

dei corridoi, delle strade, atmosfere legate ai gesti che essa contiene. L'architettura deve procedere prendendo come materia situazioni emozionanti, più che forme emozionanti. Quindi comprenderà la creazione di forme nuove e il "détournement" delle forme conosciute di architettura e urbanistica, nonché di quelle della poesia e del cinema. La ricerca psicogeografica — studio delle leggi e degli effetti esatti dell'ambiente geografico, coscientemente disposti o no, nell'azione diretta sul comportamento affettivo degli individui — ha quindi un duplice senso d'osservazione attiva degli agglomerati urbani d'oggi e d'ipotesi sulla struttura di una città situazionista. La prova di un nuovo modo di comportamento è già stata ottenuta con la "dérive" che è l'esperienza di spaesamento attraverso il cambiamento rapido di ambienti, e nello stesso tempo un mezzo di studio della psicogeografia e psicologia situazionista. L'applicazione di questa possibilità di creazione ludica deve estendersi a tutte le forme conosciute dei rapporti umani. Il carattere immutabile dell'arte non fa parte delle nostre considerazioni».

⁷ Il primo numero di questo bollettino trimestrale, edito dalle sezioni dell'Internazionale Situazionista e diretto da Guy Debord, esce nel giugno 1958. Nel luglio 1959 l'I.S. decide inoltre l'uscita di una nuova serie del bollettino di informazioni «Potlatch», già organo del gruppo francese dell'Internazionale Lettrista tra il '54 e il '57 (vedi nota 3).

⁸ «Nessuna pittura è sostenibile dal punto di vista situazionista. Questo genere di problema non si pone più. Diciamo tutt'al più che una data pittura può essere applicabile a una certa costruzione». Constant, in *Internationale Situationniste* N. 2, 1958. «In una società senza classi, si può dire non si avranno più pittori, ma situazionisti che, fra le altre cose, faranno della pittura». G. Debord, «Rapporto sulla costruzione delle situazioni» 1957.

⁹ Questo appello, nell'opposizione situazionista all'eclettismo culturale, è un duro attacco alla critica d'arte del tempo, accusata di «non aver mai saputo concepire una totalità culturale, e le condizioni di un movimento sperimentale che la oltrepassa incessantemente».

¹⁰ Constant «Le grand jeu à venir», in «Potlatch», Nr. 1 (nuova serie), luglio 1959.

¹¹ Pubblicato nel Bollettino della galleria Notizie di Torino (diretto da Elio Benoldi, Enrico Crispolti e Luciano Pistoi), Nr. 9, ottobre 1959, e nell'*Internationale Situationniste*, Nr. 3, dicembre 1959.

¹² Ved. Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Bari 1967. Per una recente critica di questo movimento vedi M. Perniola, *I situazionisti*, Roma 1972.

Asger Jorn: La fine dell'economia e la realizzazione dell'arte (1960)

Il tempo non è altro per l'uomo che una successione di fenomeni in un punto d'osservazione dello spazio, mentre lo spazio è l'ordine di coesistenza dei fenomeni nel tempo, o il processo.

Il tempo è il cambiamento concepibile solo sotto forma di movimento in progressione nello spazio, mentre lo spazio è la stabilità concepibile solo nella partecipazione a un movimento. Né lo spazio né il tempo posseggono una realtà, o valore, al di fuori del cambiamento, o processo, ossia fuori della combinazione attiva di spazio-tempo. L'azione dello spazio-tempo è il processo, e questo processo è esso stesso il cambiamento del tempo in spazio e il cambiamento dello spazio in tempo.

Così vediamo che l'aumento della qualità, o resistenza contro il cambiamento, è dovuto all'aumento quantitativo. Vanno di pari passo. E' questo sviluppo che costituisce lo scopo del progresso socialista: l'aumento della qualità mediante l'aumento della quantità. Ed ammette che questo duplice aumento è forzatamente identico alla diminuzione del valore, dello spazio-tempo. E' questa la reificazione.

La grandezza che determina il valore è lo spazio-tempo, l'istante o l'avvenimento. Lo spazio-tempo che è riservato all'esistenza della specie umana sulla terra manifesta il suo valore in avvenimenti. Niente avvenimenti, niente storia. Lo spazio-tempo d'una vita umana è la sua proprietà privata. E' la grande scoperta di Marx, nella prospettiva della liberazione umana, ma nel contempo il punto di partenza degli errori dei marxisti, poiché una proprietà diventa valore solo realizzandosi, liberandosi, utilizzando, e ciò che fa dello spazio-tempo d'una vita umana una realtà, è la sua variabilità. E ciò che fa dell'individuo un valore sociale, è la sua variabilità di comportamento in relazione agli altri. Se questa variabilità è divenuta privata, esclusa dalla valorizzazione sociale, com'è il caso nel socialismo autoritario, lo spazio-tempo dell'uomo è divenuto irrealizzabile. Così il carattere privato delle qualità umane (gli «hobbies») è divenuto una devalorizzazione della vita umana ancora più grande della proprietà privata dei mezzi di produzione, poiché l'inutile è, nel determinismo socialista, inesistente. Il socialismo, invece d'abolire il carattere privato delle proprietà, non ha fatto che aumentarlo all'estremo, rendendo l'uomo stesso inutile e socialmente inesistente.

Lo scopo dello sviluppo artistico è la liberazione dei valori umani mediante la trasformazione delle qualità umane in valori reali. Ed è là che comincia la rivoluzione artistica contro lo sviluppo socialista, la rivoluzione artistica legata al progetto comunista...

Il valore dell'arte è così un contro-valore in relazione ai valori pratici, e si misura in senso inverso a questi. L'arte è l'invito a un dispendio d'energia, senza scopo preciso che non sia quello che lo spettatore stesso può apportarle. E' la prodigalità... E' stato dunque immaginato che il valore dell'arte fosse nella sua durata, nella sua qualità. E si è creduto che l'oro e le pietre preziose fossero valori artistici, che il valore artistico fosse una qualità inerente all'oggetto in sé. Quando invece l'opera d'arte è solo la conferma dell'uomo come fonte essenziale del valore...

La rivoluzione capitalista è stata essenzialmente una socializzazione del consumo. L'industrializzazione capitalista apporta all'umanità una socializzazione altrettanto profonda quanto la socializzazione proposta dai socialisti, quella dei mezzi di produzione. La rivoluzione socialista è il compimento della rivoluzione capitalista. L'unico elemento da togliere al sistema capitalista è il risparmio, poiché la ricchezza del consumo è già stata eliminata dai capitalisti stessi. Trovare oggi un capitalista il cui consumo oltrepassi le esigenze più meschine, è ben raro. La differenza del modo di vivere tra un gran signore del XVII secolo e un grande capitalista dell'epoca di Rockefeller è grottesca, e s'aggrava sempre più.

La ricchezza nella variabilità del consumo è stata economizzata dal capitalismo, perché la merce altro non è che un oggetto d'uso socializzato. E' per questo che

COSA NOI VOGLIAMO

Nel 1951 fu inviato ad un gran numero di Università, Biblioteche, Istituti e Musei di tutto il mondo, un invito firmato dal Direttore dell'Università di Colombia - USA - il generale attualmente presidente Eisenhower. In questo invito si richiedeva di partecipare ad una indagine internazionale sulle "condizioni di libertà della ricerca e dell'espressione scientifica". Si indicava come la libertà della ricerca e dell'espressione scientifica sia considerata "fondamentale per la libertà e il benessere dell'Umanità"; ciò accadendo, per i popoli civilizzati, da parecchi secoli e come "questa libertà subisce oggi attacchi seri e sistematici in molti paesi".

La libertà ed il benessere sono concezioni molto vaghe ma la libertà di ricerca ed espressione scientifica è cosa ben precisa. Noi siamo arrivati, nello studio di questa questione, ad uno sconcertante risultato: *che la più grande minaccia contro la libertà della ricerca e dell'espressione scientifica è presente a partire dall'esperienza dello stesso perfezionamento dell'apparato scientifico - e dal pregiudizio professionale che impone l'impianto delle facoltà scientifiche.* Ciò accade sotto non importa quale regime politico. La debolezza del metodo di "obiettivazione scientifica", sta nel fatto ben noto che la pagliuzza nell'occhio del prossimo è assai più visibile che non il trave nel proprio.

Probabilmente è per questo motivo che noi aspettiamo ancor oggi, nel 1956, la risposta a quel problema, attualissima ed importante, che avrebbe dovuto esser data e pubblicata in occasione del cinquantenario dell'Università di Colombia nel 1954. Noi abbiamo in quell'occasione inviato a questa Università le nostre riflessioni su quel problema: la secolare libertà dell'espressione scientifica - che in sé, in quanto metodo, non può portare al benessere dell'Umanità altro che bombe atomiche - è seriamente minacciata se non la si completi col suo metodo inverso "la libertà della ricerca e della espressione artistica".

PERCHÈ LA BAUHAUS È COSÌ IMPORTANTE?

- 1) Perché ebbe il coraggio di accettare la macchina come strumento degno dell'artista.
- 2) Perché valorizzò il problema della "Forma Buona" per la produzione in serie.
- 3) Perché il suo corpo insegnante fu composto da un numero di artisti eccezionali più che in qualsiasi altra scuola d'arte moderna.
- 4) Perché creò il ponte sull'abisso che separa artisti ed industria.
- 5) Perché eliminò la differenza di livello fra le arti libere e quelle applicate.
- 6) Perché distinse nettamente fra ciò che si può imparare (capacità tecnica) e ciò che non si può imparare (il dono dell'invenzione creativa).
- 7) Perché il suo edificio a Dessau fu l'opera architettonica più importante nella decade 1920 - 30.
- 8) Perché giunse, dopo parecchi tentativi ed errori, a sviluppare una nuova concezione della Bellezza.
- 9) Perché infine la sua influenza nel mondo intero è ancora attuale soprattutto in Inghilterra ed in U.S.A.

Noi siamo consapevoli che il metodo della ricerca soggettiva (artistica) soffre di una debolezza altrettanto grave - per lo più ignorata - di quello dell'obiettivazione scientifica; ciò è causato dal fatto che una piccola spina nel proprio sedere è più dolorosa che non il colmo del tetto sulla testa del proprio vicino. E' tuttavia nostra convinzione che i due metodi si completino. E' per proporre questo metodo della ricerca artistica che noi abbiamo fondato il Movimento per una Bauhaus immaginista.

Noi esigiamo gli stessi mezzi e possibilità economiche e pratiche delle quali già si servono le ricerche scientifiche naturali con formidabili risultati.

La ricerca artistica è identica alla "scienza umana", ciò che per noi è la scienza "interessata", non la scienza puramente storica. Questa ricerca deve essere condotta dagli artisti coadiuvati dagli scienziati.

Il primo Istituto costituito a questo scopo nel mondo intero è il laboratorio sperimentale per ricerche artistiche libere fondato ad Alba il 29 Settembre '55. Tale laboratorio non è un Istituto di insegnamento, esso non serve che ad offrire nuove possibilità al Maestro nel suo campo di esperienza.

I Direttori dell'antica Bauhaus erano grandi maestri, di capacità eccezionali, ma pessimi pedagoghi. Le opere degli allievi, non erano se non scimmiettature pietose sui modelli dei loro maestri. L'influenza di questi fu indiretta, occasionata dalla forza dell'esempio: Ruskin per V. d. Velde, V. d. Velde per Gropius.

Ciò che diciamo non è per nulla un criticare, soltanto una constatazione da cui si possono trarre le conclusioni seguenti:

- Il trasferimento diretto dei doni artistici è impossibile, l'adattamento artistico si opera attraverso una serie di fasi contraddittorie: SBALORDIMENTO - MERAVIGLIA - IMITAZIONE - PROTESTA - TENTATIVO - ADEGUAZIONE.

Nessuna di tali fasi può essere evitata benché non sia necessario che esse siano tutte attraversate da un individuo solo.

La nostra conclusione interessata è questa: noi abbandoniamo ogni tentativo di azione pedagogica per orientarci sull'attività sperimentale.

PERCHÈ LA HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG DI ULM NON È UNA NUOVA BAUHAUS?

- 9) Perché l'effetto delle sue dottrine si indebolisce di giorno in giorno per essere rimpiazzato da un eclettismo immobile ed empiristico.
- 8) Perché la loro concezione della Bellezza è noiosa e senza alcun rapporto col desiderio di sensorialità e sensorialità della nostra epoca.
- 7) Perché l'edificio della scuola di Ulm è orientato verso i vecchi sistemi di costruzione senza aprire alcuna direzione nuova.
- 6) Perché considera l'attività creativa come un dono divino ed individuale e non come volontà sperimentale.
- 5) Perché sostituisce, al livellamento delle arti libere con le applicate, un rifiuto assoluto del diritto d'esistere all'arte libera.
- 4) Perché vuol fare dell'artista il servo dell'industria invece di rendere l'industria mezzo di libertà artistica ed umana.
- 3) Perché essa scuola è incapace di legare artisti eccezionali al suo carro.
- 2) Perché i suoi maestri sono stati, dal problema della Forma Buona, resi ciechi a quello della Forma Nuova.
- 1) Perché gli stessi furono incapaci di restituire agli artisti le macchine che sono i loro strumenti evidentemente giustificati, richiedendo una istruzione tecnica a chi voglia entrare nella loro scuola.

COS'È LA BAUHAUS?

La Bauhaus è una risposta alla domanda: Quale "educazione" è necessaria per l'artista, affinché egli possa occupare il suo posto nell'età della macchina.

COME È SORTA L'IDEA DELLA BAUHAUS?

Essa è sorta come una "scuola" in Germania; prima a Weimar in seguito a Dessau, fondata dall'architetto Walter Gropius, nel 1919 - distrutta dai nazisti nel 1933.

COS'È IL MOVIMENTO INTERNAZIONALE PER UNA BAUHAUS IMMAGINISTA?

È la risposta alla domanda DOVE E COME trovare un posto giustificato per l'artista nell'età della macchina.

Questa risposta dimostra che l'educazione data dall'antica Bauhaus è falsa.

COME È NATA L'IDEA DI UN MOVIMENTO INTERNAZIONALE PER UNA BAUHAUS IMMAGINISTA?

Esso è nato come movimento di protesta, fondato dal pittore Asger Jorn nel 1953 a Villars - Svizzera, contro il programma di una nuova Bauhaus ad Ulm - Germania, diretta dall'architetto Max Bill. Esso si è realizzato nel "laboratorio sperimentale" per una Bauhaus immaginista ad Alba sotto la direzione tecnica del Dott. G. Gallizio e attraverso la pubblicazione del periodico "ERISTICA" redatto da P. Simondo - Alba (Italia) Via XX Settembre 2.

PERCHÈ IL MOVIMENTO INTERNAZIONALE PER UNA BAUHAUS IMMAGINISTA È NECESSARIO

- 1) Perché abbiamo il coraggio di chiedere le macchine come strumento e gioco per gli artisti liberi.
- 2) Perché abbiamo, per la prima volta, risolto in maniera razionale il problema del rapporto fra la creazione individuale e la produzione in serie.
- 3) Perché siamo in grado di attrarre più artisti eccezionali nella nostra direzione di qualsiasi altro movimento artistico dopo la guerra.
- 4) Perché sostituiamo le tradizioni artigianali morienti con creazioni tecniche (artistiche) libere ed imponiamo i problemi artistici direttamente all'industria.
- 5) Perché abbiamo svelato l'inutilità di molte arti ed usi applicati e la necessità e funzionalità psichica delle arti libere.
- 6) Perché consideriamo l'attività creativa non come un dono divino ma come una capacità, rinforzata dalle esperienze nuove ed inattese, metodologicamente indirizzate.
- 7) Perché i risultati delle esperienze dell'Incontro internazionale della ceramica ad Albisola nel 1954 hanno già dimostrato la nostra capacità di trovare nuove prospettive nel nostro dominio.
- 8) Perché abbiamo creato una nuova teoria estetica, superiore a quelle esistenti, mediante la considerazione che il non - estetico non è il Brutto e il Ripugnante ma l'Insignificante ed il Noioso.
- 9) Perché il Movimento internazionale per una Bauhaus immaginista è la sola tendenza artistica che è stata capace di riunire differenti forze creative della nostra epoca (Cobra - Nucleari - Lettristi - ecc.) nella direzione iniziale di prospettive lungimiranti ed effettive.



Asger Jorn, *Le Bateau enragé*, 1957, olio su tela, cm. 100 x 80.
 Courtesy Galleria Blu, Milano.

i socialisti evitano d'occuparsi dell'oggetto d'uso.

La socializzazione dell'oggetto d'uso, che permette di considerarlo come una merce, ha tre aspetti principali:

a) Solo l'oggetto d'uso d'interesse comune e desiderato da una grandissima quantità di persone può servire come merce. La merce ideale è l'oggetto desiderato da tutti. Per aprire la via alla produzione industriale verso una tale socializzazione, il capitalismo doveva distruggere l'idea della produzione individuale e artigianale, dandola per « formalismo »;

b) Perché si possa parlare di merce, occorre avere una quantità di oggetti esattamente uguali. L'industria s'occupa solo degli oggetti in serie, fabbricandoli sempre più numerosi;

c) La produzione capitalista è caratterizzata da una propaganda del consumo popolare la cui potenza e volume sono incredibili. La pubblicità per una produzione socialista è solo la conseguenza logica della pubblicità per un consumo socializzato.

La moneta è la merce completamente socializzata, indicante la misura del valore comune a tutti...

La socializzazione costituisce realmente un sistema fondato sul risparmio assoluto. Consideriamo infatti l'oggetto d'uso. Abbiamo indicato che l'oggetto d'uso diventa una merce nel momento in cui diventa immediatamente inutile, in cui si rompe il legame causale tra consumo e produzione. Solo un oggetto d'uso trasformato in risparmio, messo in deposito, diventa merce, e ciò soltanto nel caso in cui esista una quantità di

oggetti d'uso in deposito. Questo sistema di stoccaggio, che è la radice della merce, non è eliminato dal socialismo, al contrario: il sistema socialista è fondato sul deposito di tutta la produzione senza eccezione, prima d'essere distribuita, allo scopo d'assicurare un controllo perfetto di questa distribuzione.

Fin qui non si è mai analizzata l'accumulazione — il deposito o il risparmio — nella forma che le è propria, quella del recipiente. Il deposito avviene in funzione del rapporto tra recipiente e contenuto. Abbiamo notato all'inizio che la sostanza, sovente nominata contenuto, altro non è che il processo; e, sotto forma di contenuto, essa significa una materia in deposito, una forza latente. Ma noi l'abbiamo sempre considerata nella sua propria forma stabile. La forma d'un recipiente è una forma contraria alla forma del suo contenuto; la sua funzione è d'impedire che il contenuto entri in processo, salvo in condizioni controllate e limitate. La forma-recipiente è così qualcosa di molto diverso dalla forma della materia in sé, dove c'è solo sempre la forma del contenuto; qui uno dei termini si trova posto in contraddizione assoluta con l'altro. E' solo nel campo biologico che il recipiente diventa funzione elementare. Tutta la vita biologica si è evoluta, per così dire, opponendo le forme-recipienti alle forme della materia. E lo sviluppo tecnico segue il medesimo cammino; e tutti i sistemi di misura, di controllo scientifico, mettono in rapporto forme oggettive con forme-recipienti.

Le forme-recipienti sono stabilite come contraddi-

zione delle forme misurate. La forma-recipiente nasconde normalmente la forma del contenuto, e possiede così una terza forma: quella dell'apparenza. Queste tre forme non sono mai chiaramente distinte nelle discussioni sulla forma...

Il denaro è la misura del tempo nello spazio sociale... Il denaro è il mezzo per imporre la stessa velocità in un dato spazio, che è quello della società. L'invenzione del denaro è alla base del socialismo « scientifico », e la distruzione della moneta sarà alla base del superamento del meccanismo socialista. La moneta è l'opera d'arte trasformata in cifre. Il comunismo realizzato sarà l'opera d'arte trasformata in totalità della vita quotidiana...

E' la burocrazia che appare — ovunque si manifesti (nel capitalismo, nel riformismo, nel potere cosiddetto « comunista ») — come la realizzazione della socializzazione controrivoluzionaria comune, per un certo verso, ai diversi settori rivali del mondo attuale. La burocrazia è la forma-recipiente della società: essa blocca il processo, la rivoluzione. In nome del controllo dell'economia, la burocrazia economizza senza controllo (per i suoi propri fini, per la conservazione dell'esistente). Ha tutti i poteri, salvo il potere di cambiare le cose. E ogni cambiamento si fa anzitutto contro di essa...

Il comunismo reale sarà il salto nel dominio della libertà e dei valori, della comunicazione. Il valore artistico, il contrario del valore utilitario (di solito chiamato materiale), è il valore progressivo perché è il valore dell'uomo stesso, mediante un processo di provocazione.

La politica economica ha mostrato, dopo Marx, le sue impotenze e i suoi rovesci. Un'iperpolitica dovrà tendere alla realizzazione diretta dell'uomo.

Asger Jorn

Jorn ha pubblicato questo testo sul bollettino della « Internationale Situationniste » (n. 4, Parigi, giugno 1960). Lo ha estratto dal suo libretto Critique de l'économie politique pubblicato un mese prima a cura dell'I.S. e dedicato a un noto socialista danese, Christian Christensen. Questo scritto costituisce il più avanzato tentativo di elaborazione politica delle idee del pittore danese.

La sua attività si forma in seno al movimento Cobra. Tra il 1948 e il 1951 esiste una Internazionale degli Artisti Sperimentali, più nota col nome della rivista che pubblica, « Cobra » (dalle iniziali di Copenhagen, Bruxelles, Amsterdam). Vi si raccolgono più gruppi tra cui il Gruppo Sperimentale Olandese (Appel, Constant, Corneille), che pubblica nel 1948 due numeri del suo organo « Reflex ». Benché disciolto da tempo, il movimento Cobra verrà resuscitato dal mercato verso il 1958, con la connivenza di alcuni suoi artisti. Così lo giudica il bollettino dell'I.S. (Jorn è uno dei suoi redattori):

« I gruppi del movimento Cobra s'erano riuniti per proclamare una ricerca sperimentale nella cultura. Ma questo aspetto positivo era paralizzato dalla confusione ideologica, intrattenuta da una forte partecipazione neo-surrealista. Cobra ha potuto condurre solo un'esperienza effettiva, quella d'un nuovo stile in pittura ».

Jorn fonda nel 1953 il Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata in diretta opposizione con la nuova Bauhaus (Ulm) di Max Bill e poi Maldonado. Il programma di questo movimento, in cui confluisce una frazione di Cobra, è sintetizzato in un volantino che riportiamo nelle pagine seguenti. Numerosi sono i testi teorici scritti da Jorn per il suo movimento, tra il 1953 e il 1957. Li seleziona e li pubblica nel libro Pour la forme edito dall'I.S. nel giugno 1958.

Difatti, Jorn ha partecipato alla fondazione dell'Internazionale Situazionista nel 1957, confluendovi con il suo Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata. Con Giuseppe Pinot-Gallizio che sostituisce nella redazione a partire dal secondo numero, collabora subito al bollettino dell'I.S., diretto dal teorico fondatore del movimento, Guy Debord.

Jorn affronta la questione dell'automazione (bollettino dell'I.S., n. 1) e si batte perché se ne stabilisca in primis l'uso, un uso socialista. « L'idea della standardizzazione è un sforzo per ridurre e semplificare il maggior numero di bisogni umani nella massima eguaglianza ». Contrario a qualsiasi insegnamento didattico delle arti, Jorn dibatte in seno all'I.S. numerosi problemi (il rapporto tra l'unico e il multiplo, per es.) giudicati non sufficientemente estremisti da altri membri.

Sulla base dei suoi scritti e d'una discussione del comitato di redazione del bollettino dell'I.S. (vedi n. 2), Constant giudica che le idee di Jorn « devono essere attaccate direttamente. Queste idee, come pure difese di fronte alla concezione di ciò che può essere l'urbanismo unitario. Quanto alla storia dell'arte moderna, Jorn sottovaluta l'importanza positiva del Dadaismo e sopravvaluta il ruolo dei romantici (Klee) nella vecchia Bauhaus. Il suo approccio alla cultura industriale è ingenuo e l'immaginazione appartiene secondo lui all'individuo isolato ». Constant, ex-sperimentalista olandese, e teorico dell'Urbanismo Unitario, non solo pone sotto accusa lo sperimentalismo, ma l'uso tout court della pittura e della letteratura. « Nessuna pittura può essere difesa dal punto di vista situazionista ». Constant abbandonerà l'I.S. nel 1960.

Jorn continua a collaborare al bollettino con circostanziati attacchi contro Isidore Isou, guida del lettrismo, la metafisica e la sua religione, e i nemici della création ouverte. L'intervento contro l'ideologia metafisica (n. 6 del bollettino, agosto 1960) coincide con l'annuncio delle dimissioni di Jorn dall'I.S. Non viene data alcuna ragione, a differenza delle feroci accuse che accompagnano le numerose espulsioni dal movimento, in questo del tutto simile — anche quando combatterà le sue innate tendenze « artistiche » per farsi movimento politico rivoluzionario — alle sette che l'hanno generato.

Dopo aver ripreso un'intensa attività in pittura e scultura, Jorn è morto nell'aprile 1973.