

INTRODUCCIÓN

RALPH KISTLER Y JOSÉ DÍAZ CUYÁS

Las vanguardias de los sesenta y la experiencia turística

La noche cae sobre la isla de La Gomera. En la playa del San Sebastián canario, como todas las noches, algunos habitantes se reúnen en los chiringuitos y discuten sobre lo ocurrido en el día, de su trabajo, de cuánto turista vendrá en los próximos meses. De una isla «más bonita que ninguna» que se está vendiendo a los extranjeros. Y se habla sobre los mormones de El Cabrito. Algunos con humor, otros con respeto de lo desconocido. Hablan y hablan sobre una gente que para muchos de ellos es más oscura que la noche gomera¹.

Una comuna contracultural, fundada a principios de los años setenta por un artista transgresor, se asentaba a finales de los ochenta del siglo pasado en una pequeña isla en la periferia de Europa para fundar un nuevo paraíso. Al principio los lugareños dieron la bienvenida a este grupo de «exóticos colonos»² cuyo jefe se había ganado la fama de ser un salvaje excéntrico. Los gomeros se habían incorporado tardíamente a la industria turística, justo en la década

¹ ZUBIAURRE, LUIS DE: «Los niños de La Gomera», *Cambio16*, Madrid, 20 de junio del 1988, número 864, p. 31.

² RUBICON, JUAN: «La isla de los exóticos colonos», *El Globo*, Madrid, 18.12.1987.

de los ochenta, y por entonces comenzaban a familiarizarse con los nuevos visitantes temporales que en ocasiones mostraban estilos de vida diferentes. Sin embargo, esta comunidad de extranjeros en El Cabrito, una finca agrícola aislada y prácticamente abandonada, pronto desencadenaría una acalorada polémica debido a su peculiar forma de vida. La imagen de la isla, promocionada por sus cualidades naturales y singular belleza, podía estar en peligro al verse envuelta en el escándalo y saltar a las primeras páginas de los medios informativos nacionales e internacionales.

La comuna había sido fundada en Austria a principios de los setenta por el artista Otto Muehl (Grodnau, 1925 - Moncarapacho, 2013), uno de los principales representantes del Accionismo Vienés. Tras el estancamiento de esta corriente a finales de los sesenta, el artista encontrará una salida a su crisis creativa y personal en la vida comunal. La pretensión de abolir la frontera que separara el arte de la vida, el *leitmotiv* de las tendencias del *happening* y el arte de acción, le llevará a formar una comuna alternativa basada en la mitología revolucionaria de los sesenta: propiedad colectiva, sexualidad libre, democracia directa y uso terapéutico del arte. El lema «arte-vida» que alcanzó su máxima expresión en los sesenta estaba vinculado al mito moderno de la revolución como premonición de una vida liberada y unificada. A la superación de los opuestos arte y vida, que remitía desde el Romanticismo a la voluntad de superar la separación entre naturaleza y cultura, venía a añadirse, en el caso de Muehl, la de superar la división, tan importante en los debates ideológicos de posguerra, entre consciencia alienada y deseos inconscientes. Mediante ciertas técnicas procedentes del psicoanálisis, entremezcladas con otras procedentes del arte de acción, los comuneros disponían de una vía curativa con la que superar sus represiones y conflictos emocionales provocados por los valores burgueses. Así, la realización o puesta en práctica de una vida revolucionaria mediante un proyecto artístico-político —en sintonía con los «proyectos» colectivos de las vanguardias— también presuponía la consecución de una identidad nueva con un grado más

elevado de consciencia —en sintonía con la autorrealización personal—. El carisma de Muehl, junto a la radicalización política e ideológica de los movimientos contraculturales de la época, favorecieron la creación de un colectivo de considerables dimensiones en un breve período de tiempo. Los comuneros, que durante los primeros años convivían en un piso de Viena, pronto adquirieron y reformaron el Friedrichshof, una finca aislada situada a sesenta kilómetros al sureste de la capital de Austria, donde establecieron definitivamente su sede central. El grupo en su período de expansión llegó a contar con más de quinientas personas, estancándose hacia 1978 cuando la comuna, por aquel entonces con una economía colectivista basada en la agricultura y en pequeños talleres, estuvo a punto de quebrar.

Ese momento de incertidumbre fue superado con rapidez al reorientarse como colectivo y descubrir las nuevas posibilidades ofrecidas por el mercado capitalista. Al introducirse de lleno en las estrategias económicas capitalistas, con el cinismo consciente de anticapitalistas emboscados en el mercado de valores y la especulación financiera, en cuestión de pocos años la comuna no solo saneó su situación económica, sino que llegó a constituir un próspero *holding* de empresas con pingües beneficios. La envergadura del colectivo, así como las nuevas exigencias de organización, consecuencia de los cambios económicos e ideológicos que se produjeron en este período, llevaron aparejados un exceso de burocratización administrativa y un fortalecimiento de la jerarquía. Todo ello originó una serie de transformaciones internas en la vida cotidiana del grupo, entre las que destaca el hecho, en apariencia paradójico, de que a partir de este momento la mayoría de sus integrantes —jóvenes antiburgueses en los setenta—, debían trabajar como *brokers* en las diferentes sucursales europeas de la comuna con exigentes objetivos de rentabilidad y en unas condiciones vitales relativamente severas. Mientras tanto la revolución de la «vida cotidiana» en el Friedrichshof daba paso paulatinamente a una especie de sistema monárquico con su propia «corte» y estrictos códigos de conducta.

En un intento por reavivar el espíritu originario de la comuna, los dirigentes decidieron adquirir una gran finca abandonada en las Islas Canarias donde hacer realidad el renacimiento de la utopía. En esta época La Gomera, con una superficie de 370 kilómetros cuadrados y poco más de veinte mil habitantes, arrastraba un alto índice de paro, una emigración crónica —la despoblación se mantuvo hasta bien entrada la década de los ochenta— y se enfrentaba a un complicado proceso de adaptación de su modelo socioeconómico que iba a pasar de la dependencia de la agricultura a la del turismo y, asociado a este, de la construcción³. Una vez adquirida la finca de El Cabrito en 1987, las reformas avanzaron a buen ritmo pero exigiendo una fuerte inversión. Muehl se mostraba entusiasmado con la nueva adquisición y quería convertir la finca en el Atelier del Sur: un nuevo centro artístico-residencial y en un enclave elitista de turismo cultural para el mundo del arte internacional. Pero una serie de conflictos larvados desde tiempo atrás dieron al traste con el proyecto. Por un lado, la tensión interna había ido en aumento a causa de las contradicciones entre los postulados ideológicos iniciales y la realidad burocrática en la que habían derivado. Por otro, esta tensión fue potenciada por la prensa sensacionalista que acusaba al artista de haber creado un férreo sistema jerárquico y de mantener relaciones sexuales con adolescentes. Ante las investigaciones emprendidas por la fiscalía austríaca como consecuencia de diversas denuncias y de la polémica mediática generada, a mediados de 1989 Muehl decidió abandonar El Cabrito para volver a Austria y colaborar con las autoridades. Pero ya era demasiado tarde para impedir la implosión del experimento utópico. En 1990 los propios comuneros reunidos en multitudinarias asambleas acabarían destituyendo a su líder antes de que este fuese condenado por un tribunal un año después.

³ Véase con más detalle la situación geográfica y social de La Gomera en el Capítulo 4: «La isla de La Gomera».

Como se ha indicado, la formación de la comuna se sitúa en el contexto de las vanguardias de los años sesenta. El sintético relato que se acaba de hacer pone de manifiesto cómo la comuna fue integrándose, convirtiéndose en un «estilo de vida» entre otros, en el contexto social y económico de esa «sociedad burguesa» que en un principio pretendía negar y superar. El colectivo, que siguió durante los años setenta un ideario rupturista y revolucionario procedente de los movimientos radicales de la contracultura, según el cual su modelo era la única alternativa posible a una vida alienada por las estructuras económicas y a una cotidianeidad empobrecida por los valores burgueses, comenzó a principios de los años ochenta a concentrar sus esfuerzos en los negocios financieros. Esta dedicación a un trabajo integrado en el mercado del capital permitió su supervivencia y fue la fuente de su riqueza, pero también el motivo de contradicciones ideológicas y organizativas, a las que no supieron dar solución. La enérgica experimentación con el cuerpo, el sexo y las terapias artísticas, así como el modelo de democracia directa y de economía colectivista que en los inicios era la propuesta universalista de una sociedad nueva, acabó perdiendo su potencialidad política para derivar en el período de integración en una cuestión de mero «estilo de vida» en el horizonte del nuevo capitalismo cultural, una opción entre otras en el nuevo mercado de las «subjetividades».

Todo ello invita a situar el utopismo artístico-político de la comuna en el contexto del nuevo «capitalismo cultural». Como se sabe, el término fue acuñado por el sociólogo Daniel Bell en su obra clásica *Las contradicciones culturales del capitalismo*, publicada en 1976⁴.

⁴ BELL, DANIEL: *Las contradicciones culturales del capitalismo* [1976], Alianza, Madrid, 1977. Véase también del mismo autor: *El advenimiento de la sociedad post-industrial* [1973], Alianza, Madrid, 1994. Bell entiende por *cultura*, siguiendo a Ernst Cassirer, «el ámbito de las formas simbólicas» en todas sus variantes, lo que le lleva a vincularla históricamente con la religión según el modelo weberiano y, ya en la modernidad, con el arte como su sustituto profano. Su propuesta de interpretar el ámbito cultural como una de las claves para el análisis sociológico y económico del tardocapitalismo se ha convertido en un lugar común en los estudios de las últimas décadas. No obstante, su pensamiento no está exento de polémica, tanto por su metodología como por sus consecuencias ideológicas, en especial debido a la facilidad con que algunas de sus conclusiones se prestan a fortalecer los argumentos de la derecha conservadora americana.

Para este autor el principio axial de la cultura moderna sería «la expresión y remodelación del “yo” para lograr la autorrealización»⁵. En esta búsqueda se produciría una negación de «todo límite o frontera puesta a la experiencia», puesto que supone «una captación de toda experiencia; nada está prohibido, y todo puede ser explorado»⁶. En este sentido, las contradicciones de la tardomodernidad vendrían motivadas por las tensiones entre una estructura social tecnoeconómica fundamentalmente «burocrática y jerárquica», un orden político que defiende formalmente «la igualdad y la participación», y una cultura que aboga por el «reforzamiento y la realización del yo y la persona “total”»⁷. En este concepto de la persona «total» destaca, de un lado, la importancia absoluta de la *experiencia* (como vía de autorrealización) y, de otro, una conciencia moral y estética basada en el principio exclusivo de la *autenticidad*:

*[...] en la conciencia moderna no hay ser común [virtuoso], sino yo, y la preocupación de este yo es su autenticidad individual, su carácter único e irreductible, libre de los artificios y las convenciones, las máscaras y las hipocresías, las deformaciones del yo por la soledad. Esta preocupación por el yo auténtico hace del motivo y no de la acción —del impacto sobre algo, y no de las consecuencias morales para la sociedad— la fuente de los juicios éticos y estéticos*⁸.

Como se verá, desde una posición abiertamente de izquierdas Luc Boltanski y Ève Chiapello retomarán al filo del 2000, en su ya clásico *El nuevo espíritu del capitalismo*, alguna de las ideas centrales de Bell. En concreto, estos dos elementos constitutivos de la subjetividad moderna, la autorrealización y la autenticidad, van a resultar centrales para lo que ellos han denominado «crítica artística» y, por esta vía,

5 BELL, DANIEL (1977): *Óp. cit.*, p. 23.

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*.

8 *Ibidem*.

van a serlo también para los argumentos que van a desarrollarse en este libro⁹. Puede decirse que tanto la absolutización de la experiencia, como la autorrealización en función de la autenticidad, venían determinando desde tiempo atrás la «conciencia» y la evolución del arte contemporáneo, pero habían permanecido relegados para la sociedad en su conjunto en los márgenes de la actividad económica hasta la década de los sesenta. El nuevo capitalismo cultural supondría, entre otras cosas, el dominio de estos elementos subjetivos sobre el ámbito cultural masivo y su posterior comercialización e integración en el ámbito económico, un fenómeno que permite la plena articulación entre los «estilos de vida» y los nuevos imperativos de autorrealización hedonista en el consumo.

En este sentido, el temprano diagnóstico que Bell hiciera del final de la cultura de la modernidad en 1976, se acomoda a la evolución de los comuneros en los años ochenta:

*Hoy el modernismo está agotado. No hay tensión. [...] El impulso de rebelión ha sido institucionalizado por la «masa cultural», y sus formas experimentales se han transformado en la sintaxis y la semiótica de la propaganda y la alta costura. Como estilo cultural, existe en la forma del buen tono radical, que permite a la masa cultural el lujo de estilos de vida «más libres», conservando al mismo tiempo confortables ocupaciones dentro del sistema económico que también se ha transformado en sus motivaciones*¹⁰.

La intención de los comuneros era la de preservar un estilo de vida presuntamente más libre en el interior del grupo por medio

9 BOLTANSKI, LUC y CHIAPELLO, ÈVE: *El nuevo espíritu del capitalismo* [1999], Akal, Madrid, 2002. Más específicamente sobre las relaciones de lo que estos autores denominan crítica artística en relación con las nuevas formas de capitalismo véase: CHIAPELLO, ÈVE: *Artistas versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Métailié, Paris, 1998. Para una perspectiva más histórica, pero centrada en la cultura americana, véase la obra coetánea de FRANK, THOMAS: *La conquista de lo cool: el negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno* [1997], Ediciones Alpha Decay, Barcelona, 2011.

10 *Ibidem*, p. 32.

de su integración externa en el sistema económico capitalista. Ya se ha indicado cómo esto contribuyó a extremar sus contradicciones ideológicas, pero lo que resulta más destacable, y requiere una explicación más compleja, es la aparente facilidad con la que una comuna regida por el mito artístico-político de la revolución pudo pasar en pocos años a convertirse, según declaraba su propio líder en 1988, en un «modelo de empresa en la Europa del 92»¹¹.

El modo en que Bell primero, pero especialmente Boltanski y Chiapello, argumentan el cambio social producido en occidente en los años sesenta contra la cultura y la ética tradicional de la vida burguesa —austera y racional— puede contribuir a esclarecer este proceso. Para Bell, en la sociedad norteamericana de esta década «surgió una poderosa corriente posmodernista que llevó la lógica del modernismo a sus últimas consecuencias»¹². Una nueva mentalidad que tiende a sustituir la «justificación estética de la vida por lo instintivo. Solo el impulso y el placer son reales y afirman la vida; toda otra cosa es neurosis y muerte»¹³. Esta actitud resulta muy cercana a las posiciones, que como se verá, mantenía Muehl por aquellos mismos años como artista de acción y posteriormente como líder comunero¹⁴. Lo significativo es que en el nuevo capitalismo cultural, esta mentalidad contracultural vinculada con anterioridad a una élite que predicaba una doctrina antiburguesa, se habría difundido masivamente y habría resultado triunfante¹⁵. Esta sería la razón última

11 ZAHM, OLIVIER: «Utopia (2) La commune de Friedrichshof», *New Art International. Revue d'Art Contemporain*, Sine Invest, París, enero 1989, n° 1, p. 42.

12 BELL, DANIEL: *Óp. cit.*, p. 61.

13 *Ibidem*.

14 Tomando como ejemplo las artes de acción en los sesenta Bell insiste: «El posmodernismo desborda los recipientes del arte. Rompe los límites y afirma que la manera de obtener conocimiento es *actuando*, no haciendo distinciones», en BELL, DANIEL: *Óp. cit.*, p. 61. En el capítulo dedicado a «la sensibilidad del decenio de 1960», donde se detiene en las manifestaciones del arte de los sesenta, utiliza significativamente el ejemplo de los accionistas vieneses como un caso extremo de exaltación «dionisiaca». *Ibidem*, pp. 139-140.

15 «[...] el estilo de vida bohemio, antaño limitado a una minúscula élite, ahora es puesto en práctica en la gigantesca escena de los medios masivos de comunicación», en BELL, DANIEL: *Óp. cit.*, p. 63. Se trataría, en realidad, de una segunda fase de lo que denomina la «ética del consumo». Esta expansión del hedonismo en los cincuenta y sesenta, había tenido como primer baluarte a la vanguardia de los años >

del agotamiento de la vanguardia en la nueva fase «cultural» del capitalismo, la de que inopinadamente habría triunfado en el ámbito cultural y que su doctrina ya se estaba extendiendo por entonces a otros ámbitos de la vida social:

*[...] la autonomía de la cultura, lograda ya en el arte, está pasando ahora al terreno de la vida. El temperamento posmodernista exige que lo que antes se representaba en la fantasía y la imaginación sea ahora actuado en la vida. No hay ninguna diferencia entre el arte y la vida. Todo lo que se permite en el arte se permite también en la vida*¹⁶.

Como artista, y como tantos otros, Muehl abogaba por la disolución del arte en la vida, y así es como muchos de sus exégetas suelen explicar su abandono del arte, como el paso lógico de un artista de la acción hacia el compromiso total con la vida. Pero, siguiendo el argumento de Bell, este paso podría interpretarse también desde una perspectiva más holística y de un modo menos heroico. Ya no se trataría de una mera iniciación individual desde las convenciones autónomas del arte y la cultura a la autenticidad de la vida, sino de una decisión que, paradójicamente, supondría una prefiguración de la inmediata expansión de esa indiferenciación entre arte y vida, preconizada por las vanguardias de los sesenta, a todo el cuerpo social en el nuevo capitalismo cultural.

Así parece sugerirlo el enorme protagonismo que han asumido aquellos elementos de la conciencia subjetiva, la *experiencia* —como vivencia— y la *autenticidad* —percibida—, antes circunscritos al

diez y veinte, a los «jóvenes intelectuales» que «en su ataque al puritanismo y su áspero modo de vida, predicaban una ética del hedonismo, el placer y el juego; en síntesis, una ética del consumo. Sin embargo, paradójicamente —pues tal fue la trayectoria de esa “rebelión”— la ética del consumo iba a ser realizada menos de una década después por un capitalismo que, inconscientemente, se llamó a sí mismo (quizás como eco remoto de la “rebelión”) el “nuevo capitalismo”». *Ibidem*, p. 71.

16 BELL, DANIEL: *Óp. cit.*, p.63. Como es obvio, no es necesario estar de acuerdo con las conclusiones de Bell, quien considera el arte de los sesenta en su conjunto como decadente, para aceptar tanto la precocidad como la fertilidad teórica de algunos de sus argumentos.

ámbito cultural y a las élites vanguardistas, en los cambios sociales y económicos de las últimas décadas. Durante la década de los sesenta se generaliza en la escena artística el relevo de la obra como producto por la obra como acontecimiento. En el arte procesual, en los ambientes, en el arte medial o en las intervenciones públicas, así como en los eventos o *happenings*, el sentido de la obra ya no descansa en una experiencia estética distanciada y contemplativa, sino en una experiencia entendida como inmersión y vivencia. En el arte entendido de manera explícita como vivencia, el valor que predomina es el de la *autenticidad*: un concepto que en su origen romántico nace vinculado a la sinceridad del yo, pero que en los años sesenta estaba relacionado sobre todo con un deseo inagotable de liberación, con el logro de una vida no mediatizada. En este sentido, el arte percibido como vivencia auténtica, tal como se entiende en los años sesenta, vendría a ser la culminación de esa actitud artística antiburguesa y transgresora, en defensa del «hedonismo, el placer y el juego» que, según Bell, sería la contraparte de la nueva «moralidad de la diversión» que va a imperar en la era del capitalismo cultural¹⁷.

La articulación entre el valor de autenticidad en el arte y de la autenticidad como valor predominante en el nuevo capitalismo cultural fue establecida en el cambio de milenio por Luc Boltanski y Ève Chiapello. Estos autores se valen del concepto de «crítica cultural» del sociólogo norteamericano para actualizarlo como «crítica artística». Así el «nuevo espíritu del capitalismo» habría incorporado una parte importante de la crítica artística, «cuyo mayor despliegue

17 *Ibidem*, p. 77. El debate sobre las implicaciones sociales y antropológicas de la autenticidad ha tenido una amplia repercusión en las últimas décadas. Véase entre otros: TAYLOR, CHARLES: *The Ethics of Authenticity*, Harvard University Press, Cambridge/Londres, 1991; ANTON, COREY: *Selfhood and Authenticity*, State University of New York Press, Nueva York, 2001. PINE, B. JOSEPH y GILMORE, JAMES: *Authenticity: What Consumers Really Want*, Harvard Business School Press, Cambridge/Londres, 2007; FERRARA, ALESSANDRO: *Reflective Authenticity: Rethinking the Project of Modernity*, Routledge, Londres, 1998; HARTMAN, GEOFFREY: *Scars of the Spirit: The Struggle Against Inauthenticity*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2002; O FLEMING, PETER: *Authenticity and the Cultural Politics of Work: New Forms of Informal Control*, Oxford University Press, Oxford, 2009.

se produjo en la década de los sesenta», y que estaba centrada en la exigencia de «liberación, de autonomía y de autenticidad»¹⁸. La cuestión a plantear sería la siguiente:

*[...] si los logros de liberación obtenidos gracias a mayo de 1968 no han supuesto para mucha gente la posibilidad de acceder al tipo de vida auténtica que había caracterizado hasta entonces la condición de artista, en tanto en cuanto esta estaba precisamente definida por el rechazo de todas las formas de disciplinamiento y, especialmente, de aquellas asociadas a la búsqueda de beneficio. La liberación y, en particular, la liberación sexual, la autonomía en la vida personal y afectiva así como en lo laboral, la creatividad, la autorrealización sin constricciones, la autenticidad de una vida personal frente a unas convenciones sociales hipócritas y caducas parecían, si no definitivamente conseguidas, sí al menos considerablemente reconocidas como valores esenciales de la modernidad*¹⁹.

Lo paradójico sería comprobar cómo el modelo de vida del artista contracultural y el discurso crítico de mayo del 68, reunidos en torno a la reivindicación de una vida auténtica y liberada de las convenciones sociales, habrían pasado a resultar dominantes en el ámbito cultural y a expandirse a todo el orden social, de manera comercializada y masiva, hasta llegar a configurar «el nuevo espíritu del capitalismo». En la promesa de la autorrealización personal a través del trabajo y del consumo, el de autenticidad habría pasado de ser un valor meramente estético o ético, a constituirse en un

18 BOLTANSKI, CHIAPELLO: *Óp. cit.*, p. 527.

19 *Ibidem*, pp. 527-528. Frente a la integración en el nuevo espíritu del capitalismo de la llamada crítica artística, los autores abogan por un nuevo rearme, bajo nuevos presupuestos, de la crítica al capitalismo: «¿Por el contrario no habría que partir de nuevos presupuestos, es decir, preguntarse si las formas del capitalismo desarrolladas en el transcurso de los últimos treinta años, al haber incorporado temáticas enteras de la crítica artística y haberlas subordinado a la obtención de beneficio, no han vaciado las exigencias de liberación y de autenticidad de aquello que les daba cuerpo y las anclaba en la experiencia ordinaria?» *Ibidem*, p. 528.

valor de primer orden en el ámbito económico²⁰. Significativamente Boltanski y Chiapiello hacen un estudio empírico del trasvase de estos valores propios de la contracultura de los sesenta, los de esa «crítica artística» que ellos diferencian de la «crítica social», a los textos y discursos de la nueva cultura de gestión empresarial de los ochenta y noventa.

La importancia de la autenticidad como nuevo valor de mercado adquiere su verdadero significado cuando se interpreta en relación con la centralidad que va a tener el concepto de experiencia en la nueva economía. Según el divulgador de temas económicos Jeremy Rifkin:

En la era del acceso [la del capitalismo cultural], se compra acceso a la misma experiencia de vida. Los consultores económicos ya hablan de las nuevas industrias de la experiencia y de la economía de la experiencia, expresiones inexistentes hasta hace pocos años. Las industrias de la experiencia, que comprenden toda la gama de actividades culturales, desde viajes a entretenimiento, empiezan a dominar la nueva economía global²¹.

En la interpretación de este proceso hacia la mercantilización de la experiencia, que como se ve abarcaría desde la industria turística hasta la del ocio y el entretenimiento en sus diversas ramificaciones, destaca el papel concedido al arte de vanguardia como el primer ámbito que potencia la experiencia —como vivencia y autenticidad—,

20 *Ibidem*, véase, en especial, el capítulo VII, titulado «Ante la prueba de la crítica artística». Es remarkable que Hal Foster, en su ensayo sobre lo que denomina como poscrítica, considere que el concepto social de «crítica artística» de Boltanski y Chiapiello tiene poca relación con la realidad del arte actual. Significativamente en este mismo texto considera a Bell como el iniciador de la guerra cultural de la derecha neoconservadora contra la teoría crítica en Estados Unidos (cabe recordar que el sociólogo Luc Boltanski es hermano del artista Christian Boltanski). FOSTER, HAL: «Post-Critical», en *Art, criticism, emergency*, Verso, Londres, Nueva York, 2015. p. 172, n. 6 y p. 170, n. 1.

21 RIFKIN, JEREMY: *The Age Of Access: The New Culture of Hypercapitalism, Where All of Life is a Paid-For Experience*, Putnam Publishing Group, Nueva York, 2000. Traducido como *La era del acceso: la revolución de la nueva economía*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 195.

para pasar a diseminarse después por todo el ámbito cultural de manera masiva²². Autores como B. Joseph Pine y James Gilmore llegaron a definir el nuevo mercado del capitalismo cultural como «economía de la experiencia»²³.

Como se deduce de lo dicho hasta ahora, la importancia determinante que han adquirido la experiencia y el valor de autenticidad en la era del capitalismo cultural permiten establecer una conexión entre el ámbito autónomo del arte de vanguardia, con su lógica inmanente y diferenciada, y el nuevo orden social. Más concretamente entre el temperamento o la conciencia subjetiva que se había ido fraguando en la modernidad desde el Romanticismo a las vanguardias de los sesenta y el nuevo «espíritu» del capitalismo cultural. Lo destacable para nuestro caso de estudio es que este planteamiento se acomoda con la interpretación que Dean MacCannell hiciera, ya en 1976, de una de las industrias más paradigmáticas y más tempranas de la nueva economía de la experiencia: el turismo. Según el célebre argumento de este autor, la motivación última del viaje de ocio sería la búsqueda, precisamente, de una «experiencia auténtica»²⁴.

22 Como afirma el propio Rifkin: «Si el antiguo capitalismo, orientado a la producción, había reprimido la creatividad, el desarrollo personal y el deseo de placer y juego, el nuevo capitalismo, orientado al consumo, liberaría estas necesidades psicológicas reprimidas, sirviéndose del arte para crear una amplia cultura del consumo. De este modo, el consumo arrastra al arte desde el ámbito cultural, donde era el principal medio de comunicación de los valores compartidos por una comunidad, hasta el mercado, donde se convirtió en rehén de las empresas publicitarias y consultoras de marketing, que lo utilizaron para vender un nuevo «estilo de vida»». *Ibidem*, pp. 193-194.

23 PINE, B. JOSEPH y GILMORE, JAMES: *The Experience Economy: Work is Theatre and Every Business a Stage*, Harvard Business School Press, Cambridge, 1999.

24 MACCANNELL, DEAN: «Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings», *The American Journal of Sociology*, Vol. 79, n. 3, noviembre 1973, pp. 589-603; y MACCANNELL, DEAN: *El turista, una nueva teoría sobre la clase ociosa* [1976], Editorial Melusina, Barcelona, 2003. La principal influencia de MacCannell en el desarrollo de su teoría del turismo, aparte de la figura fundamental de Claude Lévi-Strauss, fue la microsociología de Erving Goffman, en especial su *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday & Co. Inc, Nueva York, 1959. Sobre el concepto de «experiencia auténtica» como elemento de articulación histórica entre fenómenos sociales en apariencia inconexos, concretamente entre las prácticas de vida comunal, el arte de acción y el turismo, véase DÍAZ CUYÁS, JOSÉ: «Popular el paraíso: La AAO en El Cabrito», *Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, MACBA, Barcelona, 2009, número 5, pp. 120-121.

Como se verá en el desarrollo del presente estudio, la evolución de la comuna de Muehl supone el paso de una conciencia vinculada a la «crítica artística» radical, a otra que parece presidida por la disciplina del trabajo y el hedonismo del consumo, lo que llevará al colectivo en su fase final a invertir la mayor parte de su fortuna en el ruinoso proyecto de un *resort* vacacional. En este sentido, su peculiar deriva puede interpretarse como un ejemplo paradigmático de ese trasvase que iría de la «crítica artística» germinal hacia su integración definitiva en la práctica mercantil y financiera que caracteriza al capitalismo cultural. Las reivindicaciones iniciales del colectivo, básicamente la disolución de la familia burguesa, la libertad sexual y la creatividad como instrumento de autorrealización, puede decirse que, como sugieren Boltanski y Chiapello han sido asumidas e integradas en el nuevo espíritu del capitalismo. A partir de la década de los ochenta, coincidiendo con la entrada de la comuna en el mercado financiero, comienza a hacerse evidente que su «crítica artística» ha perdido su carácter transgresor y su potencialidad política. El grupo ya no puede percibirse como una vanguardia estético-política en lucha por la transformación revolucionaria y universal de la humanidad. Lo que permanece es un estilo de vida entre otros, en una sociedad orientada al consumo y el mercado de la experiencia. Un estilo de vida artístico o bohemio que predicaba desde un principio el «hedonismo, el placer y el juego» y que, una vez desarbolado de su intencionalidad política primera, puede pasar a integrarse sin dificultad en el nuevo orden económico.

Retomando el relato de la comuna, puede decirse que como compensación de los desajustes provocados por la integración en la actividad financiera y la creciente rigidez de la estructura interna de la comunidad, los comuneros optaron por adquirir la finca El Cabrito, un enclave vacacional donde dedicarse a una cotidianeidad de nuevo enriquecida mediante el arte y el ocio colectivo. Es evidente la analogía entre, por un lado, el deseo de los comuneros por convertir aquella finca abandonada en un territorio de ocio donde

reactivar sus postulados iniciales de una vida liberada y auténtica, y por otro, el deseo del turista de clase media, sea cual fuere su estilo de vida, al elegir Canarias como lugar de vacaciones. Como afirma MacCannell:

*Los turistas se movilizan con la esperanza y el deseo de sentirse profundamente conmovidos por la experiencia de un lugar, quizá incluso con la idea de que dicha experiencia cambie de algún modo su vida*²⁵.

Lo paradójico aquí es comprobar cómo aquella utopía revolucionaria de una nueva sociedad, que la comuna intenta llevar a la práctica con una radicalidad extrema, viene a derivar, sin ninguna premeditación por su parte, en simple utopía turística: la que sirve de modelo a la idealización del buen vivir y del hedonismo colectivo propio de la sociedad de consumo. No debería sorprender pues que la comuna —secuela tardoaccionista de su líder, Otto Muehl— en su intento por revitalizar aquellas experiencias vanguardistas y estético-políticas de los años sesenta venga a actualizarlas ahora, mediante una gran inversión fruto de la especulación financiera, como una placentera y colectiva experiencia turística. La hipótesis de trabajo es que, desde una perspectiva histórico-cultural, cabe pensar en una vinculación entre estos dos fenómenos coetáneos: la preponderancia del arte como acontecimiento o experiencia²⁶ —frente a la obra como objeto— y el turismo masivo de posguerra —como paradigma del nuevo capitalismo de la experiencia, frente a una economía basada en la producción de objetos—. En este sentido, puede sostenerse que los movimientos artísticos de las últimas vanguardias mantienen estrechos e insospechados puntos de contacto con el turismo de masas que se generalizó en los años sesenta, una conexión que ahora podría

25 MACCANNELL, DEAN: «El encuentro de arte y turismo en Normandía», en: *Revista del Occidente: Arte y turismo*, no. 369, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2012, p. 75.

26 Sobre la importancia de la poética del acontecer en el arte y la cultura del S.XX véase BADIOU; ALAIN: *El Siglo*, Manantial, Buenos Aires, 2005.

quedar establecida como sigue: el motivo último del viaje turístico es la búsqueda de una experiencia «auténtica» —entendida como un efecto retórico, no como algo preexistente—, un deseo cuya fuerza descansa—y esta es, en realidad, la parte fuerte del argumento—en la percepción generalizada en la sociedad de posguerra del carácter inauténtico, artificial o programado, de la vida cotidiana²⁷. Tanto el turismo de masas como el arte del acontecer se generalizan en el contexto cultural de la posguerra, cuando la expansión de la industria del ocio dio pie al desarrollo de nuevos discursos críticos contra la alienación del sujeto en la sociedad del consumo y del bienestar²⁸. El situacionista Guy Debord analizaba del siguiente modo en 1967 el problema del consumo de tiempo libre en su célebre texto *La sociedad del espectáculo*:

La imagen social del consumo del tiempo, por su parte, está exclusivamente dominada por los momentos de ocio y de vacaciones, momentos representados a distancia y postulados como deseables como toda mercancía espectacular. Esta mercancía es aquí explícitamente dada como el momento de la vida real, cuyo retorno cíclico se trata de esperar. Pero incluso en estos momentos asignados a la vida sigue siendo todavía el espectáculo el que se deja ver y reproducir, alcanzando un grado más intenso. Lo que ha sido representado como la vida real se revela simplemente como la vida realmente espectacular²⁹.

27 Este argumento está desarrollado en DÍAZ CUYÁS, JOSÉ: «Mondo Cane: Yves Klein entre caníbales», *Revista de Occidente*, a partir de los postulados Dean MacCannell y Erving Goffman, febrero 2012, nº 36. p. 19.

28 El pionero del análisis crítico de lo cotidiano desde una perspectiva marxista fue el sociólogo Henri Lefebvre con su temprana *Critique de la vie quotidienne I. Introduction*, Grasset, París, 1947; a la que siguieron *Critique de la vie quotidienne II, Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, L'Arche, París, 1961 [editado en castellano como *Crítica de la vida cotidiana*; Siglo XXI, México, 1972] o *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Gallimard, París, 1968 [en castellano *La vida cotidiana en el mundo moderno*; Alianza Editorial, Madrid, 1972]. Ejerció una notable influencia en el movimiento situacionista cuya práctica artístico-política tenía como tema central la mediatización de lo cotidiano. Sus investigaciones sobre lo cotidiano le llevaron también a interesarse tempranamente por el fenómeno turístico.

29 DEBORD, GUY: *La sociedad del espectáculo* [1967], Acuarela Editorial, Madrid, 1999, nº 153.

Los nuevos valores del arte de los años sesenta estaban determinados por una voluntad de hibridación sin precedentes entre los conceptos de arte y vida. Por medio de la transgresión de todas las convenciones, los artistas pretendían abrazar esa «vida auténtica» o «real» de la que carecía la vida cotidiana, y comenzaron a experimentar con nuevas estrategias en pos de esa vida perdida a través del *happening*, el accionismo, Fluxus, la *performance* o las intervenciones situacionistas.

Este abanico de nuevas manifestaciones artísticas tenía en común el abandono de los modelos de representación tradicionales para centrarse en la construcción de «situaciones», en la experiencia en presente, directa y corporal del artista y del público asistente. Así ocurría también en el Accionismo Vienés, en el cual el proceso creativo era ejecutado en muchas ocasiones ante los propios espectadores que pasaban a formar parte del proceso de producción de la obra-acción. También la fotografía y la película documental pasaron entonces a convertirse en medios importantes de registro de acciones que a menudo se llevaban a cabo en un entorno privado. Los experimentos con los nuevos medios tecnológicos abarcaban, por un lado, la «fotografía escenificada» y la creación de películas experimentales, incluido el llamado «cine expandido», pero también, por otro, comprendían una documentación distanciada con una retórica periodística de las acciones³⁰.

El Accionismo Vienés se genera en el marco particular de la situación política y social de Austria y en el contexto de las nuevas corrientes internacionales del arte de acción: *happening*, Gutai, Grupo de Viena, Nouveau Realisme, Fluxus y del arte intermedia en general³¹. Fue un movimiento virulento desde su inicio, tardío respecto

30 Como se verá con más detalle en el Capítulo 2, la documentación de las acciones jugó un papel esencial en el Accionismo Vienés, en el que se hizo uso sobre todo de la «fotografía escenificada», de las películas experimentales y de las fotografías documentales del tipo fotoreportaje. Véase: KLOCKER, HUBERT: «Der zertrümmerte Spiegel» en KLOCKER, HUBERT: *Wiener Aktionismus. Viennese Actionism. Wien. Vienna 1969-1971. Der zertrümmerte Spiegel*, Ritter-Verlag, Klagenfurt, 1989, volumen 2, pp. 90-94.

31 HIGGINS, DICK: *Horizons: The Poetics and Theory of Intermedia*, University Press, Southern Illinois, 1983.

a la cronología de otros colectivos de arte de acción, representado, junto a Otto Muehl, por Hermann Nitsch (Viena, 1938), Günter Brus (Ardning, 1938) y Rudolf Schwarzkogler (Viena, 1940 - 1969). Los historiadores suelen considerar que el furor con que los artistas de Viena llevaban a cabo sus acciones tenía su origen en el deseo de romper con los tabúes de la sociedad austríaca, inmersa en el clima socialmente reaccionario de la posguerra y geográficamente aislada, con su capital situada a pocos kilómetros del Telón de Acero³². Las acciones transgresoras y polémicas que llevaron a cabo tenían la intención expresa de violentar el arte calificado de burgués para lograr «[...] el regreso al paraíso de la pura experiencia sensual y de la total aceptación de la existencia»³³. Uno de sus objetivos primordiales era la unión entre el arte y la vida mediante la experiencia directa de la acción artística. Según decía el propio Muehl en aquellos años:

*La acción material es un método de extender la realidad, de producir realidad y expandir la dimensión de la experiencia*³⁴.

Debido a la exhibición de escenas de sexo explícito, al ultraje de símbolos estatales y religiosos, o a la matanza de animales en vivo, el Accionismo Vienés se enfrentó en su momento al rechazo mediático y a la persecución de las autoridades austríacas, que terminó forzando a sus miembros a abandonar el país o a prohibir sus actuaciones en público³⁵. A finales de los años sesenta, la fase más fructífera del Accionismo Vienés había terminado, dejando de actuar y de presentarse como tal grupo. De manera paralela, las tendencias del arte de acción en el panorama internacional, que habían tenido su auge hacia mediados de la década de los sesenta, comenzaron a

³² KLOCKER, HUBERT: *Óp. cit.*, p. 42.

³³ *Ibidem*.

³⁴ MUEHL, OTTO en «Otto Mühl – Ausgewählte Arbeiten 1963-1986, Catalogue of the Archives of Viennese Actionism», Zurndorf, 1986, citado en: KLOCKER, HUBERT: *Óp. cit.*, p. 52.

³⁵ KLOCKER, HUBERT: *Óp. cit.*, p. 17.

declinar: la exposición *Happening y Fluxus*, organizada en 1970 en Colonia por el comisario suizo Harald Szeemann, marcó en cierta medida el final de estas corrientes artísticas, lo que la convierte, de manera no premeditada, en la primera retrospectiva histórica de este tipo de manifestaciones.

Este declive tiene un sentido histórico. Durante la primera mitad de los años setenta comienza el descrédito de los grandes mitos de la modernidad, tanto en el campo de las artes plásticas como en el de los movimientos sociales. Al estancamiento de las ideologías revolucionarias y contraculturales le acompañaba un progresivo fortalecimiento de la sociedad de consumo que marca el inicio de la nueva fase del capitalismo cultural. El turismo de masas se va a consolidar como modelo y principal industria del capitalismo de consumo, así como paradigma del nuevo sistema cultural. La oferta turística llegó a constituirse en un producto altamente sofisticado con el que satisfacer las expectativas del consumidor tardomoderno, como bien observa MacCannell:

*La consciencia turística viene motivada por el deseo de vivir experiencias auténticas, y el turista puede creer que está avanzando en esa dirección, aunque a menudo resulta muy difícil saber a ciencia cierta si la experiencia es, de hecho, auténtica*³⁶.

Este autor considera que el turismo como «marco ideológico» constituye una prefiguración de la posmodernidad, y que tanto el uno como la otra suponen el intento —fracasado— de unificar la fragmentación en un mundo globalizado. Tras esta ilusión de unidad se puede percibir, en ambos casos, una reacción sintomática frente a la necesidad colectiva de olvidar los horrores sobre los que se había erigido la modernidad: Auschwitz, Hiroshima y demás genocidios del

³⁶ MACCANNELL, DEAN: *El turista, una nueva teoría sobre la clase ociosa* [1976], Editorial Melusina, Barcelona, 2003, pp. 133-134.

siglo XX. Por eso «la fuerza motora principal de la posmodernidad es detener en seco la historia, al igual que la fuerza motora principal del turismo posmoderno es descubrir lugares que parecen existir fuera de la historia: naturaleza y estado salvaje que se mantienen incólumes»³⁷.

El espacio turístico irá convirtiéndose de manera cada vez más evidente en escenografía, en un espacio hiperreal, según el modelo de los parques temáticos y etnográficos. Todos estos dispositivos tienden a sublimar el paisaje turistizado con el fin de garantizar al visitante una experiencia mistificada.

*La experiencia turística que proviene del escenario turístico está basada en la no autenticidad, y como tal resulta superficial cuando se la compara con un estudio cuidadoso. Resulta moralmente inferior a la simple experiencia. Una mera experiencia puede mistificarse, pero una experiencia turística siempre está mistificada*³⁸.

El filósofo italiano Umberto Eco retoma la tesis de MacCannell al desarrollar su teoría de la *hiperrealidad* insistiendo en que el deseo por la falsedad absoluta, en relación con el producto turístico, se origina por la consciencia del turista de que la vida cotidiana es simplemente superficial³⁹. De escapar de una realidad insatisfactoria hace necesario crear espacios escenificados que abarcan toda la paleta turística de ofertas hoteleras, deportivas, paisajísticas, culturales o históricas: «Vivimos en una época que pone la historia en escena, que

37 MACCANNELL, DEAN: *Óp. cit.*, p. 36. Hay que destacar que MacCannell vincula su tesis de la autenticidad no solo a la posmodernidad o a la fase «cultural» del capitalismo, sino que la considera como una motivación estructural del turismo moderno desde sus inicios. En este sentido el turismo, como nuevo ordenamiento social, es un fenómeno plenamente vinculado a la modernidad, lo que invita a establecer cierto paralelismo con el arte, desde el Romanticismo, en relación con la búsqueda o la prevalencia de una retórica de lo auténtico, es decir de lo primitivo y lo exótico, del sueño y lo inconsciente, de la locura y la infancia o de la destrucción y muerte.

38 *Ibidem*, p. 136.

39 ECO, UMBERTO: *Travels in Hyperreality*, Harvest Books, Nueva York, 1986, p. 31. Eco destaca: «la falacia absoluta es resultado del triste conocimiento de un presente sin fondo».

hace de ella un espectáculo y, en ese sentido, desrealiza la realidad [...]»⁴⁰ destaca por su parte el antropólogo Marc Augé.

Un caso de estudio interesante en relación con la escenificación del espacio turístico, es la noción de *paraíso*, un lugar simbólico con un alto grado de mistificación. Cabe recordar que el mito del paraíso es compartido tanto por las comunidades utópicas y revolucionarias como, en el otro extremo del espectro social y político, por la industria turística. La comuna del artista Otto Muehl localizó en 1986 su anhelado paraíso en la forma de una finca abandonada en La Gomera: al llegar por primera vez a El Cabrito, Theo Altenberg, uno de los máximos dirigentes de la comuna exclamó a gritos: «¡El paraíso, el paraíso!»⁴¹. El lugar parecía reunir las condiciones para recuperar los antiguos principios de la comuna.

*Un paraíso es una especie tradicional de comunidad turística, una suerte de último establecimiento turístico, cuyas características son su ubicación, no solo fuera de los límites físicos de la sociedad industrial urbana, sino también más allá de la frontera de la sociedad campesina y de plantación. [...] La separación entre el paraíso y las matrices ya establecidas de las instituciones sociales constituye la marca de una estructura social viable. Sugiere que el turismo constituye la vanguardia de la expansión mundial hacia la modernidad*⁴².

La Gomera ofrecía las condiciones ideales para convertirse en la nueva sede de ocio de los comuneros, cuenta con un agradable

40 AUGÉ, MARC: *El viaje imposible, El turismo y sus imágenes* [1997], Gedisa, Barcelona, 1998, p. 31.

41 ALTENBERG, THEO: *Das Paradies Experiment*, Triton Verlag, Viena, 2001, p. 135. Como se verá con detalle en el Capítulo 4 «El asentamiento de la Comuna en El Cabrito», p. 213, Altenberg, el comunero que encontró la finca, se valió para la búsqueda del supuesto paraíso en La Gomera de una guía turística. Cabe recordar que por esos años el *sex appeal* de la isla no solo atraía numerosos visitantes contraculturales alemanes, sino también a algún que otro antropólogo interesado en su imaginario cultural. DUYSSENS, BART: «Turismo, ocio y cultura juvenil: el caso del turismo de mochila en La Gomera (Canarias)», *Eres (Serie de Antropología)* 1(2), pp. 115-125, 1989. SHALLY, BETSY: *Living One's Stories of to be Gomero*, Princeton University Press, Princeton, 1985.

42 MACCANNELL, DEAN (2003): *Óp. cit.*

clima subtropical y se sitúa relativamente lejos de las grandes aglomeraciones turísticas. La isla no se había visto afectada por el boom turístico de Tenerife o Gran Canaria, de hecho su precario desarrollo económico obligaba a los jóvenes gomeros a emigrar a las islas mayores todavía a principios de los ochenta. A pesar de que la finca El Cabrito se encontraba en un estado de semiabandono, la isla ya se encontraba integrada en el circuito turístico europeo en la segunda mitad de los ochenta por vía marítima.

Como cabía esperar, la comuna con su ideario alternativo, despreciaba el turismo de masas de las islas mayores y, precisamente por ello, optó por la isla colombina para instalar allí su nueva sede central con el objetivo de unir el trabajo con el placer y el arte con el ocio. Hay que tener en cuenta, también, que la inversión en territorio español puede estar relacionada con el proceso de integración en la Unión Europea, lo que suponía para la comuna una operación rentable a largo plazo en una zona ultraperiférica de Europa⁴³. No obstante, el principal motivo para la compra de El Cabrito no fue una estrategia inversora, sino el deseo tardoromántico —o plenamente turístico— de asentarse en un lugar paradisíaco, poniendo distancia física y simbólica de esa «vida superficial» fruto de la sociedad de consumo. Otro elemento a tener en cuenta fue la catástrofe de Chernóbil, acaecida poco antes de la adquisición de la finca. La explosión del reactor nuclear soviético provocó un estado colectivo de alarma radioactiva en gran parte de Austria y Alemania. Con todos estos elementos de fondo, la finca El Cabrito resultaba un lugar idóneo, apartado de las amenazas de un mundo hipertecnificado.

Lo significativo es que por aquellos años, la comuna de Otto Muehl —en concordancia con su anticapitalismo originario— rechazaba el

43 Como ya se ha mencionado, en el año 1988 Otto Muehl explicó a un reportero que el «*Friedrichshof, c'est avant tout un modèle d'entreprise dans l'Europe de 92*» (Friedrichshof es ante todo un modelo de empresa en la Europa del 92). Los comuneros estaban estrechamente vinculados con el mundo financiero y es probable que estuvieran bien informados sobre el futuro económico de la Unión Europea. Los contratos de Maastricht en el año 1992 crearon la base de la Unión Económica y Monetaria de Europa. ZAHM, OLIVIER: *Óp. cit.*, p. 42.

turismo, considerándolo como consumo banal y alienante. Aunque su posición ideológica se había debilitado durante los años ochenta, su asentamiento en Canarias, lejos de las aglomeraciones turísticas, permitía todavía fantasear con la idea de que los turistas son siempre los otros: «A los turistas no les agradan los turistas»⁴⁴. Cabe destacar que para la comuna, aunque fuera por mera inercia ideológica, hubiera sido inaceptable asumir el hecho de que El Cabrito pudiera considerarse un destino turístico. Las actividades culturales y artísticas —tan propias, por otra parte, de los *resorts* veraniegos— vendrán a maquillar las contradicciones que ponía de manifiesto la compra de una sede vacacional en Canarias. Por eso, no es extraño que en su discurso interno el grupo pretendiera protagonizar el papel del colono o el de un pionero emprendedor que procura progreso y cuidado al lugar de acogida, en lugar de conformarse con el rol vulgar de turista temporal.

Sea como fuere el colectivo, a pesar de haberse convertido en un *holding* financiero, todavía se sentía vinculado a la filosofía contracultural, lo que le llevó a actuar literalmente como una tropa de choque⁴⁵,

44 MACCANNELL, DEAN (2003): *Óp. cit.*, p. 14. El autor parte de la base de que en la sociedad tardocapitalista «todos somos turistas», una afirmación que por cierto resulta paralela a la afirmación, tan característica de los sesenta, de que «todos somos artistas». Lo que en realidad se ocultaría detrás de ambos enunciados es la constatación, evidente ya para las masas de la posguerra, de que «todo es mercancía». DÍAZ CUYÁS, JOSÉ: «Contra la Historia y el Arte en general: la tarea crítica de Ángel González y Juan José Lahuerta», *Desacuerdos*, 8, 2014. p. 213, nº 11. De nuevo aquí se encuentra la utopía turística como inversión de la utopía artística. Pareciera que el capitalismo logra realizar de forma banal y por la vía del consumo aquellos deseos a los que el arte apunta de manera ideal y como sublimación del mercado. El propio MacCannell destaca: «La crítica turística del turismo se basa en el deseo de superar a los demás "simples" turistas y alcanzar una apreciación más profunda de la sociedad y la cultura, y no se limita de ningún modo a las afirmaciones intelectuales. Todos los turistas desean, en alguna medida, este compromiso más profundo con la sociedad y la cultura; es un componente básico de la motivación para viajar». MACCANNELL, DEAN (2003): *Óp. cit.*, p. 15.

45 Dean MacCannell define a los hippies como las tropas de choque del turismo de masas. Escribe: «Las poblaciones originales de turistas, al ser inexpertas en cuanto a viajes o porque, por algún motivo, están desesperados por viajar, están más dispuestas que los turistas avezados a tolerar las experiencias asociadas con errores graves en la producción de servicios. En este sentido, los hippies parecen funcionar a nivel mundial como tropas de choque del turismo de masas». MACCANNELL, DEAN (2003): *Óp. cit.*, p. 222. Cabe recordar que el inicio del turismo en La Gomera, no así en otras islas, estuvo efectivamente asociado con hippies —algo retardados cronológicamente—y, en general, con simpatizantes de movimientos alternativos. Resulta interesante que MacCannell vincule el significado del término hippie con el turismo al >

adquiriendo en 1987, en cuestión de pocos meses, casi un 2% del territorio total de La Gomera. La historia de El Cabrito permite estudiar la repoblación de una finca agraria señorial de la primera mitad del siglo XX dedicada al monocultivo de plátanos, que en el último cuarto de siglo pasará a convertirse, hasta la actualidad, en territorio de ocio para turistas europeos de élite. En este sentido El Cabrito es un caso de estudio que viene a ilustrar las teorías poscoloniales de «turistización» del espacio:

En suma, la empresa civilizadora es esbozada por el explorador, cuya misión es unificar el mundo conocido en una representación coherente y sintética. Es profundizada por la conquista y colonización (aventureros, conquistadores económicos y militares) y termina finalmente en un turismo de masas, último grado de la apropiación sucesiva de una tierra salvaje, desorganizada, desierta, como una tierra bárbara u hostil —o país—, luego como una tierra domesticada —o lugar—. Este conjunto atestigua diferentes acontecimientos históricos durante los que un infrapaisaje ha sido sublimado como espacio geográfico ideal⁴⁶.

El proceso esquemático que propone el filósofo Mathieu Kessler en su ensayo *El paisaje y su sombra* encuentra su analogía en la propia historia de El Cabrito. El comunero que a principios de 1986 descubrió la finca abandonada, Theo Altenberg, figuraría como primer explorador. Poco después llegarían los colonizadores, las tropas de Muehl, con la tarea de ocupar y transformar el territorio, de construir un paraíso de arte y ocio que culmina en un hotel ecológico para turistas de élite a partir del nuevo milenio. Hoy en día la industria turística de toda la isla se beneficia de la historia de El Cabrito al integrar, entre los acontecimientos pintorescos de su pasado, los relatos sobre el artista vienés y su búsqueda de la utopía. La historia

afirmar: «No tengo la certeza absoluta, pero el referente preciso de la palabra "hippie" puede ser un turista que llega al pueblo pero que no se va después de algunos días, o por decisión propia». *Ibidem*, p. 223.

46 KESSLER, MATHIEU: *El paisaje y su sombra*, Idea Books, Barcelona, 2000, p. 22.

de aquellos viajeros excéntricos se cuenta en las guías turísticas de la isla⁴⁷, contribuyendo así a potenciar el mito edénico que constituye su principal fuente de ingresos, y de manera más general, el viejo sueño del eterno *summer of love*.

La comuna de El Cabrito es, pues, un caso paradigmático que permite estudiar la evolución de las ideas utópicas de un grupo de la vanguardia artística de los años sesenta que acaba escenificando su propio espacio paradisiaco⁴⁸, para transformarlo, finalmente, en un territorio de ocio. La historia de la comuna puede ser considerada como un caso ejemplar del intento de asumir y llevar a la práctica en toda su radicalidad el proyecto ideal de las vanguardias de los años sesenta que abogaba por disolver el arte en la vida. Su ajetreado recorrido, resumiéndolo a grandes rasgos, comenzó con un proyecto artístico-político de ruptura y oposición al orden social y a las normas de la vida burguesa, para finalizar como un proyecto de carácter empresarial de ocio «alternativo» en Canarias. El interés del caso, más allá de su importancia para la historia del arte contemporáneo o del turismo, reside en la manera ejemplar en que la evolución concreta de la comuna sugiere la existencia de un vínculo histórico entre ámbitos en apariencia separados: de un lado, el arte de acción —paradigma de la poética del acontecer— y la vida comunal —paradigma del mito revolucionario—, y de otro el turismo —paradigma de la industria del ocio—. En todos estos fenómenos, en apariencia contrapuestos, se estaría prefigurando en los años sesenta la centralidad que los conceptos de *experiencia* y *autenticidad* van a detentar en el nuevo capitalismo cultural.

47 LIPPS, SUSANNE y BREA, OLIVER: *DuMont Reise Taschenbuchführer La Gomera*, DuMont Reiseverlag, Ostfildern, 2010, pp. 124-127. GAWIN, IZABELLA: *Gomera: Handbuch für individuelles Entdecken. Mit 20 Wanderungen*, Reise Know-How Verlag Peter Rump GmbH, Bielefeld, 2010, p. 145 y siguientes.

48 Cabe anotar que existe una larga tradición en la percepción de las Islas Canarias como territorio mitológico. Al estar situadas mar adentro y al oeste del viejo mundo, se las ha vinculado con lugares míticos de la antigüedad como las Afortunadas, los Campos Elíseos, las Hespérides o la Atlántida. Véase, como ejemplo temprano de estas leyendas, VIERA Y CLAVIJO, JOSÉ DE: *Noticias de la historia general de las islas de Canaria*, Imprenta de Blas Román, Tenerife, 1783.

Con el objetivo de ubicar la comuna en su contexto histórico, la investigación se inicia con un breve estudio de comunidades utópicas que cabe relacionar con la comuna de El Cabrito⁴⁹. Sigue a continuación una introducción a la biografía de Otto Muehl como artista perteneciente a los movimientos de la vanguardia de los años sesenta, centrada en el desarrollo de su personalidad pública y su carrera artística. En el ámbito personal la idea de fundar una comuna contracultural puede relacionarse tanto con una memoria marcada por el trauma de la Segunda Guerra Mundial y por el consiguiente rechazo visceral de la sociedad austríaca posfascista, así como con algunas de las experiencias y postulados del Accionismo Vienés⁵⁰. La devaluación del mito vanguardista a principios de los setenta, y el consecuente agotamiento de la dialéctica transgresora del accionismo, llevaron a Muehl a una situación de crisis artística y personal que le indujo a «abandonar» el arte como culminación de su práctica precedente de arte-vida⁵¹. De lo que se trataría a partir de entonces era de llevar a la práctica el viejo proyecto romántico de «artistizar» la vida —con todos los peligros y contradicciones que históricamente ha supuesto semejante voluntad— mediante un experimento social de vida comunal basada, como se ha indicado, en la propiedad colectiva, la democracia directa, el sexo libre y un método terapéutico en el que el arte de acción se hibridaba con una terapia psicoanalista *sui generis*⁵².

49 Sobre la historia de las comunas en general véase WURM, SHALOM: *Das Leben in historischen Kommunen*, Bund-Verlag, Colonia, 1977. Para la comuna de Oneida MELVILLE, KEITH: *Las comunas en la contracultura. Origen teorías y estilos de vida*, Editorial Kairós S.A, Barcelona, 1975 y K LAW, SPENCER: *Without sin. The live and death of the Oneida community*, Penguin Books, Nueva York, 1993. Sobre la comunidad del Monte Verità, además del excelente catálogo editado por Harald Szeemann, también puede consultarse LANDMANN, ROBERT: *Ascona – Monte Verità. Auf der Suche nach dem Paradies* [1930], Verlag Huber, Frauenfeld, 2009.

50 Además de la ya destacada publicación de Hubert Klocker de 1989, existe una obra importante en inglés con gran cantidad de documentos y textos originales. Véase GREEN, MALCOLM: *Writings of the Vienna Actionists*, Atlas Press, Londres, 1999. Sobre la vida y la obra del artista ha sido de gran utilidad su temprana autobiografía. MÜHL, OTTO: *Weg aus dem Sumpf*, AA Verlag, Núremberg, 1977.

51 Véase el comentario de Muehl al principio del Capítulo 3: «Los inicios de la vida comunitaria a principios de los años setenta», p. 89.

52 Cabe destacar la importancia central que tanto para la obra de Muehl como para la comuna tiene la >

Sin embargo, pese a mantenerse alejado del mundo del arte hasta bien entrados los ochenta, en la segunda mitad de los setenta recurrió nuevamente a la pintura creando, hasta el final del período comunero, una gran cantidad de cuadros. En esta etapa su práctica artística resulta muy ecléctica y puede ser considerada, en su mayor parte, como una actividad vinculada al ocio y la terapia. La creación pictórica de la época comunal durante los ochenta fue exhibida al público en El Cabrito en 1989, donde Muehl expuso cuadros abstractos de gran formato. Pinturas casi monocromas, con un gesto expresivo muy contenido, que lejos de toda pretensión ofensiva o transgresora presentaban ahora en Canarias una nueva toma de posición como artista «formal» que venía a coincidir con su «integración» social —y la de la comuna— como «jubilado en el sur». No obstante, no todas las obras realizadas en esta época resultan tan inofensivas. Algunos cuadros figurativos, relativos a la vida en la comuna, suscitan todavía en la actualidad tensos debates sobre la libertad de creación artística y sus límites éticos en un contexto de abuso del poder⁵³. Al tratarse de una investigación centrada en

concepción del arte como terapia. La potencialidad curativa del arte en la modernidad estaría vinculada con la idea romántica de la creatividad como una facultad constitutiva del hombre libre y realizado. Pero lo que resulta más significativo para las vanguardias es lo que cabe deducir de este postulado romántico si se lleva al extremo: si el arte sana, el artista se convierte en «sanador» social. Tal como lo concebía Muehl, el accionismo debía ser ante todo una «exteriorización terapéutica». MUEHL, OTTO: «L'objet de l'action - entretien avec Danièle Roussel», en *Quasimodo*, n° 5, *Art á contre-cours*, Montpellier, Association Osiris, 1998, p. 48. Entre 1954 y 1957, el propio Muehl trabajó en su juventud como profesor de dibujo en un centro terapéutico vienes y hasta 1963 (año del inicio de sus *Acciones Materiales*) continuará esta actividad con niños emocionalmente discapacitados. Debido a la importancia de la terapia en la comuna, basada sobre todo en las ideas de Wilhelm Reich y en parte en las terapias analíticas de Arthur Janov, se desarrollan con cierto detenimiento sus principales líneas argumentales relacionándolas con el pensamiento de la época. REICH, WILHELM: *Die sexuelle Revolution* [1966], Fischer Verlag, Fráncfort, 1971; REICH, WILHELM: *Análisis del carácter* [1933], Editorial Paidós, Buenos Aires, 1957; JANOV, ARTHUR: *El grito primal* [1970], Edhasa, Barcelona, 2009; FREUD, SIGMUND: *El malestar en la cultura* [1930], Alianza, Madrid, 1970. Además: FOUCAULT, MICHEL: *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber* [1976], Siglo XXI, Madrid, 2009; FOUCAULT, MICHEL: *Vigilar y castigar* [1975], Siglo XXI, Buenos Aires, 2003; MARCUSE, HERBERT: *El hombre unidimensional* [1964], Ariel, Barcelona, 2010.

53 Véase el Capítulo 5: «El arte y la vida de Otto Muehl después de su condena», p. 299. Sobre la recepción de la obra de Muehl posterior en su etapa comunera y sobre los diferentes puntos de vista en relación con la propia comuna como obra o proyecto artístico, véase: NOEVER, PETER: *Otto Muehl. Leben – Kunst – Werk*, Buchhandlung Waltherr König, Köln, 2004; FALCKENBERG, HARALD: *Otto Muehl. Retrospektive*, Revolver, Fráncfort, 2005; vv.aa: *Accionismo Vienés: Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Barcelona, 2008 y vv.aa: *Otto Muehl. Sammlung Leopold*, Verlag Brandstätter, Viena, 2010.

los acontecimientos de la comuna en Canarias, se ha prestado una atención particular a los motivos del colectivo para su asentamiento en El Cabrito. Como se ha visto, la comunidad artística pretendía llevar a la práctica un modelo de revolución política, pero en su evolución acabó desarrollando un estilo de vida vinculado con la industria del ocio y el turismo⁵⁴. Si a principios de los años setenta el piso privado de Muehl puede considerarse como el lugar donde se inició la formación de esta comuna artística, sin duda la mayor y más longeva del siglo XX, la finca de El Cabrito viene a marcar, veinte años después, el final de la utopía. Este trabajo recupera la historia de la comuna de El Cabrito, incluyendo una gran cantidad de fuentes y documentos en su mayoría inéditos.

54 En los últimos años diversas exposiciones y monografías han reflexionado sobre el papel del arte, de la arquitectura y de la cultura en relación con el fenómeno del turismo, véase el apartado Bibliografía al final de este volumen.