
LA IMPRENTA Y EL HAPPENING PROVO: APUNTES SOBRE LA ESTÉTICA DE UNA REVUELTA

Esmeralda Gómez Galera

Universidad de Castilla la Mancha

Resumen

Provo fue un movimiento contracultural que desarrolló su actividad en Ámsterdam entre 1965 y 1967. Sus integrantes mostraron una gran creatividad en sus publicaciones y acciones, generando un universo estético propio ligado a sus ideas políticas contestatarias. En el presente artículo se analizan algunos aspectos de la estética del movimiento, especialmente a través de su imprenta clandestina, el color blanco y la reinención del happening en un contexto urbano de revuelta.

Palabras clave: PROVO (MOVIMIENTO CONTRACULTURAL); ESTÉTICA; POLÍTICA; IMPRENTA; HAPPENING

PROVO'S PRINTING PRESS AND HAPPENINGS: NOTES ON THE AESTHETICS OF A REVOLT

Abstract

Provo was a countercultural movement active in Amsterdam between 1965 and 1967. Its members showed great creativity in their publications and actions, creating their own aesthetic universe linked to their political anti-establishment ideas. This paper explores some aspects of the movement's aesthetics, especially through its clandestine printing press, the colour white and its reinvention of the happening in an urban context of revolt.

Keywords: PROVO (COUNTERCULTURAL MOVEMENT); AESTHETICS; POLITICS; PRINTING; HAPPENING

Gómez Galera, Esmeralda. 2023. "La imprenta y el happening *Provo*: Apuntes sobre la estética de una revuelta". *AusArt* 11 (1): 217-231. <https://doi.org/10.1387/ausart.24244>

1. Introducción: entre la estética y la política

Provo fue un movimiento contracultural que desarrolló su actividad en Ámsterdam entre 1965 y 1967. Sus integrantes mostraron una gran creatividad en sus publicaciones y acciones en el espacio público, generaron un universo estético propio en consonancia con sus ideas políticas contestatarias e hicieron uso de estrategias artísticas para provocar una revolución social. En este sentido, el filósofo francés Jacques Rancière ha definido la utopía estética como “la idea de un radicalismo del arte y de su capacidad de contribuir a una transformación radical de las condiciones de vida colectiva” (2005). Política y estética se interrelacionan a un nivel ontológico: ambas reconfiguran lo real, introduciendo cambios en un orden de cosas dado y evidenciando con ello su carácter contingente. “Lo propio del arte”, continúa Rancière, “consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política” (ibíd.).

La revolución política por la que apostó Provo estuvo caracterizada por múltiples rupturas frente a un contexto que los jóvenes revolucionarios consideraron opresivo, autoritario y gris. Se opusieron así a la monarquía, a la herencia del colonialismo en su propia ciudad¹ y a los nuevos valores que la sociedad de consumo estaba implantando paulatinamente mientras consolidaba formas de vida cada vez más homogeneizadas. El mensaje político de Provo, de clara filiación libertaria y anarquista, se materializó en formas diversas, desde las publicaciones mensuales de la revista hasta las acciones o happenings que llevaron a cabo en el espacio público de Ámsterdam. En buena parte, el éxito de Provo radica precisamente en el hecho de que el movimiento fue capaz de generar un lenguaje estético y simbólico propio, que a su vez contribuyó a identificarles como grupo hacia el exterior y a generar lazos de comunidad en su interior. ¿En qué consistía ese lenguaje estético de Provo y en qué formas contribuyó a su revolución política? Existen dos fuentes principales para especular en torno a él: por un lado, las publicaciones impresas (números de la revista, panfletos, carteles...) que vieron la luz durante los años de actividad del grupo; por otro, las numerosas fotografías y relatos que dan cuenta de las acciones o happenings de Provo en el espacio público.

2. La imprenta Provo

En las publicaciones que nacieron de la imprenta clandestina de Provo, ya se trate de los números de la revista, los panfletos *Provokaties*, carteles y, en general, todo tipo de comunicación gráfica, se gestó una variedad de elementos visuales que llegaron a repetirse con frecuencia y acabaron convirtiéndose en patrones. En este proceso de consolidación de un lenguaje

gráfico, ciertos elementos visuales quedarían indisolublemente ligados a Provo en el imaginario colectivo de Ámsterdam. Me refiero, por ejemplo, al uso recurrente de algunos colores, como el naranja y el blanco, pero también a la consolidación de ciertos símbolos, como la manzana; que se convirtieron en un sinónimo visual de la revuelta provotaria.



Fig. 1. Números del 1 al 3 de la revista *Provo*.

En el primer caso, es destacable el empleo habitual del estampado de pared de ladrillos, de un color naranja o rojizo intenso, que aparece la portada de distintos números de la revista *Provo*. El grafiti, como acción juvenil de protesta en las fachadas de la ciudad, irrumpe también en la portada de los primeros números: sobre la pared de ladrillos el nombre del grupo hace su aparición clandestina como una pintada apresurada con spray negro. Esto enfatiza el carácter urbano y juvenil del movimiento, que hizo uso del grafiti como un medio de expresión en la ciudad, al igual que hicieron los estudiantes del Mayo francés un par de años después (Badenes 2006, 332-340). En el caso de *Provo*, la imprenta y la calle son dos espacios de lucha, con sus respectivas estrategias de publicación y acción, que se interconectan. De hecho, uno de sus símbolos más reconocibles, la manzana, es también una representación esquemática del centro de Ámsterdam, denominado por Robert Jasper Grootveld el Centro Mágico. El símbolo fue adoptado por *Provo* en 1965:

Aunque a primera vista parece el dibujo de una manzana, el símbolo es en realidad un plano de la ciudad, en el que el contorno circular

simboliza los canales, el tallo corto simboliza el río Amstel y el punto simboliza el Spui (la plaza donde tenían lugar los happenings). Desde 1965, el símbolo se convirtió en el logotipo no oficial del movimiento Provo, apareciendo con frecuencia en la imprenta y en las paredes. En cierto sentido, es el símbolo perfecto de Provo: un pequeño mapa psicogeográfico que asienta firmemente el movimiento Provo en el entorno material de Ámsterdam².

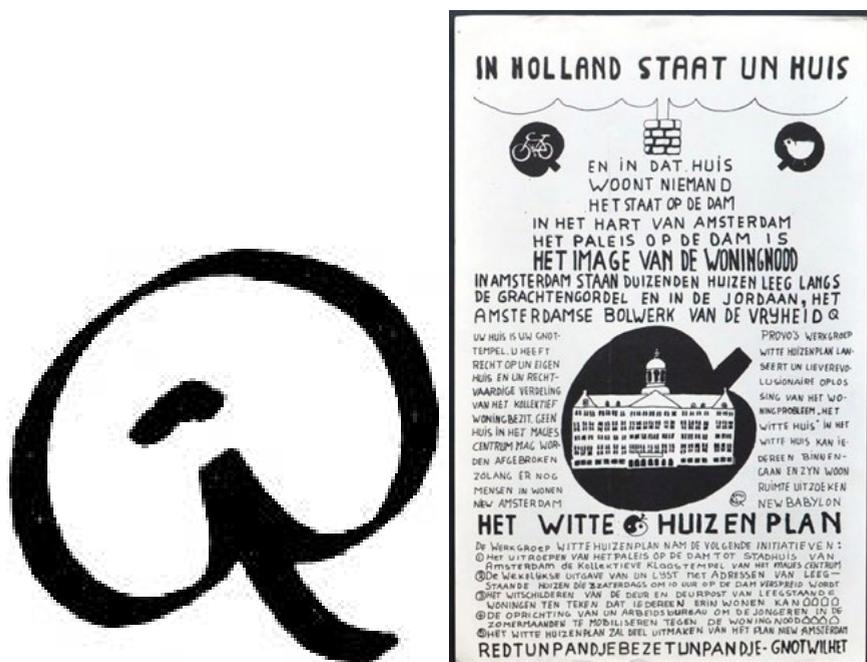


Fig. 2. La manzana dibujada por Robert Jasper Grootveld. Distintas versiones de la manzana en el cartel del Plan Blanco de la Vivienda, 1966.

La manzana-ciudad estará presente, conociendo múltiples variaciones a lo largo de la historia del movimiento, en los panfletos, revistas e incluso en las comunicaciones de los Planes Blancos, llegando a convertirse en un auténtico símbolo de la revuelta.

Por otra parte, el empleo de dibujos y fotografías también tuvo una presencia importante en las publicaciones Provo. Las caricaturas de personajes públicos como el entonces alcalde de Ámsterdam Van Hall o el jefe de policía de la ciudad estaban a menudo acompañadas de mensajes satíricos destinados a cuestionar su autoridad política. Los panfletos con caricaturas fueron a menudo confiscados por la policía, mientras que aquellos que contenían fotografías de personajes públicos resultaron fáciles de censurar por las autoridades debido al incumplimiento de derechos de imagen. Las composiciones heterogéneas y desordenadas de fotografías, mensajes

manuscritos y dibujos, otorgaban a las páginas de la revista un matiz cercano a los collages dadaístas.

No cabe duda de que el universo gráfico de Provo fue, como el grupo mismo, polifónico y, en ocasiones, incluso caótico. Numerosos lenguajes e influencias dispares conviven en las publicaciones, desde aquellas que otorgan una máxima importancia al empleo de la tipografía y el espacio en blanco hasta los carteles abarrotados en los cuales el dibujo y la caligrafía manuscrita se extienden por toda la superficie del papel. Cabe destacar el magnífico cartel diseñado por el dibujante y entonces miembro de Provo Bernard Willem Holtrop para convocar las manifestaciones del 10 de marzo de 1966. El proclamado por Provo día de la anarquía es simbolizado a la perfección por una “a” invertida, expresión sutil pero contundente del desorden y el caos que se pretendía provocar en las protestas venideras. Provo fue un grupo hecho de contrastes, y esto llevó a la obligada convivencia de lenguajes gráficos, símbolos e ideas políticas que siempre tuvieron en común una cosa: la búsqueda insistente de la provocación.



Fig. 3. Cartel de Bernard Willem Holtrop, 1966.

3. Paint it white

El color blanco fue fundamental en la historia de Provo desde sus inicios. Esta historia se escribió con pintura blanca en los muros de Ámsterdam y en sus monumentos cívicos. De forma mucho más meditada, también estuvo presente en el sabotaje de Provo al enlace real, así como en los Planes Blancos ideados por el grupo y destinados a introducir cambios estructurales

en la ciudad: desde el sistema de transporte hasta las leyes de vivienda, pasando por la educación.

Tradicionalmente el blanco ha simbolizado la tregua y la rendición, pero en los años en que Provo agitó Ámsterdam fue el color de la lucha por la revolución social y política. El 10 de marzo de 1966, fecha del enlace entre la princesa Beatriz y el alemán Claus von Amsberg, la presencia policial fue enorme en las calles, pero eso no frenó las intenciones de Provo para que el humo blanco engullera el desfile nupcial. La postura radicalmente anti-monárquica de Provo colocó al grupo en el punto de mira las autoridades, pensando incluso que podrían llegar a atacar contra algún miembro de la familia real. Pero el plan de actuación de Provo era menos violento, más lúdico y, en cierta medida, sus acciones contribuyeron a generar un debate público al respecto. Por ejemplo, en el Provokatie #7 un hipotético discurso de la reina Juliana proclamaba los ideales de la revolución social provotaria: abolición de la propiedad privada, abdicación y generosa donación de su propia fortuna, invitación a la ocupación para solucionar la falta de vivienda... (Kempton 2015).

Fue el comité naranja (Provo Oranje Komitee³), creado en enero de 1966, el que organizó y protagonizó las acciones contra la monarquía holandesa. No solo distribuyeron panfletos uniformados de color naranja, sino que organizaron la campaña anti-regalo de bodas que consiguió financiar los materiales necesarios para fabricar las bombas de humo blanco. Por su composición, cloruro de potasio y azúcar en polvo entre otros componentes, era improbable que las bombas llegaran a suponer un verdadero peligro para la seguridad de los manifestantes y estaban más bien destinadas a crear un efecto visual que fuera fácilmente identificable con Provo. En palabras de Roel Van Duyn, “las bombas de humo no pretendían lastimar a nadie, sino lograr que la pantalla de la televisión quedara en blanco para que nadie pudiera ver la boda real” (Shorto 2016). Hubo opiniones muy dispares acerca del uso de bombas de humo el día de la protesta y algunas voces se alzaron en contra dentro del grupo. Finalmente, los miembros de Provo detrás del plan de las bombas blancas fueron De Vries, Martin Visser, Peter Bronkhorst, Rob Stolk y, en cierta medida, Van Duyn y Hans Tuynman. Las fotografías de la revuelta muestran nubes de humo blanco elevándose entre la multitud en la Damplatz y la Raadhuisstraat. De acuerdo al plan, estas nubes se convirtieron en señales de humo que comunicaban visualmente el inconformismo de una parte de la población frente a los acontecimientos. Unas doscientas bombas estallaron ese día y una de ellas, lanzada por Bronkhorst, “engulló a la carroza dorada en una nube blanca durante varios minutos y se convirtió de inmediato en la imagen de todas las portadas de la prensa internacional” (Kempton 2015). Las fotografías de aquel día también muestran la violencia de algunos miembros de la policía, que arremetieron contra todo tipo de manifestantes.



Fig.4. Rob Stolk y Peter Bronkhorst preparando las bombas de humo. Humo blanco en la Damplatz el 10 de marzo de 1966.

El blanco es el color de la oposición y la protesta, pero representa también las posibilidades de aquello que está aún por escribirse. El mejor ejemplo son los Planes Blancos: iniciativas impulsadas por distintos miembros del grupo ideadas para cambiar determinados aspectos de la vida en la ciudad. Los planes más destacables, aquellos que lograron consenso para ser incluidos en la campaña electoral de Provo en las elecciones al Ayuntamiento de Ámsterdam, fueron: el Plan de la Chimenea Blanca y el Plan de la Bicicleta Blanca, ambos destinados a combatir la contaminación del aire; el Plan del Pollo Blanco, que proponía la transformación del cuerpo de policía en un cuerpo de trabajadores sociales; el Plan de la Vivienda Blanca, ideado para luchar contra la falta de vivienda por medio de la ocupación de edificios vacíos en la ciudad, incluido el Palacio Real; el Plan de las Mujeres Blancas, según el cual se proporcionaría a las mujeres jóvenes educación sexual y medios anticonceptivos; el Plan de los Colegios Blancos, que otorgaba gran importancia a la participación del cuerpo estudiantil organizado en asambleas; y el Plan de la Ciudad Blanca, por el que Ámsterdam se convertiría en la primera ciudad lúdica siguiendo el modelo de la Nueva Babilonia de Constant Nieuwenhuys⁴. Más allá de su comunicación pública durante la campaña electoral, los Planes Blancos se materializaron parcialmente en distintas actividades organizadas por Provo en la ciudad. Frente a la oscura realidad contra la que se alzaban los grupos juveniles: frente al humo negro y contaminante de los coches, a la falta de hogares y a la violencia policial, el color blanco representaba la alternativa. En definitiva, fue el color de la protesta y las pintadas, pero también el de las propuestas ofrecidas por Provo para la renovación, lúdica y revolucionaria, de las formas de vida en la capital neerlandesa.



Fig. 5. Miembros de Provo portando una pancarta blanca, 1966.

4. El happening Provo

En buena medida, el éxito de Provo consistió en que sus miembros fueron capaces hallar una forma estética de protesta en el espacio público: el happening. Al tiempo que luchaban por el cambio social, participaban de la coreografía creativa de la revuelta e invitaban a otros a participar. ¿Cómo se nutrió el movimiento de esta nueva práctica artística surgida en 1959 en los Estados Unidos de la mano de Allan Kaprow? ¿Cuáles fueron las posibilidades y límites de su recontextualización en un escenario urbano al borde de la revuelta?

En el creciente arsenal estético de Provo, el happening quedó convertido en una estrategia más para la provocación, así como un medio privilegiado para ocupar creativa y colectivamente el espacio urbano. No obstante, un análisis de las acciones realizadas por los Provo en comparación con los happenings y actividades desarrolladas por Kaprow en la misma década permite advertir diferencias notables entre ambas estrategias estéticas, sus diferentes propósitos, contextos y resultados.

4.1.- El happening y las cenizas

Durante la primera mitad de los sesenta tuvieron lugar algunas acciones que ayudaron a consolidar la incipiente escena del happening en Ámsterdam.

Normalmente, carecían de instrucciones detalladas y se caracterizaban más bien por un dejarse ir en el desarrollo de la acción, lo cual tenía en muchas ocasiones consecuencias destructivas. Uno de los primeros happenings que consiguió un impacto en la emergente escena artística de la ciudad fue *Stoned in the streets*. Aconteció el 11 de enero de 1965 en un sótano acondicionado para la ocasión y en él participaron Van Gasteren, Robert Jasper Grootveld, Simon Posthuma y Bart Huges. La acción comienza con este último sentado en una silla y con la cabeza cubierta de vendajes. El proceso de quitar las vendas para distribuir las entre los asistentes deja ver un agujero en la frente de Huges, el cual se había sometido a sí mismo a una intervención en el intento de lograr una mente más abierta, una iluminación ligada a las teorías místicas del tercer ojo. *Stoned in the streets* es una acción en la cual la participación del público es limitada y que, por la automutilación que da pie a la acción, podríamos considerar más cerca del accionismo vienés que del happening tal como fue definido a finales de los cincuenta por Allan Kaprow. Las connotaciones o acciones destructivas tendrían una presencia importante en otras experiencias de la escena del happening en Ámsterdam, así como en ciertas actividades organizadas por Grootveld y otros miembros de Provo que fueron denominadas como happenings.

No obstante, si acudimos por un momento al origen del término, el primer happening realizado por Kaprow data de 1959 y tuvo lugar en la galería Reuben de Nueva York. La experiencia de *18 Happenings in Six Parts* marcó el inicio de una nueva forma artística que requería la participación de los espectadores en el desarrollo de distintas acciones recogidas previamente en una serie de instrucciones. Consistía en una coreografía participativa que aconteció en tres habitaciones o ambientes distintos, aunque conectados gracias a paredes translúcidas de plástico, en los cuales había numerosas sillas con una disposición específica. Cada espectador-actor recibía un sobre con diversos objetos, como fotografías o pedazos de madera, con los cuales podía interactuar en base a unas instrucciones, así como indicaciones sobre cuándo cambiar de asiento. Mientras tanto, en los ambientes se proyectaban diapositivas, se emitían sonidos y un artefacto humanoide recubierto de espejo, *The Sandwich Man*, circulaba por el espacio. Las instrucciones redactadas por Kaprow delimitaban con bastante exactitud el uso de tiempos y espacios durante la duración de la performance. Según un fragmento de las mismas (1959):

The performance is divided into six parts. Each part contains three happenings which occur at once. The beginning and end of each will be signated by a bell. At the end of the performance two strokes of the bell will be heard (...) There will be no applause after each set, but you may applaud after the sixth set if you wish, although there will be no "curtain call."

Aunque Kaprow definió los happenings como un acontecimiento con alto grado de espontaneidad (*something that just happens to happen*), este acontecimiento se delimitaba siempre en base a unas instrucciones concretas. Detallaban las acciones de los participantes y eran la clave para generar la coreografía colectiva en la que normalmente consistía un happening. En otras palabras, las instrucciones ponían límites a las fuerzas y afectos que entraban en juego en el espacio del happening.

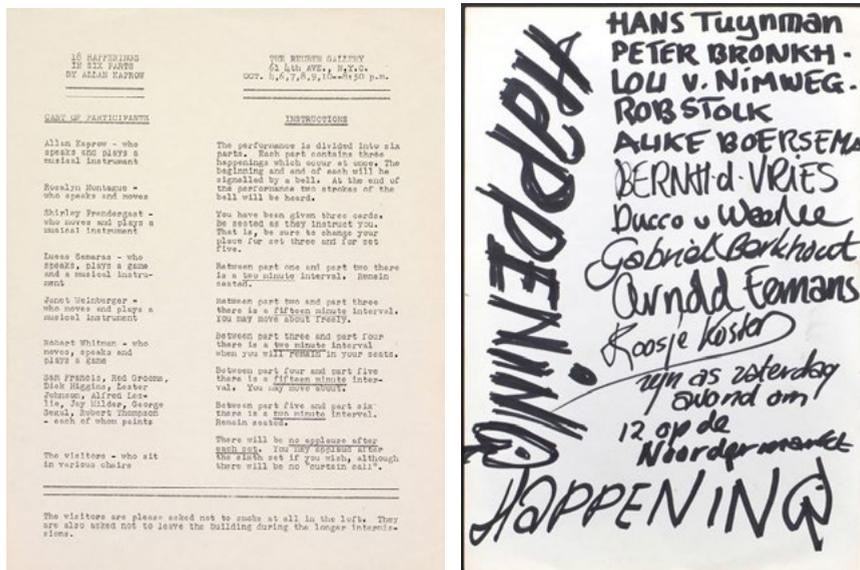


Fig. 6. Convocatoria e instrucciones para 18 Happenings in Six Parts. Allan Kaprow, 1959. Convocatoria para un happening en Noordermarkt. Provo 1966.

Por su parte, los happenings de Provo solían carecer de instrucciones o premisas básicas, se trataba más bien una performance sin guion en la cual se desataban fuerzas colectivas que eran imprevisibles y bastante difíciles de controlar. Otro contraste significativo es que dicha performance se encontraba en buena medida ritualizada. Por ejemplo, Robert Jasper Grootveld concebía sus propias acciones en el Templo Antibacano o en el Spui como rituales. En ellos criticaba los valores de la sociedad consumista adicta no solo al tabaco, sino también drogodependiente y alienada frente a la televisión. Al no estar basadas en instrucciones, sino en la repetición periódica con un cierto grado de improvisación, en estas performances ritualizadas, los cursos de acción carecían de límites definidos. El 18 de abril de 1964 el propio Grootveld prendió fuego a la caseta en la que había fundado su templo. La estatua Liedervje, donde comenzaron las reuniones periódicas del grupo, también quedó envuelta en llamas en más de una ocasión. Ciertas dosis de destrucción, el desorden motivado por la ausencia

de instrucciones, así como el descontrol de las fuerzas colectivas ligaron el happening de Provo a las cenizas.

4.2.- El happening y las huellas

Los happenings ideados por Allan Kaprow en la misma década de los sesenta no tenían un grado de indeterminación tal que pudiese terminar con un edificio o una estatua en llamas. De hecho, en muchos casos apenas dejaban huellas en absoluto, siendo la experiencia colectiva lo más importante. Por ejemplo, en *Fluids* (1967) construyó, junto a un equipo de voluntarios, estructuras con grandes bloques de hielo que se derritieron hasta desaparecer en distintos espacios públicos. Se trataba de arquitecturas efímeras cuyo desarrollo inevitable estaba contemplado en las instrucciones de Kaprow (1967⁵): “They are left to melt”.

Virando de la fabricación de objetos artísticos al sostenimiento de una mirada estética sobre los acontecimientos, objetos y espacios de la vida cotidiana, la trayectoria de Kaprow está atravesada por una tendencia a la desmaterialización. Y ello por dos motivos principales: en primer lugar, los happenings se desarrollan en un contexto espacial específico y tienen una duración determinada; en segundo lugar, en muchos de los happenings ideados por Kaprow se hace uso de materiales efímeros, o bien en las propias instrucciones está contenida su impermanencia en base a dinámicas del hacer y el deshacer. Por citar otro ejemplo significativo a este respecto, en *Runner* (1968), un happening de tres días en los que se emplean papel y bloques de hormigón, las instrucciones describen una dinámica según la cual en el tercer día del happening la acción consiste en retirar los materiales que se han dispuesto en línea junto a una carretera durante los días previos.

Esta tendencia a la desaparición o a la impermanencia aleja los mecanismos que caracterizaron a los happenings y actividades de Kaprow de aquellas estrategias empleadas por Provo en la realización de sus propios happenings. En los ejemplos citados no existe una dimensión destructiva, sino que más bien se trata de la construcción de una experiencia colectiva que, en muchos casos, no deja huellas ni residuos. Tan simplista es asociar el happening como experiencia artística a la destrucción como reducir las acciones reivindicativas de Provo a una experiencia artística. En Ámsterdam tuvo lugar una reinención del happening con el propósito de responder a las exigencias de un contexto de agitación sociopolítica, donde demostró ser una herramienta muy efectiva para dinamizar la revolución. ¿Cuál fue el alcance del happening en este nuevo contexto? ¿Cuáles fueron las posibilidades y límites de su reinención?

4.3.- El happening y la protesta

La revuelta provotaria carecía de instrucciones claras y tuvo siempre el carácter de una improvisación creativa en la que participó un número creciente de personas. Del hecho de que algunas de esas personas, artistas de difícil clasificación y activistas en su mayoría, tenían conocimiento del trabajo artístico Kaprow no existe ninguna duda. En una de las reuniones en el Lieverdje, Luud Schimmelpennik sujeta un cartel manuscrito con letras blancas en el que es posible leer “el teatro de la policía de Ámsterdam presenta Happenings holandeses en cuatro actos” (Kempton 2015). Un título irónico que alude claramente al primer happening de Kaprow en 1959 y que, al mismo tiempo, resulta una crítica a las actuaciones violentas de la policía, cada vez más frecuentes, contra las actividades del grupo en el espacio público.



Fig. 7. Cartel de Provo convocando a un happening de protesta el 10 de marzo de 1966.

De la recontextualización crítica del happening, o incluso su reinención, en una ciudad al borde de la revuelta da cuenta otro cartel posterior que convoca a las protestas del 10 de marzo de 1966. En él, la concentración

en el *Dokwerker*⁶ no se caracteriza simplemente como protesta, sino que la definición es algo más específica: *protesthappening*. La convocatoria a un happening de protesta fue la que reunió a los miembros de Provo y sus simpatizantes en torno al monumento para marchar juntos y realizar diversas actividades de sabotaje al enlace real. En esta categoría de urgencia, el happening de protesta, Provo incluyó un amplio rango de acciones en el espacio público. De modo que, si bien tomó esta práctica artística y la incorporó a su plan de acción como una estrategia creativa más, también operó en ella una resignificación doble, a nivel de lenguaje y de contexto, desligándose así en cierta medida de los dominios artísticos, invadiendo el terreno aparentemente separado de la política, de la vida cotidiana y sus resistencias.

En definitiva, el happening de Provo se alejó gradualmente de las propuestas de Kaprow y terminó convirtiéndose en una nueva modalidad inseparable de su contexto político: el happening de protesta. Aunque no carece de un componente estético y lúdico, el happening provotario no es tanto una forma artística como una estrategia urbana para generar la tan esperada revuelta. Por otra parte, ¿no insistía el mismo Kaprow en que la línea entre arte y vida debía mantenerse lo más delgada y permeable posible?

5. Conclusiones

Provo fue un movimiento contestatario que generó en torno a sí una revolución estética a la medida de sus propósitos y aspiraciones políticas. La imprenta nómada, el empleo del color blanco y la recontextualización del happening sirvieron para articular y comunicar sus ideas, al mismo tiempo que consiguieron dotar al movimiento de potencia simbólica y estética en el espacio urbano. Tal como ha señalado Emmet Byrne (2016):

En el corazón de Provo está la noción de la ciudad como espacio gráfico. Las revistas se vendían en las calles, los carteles se pegaban en las paredes, las performances (“happenings”) tenían lugar en las plazas públicas (y alrededor de determinadas estatuas y monumentos) (...) Mientras tanto, la imprenta (ilegal) de Provo tenía que ser trasladada constantemente, de un lugar a otro, porque siempre existía el peligro de confiscación. Así que la propia imprenta se desplazaba constantemente por la ciudad, como los Provos lo hacían por las calles de Ámsterdam.

La creatividad de Provo, sus estrategias participativas para provocar la ansiada revolución social, su lenguaje gráfico y su uso consciente del happening aproximan a Provo a los dominios del arte. Quizá por ello tanto la historia como las prácticas del grupo han sido objeto de diferentes exposiciones durante la última década⁷. No obstante, a pesar de que una

creatividad desbordada estuvo presente en muchas de sus acciones, Provo no fue un movimiento artístico. Fue ante todo una revuelta juvenil y libertaria, un movimiento sociopolítico que pretendía provocar cambios irreversibles en el contexto holandés. Es cierto que a la revolución política que propugnaba fue aparejada una revolución estética, algo que puede observarse de manera igualmente clara en los acontecimientos y el caldo de cultivo del Mayo francés.

Al mirar hacia las prácticas de Provo, como de cualquier otro movimiento contestatario, desde un horizonte aparentemente post-revolucionario podríamos el riesgo de disolver las posiciones políticas de su contexto histórico específico y limitarlas a posturas estéticas. Para evitar un vaciamiento del contenido político y una reducción tal a formas o cascarones estéticos, es importante tomar en consideración dos cosas: la primera, que la dicotomía forma-contenido es un constructo que se ha mostrado caduco y muy limitante para pensar la dimensión estética de los movimientos sociales, la segunda, que la actividad de Provo es inseparable de la ciudad y del contexto de la revuelta para ser interpretada. De lo contrario, podríamos olvidar que estética y política van de la mano. Provo desarrolló un lenguaje lleno de potencia comunicativa y estrategias estéticas cargadas de energía revolucionaria. Incluso tanto tiempo después, dichos lenguajes y estrategias podrían ser apropiables e iterables en nuestro contexto, pero para ello tenemos que volver a dibujar un horizonte político.

Referencias bibliográficas

- Badenes Salazar, Patricia. 2006. *La estética en las barricadas: Mayo del 68 y la creación artística*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I
Berkeley CA: University of California
- Byrne, Emmet. 2016. "Counter Currents: Experimental jetset on Provo". *Walkerart.org*, 13 ene. <https://walkerart.org/magazine/counter-currents-experimental-jetset-on-provo>
- Gómez Galera, Esmeralda. 2021. "Monumentos provotarios: Sobre las connotaciones simbólicas del monumento en las protestas y acciones Provo". *Arte y Ciudad* 19: 7-26. <https://doi.org/10.22530/ayc.2021.19.584>
- Kaprow, Allan. 1993. *Essays on the blurring of art and life*. Edited by Jeff Kelley.
- Kaprow, Allan. 2008. "18 happenings in 6 parts". En *Allan Kaprow: Art as life*, edited by Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk & Stephanie Rosenthal. Los Angeles: Getty Research Institute
- Kempton, Richard. 2015. *Provo: La revuelta anarquista de Ámsterdam*. Traducción de Valentina Maio. Madrid: Enclave de Libros

- Rancière, Jacques. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Traducción de Manuel Arranz. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona
- Shorto, Russell. 2016. "El centro mágico". En *Ámsterdam: Historia de la ciudad más liberal del mundo*, traducido por María Victoria Rodil, 307-336. Madrid: Katz
- Smart, Allan. 2010. "Amsterdam magic: A Provo fable". *Junk Jet* 4. http://www.alansmart.net/00_content/pdf/SmartAlan_AmsterdamMagic-Center_20150707.pdf

Notas

1. Para más información sobre Provo y las huellas del colonialismo en relación a los monumentos de Ámsterdam: (Gómez Galera 2021, 7-26).
2. Provo station: Models for a 'Provotarian' city. Acceso al texto de la exposición en Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, 2016. <http://gfzk.de/en/2016/deexperimental-jetset-provo-station/>. Traducción de la autora.
3. El color naranja simbolizaba a la monarquía holandesa: la Casa de Orange.
4. Artista y arquitecto holandés, Constant trabajó entre 1956 y 1974 en el proyecto de una ciudad nómada. El número #4 de la revista Provo estuvo dedicado a la visión urbana de Constant y este figuraría como uno de los candidatos de las listas electorales de Provo.
5. Convocatoria e instrucciones para Fluids, Allan Kaprow, California, 1967
6. Un monumento situado en el antiguo gueto judío de Ámsterdam. Fue erigido en 1952 en memoria a la huelga de febrero de 1941, una respuesta de los ciudadanos de Ámsterdam frente a la legislación antisemita impuesta durante la ocupación alemana.
7. Algunas exposiciones del estudio Experimental Jetset sobre Provo han sido "Two or three things i know about Provo" en W139 Ámsterdam (2011), "Two or three things / The Brno edition" en Moravian Gallery (2012), o la más reciente "Provo station" en Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (2016).

(Artículo recibido: 22/01/2023; aceptado: 02/03/2023)