

ACCIONISMO VIENÉS: ¿Arte o violencia real?

• NOEMÍ SANZ MERINO¹ Y JOSÉ AMEZCUA BRAVO
 DOCTORANDOS DEL DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA, UNIVERSIDAD DE OVIEDO

*En el siguiente texto se intentará reflejar la miseria, la grandeza y la elocuencia del **Accionismo Vienés** a través de su forma de producción y reproducción artística. Veremos cómo con ella se pasa de la imagen del mundo al cuerpo como imagen, siendo ahí donde reside su radicalismo: en la violencia ejercida al más puro estilo 'performance'. Justificar el uso de la violencia estética, nos llevará a reflexionar acerca de la violencia real en el arte. Las cuestiones éticas se nos plantean por sí mismas, pues la imagen ya no es sacada de la realidad sino que es insertada en una realidad.*



El **Accionismo Vienés** se desarrolló de manera dogmática y oficial entre 1965 y 1970, pero sus influencias pueden ser rastreadas hasta nuestros días. Centrado en Viena y protagonizado por un núcleo numeroso de artistas preferentemente austríacos, se puede destacar la obra de Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler y Herman Nitsch. Detrás del *happening*, la *performance* y el *fluxus* este movimiento se nos desvela como la línea más cruenta del *body art* y de otros movimientos corporales

que les eran contemporáneos en EEUU, Italia, Alemania y Francia. Lo que les distingue es su carácter violento y agresivo, en particular, en el uso del propio del cuerpo a través del cual planteaban la negación absoluta de la estética, el artista y del arte mismo. Su lema era el de redimir y liberar. Con él, en palabras de Solans, «el Accionismo supuso un feroz ataque a la sociedad burguesa y especialmente a la Viena de postguerra, con todas sus secuelas monárquicas y militares, desde planteamientos psicológi-

cos –el arte como terapia y liberación de las represiones sexuales, tanáticas y agresivas– y revolucionarias –el arte como política, es decir, como transformación del mundo, dentro del contexto ideológico de las revoluciones de mayo del 68, que conmocionaron Europa y Norteamérica². Sus acciones consistían en la exploración de las zonas prohibidas del cuerpo, la mente y el arte. Este autodenominado «anti-arte», al ser entendido como pura acción, pretendía romper definitivamente con el arte como contemplación y/o reflexión, es decir, el fin definitivo de la palabra. Con ellos el campo de la acción será «el ser vivo» psíquico y físico. El soporte: el propio cuerpo, éste como la renuncia total a la mercantilización. Los materiales: toda sustancia orgánica que se halle en el mundo, incluidas, y sobre todo, aquellas que provengan del propio cuerpo humano. De esta manera el autocastigo del artista haría posible entrar en la dimensión de un arte terapéutico mediante la explicitación de las líneas inconscientes que habrían sido reprimidas por la cultura. Su objetivo sería el de hacer visible lo invisible. Así, el dolor producido, como en un ritual, tendría en último término un sentido libe-

rador, catártico, a través de lo «dionisiaco» purificante; y su aparente nihilismo se presentaría como una crítica a la religión, la moral y la política, manifestada a través de comportamientos sadomasoquistas que buscan la revolución de la identidad en la no-identidad (es decir, a través de la animalidad y del dolor).

Podríamos seguir describiendo de forma aún más poética y atractiva su dimensión artística, tal como se hace en la mayoría de las referencias al Accionismo Vienés que en distintos trabajos o páginas *web* hemos encontrado. Visto así, es comprensible que cuando se enseña en las Facultades de Historia del Arte se les defina como un movimiento artístico que se enmarca en los movimientos contraculturales de los años 60, que se les describa como la auténtica radicalización de las vanguardias y como parte de la tradición artística austríaca que desde finales del siglo XIX practicó un arte muy comprometido políticamente. Comprensible es, también, que se les presente como los últimos románticos, reconociéndose en ellos un conocimiento teórico que iría desde Sade hasta Foucault, pasando por Nietzsche, Bataille, Baudelaire, Artaud, Rimbaud, Freud, Lacan, Jung, etc. e incluso que se compare con la literatura de Kafka, Beckett, etc. Fácil lectura, por otro lado, si no se profundiza en dichos antecedentes, pero que ha posibilitado su reconocimiento como arte antes y ahora, pues *Aktionen* no sería más que la última consecuencia posible de sus teorías, de sus diversas críticas o pro-



puestas estéticas y sus reflexiones sobre el objeto artístico. De modo que, lo que en muchos fue una sospecha, con el Accionismo Vienés se vuelve prueba objetiva.

Pero todas estas aclaraciones contextuales y teóricas parten del supuesto de que este tipo de manifestaciones son arte, un juicio respaldado, más que demostrado, por su definitiva institucionalización como tal a través de los circuitos artísticos, tanto oficiales como independientes, así como por la propia Academia. Lo que nosotros queremos hacer mediante este trabajo es buscar qué discursos son realmente los que le legitiman como movimiento artístico. Lo que, como veremos, no nos llevará a preguntarnos ¿qué es arte? o a establecer un canon artístico, nada más lejos de nuestra intención, sino más bien, por las propias características de estas manifestaciones, a preguntarnos si

puede existir arte sin ética o si, al menos, la reflexión moral tiene algo que decir en la reflexión sobre el arte. Por supuesto, no trataremos de solucionar los eternos dilemas entre ética y estética, sino que intentamos, mediante el que consideramos un ejemplo perfecto, destapar la caja de Pandora respecto de un tema que, aunque parece estar muy presente en la actualidad con motivo de la violencia audiovisual que nos rodea, creemos no se trata con profundidad ni en la teoría estética ni en la teoría ética actuales.

II

Comencemos por describir algunas de sus acciones desde un lenguaje menos rimbombante, o mejor dicho, un lenguaje más alejado de aquello a lo que nos tiene acostumbrados la crítica de arte. Cuando se nos dice que en el Accionismo Vienés los cuchillos se convierten en pinceles, el cuerpo en lienzo y la propia sangre en el pigmento, se está hablando de exhibiciones en las que los artistas se están realizando cortes, automutilaciones o autoelectrocuciones, o todo ello a la vez, como medios por los que, por ejemplo, Günter Brus manifestaba la destrucción como parte fundamental de la obra de arte. Cuando se nos explica que su intención es la de llevar a cabo *collages* en los que el cuerpo humano pierde su forma en una alusión a la propia experiencia vital para crear una dimensión positiva a través de la liberación de tabúes, nos encontramos trabajos como los de Otto Muehl, en los

que aparece rebozado entre sus propios excrementos. Así como cuando se nos describen los espectáculos multitudinarios, a través de los que a Nitsch tanto le gustaba «accionar», como dramatizaciones de liturgias eclesíásticas en las que, además como novedoso, se hacía participar al público; de lo que se trata es de orgías al más puro estilo de los relatos de Sade y de sacrificios de animales vivos llevados a cabo en su gran castillo del Barroco. Tampoco nos olvidemos de la excepción dentro del Accionismo que supuso Schwarzkogler. Él realizaba las únicas acciones que tan sólo aludían a la violencia, sin caer en ejercerla sobre sí mismo, pues su intención fue la de mostrar ésta como algo frío y silencioso, a través de una iconografía hospitalaria. Schwarzkogler, que definía el cuerpo humano como «purgatorio de los sentidos», nos presentó como su última acción el acto de matarse al tirarse desde una ventana.

Visto así ¿Es arte?, ¿Por qué no va a serlo? En aquella época ya se aceptaba que el arte no tenía por qué ser bello. La fealdad, lo monstruoso, la representación de la violencia y el mal son también exitosos medios artísticos de comunicación y portadores de diversos sentidos. Además, como en las vanguardias, el no-arte del Accionismo Vienés es una tentativa que, aún entendida como terapia para el pueblo, es llevada a cabo, y comprendida sólo por una elite. Aún hoy se están exhibiendo los documentos gráficos de aquellas acciones; las más recientes son: la propia parti-

cipación de Nitsch en Roma en 2001; en enero de 2002 se cerraba en el Louvre la exposición temática *La pintura como crimen o la parte maldita de la modernidad* donde aparecían fotografías de algunos Accionistas; la exposición, también de Nitsch ese año en Nápoles o la *mostra* sobre Accionismo Vienés en Milán en el 2003. En la ac-



tualidad se exhiben en la sede de la Galería de Arte Moderno de Verona fotografías de Nitsch. Según el Museo de Arte Moderno de la Fundación Ludwig Wien de Viena: «el Accionismo Vienés es la aportación más radical y esencial de Austria al desarrollo internacional de la Vanguardia».

Formalmente se trataría de un arte trasgresor e innovador, intencionalmente se buscaría la crítica a la época contemporánea. De hecho este tipo de militancias han sido una preocupación artística recurrente desde los orígenes del s.XX y uno de los protagonistas del llamado retorno de lo real en el arte. Así, las acciones de este grupo podrían verse como un caso de dicho retorno. Pero la actitud de representación en este tipo de escenificaciones, acciones, manifestaciones o como las queramos llamar, como veremos, se asemeja más bien a la realidad como meta que como vehículo propio de creación artística.

III

¿Faltaba aún algo por decir del viejo emblema del Romanticismo, de un carácter destructivo que había patentizado ya la llamada Vanguardia? Lo más seguro es que el campo estético pudiera quedar reducido a la vuelta al origen, a la masificación de la estética y a la repetición de formas antes existentes, pero de todas formas en los soportes (reales) de dicha manifestación faltaba por decir algo. Es probablemente con la misma liberación sexual, con la crítica feminista y con el auge de la «crítica», en donde el cuerpo, como el significativo *par excellence*, se hace eco de nuevas mistificaciones y de nuevas marcas, inclusive podríamos decir, de ciertos lenguajes sobre-impuestos y de ciertas formas de expresión que no sólo arrebatan el hecho de la misma liberación sexual, sino

que además reproducen cierta forma de contextualización del cuerpo. Más allá del erotismo, de la barbarie, inclusive de la pornografía y el *snuff* (como lo conocemos ahora), donde la forma de expresión sale del paso entre el arte y el no-arte, se ponía en tela de juicio el mismo juicio de la representación, así como del soporte en el que ésta queda como marca indeleble.

El Accionismo Vienés es real precisamente ahí donde el arte exige una realidad que vaya más allá de la oferta de la obra de arte, o sea más allá de la misma idea de valor estético, entendiendo este como mercancía. El Accionismo es, en este caso, un paso más de lo real al arte, pero también una vehiculización de la violencia en lo que le quedaba por mostrar al arte: la trasgresión exacerbada, el más allá del límite, mostrando, como diría Bataille, que «ahora el hombre normal sabe que su conciencia tenía que abrirse a lo que más violentamente le había sublevado: lo que más violentamente nos subleva está dentro de nosotros»³. El Accionismo tiene dos caras, a nuestro parecer: por un lado, la exaltación de la violencia y el recrudescimiento de lo real en la pornografía y el *snuff*; y por otro, la manifestación de la misma obra como expresión ontológica. «El exceso se opone a la razón», de nuevo con Bataille. Y esto es precisamente el valor intensificado del Accionismo, el ritual como forma de arte no posible de capturar y que escapa a su vez del consumo y de la oferta/demanda; el Aktionen deviene y se deja ver como el

reducto de la misma realidad fragmentada, como el lugar del «no- arte», donde la violencia como vehículo de mitificación ha crecido dentro del arte, pero sin estar encarnada: es que sólo eso le faltaba. Esto hace el Aktionen. La referencia al cuerpo obturado, concluido y reabsorbido por el espectador, es lo que quiere producir el Aktionen, la concatenación de que ese cuerpo violentado y devaluado (por sí mismo, que incluye el «somos todos» de la época) es parte de lo que el mismo arte, a pesar de todas sus excepciones, ha querido mitificar: el cuerpo erótico.

De esta forma la cuestión por el orden de lo real se transfiere a un hecho real,

Esto es precisamente el valor intensificado del Accionismo, el ritual como forma de arte no posible de capturar y que escapa a su vez del consumo y de la oferta/demanda.

porque todas las imágenes que nos quedan del Accionismo son impresiones reales de algo que realmente sucedió. Es como si quisiéramos hacer patente una nueva realidad. ¿Qué diríamos? ¿Es irreal? No, precisamente lo que nos queda como Aktionen, no es su posibilidad de reproducción sino su posibilidad de recreación, sólo que a diferencia de un Warhol, que bien puede volverse a serigrafar o incluso a copiar y poseería el mismo valor que el autor le quiso dar, con el Aktionen necesitaríamos un cuerpo nuevo, un cuerpo fresco, delicioso, listo para manchar; justamente como lo sería para Sade una Juliette o una Justine. Quizás por eso

las siguientes palabras de Baudrillard tengan razón con respecto al porno: «La irrealidad moderna no es del orden de lo imaginario, es del orden del máximo de referencia, del máximo de verdad, del máximo de exactitud –consiste en hacerlo pasar por la evidencia absoluta de lo real»⁴. ¿Qué necesitaríamos entonces para tener de nuevo el Aktionen? Un cuerpo, ¿y qué más? Violencia, cortes, sangre y animales muertos. No más. Quizás también sería necesario hacernos eco de las críticas al poder, de la realidad como sistema de mercancías y del arte degenerado para tener toda la escenificación como nueva. Lo curioso precisa-

mente es esto, que mientras la ironía del Pop se mantiene y mantiene su propia ironía, para recrear la expresión del Accionismo necesitaríamos algo más: una víctima, una forma más de atisbo y de recelo contra las prácticas apropiacionistas y sobre todo, un vínculo con lo que podríamos llamar no-arte.

IV

Ya dijimos qué es lo que puede ser equiparado con el Aktionen, de hecho hemos intentado reflejar su miseria, su grandeza y su elocuencia con su forma de reproducción. Faltaría un segundo paso, pasar de la imagen del mundo al cuerpo como imagen. Qui-

zás ahí esta la radicalidad, en la violencia ejercida, como se demuestra al más puro estilo *performance*. Justificar el uso de la violencia estética nos lleva a algunas consideraciones de la violencia como forma de creación, inclusive como violencia real. No en vano para hablar del erotismo Bataille en varias ocasiones recurre al símil de la violencia y de la guerra, no siendo extraño por tanto que diga: «Al igual que la crueldad el erotismo es algo meditado. La crueldad y el erotismo se ordenan en el espíritu poseído por la resolución de ir más allá de los límites de lo prohibido». De la misma manera que lo erótico, la crueldad y la violencia tienen un residuo de ese oscuro lugar donde ya no quedan palabras. Como hubiera dicho Artaud, el verdadero teatro de la crueldad sería aquel donde el espectador y el actor quedan como encantados en un lugar donde ya no hay guión, por tanto autor/dios. Espontaneidad de la imagen visitada de nuevo, actuación donde el color ha perdido posibilidades. La imagen de la violencia es una imagen comprometida con eso que precisamente se aleja del arte: la representación y la pérdida del aura. Sólo nos quedan imágenes dirá Nitsch al terminar la acción y ver cómo ha quedado su cuerpo magullado por el estilete y la flagelación. Efectivamente el cuerpo como vehículo testimonial lo que no podrá volver a repetirse, y eso es el paso del tiempo.

De ahí la imposibilidad de captar de nuevo lo sublime del Accionismo, como expresión

de un arte del pasado. Y no es que haya muerto el arte, sino que la intensificación máxima de lo que representó el Aktionen (la violencia como soberanía) tenga hoy, que quedar reducida a la imaginería de lo que alguna vez fue real: «El deseo que tenemos de consumir y de arruinar, de hacer una hoguera con nuestros recursos y de forma general la felicidad que nos da la consumación, la hoguera, la ruina, esto es lo que nos parece divino, sagrado y lo que determina en nosotros actitudes soberanas, es decir, gratuitas, sin utilidad, que no sirven más que para lo que son, sin subordinarse jamás a resultados ulteriores»⁵. De esta forma, con palabras de Bataille, ponderamos una forma de lenguaje ahí donde quizás nunca la hubo, un residuo de reali-

hombre civilizado, la violencia es silenciosa»⁶.

Del Accionismo sólo tenemos fotografías y vídeos. Donde la pregunta corría por el tiempo, y la producción de la *performance*, antes, era inmediatez, ahora las imágenes del Aktionen se nos presentan como encapsuladas por los vestigios de la reproducción y de la alegoría. ¿Quién puede recordar esa forma de arte, de actuación, sino es con un poco de ironía y hasta humor negro? ¿Qué representan estas imágenes? Un arte que no está disponible en tiendas, como no cesan de anunciar en los televisores a primeras horas de la mañana. Las imágenes del Accionismo sólo presentan la luz de su propia luminosidad, si es que podemos quedarnos



Lejos, muy lejos ha quedado la imagen estática unitaria que quería derramar un y mil significados.

dad artística que ha quedado opacada por nuevas formas de ilusionismo o como dice Baudrillard, de realidad. La observación que debemos hacer a la realidad como forma de realización es que la violencia no está nunca fundada bajo los espectros ni de la guerra ni de la inocencia sino que se enfunda en el guante del deseo y de la creación como punto focal de acción, simple y llanamente. El Accionismo, y esto debemos pensarlo así, se sostiene porque lejos de estar en un mundo donde la violencia es imagen, estamos en un mundo donde la violencia es lenguaje: «O mejor dicho, al ser lenguaje por definición la expresión del

estáticos en un tiempo y en una escena que no es propiamente la nuestra, o sea, están cargadas de cierto nihilismo que atañe al cuerpo.

Lejos, muy lejos ha quedado la imagen estática unitaria que quería derramar un y mil significados. Lejos también esta la forma de representación que quiere adueñarse de la imagen para sí y así desmitificarla o aterrorizarla. La imagen ha jugado con la ventaja siempre –desde los años de la cámara fotográfica– de ser como un señuelo entre la interpretación y lo que realmente quiere decir. La imagen pasa a ser un vehículo no sólo artístico sino también funcio-

nal a partir de su reproducción temática (y esto lo proponemos como un vehículo que saca de la propia imagen significados diversos) quedando ésta reducida a su aspecto netamente funcional y práctico: la imagen ya no está «donde se creía que podría estar» Pero no sucede lo mismo con todas las imágenes. Creemos que existe un poder de las imágenes como datos históricos y estéticos potentes; creemos además que hay imágenes que defraudan porque se olvidan radicalmente del *hic-et-nunc*, pierden su aura, de tal manera que la fuerza que proponen tendría más que ver con la imaginaria que las sostiene en tanto vehículo por el que fueron producidas. No todas las imágenes están presentes en los libros de arte del siglo XX, por lo menos no todas las que justifican un tipo particular de violencia engendrada de forma automática y romántica como culto al cuerpo y a la violencia.

De todas formas, la imagen *Aktionen* tiene que ver con un conato de la realidad, no sólo la propia realidad (la incrustación de la imagen), sino que además plantea toda una serie de cuestiones referentes a la imagen como arte. ¿El *Aktionen* es arte? O mejor dicho ¿es no-arte?

V

Estamos con Solans cuando afirma, frente a la primera impresión de muchos, que no se trata de un arte postmoderno. Éste se presenta tan sólo como testigo del fracaso de los proyectos revolucionarios del romanticismo y la moderni-

dad. En cambio, los artistas de «resistencia», como el Accionismo Vienés, son los últimos artistas modernos. Nosotros pensamos que son los agónicos coletazos de un arte que está muriendo, acciones desesperadas que intentan escapar al ya mercantilizado arte de las vanguardias. Si las vanguardias artísticas son consideradas por muchos como el tercer romanticismo, estos movimientos artísticos son su agonía, y con ello su degradación. De ahí que mantengan muchas de sus actitudes y de sus principios y por ello, aún en mayor grado, de sus paradojas. «El arte de resistencia ya no es ese 'grito' al límite [reconoce Solans], sino el silencio de lo que atravesando el límite, ha vuelto»⁷. En este mismo texto la autora les denomina terroristas, pero no compartimos su parecer cuando afirma que lo son en tanto que intentan desenmascarar las ideologías de la realidad, sino que pensamos precisamente que lo son porque cierran el círculo del poder con más poder: la decisión de la acción es la voluntad de un «yo» individual, un «yo resisto», sí, pero también un «yo ataco», un «yo impongo»: «en este sentido la voluntad del artista es una voluntad que se ejerce contra el poder..., que surge del poder y que es, a su vez, poder»⁸. Quizá la paradoja está, como señala Lluís Álvarez, en que no hay emancipación sin violencia: «si alguien se emancipa de su 'alienación' lo hace adquiriendo el derecho a comportarse igual de mal, por lo menos, que quienes le han alienado»⁹.

No, Adorno no se equivo-

có, el arte después de Auschwitz era imposible. Claro está, el arte entendido como sublime. El cinismo del que el Accionismo hace gala no es más que la continuación de la misma voluntad de poder que nos llevó a aquello. Sus performances nos quieren hacer creer que son la auténtica experiencia estética, pero tanto la forma como el contenido de estas acciones son para y por la violencia. Ésta es el verdadero fin y no sólo el medio, el arte es sólo la excusa, la herramienta que consigue sublimarla. No se trata de un arte comprometido políticamente, aquel que querría Benjamin, sino de una nueva forma de ejercicio de poder violento estetizado. Es un perverso ejemplo de aplicación de la normativa estética al mundo real. La acción propuesta, al romper definitivamente con el arte como aurático, consigue, además, acabar con la idea misma de gusto. Como consecuencia de ello se reduce la experiencia estética a experiencia «exitosa», logrando llevar al límite la brecha abierta por los vanguardistas. A través de su intención de registrar visualmente sus acciones producen la estetización de la realidad, esto es, convierten la realidad en virtual. Todo lo contrario que moralizar la realidad, lo que se hace así es permitir la extrapolación a la realidad, no sólo de valores estéticos sino de sus juicios.

El propio Mühl se dio cuenta de que la incorporación de la cámara fotográfica a la *Aktion*, más que ampliar las posibilidades de las acciones, como creyeron en un inicio, disminuía su sentido de totali-

dad: «la acción sufre un proceso de estetización a través de la imagen filmada»¹⁰. Querían cambiar la pintura por la acción y consiguieron cambiar la acción por la imagen. También el contenido se ve neutralizado. La solución que dio Nitsch en su Teatro fue la de filmar de forma que fuera lo más fiel a la realidad, sin pensar la acción para ser filmada, como lo hicieron anteriormente, pero sin dejar de filmar. Lo que en todo caso les animó a buscar diferentes formas de «escenificación». Respecto del tema dijo Nitsch: «como muchas acciones eran demasiado fuertes para ser realizadas ante muchos espectadores y los actos públicos resultaban muy caros, preferimos realizar nuestras acciones en privado, en un pequeño círculo y sólo ante algunos fotógrafos. Lo único que quedó de la acción fue la documentación gráfica»¹¹.

Lo que sucede en la actualidad es que este tipo de transgresiones, que han sido usadas y respetadas en el "Arte", se están extrapolando a otros medios audiovisuales, como la publicidad, la moda, la televisión: desde el sexo hasta la enfermedad y la tortura. De tal manera que se está practicando una suerte de legitimación circular de ambas manifestaciones: las reconocidas como Arte y las que no. ¿Por qué está más legitimado un museo para exhibir fotografías de un accionista viéndose automutilándose que un servicio informativo o un film mostrando imágenes con torturas similares? De esta forma se hacen posibles afirma-

ciones como las del músico Stockhausen cuando dijo que el atentado del 11 de septiembre¹², aunque condenable moralmente, fue una gran obra de arte contemporáneo. Ante lo cual sólo podemos estar de acuerdo con la opinión de Paul Auster: «el asesinato en sí nunca es arte». Y esto a pesar de todo el montaje mediático que se podría hacer; en tal caso sólo se lo podría catalogar como *snuff movie*. «La violencia mortal junto con la opresión y la tiranía, que son sus armas, sólo poseen justificación filosófica en cuanto representaciones estéticas: dadas a nivel existencial no son una *questio* sino un *factum*. Como cuestión de hecho la violencia real es sólo accidental y sólo puede ser



La separación del artista del resto de la comunidad a la hora de su valoración ética y estética es una suerte de elitismo artificial.

considerada de dos maneras: en cuanto acción irruptiva y constante del simbolismo de lo consabido o en cuanto decisión absolutamente solipsista librada a la responsabilidad de un sujeto»¹³. Entonces, ¿puede el formato artístico o el objetivo político legitimar la violencia real? ¿No se tratará, más bien, de un arte que legitima la violencia por el arte mismo o, incluso, por la violencia misma? El espectador se reitera la pregunta: ¿Hasta dónde? Justo aquí es cuando el Accionismo representa o plantea las cuestiones éticas por sí mismas: la imagen ya no es sacada de la realidad sino que es insertada en una realidad.

VI

La separación del artista del resto de la comunidad a la hora de su valoración ética y estética es una suerte de elitismo artificial. Muchos artistas e intelectuales modernos y contemporáneos han querido romper con las connotaciones clásicas de arte, con la idea de belleza o incluso de sublime, pero la verdad es que el artista sigue manteniendo ese aura como ser de una sensibilidad especial, que es capaz de enriquecer el desarrollo social porque logra, mediante su arte, poner de manifiesto las contradicciones del proceso histórico en el que nació y vive. Los artistas lo consiguen, ya que, además, tienen el talento para inventar lenguajes

y formas de comunicación nuevos que les permiten ir más allá de los controles ideológicos y del peso de la cultura. En cierta forma son vistos, intencionalmente o no, como benefactores de la humanidad, supuesto similar del que disfrutaron los científicos hasta hace bien poco. Es normal, pues, que características como libertad, flexibilidad y espontaneidad sean no sólo deseables, sino necesariamente respetables en un artista. Pero este supuesto es un artificio y una construcción cultural, como tantas otras que ellos mismos critican.

Cuando el artista crea no sólo se presupone él inocente, sino que existe una presun-

ción de inocencia desde la sociedad hacia el artista y hacia el arte. Hacia éste último porque, mientras no necesita legitimarse como tal desde hace muchas décadas, somos el resto los que debemos demostrar por qué algo es o no es arte; mientras que al artista se le presupone inocente de intenciones, más allá de las propiamente artísticas, porque se le presupone consciente de su situación de actor en el mundo. En este sentido parecen estar más allá del bien y del mal, de tal manera que pueden abordar con su trabajo también lo moralmente inaceptable. Ésta libertad total sería, al parecer, lo que posibilitaría abrir zonas nuevas de pensamiento, visión, sensibilidad, etc. consiguiendo iluminar aquello que está en tinieblas. Así, el arte empuja los límites de lo establecido pero, con ello, los propios artistas trabajan al límite de lo socialmente permitido.

El ámbito de la creación-ficción está inmerso en una red de comunicación cultural basada en valores concretados en cada época, proceso que hace que, al menos, cada uno de sus agentes sea un ser ético, porque en ella se establecen obligaciones y vínculos morales en los que finalmente la libertad del artista a la hora de la creación exige la consideración y el respeto al otro. He aquí donde ética y estética deben encontrarse y dialogar, porque ambos son en sociedad. No sólo la expresión artística o incluso cualquier tentativa está cargada de una dimensión moral, sino también la percepción, la crítica y la interpretación

son procesos éticos y lo son porque exigen comprender el lenguaje y la racionalidad del otro. De esta forma, el modo de actuar dentro de una comunidad es una cuestión que también atañe a la sociedad. El terreno fronterizo en el que se encuentran es peligroso, no sólo para los artistas, que acarician o incluso transgreden los límites legales y los presupuestos éticos y políticos respetados por las democracias occidentales, sino que, y por esto último, también es peligroso para el público.

En todo caso, no debemos olvidar, al menos, que el arte no es la búsqueda de efectos, sino la construcción de sentido. A pesar de que el escándalo, la repugnancia o la violencia supongan una fuerte acción simbólica, no son las únicas maneras que tiene el arte de descubrir zonas nuevas¹⁴. Si en la creación el artista supera la línea de su compromiso en cuanto agente social, su producción deja de ser arte. Si el placer se convierte en el único canon para un arte o para un criterio estético al que no le sirve ya nada de lo anterior, deberíamos al menos recordar que «cualquier persona con sentido común sabe que obrar mal puede producir placer»¹⁵.

Nuestra intención no ha sido la de moralizar, aunque algunos nos acusen de ello por querer cuestionar éticamente el arte, sino el intento de tener en cuenta aquello que reconoció el pensador *debole* Lluís Álvarez: «Echar más fuego nihilista a la hoguera nihilista que consume a los grandes ideales, tanto los clásicos –la felicidad perso-

nal– como los cristianos –la salvación– no sé si tiene un límite interno»¹⁶

noe-yo@mismail.com
pepin2102@hotmail.com

Notas

1 Mi contribución a este trabajo no hubiera sido posible sin la financiación de la Fundación para el Fomento en Asturias de la Investigación Científica Aplicada y la Tecnología y la colaboración del Proyecto de Investigación "La lógica de la creencia" (MCT02-BFF01102).

2 P. Solans: **Accionismo Vienés**, Nerea, Madrid 2000, pp. 12-13.

3 G. Bataille: **El Erotismo**, Tusquets Editores, Barcelona 2000, p. 203.

4 J. Baudrillard: *De la Seducción*, Cátedra, Madrid, 2000. p. 34.

5 J. Baudrillard: ob. cit.

6 J. Baudrillard: ob. cit.

7 P. Solans: «Sobre el carácter ético del arte», en *Lápiz*, nº 167, 2002, pp. 21-33, cit. p.24.

8 P. Solans: **Accionismo...**, ob. cit. p.82.

9 Ll. Álvarez: «El mal: perspectivas filosóficas», en *Debats*, nº 82, 2003, pp. 110-115, cit. p. 115.

10 P. Solans: **Accionismo...**, ob. cit. p. 82.

11 Citado en P. Solans: **Accionismo...**, ob. cit. p. 83.

12 Tristemente, ahora también podríamos preguntarnos si también fue arte lo sucedido el 11-M 2004 en Madrid.

13 «La introducción de estos factores estéticos, como es lógico, degradan el mismo concepto de 'revolución', a menos que lo identifiquemos con el de 'revuelta justa'. Pero en todo caso la persistencia del mal en cuanto acción interruptiva y mala voluntad continúan informando el 'sentimiento trágico de la vida'. Ll. Álvarez: «El fin del fin. Emancipación sin utopía y apuesta por el Canon global», en *Memorana*, nº 4, 2001, pp. 113-122, cit. p.119.

14 Un ejemplo, también muy polémico sería el del director de cine Michael Haneke, otro vienés, que con su *Funny Games* sí hace una crítica a la violencia: muestra el sinsentido de la misma y hace que el espectador deteste más la violencia que cuando entró en el cine. Él es consciente de que la dicotomía entre realidad y ficción ha desaparecido, es una hibridación, y así se lo hace patente al público mostrándoles que aquello que han elegido para pasar un buen rato podría ser la grabación de un episodio real.

15 A. Valcárcel: **Ética contra Estética**, 1ª. Edición, Crítica, Barcelona 1998, p. 150.

16 Ll. Álvarez: «El fin del fin ... », ob. cit. p.119. ■