

## **El gag de la puerta que se cae: El show *KLAU MICH* (lo radical en la sociedad se encuentra con lo experimental en la televisión)**

### **Un proyecto para Documenta 13**

Dora García

#### **El gag de la puerta que se cae**

El *Dean Martin Show* de la cadena NBC, que estuvo en antena de 1965 a 1974, con más de doscientos episodios, no era precisamente un modelo de experimentación de nuevas formas estéticas, ni tampoco se encontraba su presentador, Dean Martin, a gusto con la idea de contracultura que explotaba en ese momento. Baste para ello ver la presentación que hizo de los Rolling Stones en el Hollywood Palace ya en 1964: «Ahora, algo para los jóvenes: cinco chicos de Inglaterra que han vendido un montón de discos: The Rolling Stones... a mí mismo me han enrollado (*roll*) mientras estaba colocado (*stoned*)... no tengo ni idea sobre lo que cantan, pero aquí los tienen: ¡The Rolling Stones!». Sigue la actuación de unos Rolling Stones en estado de pimpollos, pero con letras bastante atrevidas tales como «No quiero trabajar todo el día... solo quiero hacerte el amor» (Muddy Waters). Cuando la actuación termina, Dean Martin se acerca al escenario que ya van abandonado los Stones, aplaudiendo con cara de circunstancias: «Sí... los Rolling Stones, ¿no son magníficos? Ahora mismo se vuelven a Londres, donde se encontrarán con los Beatles, con los que competirán en tirarse de los pelos. Les diré un secreto: algunos de ustedes creen que los grupos musicales de hoy en día llevan el pelo largo. Se equivocan, se trata de un efecto óptico: simplemente tienen las frentes muy estrechas y las cejas muy altas.»

Este humor suena tan cavernícola ahora como los múltiples chistes sexistas que poblaban el *Dean Martin Show* y que finalmente lo hicieron naufragar tras nueve años en antena (como el gag *En la peluquería*, con Orson Welles y James Stewart). Y si embargo, el King of Cool tenía momentos brechtianos y deconstruccionistas que ofrecer, tales como cuando, entornando los ojos mientras leía ostensiblemente del *teleprompter*, levantaba la vista y decía: «No querréis que diga algo así, ¿verdad? », o cuando John Wayne le decía en uno de los episodios: «Me alegro de verte aquí, me alegraría de verte en cualquier parte mientras estés de pie», a lo que Martin respondía: «Vaya, qué chiste tan gracioso acabas de leer en el *teleprompter*».

Pero ninguno de esos momentos fue tan iconoclasta como el gag de la puerta que se cae.

La estructura del *show* era la siguiente: Dean Martin llegaba al plató descendiendo unas escaleras o una barra de bomberos, saltaba sobre el piano y cantaba una canción, contaba unos chistes, y después se acercaba a una puerta cerrada, la abría, y aparecía el primer invitado de la noche. Esta idea de la puerta comenzó porque había puesto Martin como condición para ser presentador de su propio *show* el no tener que ensayar nunca y no saber nada del *show* hasta que

aparecía en el plató. Los productores pensaron en que los invitados entrasen al plató tras abrirles Dean Martin mismo la puerta, para que la sorpresa de este (absolutamente natural) pareciera salida del guión. De ese modo, a través de esa puerta apareció gente como Jack Benny o Ronald Reagan, y muchas señoritas ligeras de ropa.

Las bromas entre Dean Martin y el equipo del programa eran constantes, y en una ocasión, cuando Dean parecía incapaz de leer una de las grandes tarjetas con su texto, el encargado simplemente se la tiró a la cara. Ese humor pesado acabó centrándose en la famosa puerta. De modo que, aquella vez, Dean Martin se acercó canturreando a la puerta, la abrió suavemente, y en ese mismo momento, todo el decorado se le vino encima, puerta y librería, rompiéndose en pedazos y dejando al aire los cables de las cámaras, el sonido y las luces.

Martin, retorciéndose de risa, se tiró en el sofá de la falsa sala de estar mientras la cámara le enfocaba durante un tiempo increíblemente largo, ofreciéndonos sus convulsiones y carcajadas, mientras, suponemos, la puerta era reparada.

### ***KLAU MICH***

Entretanto... la contracultura estallaba. En Berlín, en 1967, los componentes de la comuna política y mediática Kommune Eins, Fritz Teufel y Rainer Langhans, debieron enfrentarse a un juicio por haber distribuido en Berlín volantes que *animaban* a los ciudadanos a prender fuego a los grandes almacenes, con el fin de poder hacerse una idea, también en Alemania, de la *sensación Vietnam*. El tono era descarado e irónico.

En el juzgado rechazaron interpretar el papel de acusados y retaron con su lenguaje y su actitud irreverentes a un cuerpo judicial que estaba, todo el mundo lo sabía, plagado de antiguos nazis. Finalmente, y tras el testimonio de respetables literatos y artistas como Günter Grass, los volantes fueron clasificados como sátira artística y por tanto, inocentes.

El proceso se reflejó en el libro de culto *Klau Mich*<sup>1</sup> (*Róbame*) realizado por Langhans y Teufel, que presentaba en las páginas pares una transcripción del juicio y en las impares una selección de textos libertarios distribuidos en el Berlín de la época.

El libro apareció originalmente publicado por Voltaire, que era la editorial liderada por Bernward Vesper, el compañero de Gudrun Ensslin antes de su relación con Andreas Baader. Bernward Vesper era hijo de Will Vesper, uno de los poetas del nacionalsocialismo y seguidor devoto del partido nazi. Más que eso, Will Vesper fue el autor del discurso que precedió a la quema de libros *antialemanes* en Dresden, el 10 de mayo de 1933.

El libro *Klau Mich* todavía levanta ampollas, lo que prueba que pocas veces se concentran en un libro tantas paradojas y tabúes. Curiosamente, se publicó tres

---

<sup>1</sup> Rainer Langhans y Fritz Teufel: *Klau Mich*, Berlín: Voltaire, 1968 (Voltaire Handbuch 2).

años antes que *Steal This Book* (*Robe este libro*, 1971), otro libro de culto de la contracultura estadounidense, mucho más conocido, escrito por Abbie Hoffman utilizando el formato de una guía para jóvenes, con instrucciones sobre cómo luchar contra el Estado.

Aparentemente no hay relación entre ambos títulos, pero resulta reveladora esa coincidencia en el tiempo que denota un impulso de revuelta verdaderamente internacional.

## El arte protege

Entre los argumentos que posibilitaron el veredicto de inocencia en el juicio a Langhans y Teufel, el de mayor peso fue el de situar sus volantes incendiarios en la misma tradición que los textos del dadaísmo y el surrealismo (sobre todo la famosa frase de Breton en el segundo manifiesto del surrealismo: «El acto surrealista más simple consiste en salir a la calle, revolver en mano, y disparar al azar a la multitud hasta agotarse»); así como se subrayaba su relación directa con el situacionismo de Debord (Dieter Kunzelmann, el *patriarca* de Kommune Eins, era miembro del grupo artístico alemán Spur, que formó parte de la Internationale Situationniste hasta 1961). El grupo Spur tenía su propio historial de juicios y registros policiales, acusado de blasfemia y pornografía. En su defensa, Rudolphe Gasche publicó «Zum Spur Prozess» en *The Situationist Times* #2 (1962), un artículo en el que decía:

El único arte que es reconocido [por la Justicia y el Gobierno] es aquel que no cuestiona la sociedad existente, y que por tanto directa o indirectamente la justifica (...) Un símbolo de la validez, la adecuación y la necesidad de una forma genuinamente nueva de arte es el hecho de que el proceso de hacerse más objetivo coincide con la demanda de un arte que lo implique todo, y con ello queremos decir una revolución cultural de la vida cotidiana, en el tiempo y en la psique del hombre... Esta revolución implica la festiva confrontación de opuestos; la creación de antinomias, vibrantes en su espontaneidad y su agresividad (por las cuales las formas vacías reciben un nuevo significado), *détournement* u oposición dialéctica en la que son creadas nuevas formas.<sup>2</sup>

Por tanto, el espíritu del situacionismo, del dadaísmo y del surrealismo impregnaba las estrategias de la Kommune Eins. De acuerdo con ello, sus

---

<sup>2</sup> «The only art that is recognized is that which doesn't question the existing society and therefore directly or indirectly justifies it. The reaction of the court is simply a symbol of the manner in which the police forces take action against groups that critically touch upon their foundations, not to mention undermine those foundations (...) A symbol of the validity, adequacy and necessity of a genuinely new form of art is the fact that the process of becoming more objective coincides with the recently-stated demand for an all-encompassing art, by which we mean a cultural revolution in everyday life, in the time as well as in the psyche of man. . . This revolution will involve: the purely playful confrontation of opposites; the creation of antinomies, vibrating in their spontaneity and aggressiveness (whereby emptied forms are given new meaning); *détournement*, or dialectical opposition in which new forms are created by correlation.» (Rudolphe Gasche: «Zum Spur Prozess», en *The Situationist Times* #2 (1962). Traducido del alemán en 1990.)

acciones fueron, al menos en esta ocasión, juzgadas inocentes por un aparato judicial que no solía ser benévolo con la revuelta juvenil; el arte protege.

En el documental de Peter Davis *An Anatomy of Violence* (1967) se documenta el congreso *The Dialectics of Liberation and the Demystification of Violence*, organizado en la Roundhouse de Londres, en el mismo año 1967, por R. D. Laing, Joe Berke, Leon Redler y David Cooper. A este congreso se había invitado a la flor y nata de la cultura izquierdista de la época: Paul Goodman, Herbert Marcuse, Stokely Carmichael, Malcolm X, Allen Ginsberg, Emmett Grogan.

Joe Berke, el único de los organizadores que se sentía algo cercano al arte contemporáneo (había dado una charla en el Simposio de la Destrucción en el Arte organizado por Gustav Metzger en 1966), había invitado también a la artista Carolee Schneemann para realizar un *happening* (que ella llevó a cabo con su performance *Round House*, enfrentándose a la enorme resistencia de un aparato académico que no por ser tan de izquierdas era menos machista).

En la película de Davis puede verse a Gustav Metzger y Carolee Schneeman hablando sobre la protección que el arte ofrece. Dice Metzger: «Estoy de acuerdo con Carolee sobre la protección que el arte ofrece al individuo (...) después del Simposio de la Destrucción en el Arte, la gente me pregunta: “¿Cómo no te has destruido ya a ti mismo?”. Y yo digo: “No seas ridículo; ¡la idea es destruir cosas, para proteger al individuo!”».

Bernward Vesper estaba también entre el público para escuchar a Stokely Carmichael, de los Black Panthers, fascinado por la forma de revolución más agresiva de la comunidad afroamericana, con la que consideraba, él y muchos jóvenes alemanes, hacer un frente común ante el fascismo.

### ***Entartete Kunst- Arte degenerado***

El arte protege, pero no siempre. Los organizadores del congreso *The Dialectics of Liberation and the Demystification of Violence*, R. D. Laing, Joe Berke, Leon Redler y David Cooper, eran las cabezas anglosajonas visibles del movimiento que se conoce como antipsiquiatría (*antipsychiatry*, *psichiatria democratica* en Italia –Franco Basaglia–, *psychothérapie institutionnelle* en Francia –Félix Guattari–). Curiosamente, el movimiento antipsiquiátrico tuvo un efecto mucho mayor en la política y la cultura que en la psiquiatría, que permaneció, en su mayoría, impertérrita ante las tesis antipsiquiátricas de hospitales abiertos, tratamiento voluntario y emancipación del paciente.

El movimiento antipsiquiátrico nació del rechazo que unos jóvenes psiquiatras a principios de los sesenta sentían por el oscuro pasado de la psiquiatría, a la que consideraban, sobre todo, como un método de control y represión de los elementos marginales de la sociedad. Los tratamientos psiquiátricos tradicionales (electrochoques, coma de insulina, lobotomía) eran formas de tortura en las que la idea de higiene o de dominio eran mucho más importantes que la de curación.

Ningún pasado psiquiátrico tan oscuro, sin embargo, como el del programa de higiene racial desarrollado por los nazis bajo el nombre T4. Este programa de eutanasia (de 1939 a 1941 oficialmente, pero se mantuvo hasta 1945) procuró una *muerte piadosa (Gnadentod)* a enfermos mentales, disminuidos psíquicos y físicos. El programa tomaba el nombre del edificio en el que se decidió la exterminación de aquellas vidas *no valiosas*: Tiergarten 4, Berlín.

Carl Schneider, director del departamento de Psiquiatría de la Universidad de Heidelberg de 1933 a 1945 y uno de los principales responsables del programa T4, se ocupó de contribuir a la exposición *Entartete Kunst (Arte degenerado, Múnich, 1937)* con obras de arte realizadas por pacientes y coleccionadas por Hans Prinzhorn en ese mismo hospital de Heidelberg unos diez años antes.

Mucho podría decirse de la exposición *Arte degenerado*. Fue un extraordinario éxito de público, con tres millones de visitantes de 1937 a 1941, e itineró por trece ciudades alemanas. Pero lo que aquí nos interesa es que se trataba de una exposición conjunta de obras de artistas institucionalizados y artistas modernos (fauvismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo: Dix, Schwitters, Klee, Kandinsky, Ernst, El Lissitzky).<sup>3</sup> Y también resultan ciertamente interesantes los comentarios escritos profusamente en los muros de la sala para orientar al público sobre la opinión nacionalsocialista sobre el arte moderno/arte de pacientes de hospitales mentales: «feo», «incomprensible», «enfermo», «hecho con basura» y, finalmente, «pagado con dinero público, con los impuestos del pueblo alemán».

Calificativos que, aplicados al arte, se han oído a menudo y en muy diferentes épocas y situaciones.

### **Excavar las continuidades ocultas**

En la defensa que Guy Debord hizo del grupo Spur en el juicio que el grupo de Múnich sufrió por obscenidad y pornografía, decía:

«Al presidente del tribunal

28 de abril de 1962

Sr. Presidente:

En torno al año 1920 y después, Alemania se mantenía en el primer puesto en la elaboración del arte y en general, de la cultura de nuestro tiempo. Usted ya sabe cómo este centro de creación se extinguió en 1933. Desde entonces, nada ha vuelto a aparecer. Todo el mundo está de acuerdo en que la Alemania de

---

<sup>3</sup> La obra de artistas institucionalizados había sido expuesta ya junto a los artistas dadá en la primera exposición dadá organizada por Max Ernst y Johannes Baargeld en la Kunstverein de Colonia en 1919. Tras la exposición *Entartete Kunst*, las obras de la colección Prinzhorn permanecieron en el desván de la Universidad de Heidelberg, donde fueron descubiertas por Harald Szeemann y expuestas en la Kunsthalle Bern en 1963.

posguerra se caracteriza por un vacío cultural total y por el más gris de los conformismos...».<sup>4</sup>

Bien, las cosas estaban a punto de cambiar, con el grupo Spur y sus contemporáneos. Para el historiador de arte Walter Grasskamp, la exposición Documenta de Kassel nació como respuesta al trauma creado por ese desierto cultural dejado por los nazis y su noción de arte degenerado. Pero solo Documenta 5 de Harald Szeeman, en 1972, supuso una respuesta a la altura de la exposición de 1937. Con ella, la política volvió al centro del arte y las «falsas continuidades fueron rotas para excavar las continuidades ocultas».

### ***Die KLAU MICH Show - El show KLAU MICH***

Un *sidekick*, en teatro y televisión, es el personaje que da la réplica al héroe. Lo complementa, de modo que si el protagonista es romántico y soñador, el *sidekick* será realista y sensato; si el protagonista es agresivo, el *sidekick* será conciliador; y si el protagonista es analítico y frío, el *sidekick* será familiar y cálido. Muy a menudo funciona como una forma de alivio cómico o humor subversivo, *sotto vocce*.

Pero también, el *sidekick* está mucho más cerca del público de lo que lo está el héroe, y a menudo comparte confidencias con este sobre las acciones del héroe a través de la *cuarta pared*.

El *sidekick* funciona igualmente como paño de lágrimas y muro de resonancia respecto al monólogo del héroe. Pero también responde al héroe, le pregunta, y lo expone al público buscando su opinión respecto a la acción que se desarrolla. Y en este sentido, el *sidekick* está muy cerca de la figura, más arcaica, del coro. El coro es un grupo homogéneo de actores que comenta como colectivo lo que ocurre en escena. Al principio el coro era interpretado por cincuenta actores, luego doce (Sófocles), luego quince (Eurípides), y veinticuatro en las comedias.

El *show KLAU MICH* es un proyecto de televisión local, televisión por internet y performance, desarrollado por Dora García para Documenta 13 en colaboración con Ellen Blumenstein, Samir Kandil y Jan Mech como presentadores/protagonistas; Theater Chaosium Kassel como *sidekick*/coro de once actores; y Offener Kanal Kassel como televisión local.

---

<sup>4</sup> To the President of the tribunal

28 April 1962

Mr. President :

Around 1920 and afterwards, Germany incontestably had the highest rank in the elaboration of art and, more generally, the culture of our era. You know how this center of creation was extinguished in 1933. And, since then, nothing has reappeared. Everyone is obliged to attest to the fact that post-war Germany has been characterized by a total cultural void and by the dullest conformism. (*Guy Debord, Correspondance*, Vol. 2, 1960-1964. Nota de Alice Debord. Traducido del francés en mayo de 2005.)

El show *KLAU MICH* adopta el formato de un *talk show* que cada viernes por la tarde, durante los cien días de Documenta 13, trae a entre uno y veinte invitados.

Estos invitados han sido convocados con la idea de construir *una suerte de novela histórica* que cuenta la formidable aventura de los movimientos antiinstitucionales o antiautoritarios en Alemania tras la segunda guerra mundial, con especial atención a las formas radicales (aquellas que favorecen un cambio extremo del *statu quo*) de la psiquiatría, el arte y la política.

Documenta 13 presenta cada viernes

*KLAU MICH: lo radical en la sociedad se encuentra con lo experimental en la televisión*

Ständehaus Kassel

Entrada libre

Viernes, 8 de junio, 13:50 h

*Metanoia: la destrucción en arte y la dialéctica de la liberación*

Peter Cross, Leon Redler y un homenaje a Gustav Metzger

Viernes, 15 de junio, 13:50 h

*¿Por qué los alemanes?*

Götz Aly

Viernes, 22 de junio, 13:50 h

*Róbame, Partido Pirata y la guerrilla de comunicación*

Rainer Langhans, Joachim Scharloth, Piratenpartei Deutschland: Jessica Miriam Zinn

Viernes, 29 de junio, 13:50 h

*Eslóganes corregidos*

Art & Language

Viernes, 6 de julio, 13:50 h

*Justicia*

Rote Hilfe

Viernes, 13 de julio, 13:50 h

*Dinero falso. Invirtiendo en el tiempo después del futuro.*

Daniel Tyradellis, Joseph Vogl

Viernes, 20 de julio, 13:50 h

*Vergangenheitspolitik*

Norbert Frei, Rudolf Kreis

Viernes, 27 de julio, 13:50 h

*El teatro de la crueldad*

Frank Matzke & hArt times theater

Viernes, 3 de agosto, 13:50 h

*Putting paid*

Felix Ensslin

Ulf Aminde

Viernes, 10 de agosto, 13:50 h

*Sigo sin sentirme satisfecho*

Rolf Schwendter

Viernes, 17 de agosto, 13:50 h

*Sobre la educación radical*

Ayse Gülec, Lothar Kannenberg, Rütli-Wear Berlin

Viernes, 24 de agosto, 13:50 h

*Institución total vs. Institución inventada*

Carmen Roll, Franco Rotelli, Gunnar Richter, Rose Ostermann

Viernes, 31 de agosto, 13:50 h

*Política, performance, y el derecho a la ciudad*

Matthias von Hartz, Christoph Twickel

Viernes, 7 de septiembre, 13:50 h

*Arte y política radicales*

Astrid Proll, Klaus Stern

Viernes, 14 de septiembre, 13:50 h

*¿Matar al padre? Vanguardia y violencia en la literatura y el arte de posguerra*

Felix Ensslin, Johannes Ullmaier

*TV stage set and rehearsals daily open to the public*