágenes conforman para Ramos, “la carne de nuestros cuerpos” y su falta (o exceso) de presencia, (recordemos que el aparato televisivo ocupa un lugar dentro de la casa), inscribe estas imágenes en una temporalidad permanente que nos excede y nos interpela tanto corporal como emocionalmente: “Não sei porque mas a luz da TV entristece, e aquilo que parecia potente assemelha-se agora a uma condenação” (RAMOS, 2008 p.230).

77

La noción de espectáculo, sin embargo, no se agota en el dispositivo televisivo. En *Adeus Cavaló* (2017) Nuno Ramos explora, en el mismo horizonte de sentido que el *détournement* situacionista, el juego de falsificación que el espectáculo expone en su presentación estableciendo un diálogo-fusión entre la tradición teatral, literaria y musical brasileña y la actualidad del lenguaje periodístico. En palabras de André Goldfeder: “O texto se desdobra a partir de uma cena básica, um ator velho e moribundo, entrevistado por um repórter dentro de uma banheira [...] que recebe as subjetivações ficcionais de Procópio Ferreira e Giuseppe Ungaretti, em diálogo com a de Nelson Cavaquinho” (GOLDFEDER, 2020, p.211). En primer lugar vemos que hay una escenificación de un viejo actor que se ve, de alguna manera, poseído por la voz y el cuerpo

⁸ Llamo entrada a cada fragmento de *Ó*, para poner en cuestión la noción de capítulo y de obra, ya que no se trata ni de una novela ni de un volumen de cuentos tomo esta definición de Victoria Cócáro “El erotismo háptico de Nuno Ramos” *Boca de sapo*. N° 22. Año XVII 84-85 Disponible online: <http://www.bocadesapo.com.ar/biblioteca/prearticulos/n22/09-victoria-coccaro.pdf>

de Procópio Ferreira (1898-1979), de Giuseppe Ungaretti (1888-1970) y de Nelson Cavaquinho (1911-1986). El actor es todo y a la vez es nada, se configura como pura materialidad: *Fui um rouxional, uma pedra, um peixe carnudo na corrente fria* (RAMOS, 2017, p.8). Esta materialidad que se funde con la tradición, es una forma de diálogo con la tradición artística precedente. En el capítulo tres titulado “Os homens de guarda-chuva”, reminiscencias de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) y Oswald Goeldi (1895-1961), el sujeto enunciativo afirma luego de una pausa: “Fiquei para trás como um pássaro migrante que envelheceu a não pode mais voar. Voem, minhas, queridas, voem com Deus” (RAMOS, 2017, p. 15). Este permanecer en el pasado, como un pájaro que no puede volar, puede considerarse una metaforización de la imposibilidad de dar cuenta de la tradición. El pasado permanece y es imposible escapar de él, se trata de lo que Goldfeder llama “historización escénica de materiales culturales”: en la escena se deforman y problematizan los restos del pasado, el actor Procópio Ferreira de *Adeus Cavallo* tiene poco y mucho que ver con el famosísimo actor brasileño, se trata de una “invocação de um horizonte utópico atravessado internamente por um deslocamento para fora dos efeitos da ação de uma palavra plena” (GOLDFEDER, 2020, p.211), pero al ser solo una invocación no pretende dar cuenta del verdadero Procópio sino constituirse como un efecto del texto. De la misma forma la presentación del poeta italiano Giuseppe Ungaretti y del músico brasileño Nelson Cavaquinho responden a este diálogo-fusión con la tradición. El poeta italiano, que vivió en Brasil durante los años 1936 y 1942, convive en la obra con el compositor brasileño configurando una fusión mítica ya que: “As constantes evocações, diante da impossibilidade de invocação, da figura do compositor repentinamente desaguam em uma espécie peculiar de confusão entre mito e historia” (GOLDFEDER, 2020, p.212). Si es posible encontrar un horizonte de convergencia entre las prácticas situacionistas y la escritura matérica de Nuno Ramos, es en esta obra donde se hacen más evidentes:

Esse experimento poético-teatral de Nuno Ramos sintetiza em seu fluxo, de modo exemplar, a hesitação renitente entre, de um lado, o puro batimento que desfunda a história e, de outro, a memória e um

desejo de mobilização e produção de símbolos altamente concretos (GOLDFEDER, 2020, p.212)

“Amarga victoria del situacionismo”

El valor del *détournement*, en la crítica de la sociedad de consumo y en la visibilización de mecanismos de dominación difuminados por la sociedad espectacular tiene su contraparte en el concepto de *recuperación*. Los situacionistas sabían con mucha claridad y precisión que el poder no crea, no genera contenidos ni artísticos ni sociales, simplemente recupera. A través de la imagen y de la transformación en mercancía de todo hecho artístico y social, la lógica hegemónica vacía de contenido las ideas y desarrollos revolucionarios y los hace participar de la lógica de la mercancía. Esto es lo que los situacionistas reprochaban al surrealismo. En la nota editorial “Amarga victoria del Surrealismo” demuestran como las técnicas vanguardistas del surrealismo, como la escritura automática, los juegos colectivos, el *brainstorming*, etc., es decir “todo lo que constituyó para el surrealismo un margen de libertad se ha visto recuperado y *utilizado* por el mundo represivo que los surrealistas habían combatido” (IS p. 8) De esta forma, para el situacionismo todo lo revolucionario que el surrealismo como vanguardia aspiró a desarrollar, se vio recuperado por la sociedad espectacular y banalizado hasta perder todo su valor revolucionario. Cuando el *détournement*, se aplica a la intervención en la vida cotidiana y no solamente en la esfera de la cultura, muestra todo su potencial para enfrentarse “radical y eficazmente a la reificación... [y mediante él] ...se da siempre un nuevo sentido a los contenidos de la cultura y se revitaliza la experiencia” (IS: 4). Según Jappe “toda la concepción social de Debord se basa en el *détournement*: todos los elementos para una vida libre están ya presentes, tanto en la cultura como en la técnica; solo hace falta cambiar su sentido y componerlos de modo diferente” (JAPPE, 1998, p.77). Cambiando el sentido y buscando una composición crítica de elementos “pronunciada globalmente contra todos los aspectos de la vida social alienada” (SdE - 121) buscaba llegar a la organización revolucionaria como crítica unitaria de la

sociedad. A través de la descomposición del arte y a través de la construcción de situaciones como totalidad sería posible soslayar la lógica del espectáculo. Este soslayamiento de la lógica espectacular resuena, por ejemplo, como esa coralidad siniestra que emiten en los parlantes de la obra de Ramos *Morte das casas*.

Las ideas políticas del situacionismo se agotaron en el Mayo Francés, la posibilidad de una sociedad que pudiera, a través de la creación de situaciones, hacer frente a su propia espectacularización se consumió en sí misma ante su propia imposibilidad: nunca es posible para el alienado darse cuenta de su propia alienación. Sin embargo, las derivas del situacionismo aún permanecen en filigrana en las prácticas artísticas contemporáneas, no solamente en los centros de poder poscoloniales sino, y con mayor fuerza, en los desarrollos culturales periféricos como el arte latinoamericano. No sólo los procedimientos artísticos y las situaciones construidas se valen del *détournement*. Los situacionistas, afirma Jappe, comprendieron “que también las ideas de Marx deben ser sometidas a un *détournement*, vueltas del revés e insertadas en un nuevo contexto para que recuperen su validez” (JAPPE, 1998, p.171). La misma *Sociedad del Espectáculo*, de Debord puede leerse como un inmenso *détournement*, de ideas marxianas y hegelianas que es posible rastrear y que demuestran que más que una técnica artística el *détournement* funciona también como un instrumento de crítica cultural, o lo que en Walter Benjamin señalaba como Montaje. En el prólogo de *El situacionismo y sus derivas actuales* (2014) Silvia Schwarzböck recuerda que al considerarse a Europa como un Gran Museo de Occidente “sea tan razonable, desde el punto de vista estricto de la historia urbana, la progresiva voluntad de desmaterializarse que caracteriza a todo el arte contemporáneo, al que el situacionismo nunca quiso pertenecer, pero por cuya corriente principal fue arrastrado a disolverse” (FLEISNER et al, 2014, p.15). Sin embargo, de las ruinas de esta disolución emergieron las corrientes críticas de pensamiento no europeo, que permitieron pensar el arte

y la cuestión política desde un lugar nuevo y en expansión⁹. La obra de Nuno Ramos puede considerarse como heredera de este proyecto político trunco del situacionismo, aún sin ser ella misma consciente de esta herencia. En consonancia con las corrientes posmodernistas que intentaron afirmar la(s) diferencia(s) con el proyecto moderno cuidándose de convertir lo marginal en un nuevo centro, el arte latinoamericano en su expansión y descentramiento tanto disciplinar como político, encuentra en la apropiación de toda la herencia cultural occidental (atravesada también por la expansión colonial que incluyó en su acervo tradiciones no occidentales) una forma de situarse de manera disruptiva en esa misma tradición cultural pero pensándola desde los márgenes y desde esta inespecificidad característica del arte contemporáneo.

El valor del situacionismo está más allá de sus producciones artísticas (pocas o casi nulas) y de sus intenciones teóricas. El situacionismo como movimiento artístico-cultural dejó en claro la necesidad de poner en cuestión la noción de espectáculo y de reificación del arte. Por eso me gustaría terminar este trabajo citando el último párrafo de la nota editorial “El sentido de la descomposición del arte” publicada en la *International Situationniste* en 1959: “Tenemos que ir más lejos, sin ligarnos a ningún aspecto de la cultura moderna, ni siquiera a su negación. No queremos trabajar en el espectáculo del fin del mundo, sino en el fin del mundo del espectáculo” (IS p. 69) Operación digna de admiración a pesar de estar destinada al fracaso.

REFERENCIAS

AAVV. *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968). Vol. 1: La realización del arte.*

⁹ Para ver el impacto de la disolución de las vanguardias en el arte occidental véase *Teoría de Vanguardia* de Peter Bürger (Barcelona: Península, 2000), *Las vanguardias artísticas del siglo XX* de Mario De Micheli (Madrid: Alianza, 2016) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* de Hal Foster (Madrid, Akal, 2001)

Internationale Situationniste # 1-6 más "Informe sobre la construcción de situaciones". Madrid: 1999

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião - dez livros de poesia*. 10a.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.

DEBORD, Guy. *La Sociedad del Espectáculo*. Revista Observaciones Filosóficas. Trad. José Luis Pardo. Madrid: online. Disponible en <http://www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedadDebord.pdf>

ESCOBAR, Ticio. *El arte fuera de sí. La irrepertible aparición de la distancia. El marco incompleto* Valencia: Institut Valencià d' Art Modern, 2009

FLEISNER Paula y LUCERO Guadalupe (Coord). *El situacionismo y sus derivas actuales. Acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015)

GARRAMUÑO, Florencia. *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2015.

GOLDFEDER, André. A deusa, o cavalo. Duas figuras de Nuno Ramos. *Crítica Cultural*. Critic, Palhoça, SC, v.15, n.1, p. 201-214, jan./jun. 2020

HUTCHEON, Linda. *Una poética del postmodernismo*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2014.

JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Barcelona: Anagrama, 1998

MILLET, Catherine. *El arte contemporáneo*. Buenos Aires: La marca editora, 2018.

RAMOS, Nuno. *Adeus Cavalo*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

RAMOS, Nuno. *Cujo*. 2da Ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

RAMOS, Nuno. *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Globo, 2007.

RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.