

LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA Y EL UTÓPICO URBANISMO DE CONSTANT ANTON

The Situationist International and the utopian urbanism
of Constant Anton

Wilson Stiven Bohórquez Barrera

Doctor en Historia del Arte del Arte y Musicología, Universidad de Salamanca (España).
Profesor adscrito al área de teoría del arte, Departamento de Artes Visuales,
Universidad de Antioquia

stiven.bohorquez@udea.edu.co
<https://orcid.org/0000-0002-4377-5282>

Fecha de recepción: 15/3/2023

Fecha de aprobación: 29/2/2024

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.artes.361642>

Para citar este artículo: Bohórquez Barrera, W. S. (2025). La Internacional Situacionista y el utópico urbanismo de Constant Anton. *Artes La Revista*, 24(32), 92-112. <https://doi.org/10.17533/udea.artes.361642>



Resumen

En el siguiente ensayo se desarrolla un análisis en torno al estatuto artístico de la Internacional Situacionista y la conexión que tuvo con fenómenos estrechamente relacionados no solo con el arte o las vanguardias históricas, sino también con un pensamiento revolucionario activista, esto es, con sus formas y medios de observar, representar o criticar unas dinámicas de sociedad para pensar y constituir otros modos de ser dentro del habitar. En esta dirección, el artista Constant Anton y su obra *Nueva Babilonia* es un referente principal, que amerita un profundo análisis, dentro de la reflexión situacionista por un nuevo urbanismo que permitiese la eliminación del hábito de tener recorridos predeterminados —con punto de salida y de llegada—, planteando así una *deriva continua* en un mundo futurista donde el hombre está exento del trabajo.

Palabras clave: Constant Anton, situacionismo, urbanismo, utopía, vanguardia artística.

Abstract

In the following essay an analysis is developed around the artistic status of the Situationist International and the relationship it had with closely related phenomena, not only to art or the historical avant-gardes, but also to a revolutionary / activist thought, that is, with their ways and means of observing, representing or criticize some dynamics of society to think and constitute other ways of Being within inhabiting. In this direction, the artist Constant Anton and his work *New Babylon* is a main reference, which deserves a deep analysis, within the Situationist reflection for a new urbanism that would allow the elimination of the habit of having predetermined routes —with starting point and arrival—, thus posing a *continuous dérive* in a futuristic world where man is exempt from work.

Keywords: Constant Anton, situationism, urbanism, utopia, artistic avant-garde.

Nosotros somos partidarios del olvido. Olvidamos nuestro pasado y olvidaremos nuestro presente. No nos reconocemos contemporáneos de quienes se contentan con poco

(Nota editorial de los situacionistas en el segundo número de la revista *Internationale Situationniste*)

Navarro (1999, p. 36)

¿Qué fue la Internacional Situacionista?

El *situacionismo* es un nombre y movimiento que jamás existió, y esta sentencia, que podría prestarse para malas interpretaciones, no es más que la forma de postular que al igual que el dadaísmo solo fue Dadá, el situacionismo solo fue la Internacional Situacionista, o como el mismo grupo de artistas se autodefinía: la IS —que no es otra cosa que la contracción en iniciales de su nombre—. Se negaban a esa primera etiqueta, puesto que el situacionismo, al igual que la mayoría de los ismos, son nominaciones determinadas por críticos de arte con el fin o la necesidad de etiquetar todo lo acontecido y, de ese modo, mantener un orden lineal u oficial de la historia del arte.

Según Mario Perniola, lo que más indignaba a los situacionistas a la hora de proyectar la posibilidad de ser denominados “situacionismo” era que con este término se convertían en objeto del consumo, es decir, llamarlos de este modo no era más que un intento por recuperar las producciones artísticas de los miembros del movimiento y entregárselas al mercado del arte que tanto odiaban (Perniola, 2007, p. 15).

A fin de evitar equívocos y, por lo tanto, para ganar en claridad, los situacionistas establecieron una diferenciación clara entre estos dos conceptos que, usualmente, se utilizaban de manera indistinta e, incluso, de forma arbitraria:

Situacionista: Todo lo relacionado con la teoría o la actividad práctica de la construcción de situaciones. El que se dedica a construir situaciones. Miembro de la Internacional situacionista.

Situacionismo: Vocablo carente de sentido, forjado abusivamente por derivación de la raíz anterior. No hay Situacionismo, lo que significaría una doctrina de interpretación de los hechos existentes. La noción de Situacionismo ha sido concebida evidentemente por los antisituacionistas. (Navarro, 1999, p. 17)

Se ha postulado, en reiteradas ocasiones, que es a Guy Debord a quien se le debe el nacimiento de la Internacional Situacionista. No obstante, es necesario aclarar que aunque Debord fue un teórico importante del movimiento y de sus cimientos ideológicos, no es el único rostro —mucho menos el

más importante— en las condiciones que generarían el acontecer de una nueva vanguardia.

El arte como un modo de autocrítica radical —situación que se puede encontrar en Dadá, en las vanguardias artísticas soviéticas e, incluso, en la primera forma de surrealismo— empieza a desvanecerse en el periodo comprendido entre 1925 y la década de los sesenta, puesto que el arte perdió paulatinamente su esencia o capacidad subversiva, al convertirse en una afirmación de propaganda fascista en manos de los diferentes regímenes totalitarios —socialdemocracia, fascismo, estalinismo— que surgieron en las primeras décadas del siglo xx. Sin embargo, para luego materializarse finalmente en la IS, este espíritu revolucionario prevalecería en grupos como Cobra (1948-1951) y el Letrismo, incluso en movimientos como el surrealismo, que compartían el rechazo al proceder ecléctico y oportunista imperante entonces en los ambientes del arte moderno en nombre de un frente revolucionario cultural o una vanguardia revolucionaria cultural (Martínez Matías, 2023, p. 45).

La serie de ideas y creencias defendidas por los grupos que aún veían en el arte la posibilidad de la subversión buscaban un punto de encuentro en la construcción de un movimiento coherente, con conciencia de los nuevos tiempos e, incluso, en búsqueda de la superación de los paradigmas clásicos de lo que era arte. Este encuentro/nacimiento de los situacionistas se daría en julio de 1957, en Cosío d'Arroscia (Cuneo, Italia), a partir de la integración y la fusión de tres movimientos de vanguardia europeos nacidos tras la Segunda Guerra Mundial: la internacional letrista, el movimiento por una Bauhaus imaginista y el Comité Psicogeográfico de Londres.

La internacional letrista, desde 1952 hasta 1958, se expresó por medio de la revista boletín *Potlatch*, en París, con una frecuencia de publicación que en un inicio fue semanal, para posteriormente ser mensual. Este órgano de difusión es importante, puesto que, en 1958, tras la unión de los grupos y el nacimiento de IS, se convirtió en la revista *Internationale Situationniste* y fue el medio principal de expresión y producción artística del movimiento —sin ser el único—, produciendo exactamente doce números entre 1958 y 1969.

Entre los otros medios de difusión teórico-artístico menos conocidos de la IS existieron manifiestos, ensayos, panfletos, noticias internas, postales propagandísticas, comentarios críticos sobre la actualidad, colaboraciones en prensa, como también las obras individuales de los artistas —el grupo tuvo setenta miembros activamente participantes, que eran en su mayoría europeos, pero igual participaban algunos argelinos y estadounidenses— y ocho congresos en total, siendo el último en septiembre de 1969.

Incluso, algunas de las secciones nacionales publicaron sus propias revistas: *Spur* (sección alemana, 1960-1962, siete números), *Situationistisk Revolution*

(sección escandinava, 1962-1970, tres números), *The Situationist Times* (edición internacional, 1962-1964, seis números), *Der Deutsche Gedanke* (sección centroeuropea, 1963, un número), *Heatwave* (sección británica, 1966, dos números), *Situationist International* (sección estadounidense, 1969, un número), *Internazionale Situationista* (sección italiana, 1969, un número), entre otras (Fuentes Carrasco, 2008, p. 394).

Entre sus principales objetivos estaba romper con el eclecticismo cultural que convertía el arte en una mercancía comerciada tras cortinas ideológicas maleadas bajo la conveniencia mercantil por críticos complacientes, directores de galerías y todo círculo elitista de las artes que veía en ellas un pilar de su economía,¹ todo con el fin de sostener o reafirmar el orden dominante de la producción y la circulación del arte como artificio de lujo.

No en vano, un fin explícito de la IS era fungir como una suerte de antipublicidad del paradigma burgués de felicidad en términos de consumo, al introducir nuevos deseos posibles (Santiago Muíño, 2020, p. 2), esto es, la búsqueda de la destrucción de la belleza mientras esta no responda a una promesa de felicidad real en términos de experiencia. En otras palabras, se niegan las formas tradicionales y decorativas de creación artística, en virtud de nuevas posibilidades de acción y relación frente al mundo (Arranz Guilarte, 2021, p. 77).

Como se mencionó anteriormente, la coherencia era uno de los pilares del pensamiento situacionista, así que una de sus primeras iniciativas fue una contestación en nombre de su repudio por el mercado: el 12 de abril de 1958, dos días antes de que en Bruselas se llevase a cabo la Asamblea General de Críticos de Arte Internacionales, los situacionistas difundieron masivamente un comunicado dirigido a la asamblea donde, sin eufemismo alguno, satanizaron y condenaron su proceder, que no era más que una forma de validar y apoyar a la burguesía, junto con su capital, que ahora estaba invertido en el arte.

A través de sus años de actividad, la IS tuvo choques judiciales con diversidad de países (Estados Unidos, Dinamarca, Francia, Gran Bretaña, Alemania, entre otros) y es que, siendo contundentes y críticos, se les puede reconocer un papel activo y detonador en el Mayo Francés de 1968 e, inclusive, en 1966 estuvieron involucrados en una revuelta estudiantil en la Universidad de Estrasburgo.

1 La postura de los situacionistas respecto a las posibilidades comerciales del arte era realmente radical. No solo Debord manifestaba explícita y públicamente que rechazaba la posibilidad del arte como profesión (Arranz Guilarte, 2021, p. 77), sino que también el colectivo de los situacionistas más puristas se negaba a trasladar sus reflexiones en materia, es decir, se limitaba a materializar sus ideas estético-políticas sin que se vieran contaminadas por ninguna forma de producción de obras tangibles (Gracia Melero, 2021, p. 25).

La obra de la IS ha servido como punto de inicio y referencia para diversidad de procesos revolucionarios de izquierda y formas de materialización artística que tienen en sus precedentes una evidente esencia situacionista. A modo de ilustración: el *collage* político y el apropiacionismo son evidentes deudores del *Détournement* y su irónica forma de usar los símbolos y signos que tenían —y tienen— fines de mercado capitalista para hacer una fina crítica del mismo. Los *happenings* y *enviroments* de los años sesenta y setenta son herederos del concepto de *situación*. Así mismo, se han creado comités psicogeográficos a través de todo el mundo y, claro está, es imposible negar la influencia que ha tenido la teoría situacionista en los pensadores franceses —sin reducirlo a ellos— de izquierda.

A pesar de todo, hay una evidente diferencia de la IS respecto al campo artístico general y es que las acciones situacionistas siempre tuvieron un claro enfoque político o subversivo, a diferencia de las obras de arte contemporáneas que, en nombre de su “autonomía”, no necesariamente tienen fin social o de cualquier índole.²

La necesidad de generar en la IS una organización coherente daba desde el principio muestras de una forma de sectarismo radical que aludía a la exclusión de quien no opinase como ellos y, de ese mismo modo, no actuase bajo sus condiciones. En la primera publicación de la revista *Internationale Situationniste* aparece el artículo “No a la indulgencia inútil” (Navarro, 1999, pp. 28-29), en el cual Michèle Bernstein plantea que la unión a la IS no puede ser una mera afirmación verbal, dado que las actividades, los procedimientos y las posiciones públicas de los participantes debían ser coherentes y disciplinadas con la praxis, consciencia y consecuencia del grupo. Esto último expone una diferencia clara entre lo que implicaba ser un situacionista o un mero simpatizante sin acción directa.

El paso del tiempo terminó por la autodisolución del grupo, debido a continuas purgas, donde algunos participantes fueron expulsados y otros renunciaron por convicción propia. Estas expulsiones se daban en su mayoría por diferencias, o desacuerdos ideológicos, que tienen sentido si se tiene en cuenta la radicalidad del proceder y pensar grupal basado en un esfuerzo por mantener una posición contundente contra la *sociedad del espectáculo*, señalada y definida por Guy Debord en su texto de 1967 (Debord, 2008).

En cualquiera de sus facetas, la IS tuvo un evidente enfoque en el que es imposible delimitar fronteras entre lo político y lo artístico, razón que explica por qué su visión con relación al arte fue contundentemente revolucionaria, al igual que utópica, en el aspecto de que no veían en su obra

² De hecho, la certeza de Debord y sus colaboradores es que en la confrontación con todo aquello que puede parecer superficial radica el principal medio para penetrar en los mecanismos de despolitización del ciudadano promedio y la producción de sus vidas alienadas (Arias *et al.*, 2017, p. 142).

un producto de simple consumo galerista, sino un medio para cambiar el mundo cotidiano a través de sus acciones y situaciones. De este modo, no solo criticaban su presente, sino que también buscaban formas para describir un futuro donde la sociedad estaba liberada del trabajo impuesto en la época (que evidentemente ha existido a través de toda la historia de las sociedades humanas) por las construcciones sociales de la vida diaria.

Esta confianza y creencia de que el arte tiene la capacidad de romper o reconstruir otras esferas de la vida es algo innato y característico de las vanguardias históricas en general; incluso, es curioso ver cómo, en el discurso de los situacionistas, el término “utópico” se consideraba un insulto, pues para ellos su proceder y frutos venideros no solo eran realizables, sino reales y potencialmente tangibles, llegando a materializar sus discursos en lemas como “nunca trabajos” o “abolición del trabajo alienado” (Hiernaux Nicolas, 2023, p. 11).

Constant Anton y la *Nueva Babilonia*

Constant Anton Nieuwenhuys (Ámsterdam, 1920–Utrecht, 2005), mejor conocido como Constant Anton, era un artista de origen holandés que tras sobrevivir a la Segunda Guerra Mundial —en la cual no participó directamente, pero sí que sufrió sus consecuencias—, se vio inspirado en construir la arquitectura, la cultura y el paisaje de un futuro mundo lleno de libertad.

Forzado por la migración o por las consecuencias que implicó la contienda mundial, Anton vivió su juventud entre Ámsterdam y Bergen, en la búsqueda de sobrevivir y no verse obligado a contribuir con los nazis. A sus 20 años, recién egresado de la Academia de Bellas Artes, los nazis habían tomado los Países Bajos, por lo cual el artista se vio obligado a sobrevivir de la venta de sus cuadros —los cuales vendía informalmente en ventas de garaje— y de abrigos de lana que tejía clandestinamente su pareja. Su inicio en el mundo del arte se da con la pintura y esta es una faceta que jamás abandonaría.

En la búsqueda por materializar sus ideas, fue fundador, junto a otros artistas como Karen Appel y Guillaume Corneille, del grupo Experimentale Groepe de Hollande, en 1948, que poco tiempo más tarde se desintegraría para convertirse en Cobra, nombre conformado por las iniciales de las ciudades de donde provenían sus integrantes: Copenhague, Bruselas y Ámsterdam.³

Constant Anton escribió y mencionó, en diversidad de ocasiones, que su paso por la guerra, la visión de tierras destruidas y posteriormente reconstruidas,

³ El grupo Cobra buscaba celebrar lo irracional y sostenía que la Segunda Guerra Mundial fue resultado de los ideales racionalistas del mundo occidental; por esta razón, buscaban crear, a través del inconsciente, pinturas llenas de color como símbolo contra la guerra y en búsqueda de una sociedad mejor.

fue lo que culminó por generar en él la aspiración de crear e imaginar un mundo diferente que pudiese ser habitado bajo otras dinámicas de vida. Guiado por esta aspiración, inicio unos tímidos pero contundentes acercamientos a un proyecto de urbanismo utópico que no solo constituye su obra más influyente y reconocida, sino que también es uno de los trabajos más importantes de la IS en el ámbito artístico.

Anton emigró durante un tiempo a Londres y París, ciudades donde decidió abandonar la pintura como eje central para su obra, pero en 1953 regresó a Ámsterdam, con la idea de formarse en investigaciones artísticas de tipo espacial. Allí se encontró con el arquitecto Aldo van Eyck —un conocido amigo del pasado— y fue solo bajo su guía que comenzó a formarse en teoría y procesos arquitectónicos que, de un modo u otro, también implican un acercamiento a lo escultórico.

La formación del artista nunca sería formal, dado que su estudio se limitó a los textos recomendados por Van Eyck. En todo este proceso de estudio independiente aprendió tanto de la profesión como de la producción de maquetas, que serían posteriormente la materialización tridimensional de la *Nueva Babilonia*. Esta obra, de Constant Anton, fue expuesta durante octubre de 2015 hasta febrero de 2016 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía bajo el comisariado de Laura Stamps y Doede Hardeman. Fue organizado por Gemeente Museum Den Haag y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, apoyado por Mondriaan Fund y la Embajada del Reino de los Países Bajos.

No fue hasta 1956, en el marco del III Congreso del Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista (MIBI), que Anton tiene contacto con la Internacional Letrista y de allí se genera una comunicación continua que culminaría en la fundación de la IS, dentro del encuentro previamente mencionado, en julio de 1957, en Cosío d'Arroscia. Aunque no estuvo allí presente, contribuyó continuamente a través de Debord, hasta su renuncia oficial en junio de 1960.

El artista fue uno de los miembros más destacados de la IS y aunque su unión al movimiento, ortodoxamente hablando, no sería muy extensa (aproximadamente tres años), fue en este tiempo, y con el relacionamiento ideológico que ello implicó, que el proyecto de la *Nueva Babilonia* comenzó a gestarse.

Durante el paso de Anton por la IS se produjeron ideas que desafiaban el aburrimiento y la alienación de la típica ciudad, planteando así el concepto del *urbanismo unitario*, que pretendía actuar como un detonador de una sublevación definitiva. La IS buscaba revolucionar la sociedad mediante la generación de un sistema y una dinámica de vida social que no fuese similar a las revoluciones soviéticas o chinas, puesto que llegaron a la conclusión de que en

las sociedades comunistas se planteaban modos de alienación que, de alguna manera, eran iguales o similares a los producidos por el capitalismo.

En esta idea radicó su conclusión de que la revolución de la IS no atacaría los modelos de funcionamiento económicos, sino los cimientos culturales de la sociedad, enfrentando unos constructos de ciudad posguerra que desconectaban al sujeto del espacio público. En otras palabras, puesto que la ciudad es el lugar donde convergen la dominación, el control y el poder, mediante la generación de modelos de aislamiento entre los habitantes que viven en el espacio urbano, es también la ciudad el lugar donde se presenta la posibilidad de reintegrar todas las esferas separadas en el pasado (Navarro Martínez, 2020, p. 16).

El avance técnico o tecnológico de la sociedad, para tal momento histórico, constituía un aumento del tiempo libre en el proletariado, por lo cual este espacio de ocio se convirtió en el principal lugar de revolución, esto es, la burguesía empezó a crear un sector comercial para suplir el tiempo que debía dedicarse al descanso y la IS veía esto como una incomparable herramienta de embrutecimiento del trabajador promedio, es decir, otra forma de alienación.

Se dio inicio entonces a la *batalla del ocio*, donde el tiempo libre se convierte en una herramienta de liberación y lucha de clases. Según la IS, y su estudio profundo de la idea o noción de *juego* en las reflexiones de Johan Huizinga, la sociedad del futuro no tendría obligación o necesidad alguna de trabajar, puesto que la humanidad llegaría a un mundo mecanizado donde la producción sería responsabilidad de las máquinas.

El eje central de los situacionistas en un principio se convirtió entonces en la producción y teorización del *urbanismo unitario*, entendiéndolo como lo contrario al *urbanismo funcionalista*, que da prioridad a la circulación de automóviles o toda forma de economía mercantilista.

El urbanismo unitario busca una unión de todas las formas artísticas para intervenir en el medio y convertir así el arte en uno con la vida misma. Lo que se permite así no es solo intervenir en los materiales, sino también en la relación y los comportamientos del sujeto con su entorno, siendo allí donde tienen peso conceptos como la *deriva*, el *détournement* y los estudios *psicogeográficos*, situación sumamente irónica, si se reflexiona el carácter y la posición de los situacionistas en torno a todo sistema que produjera un tipo de alienación en el sujeto.

A pesar de la insistencia de la IS respecto a que sus planteamientos eran realizables, y para nada utópicos, con el paso del tiempo el grupo tomó otros horizontes más teóricos, por lo cual poco o nada fue realizado en el campo artístico; sin embargo, Constant Anton, aun luego de su renuncia al grupo,

continuó ideando la materialización de la *Nueva Babilonia*, que pretendía cumplir con estas perspectivas.

En el verano de 1956, Anton estaba con el pintor Pinot Gallizio, en una ciudad italiana donde aplicaba sus exploraciones a proyectos que cada vez se acercaban más a la arquitectura. Allí evidenció cómo el ayuntamiento local desalojaba a un grupo de gitanos y esto lo llevó a pensar que la ciudad del futuro debía ser un lugar con casas que permitan ser nómadas, por lo cual deben tener diseños movibles, puesto que, dada la hipotética revolución de la sociedad a un mundo autosostenible, el hombre tendría todo el tiempo libre y esto trae consigo la necesidad de que los espacios sean lúdicos, esto es, de un uso libre del espacio y la libertad que ello implica. Desde entonces, el artista empezó a producir todo tipo de obra en torno a la fundamentación y materialización de esta utópica ciudad: el proceso y la obra se reflejó en todo tipo de técnica y soportes, desde maquetas, textos, acuarelas, grabados, *collage*, entre otros.

En 1958, Anton empezó a crear maquetas más urbanas y enfocadas a la materialización de la ciudad deseada, entre las que destacan: la *Spatiovore* (véase Figura 1) y *Constructie in Oranje* (véase Figura 2). Más importante todavía: de esta fecha data *New Babylon Nord* (véase Figura 3), que es el primer plano del proyecto y también la primera aparición oficial del nombre.

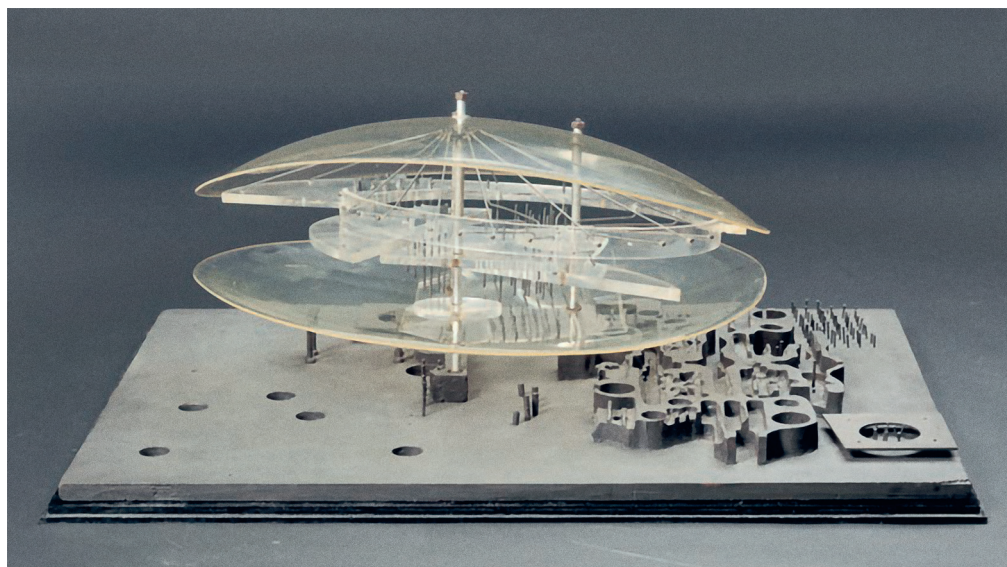


Figura 1. *Spatiovore* (*Espacióvoros*), 1959
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2015, p. 172).



Figura 2. *Constructie in Oranje (Construcción en naranja)*, 1958
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2015, p. 158).

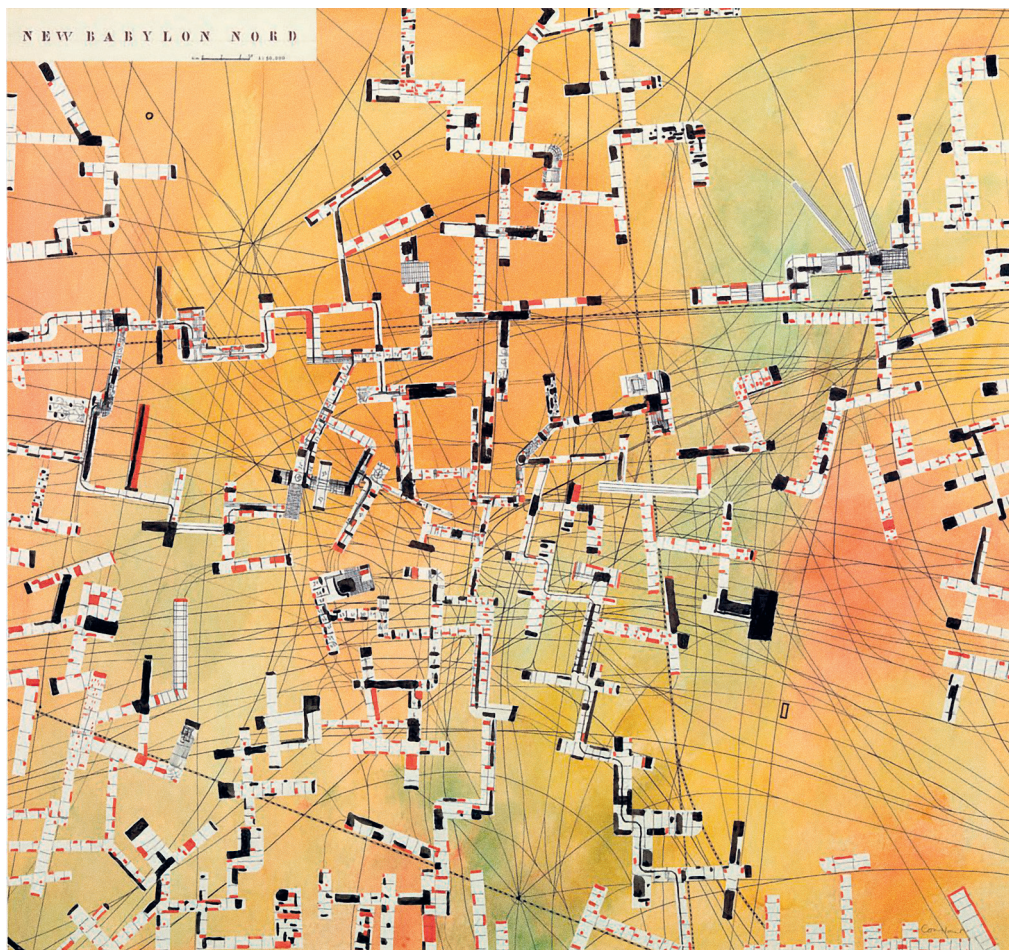


Figura 3. *New Babylon Nord (Nueva Babilonia norte)*, 1958
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2015, pp. 146-147).

En el mismo año publicó, en la revista de la IS, dos artículos,⁴ en donde expresa que para él las artes como medio de creación creativo ya no tienen ningún objeto, pues, en su opinión, aquellas en adelante debían ser un aporte para la creación de un nuevo hábitat para el hombre, es decir, constituir un urbanismo unitario.

En 1959 no tardaría en llegar su texto “Otra ciudad para otra vida”, donde describió perfectamente su *Nueva Babilonia*, sin nombrarla directamente, esto es, habla de un espacio urbano diseñado para el relacionamiento de los individuos, donde las calles tienen un fin de encuentro y no de circulación, a diferencia de lo que ha planteado el urbanismo funcionalista tradicionalmente. En este escrito, Anton adjuntó diseños y planos a mano alzada, comparando el modelo de urbanismo funcionalista con el modelo de urbanismo unitario planteado por la IS. De igual modo, comparó cómo en el urbanismo tradicional las personas tienden a la circulación, mientras en el nuevo modelo planteado se busca la aglomeración.

En este tipo de urbanismo unitario, las construcciones serían de varios niveles del tamaño de barrios o, incluso, ciudades, siendo las calles diseñadas para la circulación, pero también para el encuentro. Así mismo, los últimos niveles buscarían la acumulación de personas en ambientes sociales para el deporte, la conversación o el simple deseo de habitar. Los niveles intermedios serían lugares de alojamiento, pero con intersecciones y uniones que permitiesen a los individuos movilizarse a través de todos los contextos o entornos con facilidad, logrando así un acceso más inmediato a la deriva, es decir, a perderse en las sensaciones de habitar los espacios y no con el objetivo de que sean un mero camino hacia un punto de llegada preestablecido.

En esta ciudad, los ambientes serían siempre cambiantes para habitar en miles de formas el territorio, por lo cual los lugares son estructuras fácilmente movibles y modificables, con el fin de que especialistas, es decir, *situacionistas de profesión*, pudiesen restablecer o modificar la vida social continuamente para generar encuentros y situaciones en lo que ya no sería una vida cotidiana. De esta manera, lo que se busca es usar de modo creativo todas las posibilidades que ofrece el arte, junto con la tecnología, para crear tanto dinámicas de vida como construcciones con materiales sumamente cambiantes y ultraligeros que permitieran soportar lo que la IS proyectaba: una inminente nueva forma de vida tras la automatización del trabajo.

El nombre de *Nueva Babilonia* es otorgado al proyecto por Guy Debord, haciendo referencias a la moral cristiana, a un pasado tanto bélico como

4 “Sobre nuestros medios y perspectivas” y “La declaración de Ámsterdam”, ambos originalmente publicados en *Internationale Situationniste*, (2) (Fuentes Carrasco, 2005, p. 52).

destrutivo y, así mismo, a la posibilidad de un futuro prometedor (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015, p. 19). El título nace en experiencias urbanas de deriva que Debord y Anton hicieron juntos en Ámsterdam antes de la contundente ruptura y separación que tuvieron por diferencias ideológicas. Incluso, poco tiempo después de la renuncia oficial de Constant a la IS, Debord publicó opiniones despectivas en la revista *Internationale Situationniste* de agosto de 1961, donde lo califica —aunque no directamente— de traidor.

Antes de *Nueva Babilonia*, Anton había pensado en posibilidades como *Ville Couverte* (ciudad cubierta) o *Dériville* (ciudad a la deriva). El proyecto de la ciudad utópica *Nueva Babilonia* es, en esencia, la constitución de todo el pensamiento situacionista en torno al urbanismo unitario.

Constant Anton, entre 1958 y 1960, constituyó la gran mayoría de maquetas de la *Nueva Babilonia*, llevando a un campo escultural una vasta cantidad de planos y diseños que en el pasado produjo como cimiento de su idea. Muchas de sus estructuras son de una suprema revolución arquitectónica y con pretensiones que no puede saberse a ciencia cierta si son en realidad posibles.

A modo de ilustración, en *Sector amarillo*, de 1958 (véase Figura 4), se crea una estructura despegada del suelo que se sostiene solo con cuatro pilares y, es que, según el artista, como la construcción tendría materiales ultraligeros (titanio y nailon), su ligereza lo permitiría (Fuentes Carrasco, 2005, p. 54).

Lo más interesante de la *Nueva Babilonia* es que, en teoría, era un laberinto sin inicio ni final —tanto de forma horizontal como vertical—, lo cual obligaba a sus habitantes a estar en una continua deriva que crearía una eliminación total de hábitos situacionales. La *Nueva Babilonia* es, entonces, un urbanismo creado para el placer, la deriva continua y la posibilidad de habitar todo espacio de manera social, bajo las exigencias de una nueva vida futurista.

Una reflexión final

La sociedad establecida por el imaginario de la IS, aquella que habitaría el espacio construido por Constant Anton, no es una realidad y no está cerca de serlo. El gris del concreto y sus formas prefabricadas continúan habitando todas las ciudades principales del mundo. El urbanismo y la arquitectura son cada vez más pensadas desde la funcionalidad bajo criterios variables en la densidad poblacional. No se proyecta, ni en el mediano o el largo plazo, el replanteamiento generalizado del urbanismo en virtud del placer habitacional.

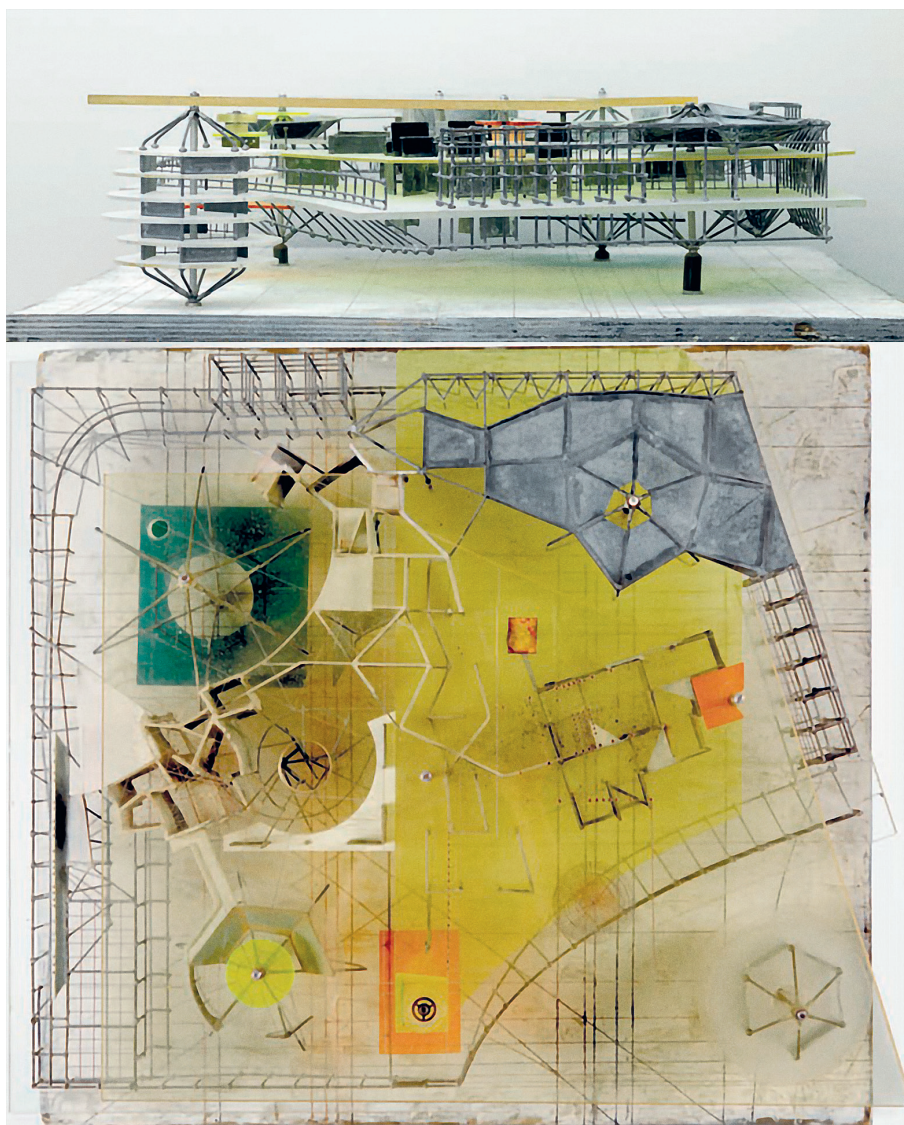


Figura 4. *Gele sector (Sector amarillo)*, 1958

Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2015, pp. 158, 150).

A pesar de todo, la utopía proyectada es un horizonte hacia el cual caminar y fue así como Constant Anton construyó otro mundo posible, es decir, ¿qué es el arte si no dicha posibilidad de llamar a la vida una realidad que no existe? Lo anterior no disminuye ni arrebató el valor artístico de una obra como lo es la *Nueva Babilonia*, que se desplegó durante casi 20 años en todos los soportes posibles: desde los teóricos, como análisis y reflexiones escritas, diseños urbanísticos, planos arquitectónicos y cartografías, hasta las materializaciones artísticas como lo son el dibujo, la pintura, la escultura, maquetas, *collage*, entre otros (véanse Figuras 5 a 14).

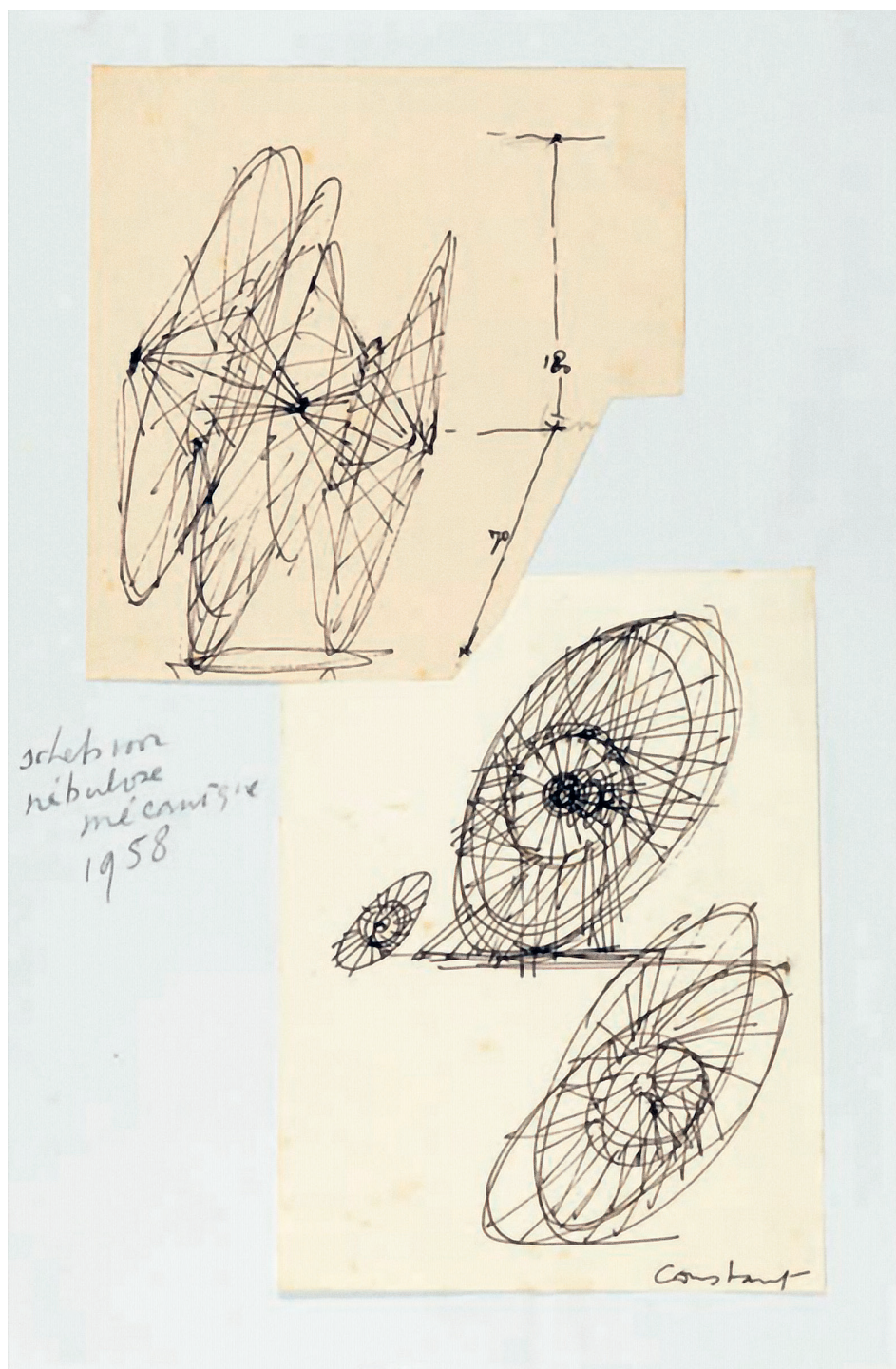


Figura 5. *Schets voor Nébulose mécanique* (Boceto para Nebulosa mecánica), 1958

Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2015, p. 110).

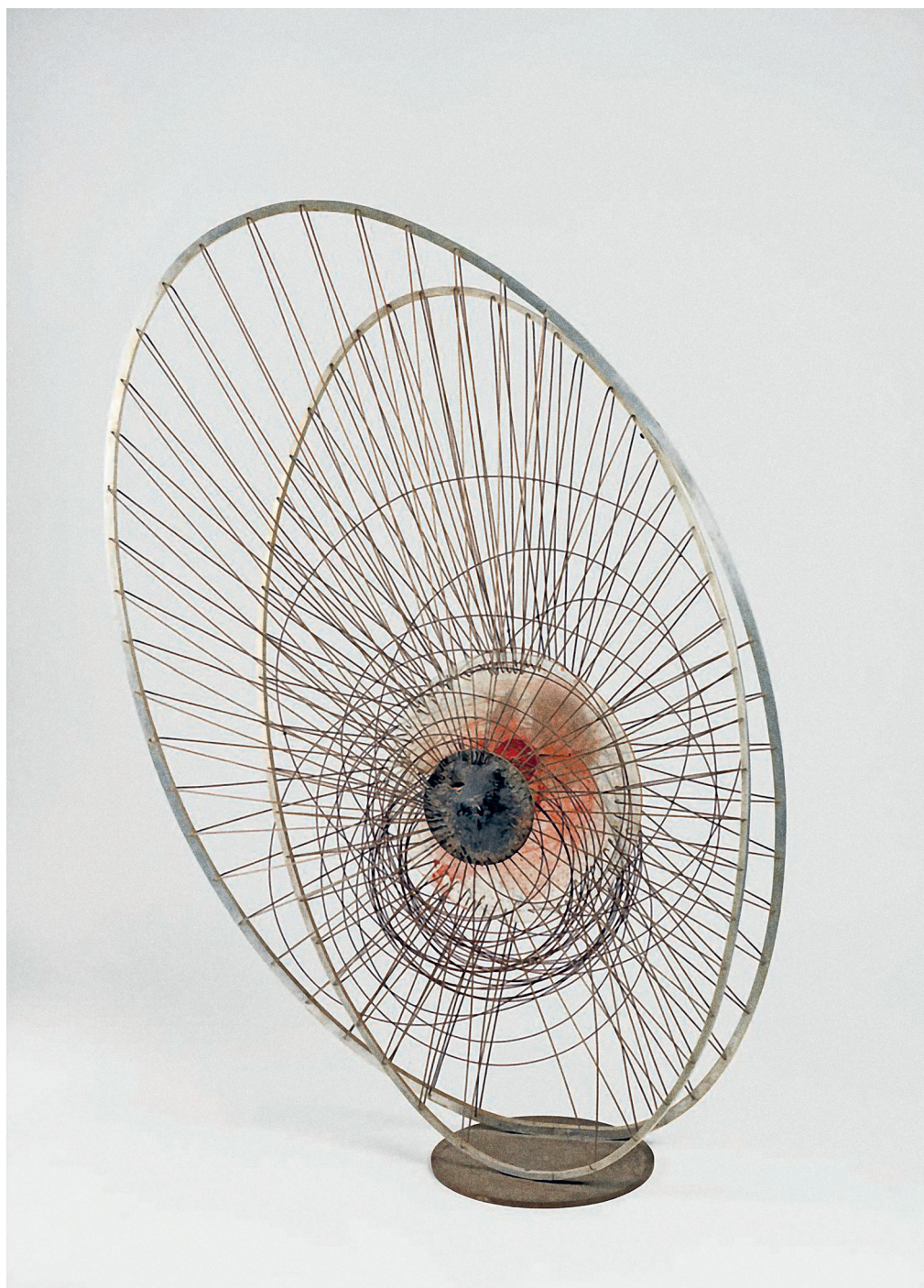


Figura 6. *Nébulose mécanique (Nebulosa mecánica)*, 1958

Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2015, p. 111).

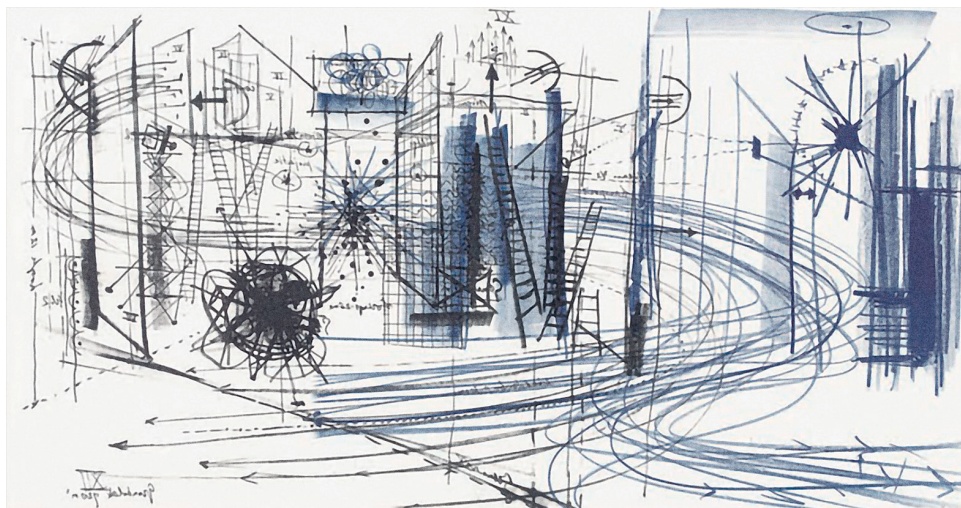


Figura 7. Constant, Litho no. 9 uit de map New Babylon (*Mapa de Nueva Babilonia*, litografía n.º 9), 1963

Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2015, p. 126).



Figura 8. Klein Labyr (*Laberinto pequeño*), 1959

Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2015, p. 143).



Figura 9. *Oriënt sector (Sector oriental)*, 1959
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2015, p. 159).

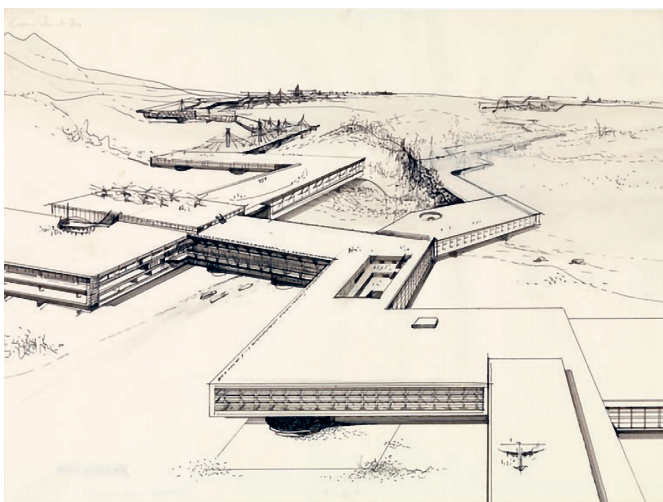


Figura 10. *Vogelvlucht groep sectoren I (Vista aérea del grupo de sectores I)*, 1964
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2015, p. 186).

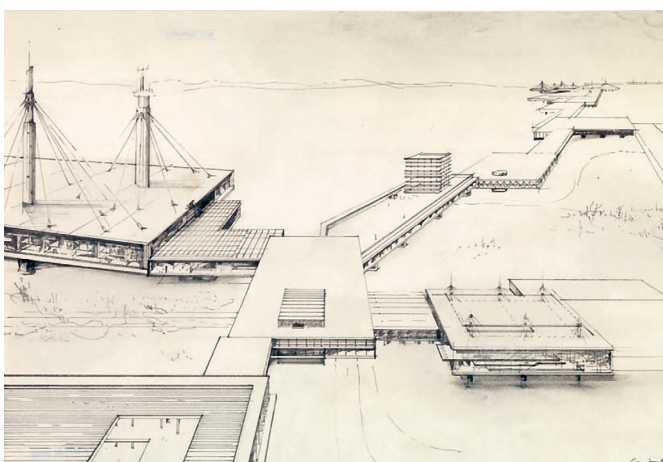


Figura 11. *Vogelvlucht groep sectoren II (Vista aérea del grupo de sectores II)*, 1964

Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2015, p. 187).

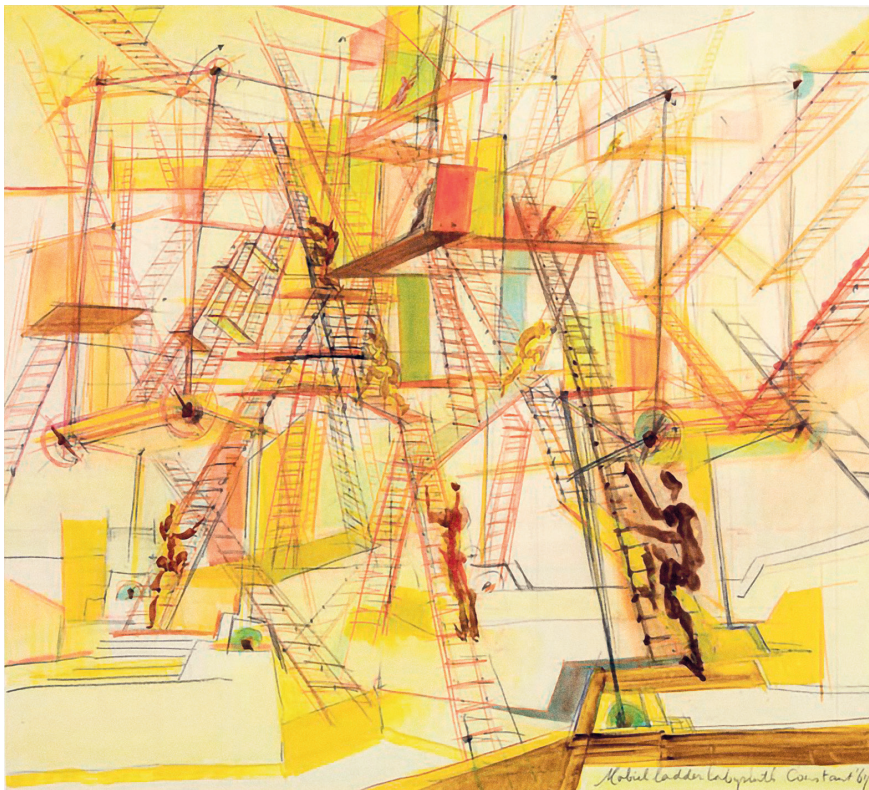


Figura 12. *Mobiel Ladderlabyrinth (Laberinto de escaleras móviles)*, 1967
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2015, p. 191).



Figura 13. *Gezicht op enkele New Babylonische sectoren (Vista de sectores de Nueva Babilonia)*, Acuarela y lápiz sobre fotomontaje, 1971
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2015, pp. 222-223).

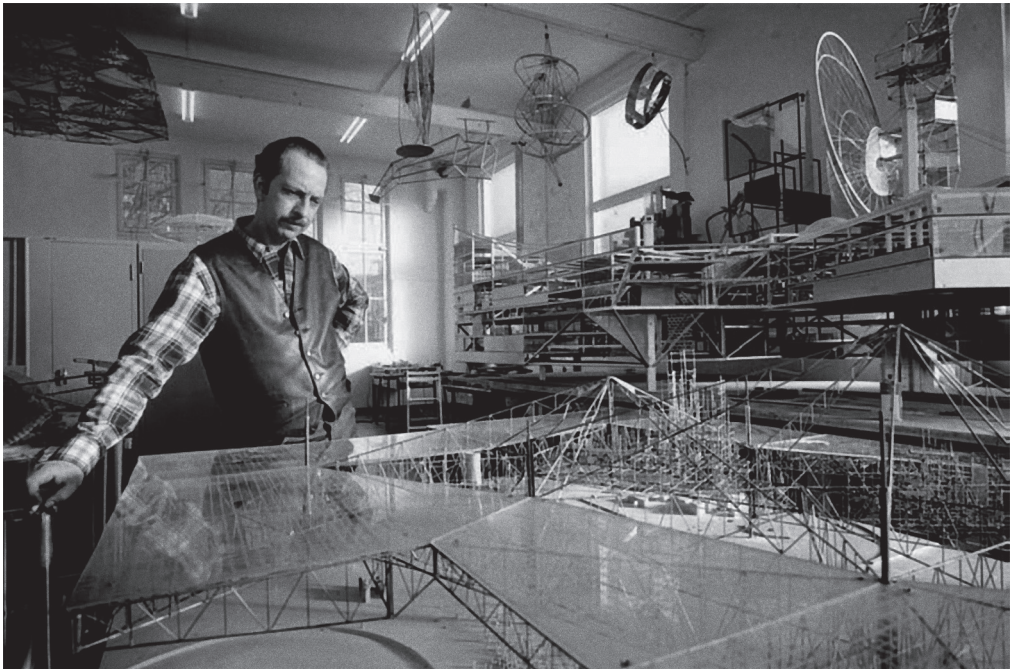


Figura 14. Constant en su taller en Wittenburg, Ámsterdam, con una maqueta de Nueva Babilonia, fotografía del fotógrafo y periodista Leonard Freed, 1966

Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2015, p. 303).

Referencias

- Arias, J. I., Candia-Cáceres, A. y Landaeta, P. (2017). Más allá del urbanismo situacionista. Acerca de *New Babylon* de Constant. *Quintana*, (16), 141-156. <https://www.redalyc.org/pdf/653/65357672007.pdf>
- Arranz Guilarte, M. (2021). Guy Debord y los situacionistas. El auge de la vida cotidiana en los albores de Mayo de 1968. *Historiografías*, (22), 75-89. https://doi.org/10.26754/ojs_historiografias/hrht.2021226357
- Constant, N. (1959). Otra ciudad para otra vida. En *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista Internationale situationniste (1958-1969)* (Vol. 1, pp. 96-98). Literatura Gris. https://monoskop.org/images/d/da/Internacional_Situacionista_Vol_1.pdf
- Debord, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos.
- Fuentes Carrasco, M. (2005). Aproximación a la Nueva Babilonia de Constant. *Baética: Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 41-60. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1410665.pdf>

- Fuentes Carrasco, M. (2008). Posiciones situacionistas sobre el Arte. *Boletín de Arte*, (29), 393-407. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2008.v0i29.4439>
- Gracia Melero, S. (2021). La influencia del situacionismo en las manifestaciones urbanas actuales: derivas estético-poéticas en las calles y en la red. *Atrio. Revista de Historia del Arte*, (2), 20-44. <https://www.upo.es/revistas/index.php/atRIO/article/view/6291>
- Hiernaux Nicolas, D. (2023). Habitar la ciudad: revisando los enfoques y propuestas situacionistas. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 13(1), 9-21. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8974303>
- Martínez Matías, P. (2023). ¿Otra vida es posible? La Internacional Situacionista y la revolución del deseo. *Claridades. Revista de Filosofía*, 15(2), 37-73. <https://doi.org/10.24310/Claridadescrf.v15i2.15198>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. (2015). *Constant. Nueva Babilonia*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- Navarro, L. (1999). *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la "Internationale Situationniste"* (Vol. 1). Literatura Gris.
- Navarro Martínez, J. J. (2020). Espacio y ciudad en la teoría situacionista: hacia una crítica del urbanismo. *Revistarquis*, 9(2), 12-20. <https://doi.org/10.15517/ra.v9i2.42593>
- Perniola, M. (2007). *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo xx*. A. Machado Libros S. A.
- Santiago Muíño, E. (2020). Surrealismo, situacionistas, ciudad y Gran Aceleración. Por una psicogeografía del *ahí* en la era de la crisis ecológica. *Re-visiones*, (10), 1-14. <https://revistas.ucm.es/index.php/REVI/article/view/96921>