

SVEN LÜTTICKEN

LA DIALÉCTICA DE DIONISO*

La categoría aparentemente autoexplicativa de los «textos» «de artista» abarca una amplia variedad de prácticas y ha sufrido importantes transformaciones históricas. Los artistas modernos de principios del siglo xx produjeron con frecuencia tratados que intentaban legitimar formas sin precedentes a través de intentos perseverantes de exposición dialéctica (Mondrian) o de exhortatoria prosa simbolista-futurista (Malévich). En un paso que habría de tener profundas consecuencias, Duchamp empleó sus notas no para explicar, sino para explorar, convirtiéndolas en una parte integral de su práctica. En las décadas de 1960 y de 1970, los artistas conceptuales como Dan Graham y Robert Smithson desarrollaron el ensayo como una forma artística en sí misma, utilizando las revistas como medio. Los artistas contemporáneos como Paul Chan y Hito Steyerl, a pesar de que han abandonado el impulso conceptualista de designar los textos o «artículos de revista» como obras de arte, siguen escribiendo ensayos como parte de su práctica artística.

Los escritos de Asger Jorn podrían parecer un ejemplo tardío de la categoría de Mondrian-Malévich, evidenciando la lucha del pintor por posicionar y explicar su trabajo en desarrollo. Pero mientras que Mondrian empleó una versión expurgada de la dialéctica idealista de Hegel para legitimar su enfoque específico como el único camino hacia delante, Jorn realiza una apropiación idiosincrásica o *détournement* del materialismo dialéctico, en conjunción y en diálogo con su arte, mas sin derivar ninguna serie de prescripciones formales específicas ni constrictivas de la misma. En todo caso, tanto sus obras de arte como sus ensayos constituyen una serie de experimentos que tratan de reflexionar sobre y cuestionar lo que Jorn percibe como el *statu quo* social y cultural, y para darle a la dialéctica histórica un empujón decisivo.

Nacido en Jutlandia en 1914 con el nombre de Asger Jørgenson, Jorn debutó como pintor en Dinamarca a principios de la década de 1930, en donde se unió al minúsculo Partido Comunista. En 1936 se trasladó a París

* Ruth Baumeister (ed.), *Fraternité Avant Tout: Asger Jorn's Writings on Art and Architecture, 1938-1958*, traducción al inglés de Paul Larkin y Ken Knabb, Rotterdam, 010 Publishers, 2011, 304 pp.

para estudiar con Fernand Léger y Le Corbusier, con quienes trabajó en el Pavillon des Temps Nouveaux para la Exposición Internacional de París de 1937. A su vuelta a Copenhague, se unió a la resistencia antinazi durante la guerra. En el periodo posterior a la guerra, después de haber cambiado su nombre, sería fundador y miembro del grupo COBRA y, en 1957, de la Internacional Situacionista. Si bien su lenguaje visual primitivista-expresionista –que combina elementos extraídos del arte popular y de Munch con las lecciones del automatismo surrealista– se encontraba completamente a gusto en COBRA, su continua producción de cuadros y obras de arte en otros medios (cerámica, *collage*, escultura) estuvo acompañada por crecientes dificultades con la Internacional Situacionista. El Jorn teórico resultaba en última instancia igualmente incompatible con los rigores del estilo debordiano de la teoría situacionista; sin embargo, el libro en francés de Jorn, *Pour la forme*, editado por Debord y publicado en 1958 por la Internacional Situacionista, ha sido durante mucho tiempo una de sus publicaciones más fácilmente disponibles y más conocidas.

El Museum Jorn ha publicado recientemente una traducción al inglés de *Pour la forme [Concerning Form]* del especialista en Jorn Peter Shield; también es el responsable de una traducción de 2002 de algunos de los escritos de Jorn de la primera mitad de la década de 1960 en *The Natural Order and Other Texts*, un logro impresionante, aunque prohibitivamente caro. Los primeros textos en danés de Jorn se han publicitado hasta la fecha en su mayoría a través del análisis Graham Birtwistle de sus escritos inmediatos a la posguerra en *Living Art. Asger Jorn's Comprehensive Theory of Art between Helhesten and Cobra (1946-1949)*, que tiene en cuenta no sólo los artículos publicados, sino también los considerables esfuerzos inéditos que realizó Jorn para presentar su teoría del arte y de la cultura de una forma total. Publicado en Holanda en 1986, el libro de Birtwistle no ha tenido una distribución internacional nada espectacular, lo cual ha dejado a estos textos en cierto modo en el limbo. Ahora, la asequible antología *Fraternité Avant Tout. Asger Jorn's Writings on Art and Architecture, 1938-1959*, editada por Ruth Baumeister con traducción de Paul Larkin y otros, ofrece el primer compendio en inglés del desarrollo de Jorn como teórico desde los años anteriores a la guerra, pasando el periodo COBRA, hasta los inicios de la Internacional Situacionista. Esta publicación parece señalar un creciente interés en Jorn, que sin duda va a estimular. Quizá hemos llegado al momento en el que Jorn puede finalmente historiarse como es debido, es decir, al momento en el cual su práctica se torna visible precisamente por ser insuficientemente «de su tiempo», como si fallara a la hora de encajar en cualquier clasificación ordenada del arte y de la cultura de mediados del siglo xx.

Los primeros textos de Jorn intentan formular conclusiones a partir de la experiencia de su trabajo con Le Corbusier y con Léger en el Pavillon des Temps Nouveaux de 1937, lo cual tiene como resultado títulos aparentemente contradictorios como «Sobre el potencial artístico inherente a la arquitectura» y «La arquitectura no es un arte». Jorn está interesado en este caso tanto

en la colaboración con los arquitectos como en distinguir el arte de la arquitectura. Aunque el primer ensayo de 1938 continúa siendo en gran parte elogioso con Le Corbusier y con los intentos de sus colegas de reposicionar las artes visuales y la arquitectura, durante la Segunda Guerra Mundial los textos rápidamente se vuelven críticos con el funcionalismo moderno, y prometen o exigen la liberación de «la frecuentemente insensibilizadora cinta transportadora de la vida» a través de la imaginación y de la intuición. Para que esto suceda, los arquitectos tienen que abandonar el paradigma funcionalista y establecer un verdadero diálogo con los artistas. «La Autoridad Sanitaria local no debería dar su visto bueno para el uso a ningún edificio al que no le hayan dado el toque final artistas», escribe Jorn; pero al mismo tiempo no quiere que se le relegue al papel de «rematador».

Para el vitalista-materialista Jorn, el arte no surge de la religión, sino del «impulso psicológico de liberar sustancias materiales», para usar y exacerbar sus cualidades. Este origen es en última instancia el mismo para el arte y para la arquitectura, pero los arquitectos han negado el lado irracional del arte al purgar sus construcciones blancas y puristas de humor, de atmósfera, de imaginación. Esta última únicamente puede retornar a los proyectos de construcción si los artistas se involucran desde el principio; no bastaría, por lo tanto, decorar un proyecto previamente elaborado por racionalistas. De este modo, en sus textos a partir de la Segunda Guerra Mundial, cuando Jorn trabajaba relativamente aislado en Dinamarca, sentó las bases de su cruzada tras la guerra contra la Nueva Bauhaus de Max Bill en Ulm, y en pro de la formación del *Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste*, que precisamente atacaría el dogma de la funcionalidad en nombre de la imagen y de la imaginación.

Al proclamar que «el arte es una cuestión de vida o muerte», Jorn extiende su cruzada antirracionalista y antifuncionalista más allá de la arquitectura hacia ámbitos como la moda, arremetiendo contra las antisensuales normas de etiqueta en el vestir anglosajonas, que equivaldrían a una «castración pública» y a una negación de la vida. Bajo el reprimente ideal «de lo propio de un caballero», «las únicas personas con una etiqueta en el vestir aceptable son los acomodadores de cine, los artistas, los botones y los elfos de navidad, y todos ellos en este momento no son más que curiosidades de museo». En relación con la etiqueta en el vestir «rigurosamente vigilada» occidental moderna se encuentra el «repugnante, antihumano y destructivo sustituto de la verdadera vida que se hace llamar gimnasia y deporte». Estos temas habrán de retomarse nuevamente en los inmediatamente siguientes años de posguerra, cuando el alcance teórico e histórico de los ensayos de Jorn aumenta dramáticamente, y convierte su evaluación del funcionalismo en una crítica de las tendencias clásico-racionalistas a lo largo de la historia.

El funcionalismo, como la «máxima expresión estructural del capitalismo», es únicamente la última manifestación de la tendencia clásica que se convirtió en predominante cuando las primeras formaciones de clase reem-

plazaron a las sociedades primitivo-comunistas. El arte clásico es idealista, y se basa en una división entre espíritu y materia que constituye el reflejo superestructural de la relación entre la ociosidad del dueño de esclavos y el trabajo duro del esclavo. Contra esta «apolínea» visión del mundo de la antigüedad clásica, Jorn postula el sensual y «dionisiaco» arte de la vida. El principio dionisiaco se manifiesta más plenamente en las «denominadas primitivas sociedades comunistas», y posteriormente en cierta medida en el barroco y en *jugendstil*; pero florece de manera más plena en el arte popular nórdico. Una de las características más destacadas del pensamiento de Jorn es que la glorificación de lo «nórdico» llevada a cabo por los odiados invasores nazis no lo disuadió en absoluto de crear una oposición más bien estática entre lo sureño/latino y lo norteño/nórdico: «Gracias a Dios, hoy nos hallamos libres del germanismo que se nos impuso. Pero [...] no nos debemos permitir vincularnos al catolicismo, o, es más, a una visión clasicista de la vida». Si bien esta retórica había desaparecido en gran parte en la década de 1950, volvió a primera plana en la década de 1960, cuando Jorn y su hermano Jørgen Nash expresaron los motivos para la escisión de la Internacional Situacionista en la Internacional Situacionista franco-belga de Debord y su grupo germano-escandinavo. Debord resultó ser simplemente otro apolíneo sureño.

Si bien existen unas diferencias sociales, culturales e intelectuales obviamente reales y profundamente arraigadas entre los países «latinos» y los otros países europeos, resulta sorprendente lo poco dispuesto que estaba Jorn a historiarlas y las ganas que tenía de esencializarlas. Él presenta con grandilocuencia su filosofía del arte y de la vida como una forma de monismo dialéctico: «una filosofía que considera todas las entidades materiales o espirituales como entidades individuales de dos caras, mientras que el dualismo considera que todo está dividido, un conflicto entre dos elementos, tales como el alma y el cuerpo, lo espiritual y lo material, la lujuria y la fría razón». Y, sin embargo, el monista dialéctico gasta páginas con oposiciones que apenas consigue desarrollar dialécticamente, convirtiéndolas en dualismos míticos: no sólo lo nórdico y lo latino, sino también lo masculino y lo femenino, el Yin y el Yang, y, por supuesto, la dualidad neomítica por excelencia, lo apolíneo y lo dionisiaco. De hecho, el clasicismo —es decir, el enfoque apolíneo— trató de «borrar de la mente de los artistas todas las ideas naturales sobre las relaciones entre hombres y mujeres», mientras que el ideal dionisiaco es «la unificación natural del día y de la noche, de lo masculino y de lo femenino, de la actividad y de la pasividad, del trabajo y del descanso, del Yin y del Yang».

Esto podría parecer la prosa proto-*New Age* de un nietzscheano de los últimos días, pero en realidad los textos *Yin/Yang. La filosofía dialéctica materialista de la vida* y *Apolo o Dioniso* forman parte de un diálogo más amplio con *El origen de la Familia y Del socialismo utópico al socialismo científico* de Engels. Tal como argumenta Birtwistle, la principal manzana de la discordia de Jorn con el relato que ofrece Engels de la familia, desde la promiscuidad primitivo-comunista y el matriarcado al patriarcado pro-

tocapitalista, es que tiende a concederle un aura de inevitabilidad histórica al surgimiento de las estructuras patriarcales, mientras que Jorn elige presentarlas como una regresión impuesta al desarrollo «natural» de la sociedad. En su texto inédito *Cultura viva [Living culture]*, sostiene que incluso sociedades agrarias de clanes bastante desarrolladas todavía se podrían denominar «primitivo-comunistas», y que una sociedad de clases patriarcal únicamente «surge cuando una tribu improductiva de cazadores, especializados en armamento, domina a un pueblo culto y les obliga a realizar trabajos serviles». Jorn es muy crítico con la idea de Darwin de la evolución como «la supervivencia del más apto», la cual considera ha influido indebidamente a Marx y a Engels, y trata de luchar contra toda naturalización de las luchas históricas como «inevitables». La sociedad de clases se convierte así en una interrupción violenta de la sociedad en lugar de en un momento «progresista» de su desarrollo.

Jorn parece ignorar por completo la esencia del argumento de Engels (quien, a diferencia de Jorn, empleó notablemente la antropología de su época). Del mismo modo que el surgimiento de la agricultura creó estructuras sociales patriarcales, para Engels el desarrollo de las relaciones de producción en el capitalismo conlleva que «el amor sexual individual moderno» está a punto de destruir la familia (patriarcal) burguesa. El auge de los «pueblos pastoriles», que por primera vez experimentaron una acumulación sustancial de la propiedad y una división sexual del trabajo, implicaba que esta propiedad tenía que traspasarse a los descendientes varones que trabajaban la tierra y que se encargaban de los animales; por lo que ahora, «con la transferencia de los medios de producción en una propiedad común, el núcleo familiar deja de constituir la unidad económica de la sociedad». Una de las principales fuentes de Engels era *Mutterrecht* (1861)*, de Johann Jakob Bachofen, también una influencia crucial para el joven Nietzsche, que basó sus categorías de lo dionisiaco y de lo apolíneo en el trabajo de Bachofen. Engels elogió a este estudioso suizo por su identificación de la transformación histórica fundamental del matriarcado al patriarcado, pero lo criticó por elaborarla en términos míticos: «Bachofen cree por lo menos tanto como Esquilo en las Erinias, en Apolo y en Atenea; porque, en el fondo, él cree que el derrocamiento del derecho materno por el paterno fue un milagro que estas divinidades forjaron durante la heroica época griega». Incluso cuando critica a Engels en nombre de su propio tipo de materialismo, Jorn revierte en última instancia el análisis de este y termina una vez más con una explicación «mítica», un Bachofen-Nietzsche.

Todo esto se encuentra obviamente muy alejado de cualquier preocupación contemporánea, y la editora de *Fraternité* podría haber tenido más cuidado a la hora de proporcionar un poco de contexto para ensayos como *Apolo o Dioniso*. Pero estos artículos más bien arcanos no están desprovistos de interés. En un pasaje llamativo, Jorn sostiene que:

* Ed. cast.: *El matriarcado*, Madrid, Akal, 1987 [N. del T.].

Las *procesiones dionisiacas*, las *festividades*, y los *espectáculos* perdieron su verdadero espíritu bajo la hegemonía «racional» de Apolo, un espíritu cuya esencia reside en la espontaneidad, en la vida, en la fecundidad, en el *movimiento* [...] en el amor y en el juego, que Apolo transformó en *juegos deportivos* homosexuales y el drama, en *tragedia*, en *teatro*—todos ellos medios estáticos—; pasando, por lo tanto, del arte demostrativo al arte imaginativo, de la realidad a la ilusión.

Llaman la atención aquí dos cosas. En primer lugar, los textos de Jorn de este periodo se caracterizan por una tendencia a identificar la homosexualidad con el despreciable espíritu apolíneo-racionalista y con su «disposición antisensual», y a condenarla en consecuencia. En segundo lugar, en 1947 él ya había elaborado un análisis que contenía elementos importantes del pensamiento situacionista, tales como la crítica del espectáculo y su defensa de un arte lúdico y vivido. En *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, Nietzsche había derivado de Bachofen una especie de teoría de los medios, insertando las categorías de lo dionisiaco y de lo apolíneo en el discurso wagneriano de la *Gesamtkunstwerk*. Para Nietzsche, la tragedia antigua era el prototipo de «obra de arte total», debido a la manera en que combina el arte «dionisiaco» del abandono orgiástico que es la música con las «apolíneas» artes visuales de percepción nítida y a la vez onírica, con un lenguaje que compartía las características de ambos. Para Jorn, la oposición se convierte finalmente en una entre artes «estáticas» y «dinámicas», aunque el «arte vivo» no es en sí mismo automáticamente dinámico.

En un debate de 1954 sobre la relación entre la arquitectura, la pintura y la poesía, Jorn señaló que «es mediante la conservación de la autonomía de estas tres artes que uno encuentra, dentro de sus rivalidades, el espíritu creativo». Sin embargo, en sus textos de finales de la década de 1940, antes de que los debates sobre la especificidad del medio y la intermedialidad se volvieran dominantes, Jorn ya había cuestionado esta «autonomía de las artes» haciendo hincapié en los distintos usos específicos que se le conceden a un medio artístico; conflictos estéticos e ideológicos fundamentales pueden atravesar un medio aparentemente «individual». Para Jorn «toda discusión sobre la posibilidad de unificar las artes es simplemente una pérdida de tiempo» siempre y cuando «la visión del mundo materialista/sintética» no se acepte como un principio rector. En última instancia, trató de volver a centrar este asunto, concentrándose una vez más en la relación entre las artes visuales y la arquitectura. Dejando atrás su modo de escribir histórico-mitológico por un momento, en la década de 1950, los textos publicados de Jorn —especialmente los recogidos en *Pour la forme*— retornaron a la arquitectura como «la culminación de toda empresa artística», pero con un concepto más desarrollado de la arquitectura como medio para «crear un ambiente y determinar un modo de vida».

Encerrada en el dogma funcionalista, la arquitectura estaba necesitada de las intervenciones del «artista libre» como un «aficionado profesional» que

se atreviera a experimentar con nuevas formas, con lo feo, con el impacto de lo nuevo. Para ello, el artista debe comprometerse con el sustrato material de sus medios: para el artista visual, una línea no es una abstracción matemática, sino una depresión concreta grabada en papel o dibujada en arcilla. Se utiliza para articular ritmos; «vivimos en *ritmos*», tal como Jorn ya había señalado en 1949, y «lo que se necesita aquí no es otra cosa que la *vida*, un entorno vital, *vida social*, un ritmo de trabajo vivo». Los materiales pueden sugerir ciertos ritmos, que el arte exagera y niega en sus producciones contranaturales. Hasta el final, Jorn privilegió la artesanía y los materiales tradicionales sobre los métodos y productos industriales; a los objetos de plástico estadounidenses él oponía el taburete hecho a mano por un campesino escandinavo (y presumiblemente dionisiaco), en contacto directo con sustancias específicas. En su propia obra, a pesar de su apreciación de las películas de Debord, Jorn continuó siendo fiel a los materiales que se pudieran modelar a mano, especialmente a la pintura y a la cerámica.

En una de sus expresiones más oportunas, Jorn sostiene que aquello que la burguesía denomina caos es realmente la vida. Sus textos se encuentran sin duda llenos de vida, y con sus afirmaciones esencialistas, con sus críticas autoengrandecedoras de teóricos mucho más rigurosos, con sus repeticiones y con sus contradicciones, forman una praxis materialista: más que a reflexionar sobre la cultura y a tratar de organizarla de una manera ordenada, se dedican al negocio sucio y confuso de ser cultura. Jorn hace una referencia breve a *La decadencia de Occidente*, de Spengler, y una pintura de 1958 recibe el nombre de *Verlust der Mitte*, en honor a la obra de 1948 del historiador del arte Hans Sedlmayr, que había sido miembro del partido nazi austriaco. En donde estos reaccionarios únicamente podían ver caos, Jorn veía la vida, ritmos para modular. Que, en ausencia de un arte vivo integrado con la arquitectura, este tenía que asumir la forma de discretas mercancías artísticas es una contradicción que Jorn explotó (asegurándose unos buenos ingresos, para financiar la Internacional Situacionista), pero que nunca articuló completamente y a la que tampoco trató de buscar solución. Sin embargo, la existencia misma de la Internacional Situacionista da fe de su convicción de que, dada la falta de progreso durante la década de 1950 en la integración del arte y de la arquitectura y en la materialización de un arte vivido, el problema debía ser abordado de raíz.

Fraternité Avant Tout termina con el texto de 1958 sobre *Los situacionistas y la automatización* —una elección comprensible, dada la necesidad de mantener semejante compilación dentro de un tamaño razonable, y el hecho de que muchos de sus textos posteriores más importantes ya se encuentran disponibles en inglés en internet o en el libro de Shield. No obstante, *Los situacionistas y la automatización* tiene más sentido como texto que inaugura una nueva etapa de su teoría, dominada por un caótico aunque ambicioso y masivo intento de forjar una teoría posmarxista del valor, más que como broche de oro para *Fraternité*. En este texto de 1958,

Jorn sostiene que «el rol dialéctico del espíritu es dirigir lo posible hacia formas deseables», y que la automatización «puede resultar progresista únicamente si se relaciona con nuevas provocaciones capaces de sacar a la luz las energías latentes del hombre». Posteriormente, en el libro de 1962 *Value and Economy*, Jorn argumentaría que la automatización había demostrado que el valor no puede venir de la fuerza de trabajo abstracta ni del tiempo de trabajo estandarizado, sino del «ingenio humano y de la imaginación», y coloca al arte en la vanguardia de un desarrollo social y económico que conduce más allá del capitalismo y del «socialismo realmente existente».

Comparados con estos escritos, cualesquiera reservas tengamos con respecto a sus conclusiones, muchas de las preocupaciones y de las referencias que dominan los textos de *Fraternité*, nos parecen ahora arcaicas. Por otra parte, el artista-autor se relaciona frecuentemente con otros teóricos no a través de un análisis cuidadoso de sus argumentos, sino imitando su modo de escribir, dándole la vuelta a sus frases y reelaborando su lenguaje de la misma manera que reelaboraba cuadros comprados en mercadillos. Es aquí cuando el carácter problemático de estos escritos se torna productivo, en lugar de meramente sintomático. El materialismo de Jorn se manifiesta en la manera en la que él reelabora textos como materiales, en lugar de en una implementación cuidadosa de las herramientas de análisis proporcionadas por la teoría marxista (o cualquier otra teoría). Lo que es dialéctico no es tanto su razonamiento como su tratamiento del texto como una especie de textura. Sus textos son tejidos, y en cierto modo encuentran su expresión más perfecta en lo que podría parecer un arte menor: las ilustraciones.

Aunque Jorn trabajó con fuentes del siglo XIX como supervivencias intelectuales que le parecían más importantes que los productos de la evolución del pensamiento más recientes (como Sartre), se interesó en la vida intelectual de su época, sin necesariamente dedicarse a ella. Como parte de un proyecto de investigación sobre Jorn, la historiadora del arte holandesa Hilde de Bruijn ha publicado en internet una página del ejemplar de Jorn de *Le Cru et le cuit*, de Lévi-Strauss (1964), sobre la cual Jorn diestramente anotó la palabra «idiota». En 1968, Jorn y Noël Arnaud publicarían una sarcástica réplica visual de lo que consideraban el sesgo racionalista y lingüístico de Lévi-Strauss y del estructuralismo, con el libro ilustrado *La langue verte et la cuite, étude gastrophonique sur la marmythologie musiculinaire*, que hace con el estructuralismo lo que la Bauhaus Imaginista hizo con el funcionalismo: oponerse a la estructura lógica con forma rítmica, a las cuadrículas con el bricolaje, a la planificación con la improvisación.

Como montaje de imágenes, esta importante parodia se puede ver como una extensión —con un salto cuantitativo y cualitativo— de los ejercicios combinatorios que Jorn realizó para ilustrar sus artículos anteriores. Baumeister ha conservado afortunadamente unos doscientos de estos montajes en *Fraternité Avant Tout*. Con títulos a menudo demasiado largos, es-

tos ensamblajes hacen que el principio de montaje de los textos –que rara vez tienen un argumento tradicional y lineal bien ejecutado, y que sin embargo se caracterizan por sus cortes, saltos y repeticiones– resulte todavía más explícito, y lo condensan en formas visuales dialécticas. Una combinación de imágenes de aspecto más bien similar, por ejemplo, muestra «una ventana hecha añicos y un pueblo danés escogido de forma aleatoria» visto desde el aire. En otros Jorn combina las fotos de plantas de Karl Blossfeldt con imágenes de minaretes, ornamentos arquitectónicos y totems, el esquema de movimiento de un átomo de radio con el plano de un laberinto, y coloca juntas imágenes de «El mono desnudo y del Übermensch» de la propaganda nazi. Si bien el ensayo *Apolo o Dioniso* es difícil de digerir, cualquier página en la que Jorn utiliza obras de arte para desarrollar su visión sobre lo apolíneo y lo dionisiaco, e interpreta la gigantomaquia mitológica como lucha de clases, adelantándose a Peter Weiss, resulta cuanto menos brillante. Estos *jump-cuts* no se encuentran tan alejados de las costumbres visuales y de lectura contemporáneas como pueden parecer los textos; con sus montajes, Jorn crea ritmos que semejan más compatibles con ellos, mientras que siguen planteando desafíos fundamentales para el espectador/lector, tal como deberían. Ante todo, el hecho de que los ensayos de Jorn sean ensayos-imagen les impide convertirse en un *monde perdu*; por invocar el título de su cuadro de 1950, cuyo título recuerda a *El mundo perdido*, de Arthur Conan Doyle, esa visión imperialista supremamente anglosajona de supervivencias atávicas.