

Situaciones, Intentos de igualar la vida al arte y viceversa.

Andrés González Fernández



A finales de los años 50 se produce una revolución artística instigada por el rechazo que comenzó a inspirar el predominio de un arte cada vez más alejado de las realidades mundanas y el descontento ante la decadencia de lo que Guy Debord bautizó como "la sociedad del espectáculo". Aunque las formas en las que se manifestó esta revolución fueron de enorme diversidad se puede afirmar que todas tenían en común la ambición de crear una interacción entre la práctica artística y la propia vida. El objetivo del arte ya no sería el de crear un objeto, sino una **situación** vital.

La siguiente comunicación se plantea como una *deriva*, siendo uno de los múltiples recorridos posibles para enfrentar los hechos que marcaron el arte de mediados del siglo XX.

Andrés González Fernández es alumno de 5º curso de la facultad de Bellas Artes de Sevilla

UN NUEVO CENTRO

Para el mundo occidental el arte surgido tras la Segunda Guerra Mundial culmina con el expresionismo abstracto norteamericano, que alcanza sus cotas más altas en las brochas de pintores como Jackson Pollock y Mark Rothko, dominando la escena artística internacional durante cerca de veinte años.

No resulta muy difícil relacionar la aparición de un nuevo centro artístico internacional (Nueva York), en un país que hasta entonces no había tenido nada que decir en el mundo del arte, con la instauración del nuevo orden mundial con los Estados Unidos a la cabeza. Así cedería París su protagonismo absoluto en el arte del último siglo.

Fuera de suspicacias, el expresionismo abstracto supone la culminación de lo que Ortega denominaría la deshumanización del arte. En 1925 Ortega define sus presupuestos como la tendencia a: “1 la deshumanización del arte, 2 evitar las formas vivas, 3 hacer que la obra no sea, sino obra de arte, 4 considerar el arte como juego y nada más, 5 una esencial ironía, 6 eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización; en fin, el arte según los artistas jóvenes es una cosa sin trascendencia alguna”.

Es de suponer que se refiere a lo “humanamente trascendente”, ya que éste arte siempre ha mostrado pretensiones de trascendencia, pero quizá más allá de lo humano, lindando lo religioso. Así en 1918 Malevich pinta un cuadrado blanco sobre otro, *Blanco sobre blanco, composición suprematista*, un referente para la generación de pintores norteamericanos que coronarían ésta tendencia del arte occidental del siglo XX con lo que se entendería por abstracto sublime. Aquí se considera que se ha llegado al límite de la plenitud artística de forma definitiva. Tanto Pollock como Rothko, tras haber agotado las posibilidades de su arte, acabarían con sus vidas tras sendos procesos autodestructivos.

El crítico Greenberg hablaría de pintura pura incluso ante el manifiesto desacuerdo de algunos miembros del grupo. Greenberg funda su concepto sobre arte a partir de las teorías expresadas por Kant en la *Crítica del Juicio* en 1790. Aquí se afirma que la personalidad humana se desarrolla en tres parámetros: el conocimiento, la moral y la estética. Greenberg sostiene que la relación entre éstos es de aislamiento. Al igual que nunca percibiremos un sonido con el sentido del olfato, las capacidades morales o cognitivas serán inútiles para crear un juicio estético. En consecuencia no puede considerarse artístico aquello que



precioso ser captado por la ética (temas sociales, dudas existenciales, malestares sentimentales...) o por el conocimiento (objetos reconocibles, lenguaje, narraciones, simbolismos...) y la obra se limita siempre a un juego formal de elementos gráficos: líneas, manchas, colores... Ésto se extiende al propio artista, que no sólo no tiene porqué ser capaz de expresar su obra lingüísticamente sino que en caso de hacerlo se consideraría un acto para cubrir sus carencias. Se crea el mito de la obra que habla por si misma, la obra universal. Ésta revisión kantiana en el mundo de la pintura sería acuñada con el nombre de formalismo.

El carácter ejemónico del formalismo hace que sus postulados se instauren como universales y sean seguidos con mayor o menor conocimiento de causa por los pintores del momento en Europa y Norteamérica. El artista podía no conocer las teorías de Kant o del propio Greenberg pero actuar conforme a ellas ya que eran tomadas como valores universales que hubieran sido siempre válidos.

El formalismo, absolutamente superado hace ya varias décadas, sigue predominando en numerosos departamentos de arte e historia del arte de muchas universidades, normalmente disfrazado de tendencia liberadora y vanguardista.

La tajante separación entre el arte y el resto de los aspectos de la vida y los términos absolutistas y pseudo-religiosos serían contestados con virulencia. Guy Debord afirma que se pretende hacer olvidar la historia mediante la cultura y Carole Sheeman diría que los artistas son como niños que van a la guardería a jugar con sus lápices de colores mientras que los adultos se ocupan de los asuntos de la vida real en otra habitación.

La reacción surgiría por artistas formados en disciplinas distintas a las artes plásticas como la música y el teatro y por jóvenes que no habían tenido tiempo de ser aleccionados debidamente bajo los presupuestos del formalismo, pero también por artistas que habían crecido defendiendo el concepto de la pintura pura.

Generalmente sólo se habla de revolución y de tendencias surgidas “en contra de”, como reacción radical surgida como oposición rotunda a lo anterior. J.Baldessari haría toda una declaración de intenciones al quemar todos sus cuadros y exponer sus cenizas en un museo. Pero se suele olvidar que parte de éstos movimientos,(performance, happening , accionismo...) surgen como un desarrollo de actitudes que se encontraban en los pintores anteriores. Sería un error además de un argumento banal pensar que el abstracto norteamericano fue siempre un juego absurdo y tedioso del artista con los materiales pictóricos que nada tenían que ver con lo humano. Pollock y Rothko fueron artistas contestatarios que se implicaron vitalmente en sus obras hasta



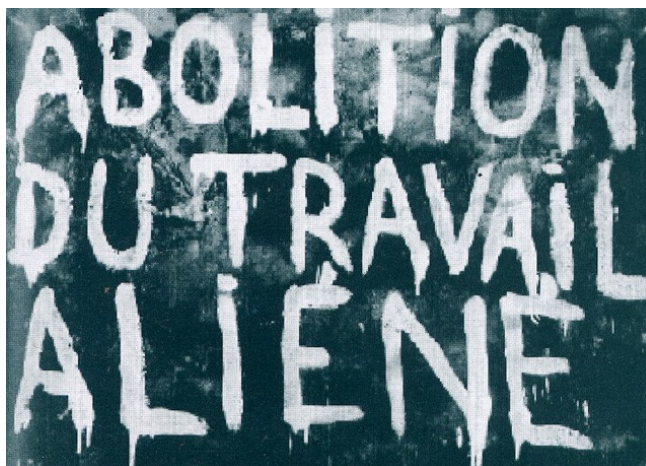
sus últimas consecuencias. Su degradación se produce al ser asimilados por un sistema que corrompe, pervierte y banaliza para saciar su sed de poder.

PROGRESO

La idea de la Historia, y de la Historia del Arte por extensión, como progreso lineal es puesta en tela de juicio.

Hasta entonces se concibe la historia a partir de la idea hegeliana de la fuerza del progreso. La sociedad avanza hacia un fin, el alcanzar éste objetivo es lo que hace necesario el cambio. Las sociedades estáticas estarán atrás y por ello son inferiores. La sociedad occidental, capitalista, blanca y democrática es, por tanto, la más avanzada. Así pues, por extensión, la historia universal tiene lugar en ésta sociedad, siendo las demás algo así como recuerdos vivientes. Ésta jerarquización cultural existe también en el plano artístico, siendo el genio el punto más alto de la pirámide.

La concepción del liderazgo occidental en el mundo artístico como síntoma inequívoco de su naturaleza modélica ante el resto de las sociedades se derrumbaría definitivamente para muchos en los sesenta. Una sociedad en la que en los últimos cincuenta años se habían gestado dos guerras mundiales, el Holocausto, el desastre medioambiental y el desarrollo del armamento nuclear no podía ser modelo de nadie.



Marcuse, en su Ensayo de la liberación redefine la idea de progreso como “el uso de recursos racional e igualitario, la minimización de los conflictos destructivos y el agrandamiento de la esfera de la libertad”. Marcuse destaca la necesidad del arte para ampliar los límites de la libertad, ya que la teoría crítica no se aventura por miedo a perder su carácter científico.

Frente a la mentalidad optimista del arte tecnificado, fiel reflejo de las sociedades más desarrolladas del capitalismo tardío, se afianza una tendencia anti-tecnológica, primitivista, que se nutre del azar y lo casual proponiendo un redescubrimiento de la realidad.

La inversión de jerarquías lleva a considerar primordial lo que antes se despreciaba y a desplazar o anular lo que antes sí lo era. La moral y el conocimiento serán los ejes de la obra y la estética se subordinará a éstos o incluso se pretenderá hacerla desaparecer. Así se produce un proceso de desestetización de lo estético. La pintura de caballete es considerada un cáncer y extirpada del panorama artístico. Se

arremete contra los museos y la comercialización del arte. No hay lugar para paños mojados, la creación de un arte nuevo precisa de la supresión del anterior.

En palabras de Vostell: *la belleza es una cualidad moral.*

El llamado arte de acción será, ante todo, ético.

AMBIENTES

La libertad se convertiría en un ambiente de un organismo incapaz por mas tiempo de adaptarse a las realizaciones competitivas requeridas para un bienestar bajo dominación, incapaz por mas tiempo de tolerar la agresividad, brutalidad y fealdad de la forma de vida establecida. Marcuse.

En 1962, sin intención aparente, Allan Kaprow llena un patio vecinal de tal cantidad de neumáticos que resulta imposible ver el suelo. Vecinos y paseantes ocasionales lo ocupan entre espectadores y desconcertados. Varios niños, atraídos por la novedad, juegan despreocupados entre las ruedas.

El ambiente (*enviroment*) artístico es apropiación y creación a un tiempo. En algunas ocasiones basta con la apropiación de un espacio real preestablecido y en otras existe una creación de clima psicológico realizando un espacio arquitectónico rígido.

La representación de la realidad objetiva se sustituye por la presentación de la realidad del mundo de los objetos, creando una nueva situación. Así el espectador se ve envuelto y participa activamente en el redescubrimiento de los objetos y su relación con ellos, enriqueciendo su propia experiencia con nuevas significaciones. El espectador deja de estar frente a para situarse en, moviéndose a través del espacio y los objetos.

Los ambientes son deudores de prácticas objetuales anteriores como el *collage* y el *assamblage*, realizando un nuevo intento de llegar a la obra de arte total, utilizando todo tipo de materiales, atacando a todos los sentidos. Kaprow realiza sus obras mediante acumulaciones: "un



objeto sugiere a otro y éste a otro, extendiendo la obra, hasta llenar un espacio creando un ambiente”.

Al presentar los objetos sin transformaciones (normalmente sólo su disposición espacial) e intentar destacar sus significados antropológicos mas amplios, se produce la ambivalencia entre el arte y la vida. Para ésto es necesario que el artista reduzca su actividad al mínimo. La reducción de la actividad del artista es directamente proporcional al aumento de la actividad del espectador, que se transforma en elemento activo.

El arte objetual reconoce la realidad de los objetos rechazando el valor puramente utilitario así como los valores simbólicos del sistema establecido. A cambio se considerarán prioritarios los valores lúdicos y espirituales.

Los ambientes rechazan de forma práctica la identidad del arte como mercancía. Se declara la guerra a los canales de distribución artística tradicionales, como son las galerías y los museos. Muchos objetos que hoy contemplamos como artísticos en un primer momento tuvieron funciones muy distintas (mágica, religiosa, política, práctica...) mientras que hoy se presentan de forma descontextualizada en espacios desnaturalizadores como galerías y museos. No por ello se trata de una práctica absurda ya que dichos objetos tendrán distintas funciones en distintas épocas y por ello se adecúan a los espacios que actualmente les fija la sociedad. De la misma manera el sistema presenta el arte del momento como objeto caduco y, tras asimilarlo, lo expone como reliquia inerte, desligada del mundo, al igual que las tinajas que mostradas en un museo arqueológico no volverán a llenarse de vino. Por ello no interesa el objeto aislado, encerrado en si mismo, sino su la integración del arte con lo cotidiano. El fragmento, objeto u objetos desencadenarán toda una gama de procesos de creación de nuevos significados y sentidos en el marco de su banalidad aparente.

La nueva dirección fructífera a tomar es hacia aquellas áreas del mundo cotidiano que son menos abstractas, menos similares a un cajón, tales como los exteriores, el cruce de una calle, una fábrica o las orillas del mar. Las formas y los temas presentes ya en éstos lugares pueden indicar la idea de la obra de arte y generar no sólo su resultado sin un dar y tomar entre el artista y el mundo físico. A.Kaprow.



En Norteamérica la creación de ambientes y happenings no son de carácter político ni llegan a presentar pretensiones reales de afectar al común de la sociedad. Se abdicó de lo establecido pero no se reniega del pasado. En cierto modo, las acciones americanas mantuvieron una independencia artística gracias a su distanciamiento de la política.

Mucho mas ambicioso y crítico se mostró el panorama europeo con sus nuevas concepciones ambientales. Y nadie fue tan lejos en sus planteamientos como el movimiento situacionista al proponer la instauración del urbanismo unitario. Ésta nueva pretensión de llegar a la obra de arte total desemboca en la idea de la sociedad como obra de arte. Ésta nueva sociedad se situaría en una ciudad orientada al desarrollo libre y creativo de las masas por medio del juego.



JUEGO

Juego: cualquier actividad que se realice con el fin de divertirse, generalmente bajo determinadas reglas.

Todo juego es un sistema de reglas. Lo que da sentido a la regla es el deseo de jugar.

La relación arte / juego venía siendo entendida de los maneras: considerando el juego como uno de los aspectos con los que el arte se expresa y considerando el arte como uno de los momentos del juego. En cualquier caso, subrayando el hecho de que se da por puro placer, por lo que no es considerado una actividad “seria”. Sólo el psicoanálisis lo entendería como algo serio, concibiendo los momentos lúdicos como una forma de conquista personal con finalidades didácticas.

Pero serían los situacionistas los que le darían una importancia capital, considerando el juego como el instrumento para la liberación del hombre, incidiendo en ideas apuntadas ya por los surrealistas como la abolición de la frontera entre trabajo y creación, entre necesidad y deseo.

El juego se entenderá como la repetición de una situación. El revolucionario se encargará de crear la situación y el jugador (plagiario) de repetirla. El creador de situaciones (revolucionario) existe por la necesidad colectiva de jugar a juegos nuevos. Así el juego será una respuesta revolucionaria popular a la imposición de una vida instrumentalizada, alienada y homogeneizada, pudiendo las personas determinar sus propios lugares de actividad y no al contrario.



La Internacional Situacionista (IS) presenta el juego no como experiencia estética, sino como forma de gobernar la propia existencia. La lucha no será contra los condicionamientos humanos, necesarios en toda sociedad, sino contra el poder institucional y el optimismo tecnológico que deshumaniza y utilitariza la experiencia vital.

La IS surge como producto de la fusión de los grupos Letrismo Internacional y COBRA. El grupo COBRA es fundado en París en 1948 por pintores, poetas y escritores procedentes de tres ciudades distintas (Copenhague, Bruselas y Amsterdam), cuyas iniciales son utilizadas para bautizar el colectivo. En su seno se gesta un rechazo hacia la cultura occidental y su fe en el progreso tecnológico. En contraposición valoran el primitivismo, el arte infantil, las pinturas prehistóricas y las realizaciones de los esquizofrénicos. Solían hacer trabajos multidisciplinares en grupo fuera de los cauces convencionales de distribución, además de numerosas exposiciones colectivas. Eran habituales las escapadas a casas rurales que se decoraban con murales en los que pintura y poesía se fundían, así como las identidades de sus autores, disolviendo la idea del individuo-genio-creador en favor de una experimentación artística comunal y espontánea, a partir de la liberación de impulsos primarios. Ciertamente resulta complicado distinguir la autoría de las obras únicamente por sus aspectos formales, al igual que sucede en los dibujos infantiles o en las pinturas rupestres, quizá porque son resultado de impulsos muy concretos, procedentes de nuestra naturaleza primaria, del momento previo al aprendizaje.

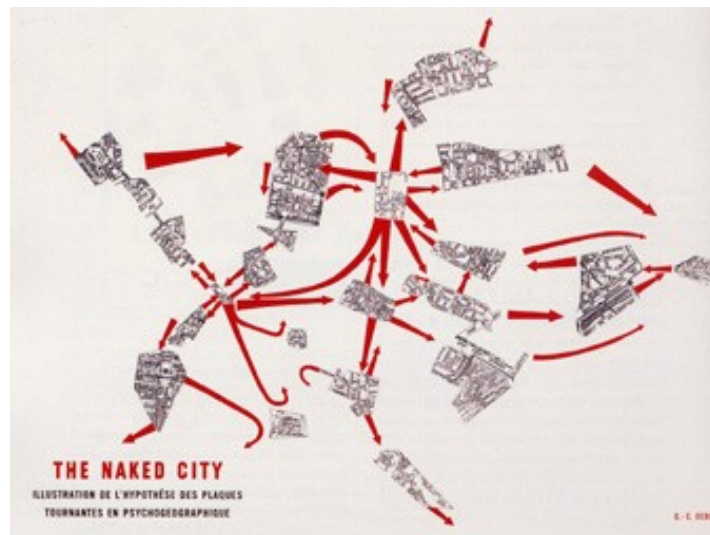


Al igual que en tiempos ancestrales, se le conceden funciones mágicas y tribales a la obra, a su saber hermético y los secretos carnales de la alquimia pictórica. Sus pinturas, fruto de vigorosas manchas de color y trazos automáticos, representando escenas antropomórficas, recreándose en la materia y en el acto, libres de prejuicios, modelos o normativas, carentes de vanidad, nos transportan a un lugar anterior a la reflexión, ajeno a la cultura. El vitalismo enérgico, intuitivo y conscientemente anti-intelectual de K.Appel, A.Jorn y compañía serían precursores de las mayores aspiraciones de la IS.

Construcción de una situación es la edificación de un microacontecimiento transitorio y de un juego de acontecimientos para un momento único de la vida de algunas personas. Ella es inseparable de la construcción de un ambiente general relativamente mas durable en el urbanismo unitario. Guy Debord.

Las propuestas finales para la superación del arte por parte de la IS desembocan en el urbanismo y el ambiente lúdicos.. El urbanismo unitario será un ambiente implicado y efímero, marco para la creación de situaciones.

La deriva es una de las prácticas mas importantes desarrolladas por los situacionistas. Ésta es deudora del espíritu del romanticismo y el barroco, cuando los mas avezados realizaban largos viajes en busca de gloriosos descubrimientos y arriesgadas aventuras. La variante situacionista consiste en que éste ideal homérico no se realizaría en recónditos parajes exóticos, sino en los escenarios cotidianos de la vida diaria. Las leyes de la deriva se manifestarían en las guías psicogeográficas.



La psicogeografía, se refiere a los efectos que el entorno produce en las emociones y el comportamiento de los individuos. Las guías psicogeográficas son mapas compuestos por fragmentos de ciudades que se relacionan de forma aleatoria, no por su funcionalidad sino por su carácter emocional. Los nuevos mapas son ajenos a las frías divisiones administrativas de las ciudades modernas, que tienden a la homogeneización del espacio cumpliendo la función propia de la sociedad del espectáculo de difundir la totalización de sus esquemas y la correspondiente instrumentalización de aquellos que los usan. Constant se interesó por el recorrido de la

vida de su vecina, una joven estudiante de clase media-alta, comprobando que éste se reducía al triángulo formado por la escuela, las clases de piano y su propia casa.

La deriva situacionista propone una utilización experimental, no productiva, del espacio urbano, defendiendo el carácter fragmentario de zonas urbanas diferenciales frente al carácter objetivo y unitario de la sociedad de los espectadores.



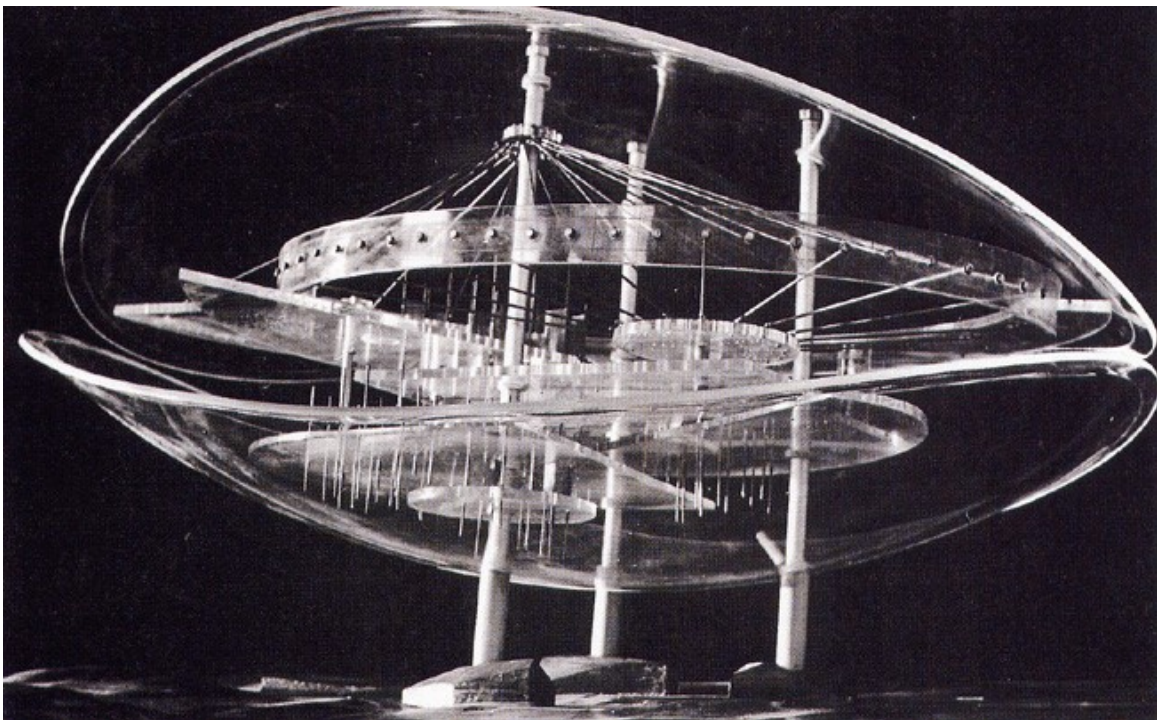
La aventura del descubrimiento cotidiano no puede producirse en un ambiente funcionalista, así lo entendió Constant, el único arquitecto que realiza un proyecto serio para la creación del urbanismo unitario. Nueva Babilonia, una de sus propuestas más ambiciosas, toma como modelo los campamentos nómadas observados por Constant en Italia. Las chabolas gitanas encarnan los poblados arcaicos, sociedades tribales donde los antiguos poderes de confusión arquitectónica reinan libremente. Fabricados con elementos transportables e intercambiables, son construcciones urbanas efímeras que se desarrollan en un devenir constante. Así Constant idea un ambiente arquitectónico creado por y para el que Huizinga llamaba *homo ludens*, desembocando finalmente en la

creación de la obra total y comunitaria, síntesis de la idea de una sociedad como obra de arte. Nueva Babilonia, basada en el principio de desorientación, consiste en una arquitectura diversa no sólo en sus distintas zonas, sino en sus distintos momentos. Por ello estaría formada por elementos prefabricados que multiplicarían la variabilidad del espacio, produciendo una deliberada confusión espacial. Ésta ciudad tendría espacios lúdicos como juegos acuáticos, circos, laberintos, habitaciones dedicadas a los sentidos, etc.

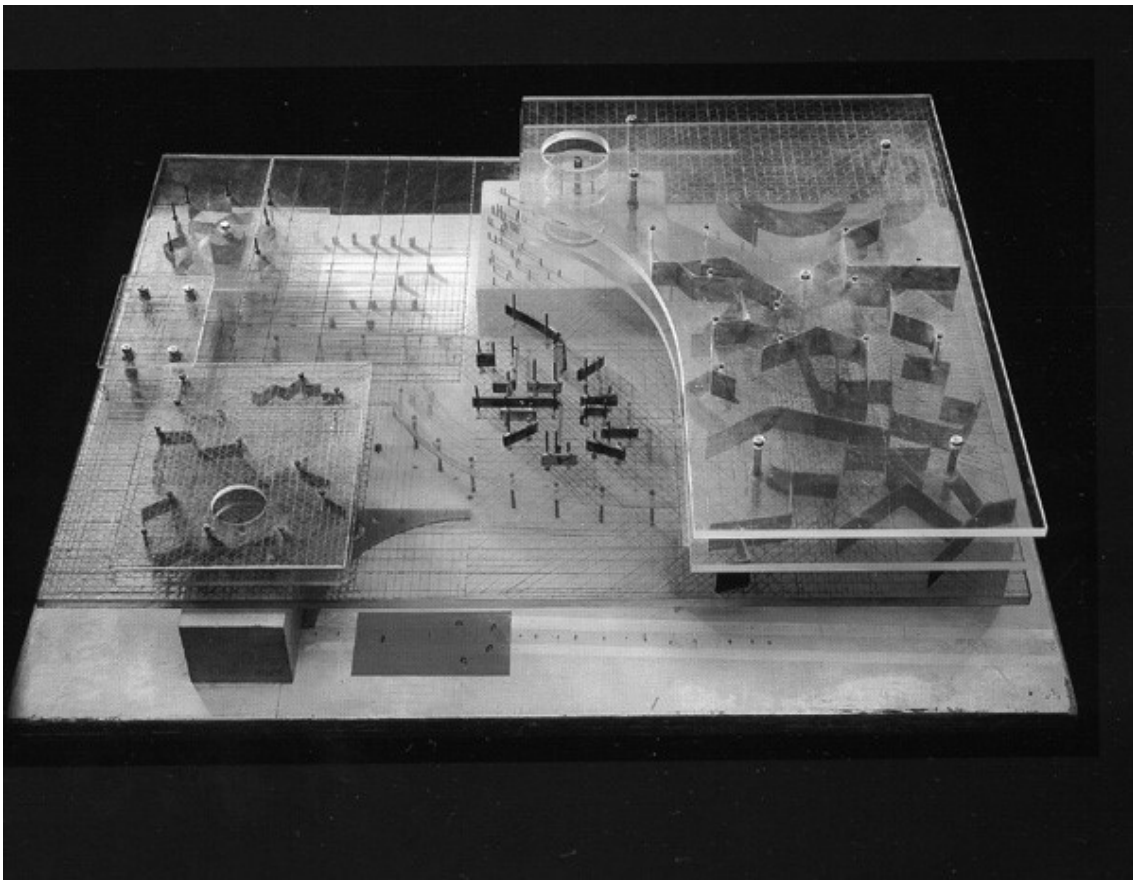
Las posibilidades utópicas son inherentes a las fuerzas técnicas y tecnológicas del capitalismo tardío y el socialismo; la utilización racional de esas fuerzas en una escala global determinaría la pobreza y la escasez de un muy previsible futuro. La dinámica de su productividad priva a la utopía de su tradicional contenido irreal. Lo que es denunciado como utopía no va más allá de lo que no tiene lugar. Marcuse.

Para que una sociedad pueda dedicarse al disfrute continuo, liberada del trabajo, es necesario superar el estado de necesidad. Los situacionistas afirman que esto no tiene por qué ser una utopía, ya que la abundancia material que generan las tecnologías hace posible de por sí el mantenimiento social. Así, la fe positiva en el poder de la arquitectura y la fascinación por la tecnología entran en contradicción con la repulsa hacia una sociedad tecnificada.

El intento de Constant fue el único firme hacia solucionar prácticamente los planteamientos situacionistas. Pese a ello, pecaba de una realización indudablemente utópica y de una dudosa ortodoxia. La resignación cundiría en el grupo, que dedicaría su esfuerzo hacia metas menores (barricadas, derivas, graffitis...) y poco después abandonarían la práctica artística.



La creación artística de ambientes lúdicos no sólo choca con el problema hombre/sociedad, tan importante como éstos condicionamientos se presentan los problemas surgidos al plantearse de forma profunda cual es la naturaleza del juego y de que forma debería afectarnos en el transcurso de nuestra vida. Tratar de elevar el juego a fundamento de toda actividad vital humana puede resultar un equívoco que desemboque en la instrumentalización del mismo. Hay que tener en cuenta que el juego se realiza abstrayéndose de las condiciones reales de la existencia común. El juego es una actividad sin objetivo práctico, sin sentido fuera de si mismo, una expresión libre sin finalidades externas o ataduras que vayan mas allá de la intimidad de sus reglas internas. Será así la expresión mas elevada del hombre, enfrentada al trabajo, estableciéndose la tensión entre deseo y deber, entre libertad y necesidad.



El arte entendido únicamente como juego se desligaría de las preocupaciones mundanas y tediosas de la vida, pero también se abstraería de su realidad. Mediatizar el arte a un fin social o político lo desnaturaliza, encerrarlo en si mismo lo convierte en una práctica amoral.

Radicalizar la pretensión de crear ambientes lúdicas sólo ha conducido a la aparición de proyectos de dudosa viabilidad, idealizaciones o momentos efímeros de escape o desahogo. De ésta forma se desemboca en aquello contra lo que se lucha, en un arte que será un privilegio de minorías. Para que una sociedad llegue a ser puramente lúdica deberá superar los problemas de la “vida real”, de la necesidad social y sus determinaciones. Lograr identificar la vida con lo estético sin que se opongan o se

manifiesten de forma separada. Marcuse definiría el objetivo: “el arte sería un factor integral en la configuración de la realidad de la forma de vida. Ésto implicaría la superación del arte: el fin de la separación de lo estético y lo real, así como el fin de la unión comercial del negocio y la belleza, de la explotación y de la alegría”. Para alcanzar éste nuevo estado de las cosas se dio una revolución plena de optimismo y esperanzas que fracasó porque tras el primer paso no supo, no quiso o no le dejaron negociar con las condiciones reales de la vida. Quizá la forma de alcanzar los objetivos de forma práctica sería a través de un diálogo entre vida y arte, con las miras puestas en hallar una naturalidad capaz de satisfacer a un tiempo las necesidades cotidianas e ideales del hombre.

ACONTECIMIENTOS

Un happening es una combinación (assamblage) de acciones (events) realizados o percibidos en tiempos y espacios diferentes. Sus entornos (enviroments) materiales se pueden construir y usar tal y como son o alterados ligeramente. A.Kaprow

El happening, acontecimiento o evento artístico es consecuencia de una evolución lógica de los ambientes, continuando y quizá completando la relación lineal collage-assamblage-ambiente-happening.

J.J.Lebel prefería hablar de poesía directa, haciendo referencia a Dada, situando la acción en un lugar nómada, híbrido, indefinido. En oposición se encontraría la poesía indirecta, que primero es escrita, luego impresa, luego editada y finalmente puesta en una librería. El filtro de la industria hace que el poema llegue al espectador desvirtuado. La poesía directa tiene la posibilidad de una inmediata relación entre el lector/orador/escritor, su texto, sus pensamientos, su experiencia poética y el oyente/audiencia/espectador. El poema estará igualmente vivo



tanto en el lado del poeta como en el de la audiencia. La poética actuaría impulsivamente, a la manera de la acción directa anarquista, sin restricciones, sin autorizaciones, sin pretender agradar o hacer propaganda para ninguna causa o partido, permaneciendo fuera de los criterios de la cultura dominante. La experiencia poética se desarrollará en tierra de nadie.

El happening desprecia con virulencia la relación entre arte y comercio, que convierte a los artistas en productores de kisch, siendo su producción determinada, alentada y en muchas ocasiones realizada por la presión de una industria voraz que se alimenta de supuestas novedades continuas. Ésta concepción capitalista del progreso artístico se manifiesta en la incesante aparición de modas y movimientos que apenas han aparecido han dejado su sitio a otro, cumpliendo con la tradición de lo nuevo. Por ello, al intentar eliminar todo lo que corrompe al arte se empieza por eliminar a los comerciantes. ¿Cómo vender, comprar, regalar, donar una acción? ¿puede ser una acción un objeto? Se pueden donar testimonios gráficos o escritos, películas, fotos, dibujos y objetos que intervinieron, pero nunca la acción misma podrá ser un objeto de intercambio comercial.



Un medio de expresión directo y sin intermediarios conduce a la consciencia de que las interpretaciones del mundo dadas por definitivas y científicas no tienen mayor credibilidad porque nuestro modo de percibir es un fraude. La propuesta del happening no se presenta como algo irrefutable, ni como una suma infalible, su éxito será determinado de forma individual.

J.J. Lebel sería el paradigma del artista/activista que, partiendo de grandes intenciones artísticas y vitales, finalmente sería incapaz de encontrar una coherencia entre arte y política debida a la radicalidad de sus planteamientos, con el resultado del abandono del primero..

El arte entra en crisis y se procede a su destrucción. En el "Manifiesto sobre el Happening"(1966) se afirma: "el arte está en crisis en la medida que es el resultado de la crisis general de la civilización. El artista responde ante la visión de el porvenir de un mundo en donde la vida síquica habrá sido liquidada". Para **Debord** Dada y el surrealismo fracasaron en sus intentos de superación del arte porque el primero lo suprime sin realizarlo y el segundo lo realiza sin suprimirlo. La supresión y la realización del arte serían inseparables para su superación. Por ello la necesidad de destruir para renovar, para formar un nuevo lenguaje invirtiendo los conceptos estéticos. La desestetización lleva a declarar la vida arte. La fuente de temas, acciones y las relaciones entre ellos deben derivarse de cualquier lugar o período a excepción de las artes, de sus derivados y de su medio ambiente. Tanto objetos comunes como actos cotidianos podrán devenir en material artístico. Los materiales del acontecimiento, es decir, la realidad, apenas serán manipulados y los significados surgirán a partir de sus relaciones entre si y con los participantes. El *happening* cumple las premisas apuntadas por Guy Debord para la superación del arte. A diferencia del surrealismo suprime de forma radical lo que se entendía por arte y a diferencia de Dada realiza proposiciones artísticas.

La aportación positiva, constructiva, mas importante del happening para el arte en general es la ampliación de la percepción. El acontecimiento supone el ampliar e intensificar la consciencia de la existencia. Se produce el conflicto entre un mundo de expectativas calculadas y la presentación de una situación casual o inesperada. Con medios, materiales o escenarios cotidianos se provoca una reacción de unos participantes no preparados para los usos no comunes de la realidad. Normalmente se realizan provocaciones que llevan al individuo a enfrentarse con situaciones con las que no se encontraría de otra manera, obligándole a activar su espíritu crítico. En principio no se pretende ni agradar ni desagradar, sólo poner en conflicto al individuo con su forma de percepción y su propio comportamiento, poniendo a prueba los límites de su permisividad, sus condicionamientos y prejuicios. Por ello las reacciones mas comunes



son el rechazo, la irritación y el distanciamiento. No se trata de un arte cómodo de ver, para ser consumido placenteramente. En principio los contenidos de las acciones no tenían la mayor importancia, no denuncian cuestiones explícitas tanto como investigan en los mecanismos de percepción y comportamiento. Es su autoafirmación como proceso artístico esencial lo que las convierte en transgresoras.

La ampliación artística incluye la desaparición del espectador, siendo todo participante elemento activo y protagonista. No se requerirán de él dotes interpretativas ya que su rol será el de hacer de si mismo. Únicamente deberá conocer las premisas de la acción. Pese a que nunca desaparecerán totalmente las deferencias entre autor y público (aunque sólo sea porque el autor idea las premisas) no hay *happening* que no se convierta en un tedioso sinsentido sin una participación activa de los presentes. La ampliación perceptiva implica la liberación de la actividad creadora y el consiguiente incremento de los campos de actividad, cuestiones a las que tanto le deben las distintas manifestaciones artísticas que sucedieron a éstos movimientos. Prácticas artísticas que fueron vilipendiadas y casi expulsadas del panorama artístico por los movimientos de acción resurgirían con mas fuerza enriquecidas por sus presupuestos. Aceptar la mezcla del arte con la vida no tiene porqué desorientar a un artista en el manejo de las técnicas mas o menos tradicionales. Al contrario, abre su espectro de percepción y por tanto de actuación.



Un grupo de personas preparan una mesa en una deshabitada zona pantanosa, cerca de una autopista frecuentadísima. Sobre la mesa se dispone de forma primorosa comida, vinos, frutas, flores, copas de cristal... Los autores del banquetazo se limitan a abandonarlo intacto y no volver. **Allan Kaprow** definiría ésta acción como una ofrenda al mundo.

La pretensión aquí no es la de un cambio político o una revolución social. EL *banquete* aspira a un contacto inédito y universal, consistente en el hecho de haber provocado algo de lo que se es consciente pero del que no se será protagonista ni espectador. El arte como fluctuación efímera, pleno de vida y de sugerencias, es el objetivo al realizar cosas que son inmediatamente abandonadas. *Hechos suspendidos en el equilibrio ente el no-del-todo-vida y el no-del-todo-arte.*



Este estado intermedio será el reino de los instintos que han sido desviados de su fin sexual por la cultura. Las prácticas hedonistas, festivas, generosas, psicodélicas y escapistas dominarían la escena norteamericana, que se desentiende de la política de reivindicaciones sociales explícitas, centrando su denuncia hacia la práctica artística. Ésto influyó en la aparición en un segundo momento de obras de poco o nulo compromiso y riesgo, propuestas suaves y teatralizaciones banales y aburridas producto de la moda que seguiría a la revolución. Por otra parte permitió una independencia artística de la que carecerían muchos artistas europeos que subordinarían su obra a causas políticas. El arte de acción europeo no se limita a explorar el comportamiento, la creatividad y la conciencia de forma neutra, sino que pretende influir directamente en su contexto socio-político. Las acciones no son *puramente artísticas*, sino que persiguen transformar la conciencia del individuo y, por extensión, la de la masa social.

BEUYS

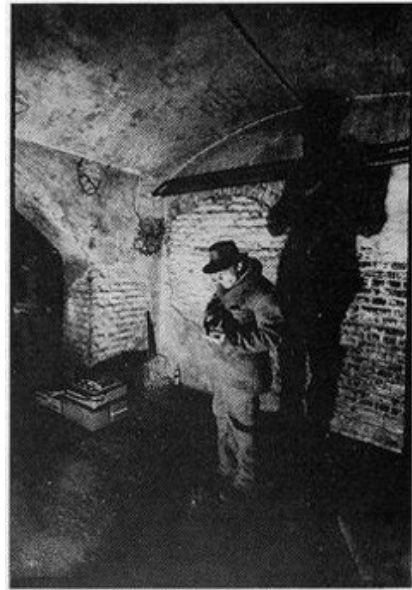
No puedo ni debo dejarme convertir en posible objeto de arte. G.Rau, ministro de Educación y Cultura en Alemania en 1972, al explicar las razones por las que se negaba a mantener un "cara a cara" con Beuys.

Joseph Beuys es un artista legendario, no tanto gracias a su obra material como a su actividad artística. Beuys amplía el concepto del arte al activismo político. Paradójicamente, el objetivo de éste activismo sería lograr que el arte, y con él la vida, no se supeditara a la política.

En 1969, en la Escuela de Bellas Artes de Dusseldorf se realizan una serie de *happenings* subversivos sin el consentimiento de los superiores. Tras ser sofocados en un primer momento por la policía, provocando el cierre de la escuela durante una semana, el festival continuó en el patio de enfrente. J.Beuys, principal instigador de los actos y profesor de la escuela, denuncia el "comportamiento dictatorial del director, falsedad e intolerancia del profesorado y la brutalidad general". Tres años mas tarde

sería expulsado por empeñarse en admitir en su propia clase a los 143 aspirantes a la escuela rechazados por la política del numerus clausus. Ésto desencadenaría un proceso judicial que llega a las mas altas esferas de parlamento alemán. Beuys trataría todo el proceso como una acción artística, de lo que el ministro Rau era perfectamente consciente.

Para Beuys el arte es político porque fundamentalmente es una lucha contra la alienación, la opresión y el aburguesamiento. Sus acciones tenían un marcado carácter místico, en las que él oficiaba de chamán para que todo el mundo se realizara como artista. El chamán llega a la verdad y hace que todos lleguen a ella a través de él, despierta la conciencia. Por ello sus obras serán representaciones unidireccionales con fines didácticos. Obraba como el sacerdote que dirige un rito, planteándolo todo él mismo, la participación del público consistiría en aprender para posteriormente aplicar las revelaciones a su propia existencia. En “Como explicar los cuadros a una liebre muerta” aparece en la inauguración de una exposición suya con la cabeza embadurnada con miel y pan de oro y una liebre muerta en el regazo. Beuys explicó una a una cada una de las piezas al animal. La liebre es símbolo de renacimiento y vida, de libertad y sabiduría en muchas culturas. La miel es vida y el oro espíritu. Hay una explicación dramática y paródica de la historia y de la relación del hombre con el arte. No se trata de dar una información sobre la incomunicación entre obra y público, sino de exponerla, siendo la obra la misma incomunicación. El arte sería así no una representación de la vida, sino un fragmento latente de ésta.



Para Beuys el arte es una actividad que afecta a todos los parámetros de la vida. Por tanto, todo el mundo puede ser artista si se realiza plenamente. Sus altas pretensiones entran en contradicción con la realidad y ponen de manifiesto el carácter excepcional de los momentos en que se unen arte y vida. Sus acciones se diferencian de la mayoría de los *happenings* por su precisión significativa y simbólica, al someter la obra a un discurso cerrado caería en vulgarizaciones y reiteraciones, siempre con la finalidad de llegar a ser entendido por un mayor número de personas. Sin embargo, este espíritu didáctico que malogra parte de su obra sería clave en la formación de una gran cantidad de artistas de las mas diversas disciplinas y en la aparición de movimientos subversivos para la liberación del arte y del hombre por extensión.



VOSTELL

La belleza es un acto moral, Wolf Vostell.

Puede resultar complicado hablar de belleza contemplando una acumulación de coches desguazados, un accidente aéreo o a un individuo tapando las teclas de un piano con cemento. Vostell aspira a la belleza, a un nuevo canon de belleza. En éste nuevo orden estético lo bello se identificaría con lo bueno, y Esto no tendría nada que ver con la cómoda contemplación o el hedonismo visual, sino con un modelo moral. Vostell ofrece a la vista de todos los aspectos mas negativos de su mundo, un mundo en crisis a causa de un exceso de estímulos que difícilmente puede digerir. Cemento, autopistas, vísceras, accidentes,



automóviles, televisores, carne, vagones, sierras eléctricas, desastres naturales, ensaimadas, máscaras antiguas, ciudades bombardeadas, sangre, publicidad, pornografía, lavadoras, ruido... La sobreabundancia que compone su presente sirve de referente para la creación de una de las imaginerías mas impactantes del arte del siglo XX, exaltando de forma grotesca los valores de destrucción y consumo del mundo civilizado.

Yo no puedo solucionar la vida económica de los otros, pero si soy capaz de producir actos buenos y un buen acto social es toda una belleza.

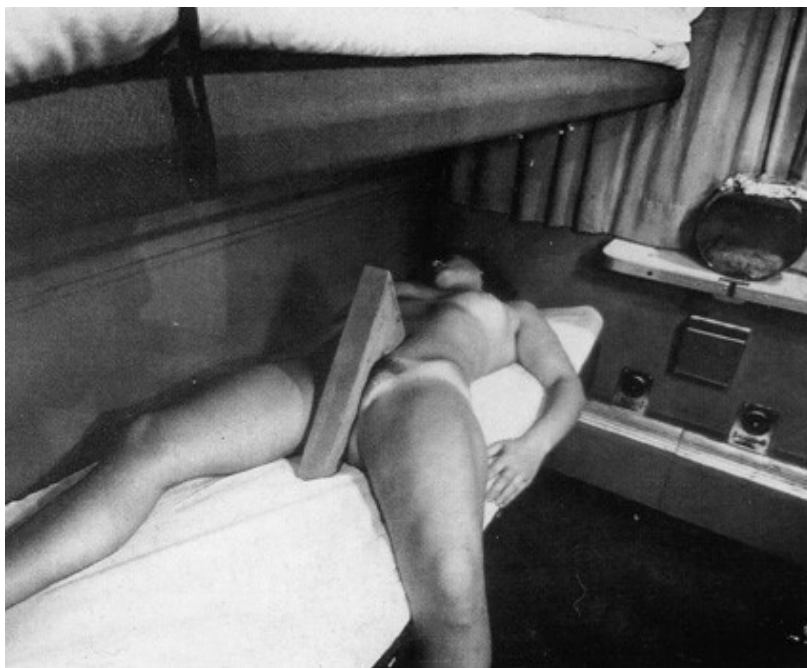
Básicamente, su buen acto consistirá en despertar la conciencia de sus congéneres y mostrar ejemplos para la realización efectiva de una vida liberada

Vostell también suscribiría que toda forma de vida es una forma de arte, anteponiendo el arte a la vida, siendo el primero el que crearía los modelos. Su idea es crear modos de vida a partir de modelos artísticos y divulgarlos para que todo el mundo pueda aplicarlos a su quehacer diario. El deber del artista será, por tanto, el crear un modelo de vida.

Uno de los actos interdisciplinarios mas plenos es el de conducir un automóvil, cosa que hace la inmensa mayoría de nuestros convecinos, y generalmente mal. Si conduces con conciencia plena y asumes la conciencia misma del vehículo, realizas un acto espléndidamente interdisciplinario, en el que entran en juego la psicología (*status animi*), la fisiología (*status corpori*), el sonido, el tiempo, el espacio, el ritmo, la velocidad, la inmediatez manual y la compleja trama tecnológica. Si el conductor se comportara interdisciplinariamente en el espacio, llevaría a cabo un acto eminentemente estético-educativo y no tendría por qué sufrir accidente alguno.



Al hablar sobre los modelos revolucionarios estudiantiles, Vostell afirmaría que había sido el arte el que los había desarrollado con diez años de anterioridad, siendo un ejemplo efectivo de cómo el arte crea modelos de vida ética. Así, el arte determinaría la dimensión social y no al contrario, con lo que se invertiría la relación entre el arte y la personalidad humana. Con el tiempo se comprobaría la limitación de ésta idea, ya que sólo ha podido llevarse a la práctica en acciones reducidas en cuanto a espacio, tiempo y participación. Finalmente el mismo Vostell tomaría la vida como referencia para su obra.



COMPORTAMIENTOS

Comportamiento: modo constante o variable de presentarse las diversas cualidades que componen algo.

El arte de acción, abiertamente social, en ocasiones con aspiraciones políticas, pero siempre con una intencionalidad enormemente transgresora, sería finalmente asimilado por los organismos institucionales, proliferando la aparición del llamado *happening* por encargo y diversos tipos de teatros de acción directa que realmente estaban sometidos a los mismos condicionamientos que cualquier teatro clásico. Finalmente puede hablarse realmente de la aparición de una moda que pervertiría los presupuestos en los que se fundamenta, ya que al estabilizarse muchos artistas se dedicaron a realizar acciones muy similares a las de otros, por suponerse el hecho de que es lo que hay que hacer para ser un artista contemporáneo y no tanto por una profunda convicción personal. No se trata de ningún suceso nuevo, la instauración de cualquier arte como dominador ha llevado siempre a su final degradación, producto del fenómeno de la moda y del deseo de poder de los medios institucionales sobre nuestra libertad de decisiones.

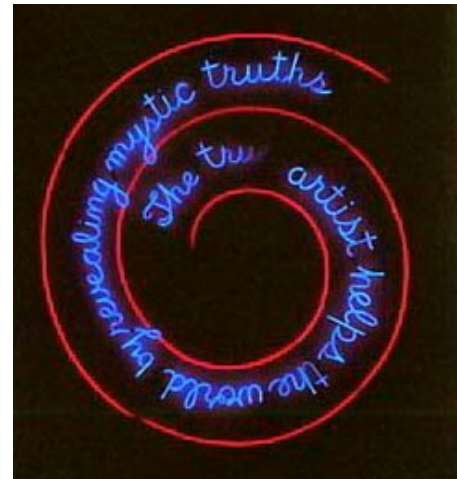
Este panorama desilusionaría a muchos artistas en el valor positivo del *happening*. El artista consideraría un una determinación peligrosa el arte social, la dependencia del público, y se produce un nuevo distanciamiento . Éstas nuevas experiencias se centrarían en aspectos conceptuales de carácter íntimo, cuestionando los hechos mas básicos de la vida común.

Al igual que en el *happening*, son experiencias que pretenden realizar distintas formas de relación con su entorno y con los objetos para contraponer su nuevo comportamiento al dictado por el sistema. Los usos prácticos, propios de una sociedad consumista, que se le otorgan a los objetos, serían modificados, a sabiendas de la existencia de la multitud de formas posibles de relacionarnos con ellos y que no practicamos. A diferencia que en el *happening*, la intención de alterar éstos hábitos se practicaría de forma mas silenciosa, menos espectacular . Tras el delirio y la rebelde descarga de adrenalina que supuso el arte de acción aparece una necesidad de reflexión, de pausa. La pretensión de alterar los hábitos produciendo un enfrentamiento con los modos de comportamiento imperantes se hará de forma callada, pero no con menor profundidad de convicciones.

Las propuestas de Bruce Nauman para activar la conciencia y la creatividad sobre nuestros actos cotidianos son algunas de las de mayor pureza que se han realizado al respecto. Aunque empezó como pintor, enseguida abandonó la pintura, y a partir de 1966-1970, realizó películas, fotografía, obra gráfica, vaciados y signos lingüísticos que constituían una investigación



autoreflexiva del artista como autor. Ésta investigación data de la época en que Roland Barthes señalaba la crisis del artista/autor en su célebre ensayo de 1967 *La muerte del autor*. El célebre cartel de neón que Nauman hizo en 1967, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* es una irónica crítica de la importancia egocéntrica y el misticismo de artistas como Beuys o Y. Kleyen.



Nauman se orientó hacia consideraciones sobre la conducta, documentándose a sí mismo en vídeo mientras representaba actos cotidianos no-espectaculares como andar, saltar o escupir agua.



En su Calendario de los cien años, On Kawara realizó una lista diaria de toda la gente con la que se encontraba a diario (*he-encontrado-a*) y un calendario de mapas de las ciudades en las que ha estado, con los itinerarios de todas las calles por las que ha pasado (*he-ido-a*). Durante años sus amigos han recibido postales en las que el artista anotaba la fecha y la hora a la que se había levantado. Las razones de On Kawara son privadas, se mantiene voluntariamente alejado de los círculos artísticos a pesar de tener obra en algunos de los museos mas relevantes del mundo.



En ambos artistas existe una intención de no incidir sobre su obra. No hay una modificación, sino una exposición reiterativa en si misma, cercana a la tautología. No tratan de variar o de crear, el ego se disuelve en la búsqueda de la consciencia absoluta del comportamiento propio, comenzando por lo mas básico, por aquello que jamás nos cuestionaríamos. Volver a nacer, andar, ver, hablar... El individuo desea ser consciente por si mismo de su propia existencia, por ello debe liberarse de los recuerdos de otros, vendidos como propios, y comenzar de nuevo.

El trabajar en un modelo de vida, es decir, el presentar a otros hombres nuevas formas de vida que uno ha conseguido a través de los conocimientos, de la ocupación en el arte, es la legitimación para una creación artística futura y, sobre todo, para una existencia artística. Crear algo, producir algo, causar algo que todavía no existe y que de ese modo, a través de su existencia, adquiere un carácter modélico. Wolf vostell.

Aunque se trata de cuestiones acaecidas hace mas de tres y cuatro décadas y supuestamente fueron culminadas y superadas, sus presupuestos no sólo siguen siendo

válidos hoy sino que su espíritu sigue vigente mas aún en un tiempo en el que los problemas no sólo son similares sino que en ocasiones son agudizados por una ilusoria libertad basada en un cómodo estado de sopor general.

El tan esperado cambio revolucionario perseguido por los movimientos de acción no sólo no se produjo sino que las formas artísticas que se pretendieron eliminar y que llegaron a creerse olvidadas volvieron con renovadas fuerzas, en multitud de ocasiones enriquecidas con las enseñanzas de los primeros. El fracaso social se haría patente al comprobar la facilidad con la que el sistema acabaría asimilándolos. No sucedería lo mismo en el plano estético, ya se nos induciría a ver la realidad de un modo distinto, a reconstruir nuestra relación con los objetos cotidianos y con nosotros mismos volviendo a humanizar el arte, poniéndolo al alcance de cualquiera.

Dejar que el arte camine separado de la vida con la excusa de la estética es dejar que el lenguaje divague lejos de su patria, perdiendo su sentido. No hay arte sin hombre, pero si hay hombre sin arte, aunque sea un hombre devaluado.

Yves Kleyn daría la vida por el arte de forma simbólica en la fotografía en la que aparece saltando al vacío. El artista se implica en su obra hasta sus últimas consecuencias, suspendido en el aire, en algún lugar debajo del cielo y encima del mundo.



BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., Summa Pictórica, De las vanguardias a la modernidad. Planeta
- AA.VV., Historia Universal del Arte, Últimas tendencias. Planeta
- AA.VV., Situacionistas. MACBA.
- AA.VV., Internacional Situacionista. Literatura Gris.
- AA.VV., Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad. MACBA.
- AA.VV., Wolf Vostell, Fundación Miró
- Bozal, V. Modernos y Postmodernos. Historia 16.
- Guy Debord, In girum nocte et consumitur igni. Anagrama.
- Guy Debord, La sociedad del espectáculo. Anagrama.
- Kaprow, Allan, Assemblage, environments & happenings. Abrams.
- Marchán Fiz, S., Del arte objetual al arte de concepto. Akal.
- Marcuse, H. Essay for a liberation. Praeger publishers.
- Ortega y Gasset, La deshumanización del arte. Alianza Editorial
- Rosenblum, Robert, La pintura moderna u la tradición del Romanticismo nórdico. Alianza Forma.
- Stachelhaus, H., Joseph Beuys. Parsifal
- Tracey Warr, The artist`s body.
- Vostell W., y Becker J., Happening, Fluxus-Pop Art, Rowolt.