

Guillermo Cano Rojas:

**LA GESTIÓN DEL ARTE EN LAS POLÍTICAS
CULTURALES IDENTITARIAS:
EL CURIOSO CASO DEL ACCIONISMO VIENÉS**

Comunicación presentada en el marco de la I Convocatoria *¿Quién está detrás de la cultura?* Jornadas en Sevilla de REU08. *Prácticas artísticas-políticas-poéticas, hacia la experiencia de lo común*. Estas jornadas forman parte del proyecto **REU08** incluido dentro del programa de **UNIA arteypensamiento**

**LA GESTIÓN DEL ARTE EN LAS POLÍTICAS CULTURALES IDENTITARIAS:
EL CURIOSO CASO DEL ACCIONISMO VIENÉS.**

Guillermo Cano Rojas

Resumen: Las políticas culturales existen en relación de unas a otras. Es por eso que en esta comunicación hemos querido reflexionar sobre la producción y gestión de la cultura teniendo presentes otras experiencias que tienen lugar en el marco europeo. Para ello, nos basaremos en un caso concreto: el movimiento artístico del accionismo vienés. A través de este caso, analizaremos cuáles son los intereses y los efectos de las políticas culturales de las instituciones artísticas que han logrado transformar un movimiento crítico con el nacionalismo austriaco en uno de los pilares desde los que se levanta la identidad artística y nacional de este país. Este proceso de alteración implica formas oficiales de entender y proponer el arte a partir de relaciones entre la elaboración de la historia, y políticas de las diferencias culturales orientadas hacia la configuración social.

Palabras Clave: Arte Contemporáneo, Historia, Sexualidad, Política.

INTRODUCCIÓN

La reflexión sobre las condiciones y términos en los que se realiza la actual producción y gestión de la cultura implica debatir los procesos mediante los que se ha llegado al estado actual de las cosas. Y en la medida en la que las instituciones no existen en el vacío, sino en una red de relaciones, entendemos pertinente que, sin perder de vista la especificidad de nuestro contexto, podamos considerar otras experiencias presentes en esa red de relaciones europea donde se subsume la producción cultural y la investigación del territorio andaluz.

En este marco, analizaremos algunos de los intereses que subyacen en la gestión de las políticas culturales, así como algunos de los efectos que se derivan de éstas. Para ello, vamos a basarnos en un caso concreto: el movimiento del accionismo vienés. Partiendo de una revisión crítica sobre las políticas culturales que han realizado las instituciones artísticas, profundizaremos en la forma en la que este movimiento que, en su momento fue abiertamente crítico con el nacionalismo austriaco, ha devenido en seña identitaria de este país, y en qué términos se construye esta identidad artística y nacional. Para llevar a cabo este análisis hemos dedicado un primer apartado donde ponemos en conocimiento del lector algunas consideraciones sobre la naturaleza de este movimiento y enumeraremos algunas de sus contribuciones de mayor relevancia y que van más allá de lo meramente artístico. En el siguiente apartado se describirá el espacio cultural y el momento histórico donde se ha producido esta transformación. De esta forma, relacionaremos los enfoques que las instituciones han realizado a través de publicaciones y de exposiciones con las apariciones de cambios determinantes en la vida económica y política de Austria. El último apartado analizará de qué modo concreto la política cultural está construyendo una identidad donde converge el reciclaje del pasado artístico inmediato, el uso de la historia, y la politización de las diferencias como valores sociales que favorecen un bien común.

1. EL MOVIMIENTO DEL ACCIONISMO VIENÉS

El accionismo vienés es un movimiento artístico que tuvo lugar en Austria desde finales de la década de los cincuenta hasta comienzos de la década de los setenta. Generalmente ha sido vinculado a la figura de sus cuatro artistas más conocidos: Günter Brus, Otto Mühl, Herman Nitsch, y Rudolf Schwarzkogler, sin embargo esta caracterización es muy incompleta, ya que se trata de un movimiento que en su momento aglutinó a más de una treintena de artistas. Además experimentó diversas agrupaciones: el Grupo de Acción de Viena (1965), el Instituto del Arte Directo (1966), y el Movimiento de Cine Expandido (1968), por citar algunas. Entre estos artistas hubo, naturalmente, intereses y planteamientos contrapuestos, pero comparten entre sí el papel que le otorgaron al cuerpo y a las acciones en su trabajo artístico. Su singularidad hace de él un movimiento sin precedentes y difícilmente comparable a otros artistas y a otras prácticas. Surgieron en un atmósfera muy específica: la situación de aislamiento de la sociedad austriaca de la posguerra, de manera que la rebelión contra el nacionalsocialismo, forma parte de su misma actitud vital. Los mejores ejemplos que conocemos de este movimiento son los de los cuatro antedichos accionistas, y diremos que el concepto que mejor logra ampliar nuestra entendimiento sobre su trabajo es el de las *desilusiones corporales*¹. Su trabajo representa el origen del arte corporal europeo, siendo el principio de esta experiencia el deseo de poder superar los límites de la representación pictórica. Desde ese deseo inicial hasta su resultado final han realizado contribuciones en materia de política de la sexualidad y derechos sobre la libertades. En un contexto donde la política de fuerte tradición conservadora, las ideas nacionalsocialistas, y el peso del catolicismo las limitaban considerablemente en una atmósfera opresiva. Por todo ello, hay que considerar el papel de este movimiento como parte activa de los cambios de la sexualidad contemporánea a través de una lucha contra la sexofobia. Sus mejores ejemplos se encuentran en el cuestionamiento de la genitofobia, y

¹ CANO, G. *Las desilusiones corporales. Contribuciones de la sexualidad radical del accionismo vienés*. Valencia, Editorial UPV, 2009 (En prensa)

del dominó de peligro² a través de un enfoque terapéutico y lúdico de las perversiones sexuales de la *scientia sexualis*. Muchas de sus acciones fueron realizadas en la esfera pública, posibilitando que se visibilizará en este ámbito traumas y fracturas personales que hasta entonces pertenecían a una estricta intimidad. De este modo, sus acciones favorecieron una transformación de la intimidad. No obstante, por su posición de libertarios radicales, y por la naturaleza transgresora de sus acciones, también incurrieron en contradicciones y elementos negativos. Abogaron por una esencialización de la sexualidad mediante definiciones de carácter dogmático, utilizando un lenguaje totalitarista, y pensada únicamente en términos de represión y liberación. En su conjunto, con sus luces y sus sombras, este movimiento ha sido condición de posibilidad para que pudieran darse otros cambios. La naturaleza de su trabajo excede lo artístico para adentrarse en otras realidades que los revelan como agentes históricos de una historia no oficial. Sin embargo, finalmente, la historia oficial los ha acabado reclamando para sí. Veamos a continuación uno de los eventos que mejor reflejarán este proceso de fagocitación oficial:

El viernes 7 de junio de 1968, a las 20:00 h., en el contexto de las revueltas estudiantiles de Mayo del 68, la Asociación Socialista de Estudiantes Austriacos (S.O.S.), convocó a los accionistas a participar con un evento para el auditorio I de la Universidad de Viena. La prensa centroeuropea recogió que en la sala de lectura de la universidad podía haber unos 500 estudiantes reunidos para poder asistir al evento que comenzó con la lectura del texto *Posiciones, posibilidades y funciones del arte en la sociedad del tardocapitalismo*. En el texto aludían al papel servil del arte dentro de las nuevas sociedades democráticas, como una válvula de escape y un precinto de seguridad donde la gente normal se mira para no reconocerse. Distinguieron de este modo dos tipos de arte: el oficial y normativizado, y otro revolucionario capaz de crear nuevas formas de comunicación social. A continuación comenzaron las acciones de Brus, Otto Mühl, Peter Weibel, Oswald Wiener y

² Según la antropóloga Gayle Rubin, la sexualidad moderna se ha construido sobre un principio sexofóbico: el dominó de peligro. Una idea negativa sobre la sexualidad que funciona a modo de advertencia: si cruzamos una frontera o barrera, nos sucederá algo catastrófico.

Kattenbäck. Primero Wiener y Mühl leyeron un texto: *Otro cero más*. Fue una crítica sobre la familia Kennedy; Mühl lamentó la importancia que se le había dado a su asesinato mientras se silenciaba el asesinato de estudiantes vieneses durante las revueltas de los meses anteriores. Leído el texto, Mühl realizó algunas acciones con su Grupo de Arte Directo. Entre éstas la que más trascendencia tuvo fue una en la que mientras Wiener disertaba sobre lenguaje y pensamiento, Mühl con un cinto azotaba a otro colaborador con el torso desnudo y los pies descalzos, unos pantalones largos y con toda su cabeza vendada. Por el azotamiento, Mühl fue acusado por las Cortes Judiciales de humillar la dignidad humana e infligir dolor sobre un cuerpo. Los periódicos y la prensa artística los acusaron de ser un sádico y un masoquista. Pero el azotamiento no tenía que ver con la obtención del placer mediante el dolor, sino con una forma simbólica de hacer visible la violencia del poder del Estado nacionalista, el efecto de las instituciones sobre los cuerpos. No se trataba de representar esta idea, sino de presentarla como una realidad³. Por su parte, Weibel repartió entre los asistentes un texto sobre el ministro austriaco de finanzas Koren, y Kattenbäck leyó un texto sobre el lenguaje y la información. Brus realizó su acción nº 33: *Análisis corporal. Arte y revolución*. Se desvistió, se cortó en el pecho, en el muslo, miccionó en un vaso y se bebió su orín, se embadurnó con sus heces, se tiró al suelo y masturbándose fue cantando el himno austriaco. El escándalo fue absoluto. La policía irrumpió y hubo arresto para Mühl, Brus y Wiener. Aquí comienza el principio del fin del movimiento accionista. Hubo un linchamiento de la prensa sensacionalista y acusaciones judiciales por insultar a la familia Kennedy, por desnudarse y por masturbarse, y por defecar y degradar los símbolos nacionales. En concreto, los cargos presentados fueron disturbio de la paz pública e indecencia pública⁴. Como elemento agravante se argumentó haber realizado estas acciones ante más de 400 personas de ambos sexos, en un espacio académico, y bajo pretexto de ser un evento cultural profesional. Se solicitó la máxima pena posible. La

³ Este procedimiento ya había sido empleada Mühl en ese mismo año en *Amore*, un film realizado por Kurt Kren donde Brus, tumbado, desnudo y pintado de blanco sobre una mesa fue azotado con una correa, primero por una colaboradora, y después por Mühl.

⁴ GREEN, M. *The writings of Vienna Actionists*. London, Atlas Press, 1999, p. 61

Universidad de Viena no quiso saber nada del asunto. Los accionistas tuvieron que exiliarse a Alemania para evitar el ingreso en la cárcel. Pero aquí no acaba la historia. Veinte años después, en 1988, fue inaugurada una de las exposiciones que, todavía hoy, ha resultado de mayor importancia sobre el accionismo vienés: *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus 1960-1965 (De la pintura de acción al accionismo 1960-1965)*, comisariada por Hubert Klocker y Konrad Oberhuber. Para la inauguración del evento se contó con la presencia del jefe de gobierno de la II República Federal de Austria, el canciller federal, Franz Vranitzky. En este punto luce en todo su esplendor el asunto que aquí nos ocupa: En 1968 los accionistas fueron sentenciados a prisión por ultrajar los símbolos nacionales y ahora, un alto funcionario del estado les rinde honores.

2. LA NATURALEZA DEL CAMBIO Y LA TRANSFORMACIÓN DE LA NATURALEZA

Seguidamente vamos a describir de qué modo las políticas culturales de las instituciones artísticas han ido operando este cambio. Desde que tuvo lugar la última acción de estos artistas hasta la fecha actual contamos con cuarenta años de publicaciones y exposiciones dedicadas al accionismo. La cultura artística europea es la que le ha prestado mayor atención. En América se les ha dado algo de atención, especialmente los Estados Unidos y Canadá, siendo inexistentes las publicaciones en América del Sur. En Europa, por razones evidentes, el mayor esfuerzo lo han hecho Austria y Alemania. No obstante, Francia, España, e Italia han manifestado un claro interés, y en un menor grado los países del Este de Europa -Rumania, Bulgaria, República Checa-, o incluso Inglaterra que ha mantenido una presencia más discreta aunque decisiva a través de una de las publicaciones de mayor relevancia: *The writings of Vienna Actionists* (Green, M., 1999). En general, en todos estos países es mucho mayor el número de exposiciones que el de publicaciones. Podemos agrupar en dos grandes temas la presencia del movimiento o de alguno de sus miembros en las exposiciones: o bien como ejemplos paradigmáticos del arte austriaco, o bien como ejemplos

extremos del arte de acción o de la performance. El primer tema los presenta como ejemplos de la identidad artística austriaca dentro de unos planteamientos artísticos nacionales, especulando sobre lo que esta identidad contiene de siniestro, maldito, o grotesco. Además de la ya comentada *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus 1960-1965*, sirvan de ejemplos a lo dicho las dos exposiciones austriacas itinerantes realizadas por el comisario húngaro Lórand Hegyi: *La visión austriaca. Posiciones del arte contemporáneo*, y, *La visión austriaca: Tres generaciones de artistas* (1997). O bien la exposición en la ciudad italiana de Milán a cargo de la comisaria austriaca, Eva Badura-Tritska: *Dal profondo. Brus. Nitsch. Rainer. Contemplazione, energismo e mito* (1986). En España contamos con los ejemplos realizados por la Real Academia de Bellas Artes de Madrid: *RENNWEG. Pintura, dibujo y escultura austriaco* (1986), y *El Ángel Terrible. Lo fantástico y lo grotesco en el actual Arte Gráfico austriaco* (1989). También Francia se hizo eco de estos planteamientos a través de la muestra en el Museo del Louvre de París *La peinture comme crime. Où la part maudite de la modernité* (2001). Así, en *El Ángel terrible* el arte austriaco es caracterizado por el historiador del arte austriaco Kristian Sotriffer de la siguiente manera: “Lo que en el arte austriaco...reiteradamente puede llamar la atención, es una cierta inclinación hacia lo siniestro, demente, extremo”⁵. En su opinión esta inclinación es propia de sociedades perturbadas. En otra muestra, *La visión austriaca. Posiciones del arte contemporáneo*, Lóharnd Hegyi afirma que, dentro de los artistas que conforman la imagen cultural de Austria, la generación del accionismo vienés “es contemplada por el experto en arte como un fenómeno típicamente austriaco de los años sesenta”⁶. En general, puede decirse que: “sin duda alguna, los legendarios accionistas vieneses han sido la agrupación más importante en las artes austriacas tras 1945”⁷.

⁵ SOTRIFFER, Kristian. “Lo fantástico y grotesco en el actual arte gráfico austriaco”. *El Ángel terrible*. Madrid, Bellas Artes, 1988. p. 11

⁶ *Ibidem* p. 13

⁷ *Ibidem* pp. 13-14

Por otro lado, el segundo tema general con el que se los ha enmarcado, como ejemplos extremos del arte de acción, cuenta con ejemplos expositivos como *L'art au Corps. Le corps exposé de Man Ray á nos jours* (1996), o bien *Hors Limits. L'art et la vie 1952-1994* (1994), en el Centro George Pompidou de Paris. En Canadá, el comisario Richard Martel propuso *Art Action 1958-1998* (1998), y en Estados Unidos tuvo una especial relevancia *Out of Actions. Between Performance and the object 1949-1979* (1998). Su extremismo, además de vincularse a prejuicios de salud mental en los artistas, también será relacionado con cierta identidad del arte austriaco. Esta relación ya fue durante los años setenta perfilada en dos publicaciones que han formado la base de interpretación de la mayoría de publicaciones siguientes: *Del Arte objetual al Arte de concepto* (1974) de Simón Marchán y *Body art and performance. The body as language* (1974) de Lea Vergine. Desde los primeros estudios, es inherente a este movimiento un exceso de interpretaciones que no han logrado generar un entendimiento realista sobre su trabajo, sino oscurecerlo mediante su mitificación o su condena. Pero existe un momento concreto donde los dos temas comentados se intensifican notablemente. Hay un momento previo, durante los años ochenta, cuando Austria se plantea su entrada en la antigua Comunidad Económica Europea. Pero el incremento más severo será con su entrada en la Unión Europea en 1995. La explicación a esto la encontramos en la necesidad de tener que participar competitivamente en el mercado cultural de la UE. Fue entonces cuando para satisfacer este interés hubo que elaborar una identidad nacional con la que singularizar al país. Será en la gestión de políticas culturales que construyan y definan esa identidad el momento en el que Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Mühl y Rudolf Schwarzkogler, a pesar de sus acciones, comenzarán a ser definidos como pilares del arte austriaco. Aunque con anterioridad se dieron intentos de proyectarlos más internacionalmente, si se revisa la actividad cultural institucional no será hasta esta fecha cuando se intensifiquen sus exposiciones y publicaciones. Austria, que por mucho tiempo estuvo en un aislamiento cultural en el que dio la espalda a sus artistas más críticos, se incorpora a un mercado cultural internacional y precisa de ofrecer un producto y una seña para

poder participar activamente en la red de instituciones culturales europeas. Este es el interés que respalda el curioso caso accionista. Y es en este contexto donde hemos de situar las interpretaciones dadas a su trabajo, y el oportunismo cultural que ha generado unos conocimientos irreales sobre su singularidad.

2. CÓMO SE CONSTRUYE UNA IDENTIDAD A PARTIR DEL ARTE

Este trasfondo de intereses económicos y sociales en el ámbito de las políticas culturales de las instituciones es propio de nuestra época, pero no es una maniobra nueva. Unos años antes de que apareciese el movimiento del accionismo vienés, aunque también en una sociedad de la posguerra, en la Francia de 1948, Sartre escribía lo siguiente: *Tengo miedo de que se busque hoy, mediante una maniobra sutil, la transformación de los escritores y los artistas en bienes nacionales*⁸. Los intereses culturales de las instituciones del Mundo Moderno han inducido cambios en los modelos de crítica e historización. El arte, en tanto que cultura, se favorece como un valor social cuyo bien común resulta incuestionable. Estos cambios afectan la propia función social del arte que queda instrumentalizado por procesos políticos que incluyen formas de elaborar la misma conciencia histórica. En términos de gestión de política cultural, legitimar el arte significa volverlo un sustituto que favorece la configuración de los nuevos modelos sociales. Cuando se produce una falta de fuerza en la cultura y en la política se hace preciso recurrir a la enajenación de la historia y a la inspiración que producen los artistas. En relación a la literatura, Sartre expresó la siguiente preocupación: “Nunca ha amenazado a la literatura un peligro tan grave: los poderes oficiales y officiosos, el gobierno, tal vez las mismas alta y gran industria, han descubierto la fuerza de la literatura y van a utilizarla en propio provecho... Los críticos no se cuidan ya de apreciar las obras,

⁸ SARTRE, J.P., 1948: *¿Qué es la literatura?*. Buenos Aires, Losada, 1969 (Ed. Orig. 1948), p. 36

sino de calcular su importancia nacional y su eficacia”⁹. Profundizando en los intereses que subyacen en la gestión de las políticas culturales se hace preciso concretar que para que estos intereses se manifiesten y se materialicen, es necesario que haya agentes dispuestos a ellos. Suscribimos las palabras de Jesús Rubio cuando afirma: “Las instituciones culturales han sustituido a los rituales como forma de iniciación a la cultura en un modelo social identitario. Hoy en día nadie que meramente quiera aportar algo a esa cultura puede quedar fuera de esas instituciones que han acentuado su carácter de autoridad como si de formas rituales del pasado se tratara. Hemos vuelto a una cultura conservadora donde el orden y la autoridad de las instituciones imponen el ritmo cultural de la colectividad”¹⁰. De este modo, los procesos culturales y sus objetos acaban interiorizando la lógica económica y las leyes del mercado, como en el caso que nos ocupa. Pero, ¿de qué modo se hacen aceptables estos intereses? ¿Cómo es posible legitimar y producir el valor de bien social? En la opinión de Michel Foucault hay una razón que es de alcance general y de carácter táctico: “El poder es tolerable sólo con la condición de enmascarar una parte importante de sí mismo. Su éxito está en proporción directa con lo que logra esconder de sus mecanismos”.¹¹ Realizar esta legitimación, hacer tolerables y aceptables los intereses de las autoridades culturales requiere de un juicio de carácter histórico. Es decir, un objetivo de la gestión de las políticas culturales se encuentra en la elaboración de los procesos y experiencias históricas, porque de este modo es posible construir diferencias sociales. De este modo, el arte es legitimado para que a su vez pueda hacer verosímiles las historias que confirman las señas identitarias. Para poder pronunciar una sentencia histórica de semejante trascendencia es necesario profetizar, adelantarnos al propio tiempo: no lo esperamos; antes de que puedan venir los que vendrán detrás nuestra y enunciar sus

⁹ *Ibidem*, p. 37

¹⁰ RUBIO LAPAZ, J. “Identidad e institucionalización cultural: Andalucía entre los tópicos y la modernidad. En *Identidad e institucionalización en la cultura artística contemporánea*. Revista HUM736. *Papeles de Cultura Contemporánea*. Granada, Grupo de Investigación de la Universidad de Granada HUM736 “Tradición y modernidad en la cultura artística contemporánea”, Diciembre 2009, nº 10, p. 189

¹¹ FOUCAULT, M. *Historia de la sexualidad. La voluntad de placer*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002 (Ed. Orig. 1976), p. 105

juicios históricos, nosotros, que somos muy displicentes, ya le dejamos la tarea hecha. Este es el poder con el que se han autoinvertido las instituciones y la crítica: dejan sentado de una vez por todas aquello que será historia. Y es preciso decirlo todo ello en el ritual de la inauguración, en las introducciones de los catálogos, en la conformidad de los autores que se prestan a sostener ese mismo juicio histórico. Pero además hay que hacerlo con un tono solemne; infunde respeto. Frente a este deje, Sartre enuncia lo siguiente: “Convenzámonos, por el contrario, de esta severa verdad: por mucha que sea la altura en el que nos situemos para juzgar a nuestro tiempo, el historiador futuro se situará a mayor altura todavía; la montaña en la que nosotros creemos haber construido nuestro nido de águila no será para él más que una topera”¹². Veamos algo más concretamente en el movimiento accionista qué relación han establecido las políticas culturales entre la legitimación de una identidad nacional y la propia historia de su país.

El historiador del arte austriaco Hubert Klocker recoge la noción de *hora 0* como un lugar común entre los historiadores contemporáneos de arte en Austria. Con la *hora 0* se designa el periodo histórico iniciado con la posguerra, y con este término se hace una clara alusión a un absoluto comienzo. Por otro lado, el también historiador del arte Edwin Lachnit afirma que los artistas y intelectuales no conformistas en Austria fueron asesinados o expulsados del país: “Hubo que partir de cero para poder aprovechar plenamente el potencial artístico existente y recuperar el terreno perdido”¹³. En realidad, esta noción de *hora 0* no procede de la historia del arte. Se trata de un concepto histórico y oficial para toda centroeuropa. Así, en Alemania esta noción también se utilizó y “1945 quedó marcado como *Das Jahr Null (el año cero)*”¹⁴. Sin embargo, la realidad distó de esta consideración oficial que, en términos de materialismo histórico, es un concepto propuesto por los vencedores, una fórmula socialmente aceptable de erigir un monumento en el calendario de

¹² SARTRE, J. P., *op. cit.* pp. 30-31

¹³ LACHNIT, E. “Notas acerca del arte austriaco de posguerra”. *La Visión Austriaca. Posiciones del arte contemporáneo*. Viena, Dellerfuhrs Offsetdruck, 1998. p. 43

¹⁴ BENZ, Wolfgang, GRAML, Hermann. *op. cit.* p. 351

la conciencia histórica. El término de *hora cero* evoca la idea de comienzo, pero ¿a partir de qué? A partir de la conmoción y la brutalidad de la guerra, una retórica sentimental tranquilizadora frente a la conciencia y la memoria de vinculación al nazismo. Una política de memoria histórica que también se ha tenido en consideración en el urbanismo, llevándose a cabo en los espacios simbólicos de la ciudad, por ejemplo a través de la reconversión de los campos de concentración en lugares ahora de recuerdo para los heroísmos de la guerra. El caso de Dachau, el primer campo de concentración nazi, es bien representativo. En el Tratado Segundo de *La genealogía de la moral*, Nietzsche escribía lo siguiente sobre el olvido: “El olvido no es una mera *vis inertiae*, como creen los superficiales; antes bien, es una facultad de inhibición activa, una facultad positiva en el más estricto sentido”¹⁵. De este modo, argumentaba cómo el olvido tiene una utilidad bien clara y definida; se trata del guardián y del garante del orden anímico, aquello mediante lo cual éste puede permanecer en calma: “...enseguida se alcanza a ver hasta qué punto sería imposible, sin el olvido, que hubiese felicidad, alegría, esperanza, orgullo, *presente* alguno”¹⁶. Por ello, conminar al olvido no es algo baladí; cada vez que se haga preciso disponer de algún modo del futuro, se hace preciso del algún otro modo olvidar algo en concreto del pasado. Las políticas culturales que construyen una identidad nacional a partir de la reelaboración de su pasado artístico han procedido hasta puntos insospechados procurar ese olvido: “En lugar de un internacionalismo ahistórico, abstracto e ingenuo-evolucionista se ha formulado un concepto de regionalismo realista de mayor sensibilidad histórica”¹⁷. Es decir, la interpretación que las autoridades culturales del trabajo artístico tiene que ver con dotar de relevancia artística a lugares que antes no lo tenían. Como puede verse, seguimos sin abandonar el interés por hacer culturalmente competitivo al país. Y paradójicamente la nueva sensibilidad histórica lo es pero sin sentir su propia historia. A nuestro entender, la experiencia artística del movimiento accionista en relación a su contexto histórico y político específico, más que

¹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Madrid, Tecnos, 2003 (1887) p. 97

¹⁶ *Ibidem* p. 98

¹⁷ *Ibidem* p. 19

comprenderse bajo un modelo de nueva sensibilidad histórica, parece más adecuado concebirla como una *contramemoria*¹⁸. Una contramemoria que participó de una resistencia a la enajenación histórica de su tiempo. Sus consideraciones sobre el cuerpo y el arte no dejan de ser un testimonio cultural de un proceso de resistencia en un país donde se daban unas condiciones políticas y culturales conservadoras. La contramemoria histórica surgida de sus desilusiones corporales podría entenderse a su vez como una *memoria afectiva*, “es decir, con narrativas personales que se entretajan con historias colectivas”¹⁹. Por tanto, como una forma de política de la intimidad y de lo privado para la esfera pública. Históricamente, más que situarlos en una hora 0 o interpretarlos como una nueva sensibilidad histórica tal y como se nos propone en el ámbito institucional, y parafraseando a Walter Benjamin, las desilusiones corporales del accionismo vienés son aquello que se desprende al pasarle el cepillo a contrapelo a la historia oficial.

2.1. Sobre la politización de las diferencias culturales

Un aspecto notable de este curioso caso lo acabamos de ver: la legitimación cultural de políticas identitarias a través de la relación entre la historia y el arte. Seguidamente introduciremos otro aspecto de este caso, y que concierne al hecho de establecer diferencias y esencias nacionales sobre este movimiento. Quisiéramos abordar este aspecto mediante dos reflexiones. La primera concierne a la relación que existe entre las diferencias y la pluralidad. Históricamente, politizar las diferencias ha demostrado dos realidades. Una primera ha sido de carácter histórico. Generalmente ha sido llevada a cabo por minorías oprimidas que, por distintas razones, han necesitado construir identidades sociales en torno a sus diferencias, y que aunque fuesen de naturaleza sexual, racial, étnica, de clase social o religiosa, finalmente era en el ámbito de las libertades y de los derechos e

¹⁸ PRIETO STAMBAUGH, A. “Memorias desplazadas: el arte visual transfronterizo frente al posmodernismo”. *Cuadernos Americanos*, México, UNAM, 1996 p. 237

¹⁹ *Ibidem* p. 239

igualdades sociales donde se realizaba su lucha. Una segunda politización de las diferencias es más propia de nuestra actualidad. Son más de los que debieran aquellos que han comprendido que las diferencias logran tocar asuntos fuertemente emotivos, activan nervios sociales, y por ello usan las diferencias de acuerdo a otros intereses. Las grandes compañías han comprendido esto. Las instituciones también. Por otra parte, y sin salirnos de esta sucinta reflexión, se hace necesario recordar que la pluralidad no requiere ser alcanzada; es, ya en sí, una condición humana básica. De lo que se trata es de generar actitudes que logren asumirla y establecer nuestras relaciones sobre la base de esta conciencia. La pluralidad, como condición humana básica lo que revela es que somos iguales y distintos a un mismo tiempo. Es cierto que por mucho tiempo la visión que ha prevalecido ha sido el de un falso universalismo donde realmente no estábamos todos reconocidos. Sin embargo, en un gesto que tiene más de visceral que de racional, actualmente nos pensamos más a través de nuestras diferencias que de nuestras semejanzas y aspectos comunes. Como existe un correlato entre lo pensamos y lo que hacemos, nuestra forma de relacionarnos dependerá de asumir este esquema. Cualquier enfoque que pretenda este pensamiento sin tener en cuenta ambos términos de la pluralidad será necesariamente parcial e incompleto. Los accionistas han contribuido a visibilizar no sólo otras formas de hacer en relación a su contexto, sino también otras formas de pensar y vivir la sexualidad al margen del esquema único que ofrecía la ideología nacionalsocialista y el catolicismo. En lugar de acercar su trabajo hacia este terreno se los ha acabado planteado como hechos diferenciales y rasgos constitutivos de la misma esencia austriaca.

La segunda reflexión está también vinculada a lo que acabamos de decir. Es posible que a nivel cultural en determinadas regiones del planeta que a su vez están muy desconectadas del resto del planeta quepa hablar de diferencias en términos de esencia y de pureza. Pero en nuestras sociedades del presente, en las grandes ciudades, construir identidades diferenciadas a partir de supuestas esencias sociales y culturales es ante todo una estrategia retórica que jerarquiza unas prácticas culturales sobre otras, y privilegia determinados agentes sobre otros. Al no estar exentas de

jerarquización, la política de las diferencias identitarias genera problemáticas que se manifiestan en las practicas culturales y en su gestión. Así sucede en latinoamérica con las comunidades indígenas: “Los actores de los movimientos indígenas saben que la desigualdad tiene una dimensión cultural, y los más informados sobre la constitución de las diferencias conocen que esta reside, más que en rasgos genéticos o culturales esencializados (la lengua, costumbres heredadas e inamovibles), en procesos históricos de configuración social”²⁰. ¿Es posible entonces elaborar una cultura simbólica donde una sociedad pueda reconocerse sin pasar por alto los flujos migratorios que incesantemente la atraviesan? En una sociedad como la austriaca donde al menos dos generaciones han crecido con la ideología de una pureza racial es necesario tocar esa fibra, convencer de un sentido de la autenticidad, aunque para ello haya que asumir cierta siniestralidad. Pero lo cierto es que Austria, - al igual que el resto de países-, puede pensarse de una manera más realista considerando sus mutaciones, y sus alteraciones. En su caso específico, además del flujo migratorio procedente de la Europa del Este, habría que destacar sus relaciones con la vecina Alemania. Desde comienzos de los sesenta hubo una fuerte conexión y flujo cultural, especialmente entre Berlín y Viena²¹. Razones de exilio político y cultural, ya que Berlín era un refugio seguro para artistas no oficiales de Austria. Artistas y poetas fueron poco a poco asentándose por el territorio alemán, comenzando este exilio miembros del anterior Grupo de Viena, el artista Arnulf Rainer, o bien los mismos accionistas con Brus (1969), Nitsch (1967), y posteriormente Mühl. Brus declaró en una entrevista con Catherine Grenier: “Alemania me ofreció no solamente un lugar seguro en el exilio, sino también una apertura hacia la escena mundial del arte”²². Por esta razón, consideramos que enmarcar este movimiento como pilares de una identidad artística nacional sin tener en cuenta todo esto, sólo es plausible mediante un irrealismo histórico y una construcción ficticia de las diferencias. Sobre este asunto,

²⁰ GARCÍA CANCLINI, N. *Diferentes, desiguales y desconectados*. Mapas de la interculturalidad. Barcelona, Gedisa, 2004 p. 47

²¹ Para ampliar esta cuestión puede consultarse el catálogo de JOACHIMIDES, Christos M. “The Strain of Reality. West Berlin and the visual arts 1963-1978”. *13° E. Eleven Artists working in Berlin*. London, Whitechapel Art Gallery, 1978

²² GRENIER, Catherine. *Günter Brus. Limite du visible*, Paris, Centre George Pompidou, 1994, p. 245

cerramos nuestra reflexión con una cita del antropólogo argentino Néstor García Canclini: “Quienes suponen que en las diferencias culturales está su mayor fortaleza, tienden a absolutizarlas”²³.

CONCLUSIONES

Partiendo de una revisión crítica de las políticas culturales que han planteado las instituciones artísticas en el caso del accionismo vienés, puede ilustrarse de qué manera se articulan intereses de ámbitos distintos y que aparentemente no cuentan con relación alguna, y de qué modo estos intereses convergen en la construcción de identidades nacionales a través de políticas culturales. En el momento en el que Austria decidió salir de su aislamiento y vincularse al proyecto común de la Unión Europea, necesitó elaborar una identidad artística nacional y diferenciada. Esta identidad le ha permitido de cara al exterior ser competitiva en un mercado cultural internacional, y de puertas hacia dentro establecer procesos de configuración social. Esta configuración establece un modelo social basado en identidades diferenciadas y jerarquizadas. Y este interés responde a una conciencia que sabe que estas cuestiones tocan asuntos fuertemente emotivos. Paralelamente, en la medida en la que Europa se establece una red de infraestructuras, y en la medida en la que esta construcción identitaria forma parte del discurso oficial, otras instituciones de otros países lo respaldan y divulgan. La gestión de la cultura en nuestro tiempo implica reelaborar la misma relación entre el arte y su historia alterando su verdadero significado político. La instrumentalización de la historia implica adentrarse en las memorias afectivas, por esta razón, se comprende la importancia de manejar estos asuntos emocionales que surgieron en vivencias muy concretas.

²³ GARCÍA CANCLINI, N. *op. cit.*, p. 47

Los efectos que se derivan de estos intereses manifiestan una redefinición de la función social del arte. El valor de los artistas legitimados por las autoridades radica en su capacidad para producir un valor social para la nación que es de bien común. Sin embargo, lo que se ha logrado es generar modelos de conocimiento deficitarios, y visiones históricas distorsionadas. Ya hemos visto cómo los accionistas han llegado a ser caracterizados como fenómenos típicamente austriacos. Pero si se piensa detenidamente esa afirmación resulta casi irrisoria: viene a plantear que es algo típicamente austriaco acciones como *Arte y revolución*. Por último, en lugar de acercar las contribuciones políticas de este movimiento hacia el terreno de las luchas históricas en la sexualidad y en las libertades, y por ende, hacia la pluralidad, hemos conseguido confiscar su experiencia crítica y singular en una identidad socialmente aceptada. Esta situación, en su conjunto, nos invita a considerar si es a través de esta gestión de la cultura como podemos generar un conocimiento que nos ayude a entender nuestro tiempo y nuestras experiencias históricas más determinantes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities. Reflexions on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres, 1983.
- AZNAR, Almazán, Sagrario. *El arte de acción*. Guipúzkoa, Nerea, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989.
- BENZ, Wolfgang, Graml, Hermann. *Europa después de la Segunda Guerra Mundial. 1945-1982*. Madrid, Siglo XXI, 1986.
- CANO ROJAS, Guillermo. *Las desilusiones corporales. Contribuciones de la sexualidad radical del accionismo vienés*. Valencia, Editorial UPV, 2009. (En prensa)
- *El Ángel Terrible. Lo fantástico y lo grotesco en el actual Arte Gráfico austriaco*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona, Gedisa, 2004.
- GREEN, Malcolm. *Writings of the Vienna Actionists*. London, Atlas Press, 1999.
- FULLBROOK, Mary. *German National Identity after the Holocaust*. USA, Blackwell Publishers, 1999.

- HEGYI, Lórand. *La visión austriaca. Posiciones del arte contemporáneo*. Viena, MUMOK, 1997.
La visión austriaca: Tres generaciones de artistas. Viena, MUMOK, 1997.
- KLOCKER, Hubert (Ed.) *Wiener Aktionismus. Vol. I-II*. Viena, Graphische Sammlung Albertina, Vienna, y el Ludwig Museum, Cologne, 1989.
- MARCHÁN, Simón. *Del Arte objetual al Arte de concepto*. Madrid, Akal, 1997.
- RUBIO LAPAZ, Jesús (Coord.). *Identidad e institucionalización en la cultura contemporánea*. Granada, Revista HUM736 *Papales de Cultura Contemporánea*, nº 10, Diciembre, 2009.
- SARTRE, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?*. Buenos Aires, Losada, 1969.
- SCHIMMEL, Paul (Ed.). *Out of Actions. Between Performance and the object 1949-1979*. L.A., Thames and Hudson, 1998.
- *13° E. Eleven Artists working in Berlin*. London, Whitechapel Art Gallery, 1978.