

Popular el paraíso: la AAO en El Cabrito¹

JOSÉ DÍAZ CUYÁS

La idea de lo popular es una invención ilustrada que resulta problemática y poco operativa aplicada a la modernidad plena. Las formas y modos de lo popular apelaban, de un lado, a un sujeto cargado de connotaciones míticas, el pueblo; y, de otro, a una continuidad temporal de ciertas maneras de hacer, a una tradición heredada –y constituyente– de su origen como tal grupo. Era lógico que la modernidad, cuya condición presupone la ruptura con la tradición, se embarcara en el estudio y en la construcción histórica de las llamadas “artes populares”. Pero, por el mismo motivo, también es lógico que en nuestra cultura actual, dominada por la transitoriedad y la masificación individualizada, nos resulte tan confuso hablar de lo popular con su corolario de tradición, costumbre o expresión de un sujeto colectivo. Máxime cuando ya no resulta convincente aquella burda sociología del gusto que pretendía diferenciar entre lo que les agradaba a los de arriba o a los de abajo. Seguiré habiendo, como siempre, diferencias y estructuras económicas, pero en la sociedad de los consumidores, desde hace ya bastante tiempo, las diferenciaciones culturales, lo que en el orden simbólico nos une y nos separa, se articula más que nunca en base a los deseos –inducidos– y la ensoñación –asistida–. Sloterdijk ha descrito esta condición como la interiorización masiva del “programa público”. Un programa, entiéndase bien, que no actúa desde el exterior, sino que nos constituye también en privado. Su representación externa vendría dada, en efecto, por los medios de comunicación de masas, pero privadamente cada cual participa de él aisladamente consagrando todas “sus fuerzas una y otra vez a la solitaria tentativa de exaltarse y divertirse”²

Sobre esta emisión de “fondo”, sobre estas diferenciaciones siempre dinámicas, podrían imaginarse todavía hoy formas positivas de lo “popular”, pero ya no vinculadas a sujetos colectivos ni a formas duraderas, sino como resistencias que actúan provisionalmente en los resquicios del “programa”, como actos performativos que invierten la escala de valores en una situación dada, como perogrulladas que activan las “verdades” de la vida material y corporal, como una fuerza cómica y grotesca que traviste en parodia el valor seguro. Aunque lo cierto es que en el actual estado de cosas no resulta sencillo dirimir cuándo la fuerza que actúa se resiste o más bien celebra las diferenciaciones que fortalecen un poder establecido. No resulta fácil distinguir a un *quínico* en su sentido clásico, aquel que llega a encarnar la verdad del que nada tiene que perder y la actúa *performativamente* –como un Diógenes masturbándose en la plaza pública–, del vulgar y multitudinario cínico, ese nuevo tipo de la sociedad de masas que se ve impelido a actuar como un hipócrita por la “fuerza” de las cosas.

Pues bien, en este sentido, en el de los equívocos a que nos llevan las nuevas diferenciaciones en contraste con una posible reactivación de lo “popular” como instancia crítica, nuestra historia resulta ejemplar. De una parte, porque tiene como principal protagonista a un artista de la acción de quien sus exégetas destacan, precisamente, la capacidad de su dispositivo grotesco y corporal para “desnudar”, supuestamente, las hipocresías morales e ideológicas de su

época. De otra, porque tiene como protagonistas secundarios a un grupo de individuos cuya voluntad consciente fue la de constituirse en nuevo sujeto colectivo, la de instaurar un orden político y social basado en la libertad sexual, la propiedad colectiva y la creatividad "libre". Lo que presuponía una actualización del arte "popular" tal y como todavía podía entenderse en los círculos de la vanguardia: algo hecho de manera anónima y colectiva, no separado y confundido con la vida cotidiana.

I

En 1970 el accionista Otto Muehl organizó con algunos amigos una pequeña comuna urbana en su piso de Praterstrasse en Viena. Era la época del *Instituto de Manopsicóticos* y de los manifiestos *Zock*. La mayoría de sus colegas eran unos 25 años más jóvenes que él, uno de los iconos del arte de los 60, y desde un principio mantuvo una posición aventajada al concedérsele un estado superior de "identidad social y genital".⁷³ A la vuelta de un viaje a Estados Unidos en mayo de 1973 descubre que su novia Elke había abandonado la comuna, será entonces cuando proclame la idea de una sexualidad libre. Pide a sus compañeros que disuelvan las relaciones de pareja, la mayoría acepta. Una vez hecho, "el siguiente paso lógico fue disolver la propiedad privada. Todos los activos y



Escena de la película *Investment Fonds*, Otto Muehl, 1970.



La Comuna de Praterstrasse, Viena, 1970. Fotografía de Theo Altenberg.

deudas fueron cancelados, se declaró la propiedad colectiva. No más habitaciones privadas, las mujeres dormían en una doble cama e invitaban a ella a los hombres. Desde este momento, éramos un grupo comprometido con nuestra propia definición lógica de la vida comunal revolucionaria”⁴

En este mismo año 1973 el grupo, que ya contaba con unas 40 personas, compra Friedrichshof, una finca rural en Burgenland a pocos kilómetros de Viena. Allí se impartían cursos sobre la vida comunal y se practicaba lo que Muehl denominó *Análisis Accional*, en clara referencia a una posible síntesis entre psicoanálisis y accionismo artístico. Su principal técnica era la llamada *Auto-representación (Selbstdarstellung)*, una suerte de terapia de grupo basada en escenificaciones individuales y espontáneas de roles afectivos. La comunidad contaba con un periódico propio y muy pronto alcanzó fama internacional. Fueron los años de expansión y propaganda cuando consideraban su “revolución sexual” como un factor de transformación social inminente. “Nos veíamos a nosotros mismos como una troupe de élite propagando la vida como arte, todo el mundo debería soltar las amarras de su vida diaria y contemplarse a sí mismo como una auto-dirigida obra de arte”⁵

En 1978 se producirán cambios importantes. La comuna se encontraba prácticamente en bancarota y tras debatirlo en asamblea la mayoría votó por el retorno a la propiedad privada. Fue entonces cuando se creó el intrincado y lucrativo consorcio de empresas que todavía se mantiene en la actualidad. A principios de la década de los 80 existían 20 grupos repartidos por Europa con un total de unos 600 miembros y una población infantil en aumento. La comunidad decide cerrarse a la posibilidad de nuevas entradas –coincidiendo con la epidemia del SIDA– y dedica todos sus esfuerzos a la mejora de sus condiciones de vida. Las sedes pasaron a convertirse en prósperos centros de venta de seguros de vida, bienes inmobiliarios y préstamos financieros que rendían cuentas cada semana personalmente a Muehl en la central de Friedrichshof. “Muchos de ellos se adaptaron a las normas establecidas y estaban felices de no tener

que soportar ninguna responsabilidad. Porque el grupo garantizaba los ‘requerimientos de satisfacción sexual’, una vida asegurada y la idea de prosperidad futura. En diez años, se suponía que todos llegarían juntos al ‘lujo’.⁶

El considerable incremento de capital y la complejidad de las operaciones provocó una mayor centralización del poder en Muehl y su “consejo de los 12” (el consejo de administración de los grupos formado por personas afines al líder, especialmente mujeres). La situación en la década de los 80 era boyante, tenían el apoyo político del entonces canciller Bruno Keisky y del gobierno local del Burgenland, una región pobre para la cual el modelo de Friedrichshof constituía un ejemplo económico y cultural de éxito. Pero en este escenario las disensiones internas eran previsibles. Cuando en 1987 se deciden a comprar la finca de El Cabrito, la comuna ya se encontraba en una situación crítica. A un sector de los “japoneses”, los que aportaban el dinero al colectivo, la operación de compra les pareció un grave error financiero. La actitud de Muehl en sus nuevos dominios subtropicales fue, según diversas fuentes, la de un reyezuelo megalómano.⁷ Realizaba gastos sin conciencia aparente de los costes, invertía en propiedades a precios desorbitados, celebraba fiestas opulentas y multitudinarias con los empleados del holding, invitaba a grupos de empresarios y políticos de la isla a disfrutar de la temporada de ópera en Viena con todos los gastos pagados... Mientras tanto, exigía a los grupos en el continente que aceptaran medidas de austeridad cada vez más rígidas. De otra parte, rompe con una de las reglas básicas de la comuna al tomar a Claudia como esposa y declarar a Attila, hijo de ambos, como su heredero. Preocupado por perder su ascendencia sobre la nueva generación, somete a los niños a regulaciones más estrictas y a un programa educativo de carácter elitista: los chicos son separados de las chicas y destinados a las “finanzas”, mientras que ellas son preparadas como “líderes de grupo”. Es entonces cuando se reserva el derecho a iniciar a las jóvenes en el sexo, mientras su esposa Claudia ejercía en exclusiva como iniciadora de los jóvenes.

La jerarquía de poder dependía todavía de dos estructuras paralelas ya por entonces antagónicas: el “consejo de los 12”, de un lado; y los responsables de las finanzas y el holding, de otro. A raíz de los dispendios económicos y de la actitud autoritaria del líder, las contradicciones entre estos dos poderes acabaron por hacerse insostenibles. En 1989 se producirá un “golpe de estado” por parte del sector de los ejecutivos que pasaron desde entonces, y hasta el día de hoy, a controlar todo el consorcio empresarial. La caída de Muehl y la disolución “formal” de su “obra de arte total” ya era un hecho tiempo antes de que se celebrara un juicio contra él por abuso de menores y consumo de drogas que, en 1991, le llevaría a una condena de 7 años en una cárcel austríaca.

Hasta aquí un breve resumen de los hechos.⁸ Demasiado conciso, pero suficiente para establecer las contradicciones que queremos destacar. El lector ya se habrá percatado de que hay no sólo varias narraciones posibles, sino muy diversas narrativas desde las que abordar esta historia. La sexualidad “libre” acaba convirtiéndose en un signo diferencial en la jerarquía de poder (tener relaciones o un hijo del líder, así como con sus afines, aseguraba un ascenso en la jerarquía y mejores condiciones de vida); la propiedad colectiva acaba derivando en un grupo privado de sociedades anónimas; la negación de la familia nuclear burguesa y el patriarcado termina por convertirse en una parodia freudiana del pa-

triarcado tribal; la creatividad libre y anónima, “popular”, acaba en los tribunales de justicia en pugna por los derechos de autoría y de propiedad intelectual (una reivindicación del nombre, por cierto, que tendrá su paralelismo en los ulteriores y masivos tests de paternidad). Con todo, de entre todas estas posibles narrativas creo que la más sugerente, y la más reveladora, es la que sigue el viaje de estos modernos argonautas impulsados por la utopía de la “vida como arte” hasta el lugar que, por lógica, correspondía a su destino: el paraíso.

El Cabrito, un frondoso barranco al que todavía hoy sólo se tiene acceso por mar y que estaba destinado a convertirse en la sede “de vacaciones” para la comuna, fue descubierto por Theo Altenberg en 1986. Él mismo confiesa haber encontrado su “atelier del sur” en esta solitaria bahía gomera con la ayuda de las cartas de Vincent Van Gogh: “Un valle lleno de palmeras, mangos y bananas, plantaciones en terraza y una pequeña playa. Fue un momento incomparable, como si la imagen de un sueño apareciera de pronto ante ti como una realidad tangible. Brinqué sobre el bote gritando: ‘¡Esto es el paraíso, esto es el paraíso!’”⁹ Venían huyendo de la malsana civilización, de las consecuencias del desastre de Chernóbil y de una situación política cada día más adversa (Theodor Kerry, presidente de Burgenland, pierde las elecciones en 1987; Austria en los noventa está condicionada por el extremismo ultraderechista de Haider). Después de un largo viaje de casi 20 años, cuando los comuneros encuentren por fin su paraíso, esa visión emocionada, como si la imagen de un sueño se hiciera realidad, no difiere demasiado de lo que allí mismo hubiera podido ver, de lo que también allí buscaría y desearía, el más popular de los viajeros en la sociedad de masas: el turista.



El Cabrito en los años 40. Colección Alberto Darías.



El Cabrito en los años 50. Colección Alberto Darias.



El Cabrito en 1986. Fotografía de Theo Altenberg.

II

La obra canónica sobre el turismo de Dean MacCannell es el fruto de una investigación iniciada en París durante 1968, en ella el autor planteaba de partida la siguiente dicotomía: “Mi intención original había sido estudiar turismo y revolución, que a mi juicio eran los dos polos de la conciencia moderna: por un lado la disposición a aceptar, incluso venerar, las cosas tal y como son, y por el otro el deseo de transformar las cosas.”¹⁰ A primera vista esta paridad puede resultar antitética, todo parece indicar que se trata de dos movimientos contrarios. Y, sin embargo, nuestra historia, la evolución y el asentamiento final de la comuna AAO (Organización de Análisis Accional) en una finca costera al sur de la isla La Gome- ra, apunta hacia el solapamiento de esa polaridad: la voluntad revolucionaria ha terminado por manifestarse sin contradicción aparente, de un modo expreso y sobre un mismo escenario, como voluntad turística. Lo cierto es que El Cabrito, la que fue segunda sede de la comuna, ha terminado por convertirse en la actualidad en un complejo turístico.¹¹ Puede parecer una cuestión anecdótica que una vez disuelto “formalmente” el colectivo hacia 1991 sea una de sus empresas, conocida como Liligomera, la misma que en la actualidad se ocupa de la administración del negocio hotelero. Pero mi propuesta, por el contrario, es que este final dice mucho sobre el proyecto inicial de la comuna, es más, considero que esta peculiar deriva que nos lleva sobre el mismo lugar de un colectivo artístico y revolucionario a este otro de industria del ocio y turismo puede ofrecernos también una perspectiva inusual sobre la propia escena artística de los últimos años sesenta.

Insistamos por lo pronto en que montar una comuna o montar un complejo hotelero no vendrían a ser sino dos formas extremas de “popular el paraíso”. Dos modos paganos, por tanto, aunque religiosos en su orden simbólico, de poblar el lugar. En la sociedad postindustrial, la que está dominada por el espectáculo y la producción cultural, tanto el turista como el comunero comparten, con distinto grado de intensidad y conciencia, una misma convicción: la del carácter “inauténtico” de la vida diaria, una carencia primera que lleva a buscar esa autenticidad en “otros” mundos o en “otros” estilos de vida.

“La visita turística es una especie de esfuerzo colectivo por alcanzar una trascendencia de la totalidad moderna, un modo de intentar superar la discontinuidad de la modernidad, de incorporar sus fragmentos en una experiencia unificada. Por supuesto, dicho esfuerzo está destinado al fracaso: en su intento por construir totalidades, celebra la diferenciación.”¹²

La “experiencia auténtica”, alentada y al tiempo insatisfecha por los “productos culturales”, pretende convertir en un universo sin Dios “al mundo entero en una única unidad solidaria”. La búsqueda de esta “experiencia” era lo que estaba detrás de aquellas “visiones del mundo” de los movimientos fourieristas y comunales de los años 60.¹³ Pero sobre todo, y ésta es la hipótesis provisional que queremos dejar apuntada, era este mismo anhelo de “autenticidad” perdida el que estaba detrás de los rituales y los espacios hierofánicos de las tendencias artísticas del Arte-Vida. Era esa vivencia la que buscaban aquellas variadas y heteróclitas “experiencias culturales”, como el *happening* y la *performance*, cuando pretendían situarse fuera de los límites del arte, más allá de las convenciones para ofrecer sin mediaciones, en estado bruto, unos pedazos o momentos de vida –auténtica–.

III

Los accionistas vieneses fueron, de entre todos los artistas del *happening*, los más excesivos, hasta los límites mismos de la histeria, en esta búsqueda de la “experiencia auténtica” en la frontera de arte y vida. Más en concreto Otto Muehl, el que será líder y fundador de la AAO, protagonizó algunas de las “experiencias culturales” más grotescas y obscenas de entre las desarrolladas por el llamado arte de acción. Sin duda, como se ha señalado con frecuencia, había un carácter diferencial en las obras de los austriacos. El artista danés Per Kirkeby, miembro de Fluxus en los sesenta, caracterizaba



Catálogo MAK, *Otto Muehl. Leben / Kunst / Werk; Aktion Utopie Malerei 1960-2004.*

del siguiente modo su especificidad: “No consideraba las obras en sí mismas demasiado poderosas. Pero cuando tuve la ocasión de trabajar más prolongadamente en Austria, como profesor de la Academia de verano de Salzburgo en 1983, lo comprendí: era *necesario* hacerlo. Es una sociedad tan increíblemente clerical, conservadora; ¡qué digo! Literalmente fascista. Era *necesario* que lo hicieran. Por esto es por lo que he tenido después a los accionistas vieneses en alta estima”¹⁴

Esta *necesidad* es la que da sentido histórico y político a aquellas obras, pero es también la que limita y condiciona su desarrollo como práctica artística. Una situación que se agrava en el caso de Muehl¹⁵ y que, de hecho, sigue condicionando hasta hoy los equívocos en la interpretación de su actividad. La lectura más habitual en la “institución arte” sigue insistiendo en el valor implícitamente político de su obra.¹⁶ Su evolución desde la pintura de acción hasta la acción corporal supondría el paso de lo formal y autónomo a lo social y heterónomo, para a continuación, y como consecuencia lógica de esta dinámica, abandonar el arte para entregarse a una experiencia creativa colectiva de carácter revolucionario. Esta interpretación, que vamos a denominar “heroica”, pretende mantener activo el discurso mítico de la vanguardia y viene corroborada, de una parte, por algunos hechos históricos ciertamente bochornosos como el acoso policial, la censura y la criminalización judicial de los accionistas durante los 60. Mientras que, de otra, estaría legitimada teóricamente por el carácter transgresor de sus prácticas corporales dirigidas, en especial, contra los tabúes morales de tipo sexual. Lo que resulta sorprendente de esta versión es que desde una pretendida –y hoy increíble, cuando no sospechosa– defensa de los postulados Arte-Vida de los años sesenta, no parece verse afectada ni por los hechos, ni por los consiguientes desarrollos teóricos sobre sexualidad y política.

Por lo que respecta a lo que pasó, ya hemos visto que la disolución de la comuna estuvo marcada, aunque no motivada, por la condena judicial de Muehl.¹⁷ Cuando el MAK de Viena le dedique una antológica en el 2004 como artista individual, como una figura que tras entregarse a las incertidumbres de la vida ha retornado al “mundo” del arte, lo hará intentando mantener activo el viejo discurso de la transgresión. Otro tanto ha ocurrido en diversas exposiciones internacionales, también en la celebrada en fecha reciente en nuestro país. En la cubierta del catálogo del MAK en concreto, tras su nombre, troquelado en forma de barras verticales, se adivinaban los ojos del artista que había pasado una larga temporada en la cárcel, una escena que nos retrotrae a los años de criminalización judicial del accionismo. Ante una imagen como ésta resulta inevitable recordar que en efecto la historia se repite, pero siempre como parodia. El delito del que se le acusa, con independencia de que el propio juicio pueda haber constituido en sí mismo otra escena de sainete, se confundía en su interpretación mediática y sensacionalista con el de turismo sexual. *Sodoma y Gomera* rezaba el titular de *Der Stern* que lanzó al mundo la “escandalosa” noticia.¹⁸ Lo cierto es que Muehl no ha sido encarcelado en esta ocasión como “artista” político, algo que era posible argumentar en los años 60, sino que, de manera consecuente con su abandono del arte, lo ha sido por sus actividades como ciudadano en la *vida* pública. Cabe la duda, por

supuesto, de que el juicio haya sido justo. Pero lo que resulta indudable, más allá de las anécdotas del proceso, es que detrás de esta nueva criminalización de su conducta, aparte de la judicatura austriaca, nos encontramos también con el beneplácito activo o pasivo de la plana mayor de sus camaradas, es decir, de aquéllos con quienes compartía su *vida*. Éste es el juicio que de ningún modo se puede obviar. ¿Cómo valorar entonces en general su práctica político-sexual en la comuna: como una transgresión curativa y liberadora de los tabúes sociales o como mero cinismo sexual ejercido por un individuo en situación de poder? No pretendemos responder aquí a semejante cuestión, entre otras cosas porque no estamos hablando de arte, sino de un amplio colectivo de individuos que durante 20 años ha pasado por muy diferentes etapas. Pero la pregunta debe permanecer abierta y activa, por cuanto afecta en su caso de manera directa no sólo a la potencia política de la propia comuna, sino a la funcionalidad política de sus acciones de los 60, legitimadas por su pretendido carácter “inmoral”. Por eso resulta tan paradójico que quienes hoy siguen alabándolo como un viejo campeón del Arte-Vida, olviden lo sucedido, precisamente, del lado de la vida. Y lo hagan además recurriendo de manera higiénica y “autónoma” a decorosos referentes intelectuales como Artaud o Kristeva para de ese modo poder seguir celebrando –y valorando–, sin problematizarlo lo más mínimo, el significado políticamente liberador de sus acciones contra la “represión sexual”.

Por lo que respecta a la teoría, el discurso de la AAO estaba basado en las ideas de uno de esos personajes fascinantes y dramáticos de la convulsa historia del siglo XX, Wilhelm Reich, discípulo díscolo e inoportuno de Freud, cuyo intento de síntesis entre marxismo y psicoanálisis tendrá una enorme influencia en años posteriores pero le llevará, en consecuencia con sus postulados, a ser expulsado a un tiempo del círculo psicoanalítico y del Partido Comunista en el año 1933. Con respecto al empeño de la *Sexpol* por “reinterpretar todo el dispositivo de sexualidad en términos de represión generalizada; vincularla con mecanismos generales de dominación y explotación, y ligar unos con otros los procesos que permiten liberarse de unas y otras”, hace años que Foucault nos explicó el sutil y engañoso entramado de lo que denominó la “hipótesis represiva”.¹⁹ Desde una concepción microfísica del poder, immanente a lo social, donde las diferenciaciones no se identifican con la ley, las instituciones y los aparatos del Estado, su conclusión es que “poder y placer no se anulan; no se vuelven el uno contra el otro; se persiguen, se encabalgan y reactivan”. Son estas técnicas de poder y saber las que habrían creado hacia finales del siglo XVIII lo que sólo la modernidad ha conocido como la *sexualidad*. El propio psicoanálisis formaría parte de este dispositivo de sexualidad como una técnica diferenciadora de la que se agencia la burguesía para articular discursivamente los deseos prohibidos. Desde esta perspectiva también la campaña revolucionaria de Reich entraría dentro de este dispositivo, a pesar de su indudable valor como agitador de conciencias años antes de que la liberación sexual y la pornografía se convirtieran en un fenómeno de masas durante los años sesenta.²⁰ A esa década, precisamente, va dirigida la pregunta abierta por Foucault en su introducción: la cuestión no es ¿por qué somos reprimidos?, sino “¿por qué espiral



Otto Muehl, El Cabrito, La Gomera, 1988. Fotografía de Theo Altenberg.

hemos llegado a afirmar que el sexo es negado, a mostrar ostensiblemente que lo ocultamos, a decir que lo silenciamos –y todo esto formulándolo con palabras explícitas, intentando que se lo vea en su más desnuda realidad, afirmándolo en la positividad de su poder y sus efectos?.”²¹ Este interrogante lo formulaba en el año 1976 y, sin duda, las acciones de Muehl de la década anterior constituyen un ejemplo paradigmático de la notable equivocidad política de esta “hipótesis represiva”.

IV

Para comprender la enorme capacidad de convicción de las prácticas artísticas de Muehl en los sesenta, su pretendido valor como “experiencia auténtica”, pese a sustentarse sobre un empobrecedor –y hoy ciertamente hilarante– discurso político-sexual, es necesario atender, de un lado, al significado histórico de la voluntad Arte-Vida y, de otro, a ese carácter diferencial del que ya hemos hablado en relación con el contexto cultural austriaco.²²

En una sociedad como la de los años 60, mediatizada al extremo, las artes de acción vienen a satisfacer la necesidad de “atrapar” de manera inmediata una vida que se experimenta en primera instancia como ausente.²³ Esta pretensión, la de experimentar lo inmediato por obra del arte, resulta una contradicción de principio, pero era esta dialéctica de los límites (arte-vida, arte-noarte) la que dominaba en la práctica artística del periodo. Ahora bien, en este juego liminar suele olvidarse que no es sólo el arte el que se expande o desparrama para supuestamente alcanzar la vida, sino que era también eso que se llamaba vida, lo diario y cotidiano, lo que ya entonces se experimentaba de una manera generalizada como algo artificial y construido, –o sea, como algo mediatizado y, si se quiere, implícitamente artístico–. El “todo es arte” de los años sesenta no es simplemente el resultado del empeño voluntario de los artistas por superar los límites de la institución arte, sino la expresión sintomática de un problema de época.²⁴ MacCannell acierta al hacer descansar su teoría de “la clase ociosa” sobre la autopercepción de la vida cotidiana como algo inau-

téntico, como algo perdido que se encontraría pleno y libre en “otro” tiempo o en “otros” mundos. En la práctica artística esa ausencia podía colmarse por entonces con “cualquier cosa”, siempre y cuando se percibiera como obra, como el “producto cultural” de una “experiencia auténtica”. Así ocurría en los principales centros artísticos internacionales. Los *happenings* de Kaprow o los *events* de Brecht, por ejemplo, no precisaban de un “contenido” explícito, de un “tema” o argumento legitimador para ser percibidos como obras en las que se daba expresión a una vivencia verdadera, liberada pretendidamente de las convenciones y los límites del arte. De hecho, las obras más logradas entre estas tendencias, también en su funcionalidad política, serían aquellas que mejor apuntan o “representan”, sin pretender saturarla, esa ausencia primera y ese dispositivo dialéctico que la sustenta (el juego de *site* y *non-site* de Smithson sería en este sentido un ejemplo paradigmático).

Pero Muehl es un artista del “tema”: “la diferencia principal entre los artistas del *happening/fluxismo* y los del accionismo reside en el hecho de que el accionismo es temático mientras que los primeros cultivaban los *ready-made* de Marcel pero ignoraban la obra temática de Duchamp: *Étant donnés*”:²⁵ Cuyo tema debe ser, según parece, el sexo. Pero el sexo explícito, la genitalidad como realidad material, abierta y puesta ante los ojos. Lo cierto es que este reduccionismo casi caricaturesco de la naturaleza de la mirada y las pulsiones, esta incapacidad para aceptar la metáfora como elemento vital, es la trampa principal que recorre su obra y que se extenderá también a la propia comuna.²⁶ El arte, como el propio deseo, sería un problema sólo de “contenido”, una cuestión “temática”, ajena a los problemas del lenguaje: “No es la destrucción formal lo que es importante, sino la destrucción temática que se dirige contra las imágenes del mundo”:²⁷ Su vandalismo es una campaña de agresión directa contra la falsedad e hipocresía de las imágenes y en defensa de la verdad “temática” de lo real. Lo real, diría la voluntad de saber, debe ser desnudado en su literalidad. Y al parecer, por lo menos en el caso de Muehl, cuando lo “real” se desnuda, literalmente deja ver su única verdad: el sexo.

Es aquí donde el marco local, con su juego extemporáneo de prohibiciones, alienta hasta el paroxismo la dialéctica de la transgresión. En el ambiente retrógrado y pacato de la sociedad austriaca postnazi todavía se podía seguir manteniendo la ilusión de la “hipótesis represiva”. Una ilusión que pasó a convertirse en el “tema” único y expreso de sus acciones. El valor de autenticidad de las obras venía corroborado en la práctica por el “escándalo” y la represión policial subsiguiente. Para hacer arte de verdad, bastaba entonces con reducir el cuerpo a su materialidad genital y hacer con él todo lo prohibido. El dispositivo era simple y efectivo, en esta dialéctica de la transgresión la exteriorización de lo “perverso”, la visibilidad de lo insano, la violación pública de todos los tabúes corporales tenía un contenido asegurado como verdad –política–, al tiempo que despertaba en el espectador una insaciable “voluntad de ver”.

Su obra de los últimos años de los 60 resulta tan sintomática que la vieja metáfora energética (creación, vitalidad, fuerza, inmediatez) tan activa en la pintura de los siglos XIX y XX queda reducida literalmente a mera energía biológica y sexual, mientras la “represión” judicial y policial viene a ejercer como “superficie de resistencia”. Este juego inestable entre energía (genital) y

resistencia (policial) no podía mantener su tensión ficticia durante mucho más tiempo en la era de la expansión del porno.²⁸ Pero había algo más. En 1970 interviene en *Happening & Fluxus*, con una pieza llamada *Wotan lascivo* realizada por su *Grupo de Arte Directo*. En la obra se sacrifica y desgarran un pollo, se defeca (Muehl y asistentes) y hay escenas enérgicas de masturbación y de penetración (de Muehl y sus asistentes con la única modelo femenina). La obra iba acompañada de un texto, el *Manifiesto del Instituto de Manopsicótica*: “la idea de esta acción es (la) de mostrar el último extremo de la porquería sexual, no por diversión, sino para invertir una enfermedad mental de 2.000 años. Cuando decimos porquería sexual... no nos referimos a follar normal. Evidentemente rechazamos *Happening & Fluxus* por la misma razón. [...] Nosotros en el Instituto consideramos el happening como arte enteramente de clase media, meramente arte. Queremos superar este arte imbécil.”²⁹

Bajo estas mismas premisas, la de un arte ajeno al hedonismo, legitimado por su función como catarsis “higiénica” y cura terapéutica, realiza en 1971 una gira “escandalosa” como “artista sexual”³⁰ en la RFA y Suiza. Ésta será su última actividad como accionista. El propio Muehl confesaba a Robert Fleck en una entrevista personal: “Como las acciones continuaron una radicalización extrema en los años 1968-1971, y como ciertos espectadores reaccionaban durante las manifestaciones públicas con irrupciones pulsionales agresivas, un límite se había alcanzado; me pareció oportuno cambiar a un medio diferente.”³¹

En efecto, todo parece indicar que un cierto límite se había alcanzado en torno a 1970. Pero no por los problemas “pulsionales” de ciertos espectadores. También su colega Gunter Brus realiza por estas fechas su última acción, la más dura y extrema de su particular dispositivo autopunitivo y que tituló significativamente *Prueba de resistencia*. El paroxismo al que Muehl había llevado sus acciones sexuales como “experiencia artística auténtica” no podía seguir manteniendo su intensidad ni su capacidad de convicción. Cuando Harald Szeemann organizó en Colonia su exposición *Happening & Fluxus* estaba marcando, sin saberlo, el final de una época. Las bravuconadas de Muehl contra el *happening* no eran intempestivas sino sencillamente extemporáneas. En ese horizonte ya no había límites que “superar”. El mito de la vanguardia se estaba agotando, la dialéctica del Arte-Vida se había despotenciado y ya no había nada, o casi nada, que ejerciera como “resistencia” a la transgresión.

Una vez reducido el arte a cura terapéutica,³² lo más coherente que podía hacer a sus 45 años era anunciar su retirada de la actividad artística para consagrarse a la terapia sexual en el marco de una comuna de acción analítica y libertad sexual. Poco antes había escrito a su amigo el poeta Oswald Wiener: “Ya no encuentro ningún placer en el arte. No quiero hacer acciones nunca más. Me parece simplemente demasiado estúpido presentar alguna cosa a la gente. ¿Dónde crees que estamos? No quiero parar, sino más bien dejar todo esto desparramarse en la vida corriente. Y debo decirlo, esto marcha, esto marcha. Quiero convertirme en mago.”³³ Era lógico que quisiera investirse de las cualidades de un mago, sólo sus acciones tienen el poder de producir “realidades”, realidades integrales, ese mal sueño de la modernidad llamado Obra de Arte Total. Auténticos mundos felices. Algo bastante parecido en definitiva a lo que promete, por módicos precios, cualquier agencia de viajes.

Notas

1. El presente artículo y los documentos adjuntos ofrecen una breve exposición del proyecto de investigación “Vanguardismos de los sesenta en Canarias: la comunidad artística de El Cabrito” (EDUI/534) en el que han participado María Requena, Israel Pérez López y, de manera destacada, Ralph Kistler.

2. Peter Sloterdijk, *El desprecio de las Masas: Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna* [trad. Germán Cano], Pre-textos, Valencia, 2002, p. 18.

3. “Aquellos que hubieran alcanzado el estado de ‘identidad genital y social’ después de años de vivir felizmente en la comuna, se convertirían entonces paso a paso en ‘ejemplarmente’ energéticos”. Se suponía que en un principio sólo Muehl había alcanzado ese estado “porque había abandonado no sólo su propiedad y su arte, sino incluso por entero a sí mismo a la sociedad”. Theo Altenberg, *The Paradise Experiment: The Utopia of Free Sexuality Friedrichshof Comune 1973-1978*, Triton, Viena, 2001, p. 114.

4. *Ibid.*, p. 105.

5. *Ibid.*, p. 116.

6. *Ibid.*, p. 126.

7. Así nos lo han confirmado excomuneros como Peter Schär y Wolfgang Sohst, gerente de Friedrichshof y presidente de Liligomera S.A. respectivamente, en una entrevista personal celebrada el 17 de junio de 2006. Así lo corrobora también Theo Altenberg en su libro, *vid. The Monarchy*, pp. 140-7.

8. Son numerosas las cuestiones de importancia y los detalles significativos que hemos pasado por alto, el lector puede encontrar más información sobre la crisis de la comuna, así como sobre cuestiones de jerarquía y organización, en el dossier de prensa que adjuntamos. Unas noticias, no es necesario advertirlo, que deberían ser leídas sin perder de vista su función mediática, la de excitar la “sensación”.

9. *Ibid.*, p. 138.

10. Dean MacCannell (1976), *El Turista: una nueva teoría de la clase ociosa*, Melusina, Barcelona, 2003, p. 5.

11. La idea de montar un negocio turístico en este “paraíso” natural no es posterior ni consecuencia de la disolución de la comuna como tal. Desde su llegada a La Gomera en 1987, contaban entre sus planes con la compra del barranco vecino, Las Gaviotas, de unas 320 hectáreas, en el que proyectaban construir un complejo hotelero. *Vid. El Globo*, “La Isla de los Exóticos Colonos”, 18 de diciembre de 1987. Finalmente este terreno fue vendido a finales de los 90 a la empresa naviera Fred Olsen, la más importante de la isla, para invertir en un hotel en la propia sede de Friedrichshof.

12. *Op. cit.*, p. 18.

13. “Las visiones del mundo y los estilos de vida surgen de y se disuelven en las producciones culturales”. *Ibid.*, p. 43.

14. Cit. Robert Fleck, “L’actionnisme viennois”, en *Hors Limites, l’art et la vie 1952-1994*, Centre Georges Pompidou, París, 1994, p. 196.

15. En realidad, al igual que ocurre con Günter Brus, Hermann Nitsch o Rudolf Schwarzkogler, tanto su obra como su discurso mantiene una posición diferenciada, de aquí que en lo que sigue intentemos centrarnos en su figura y evitemos en lo posible hacer generalizaciones sobre el accionismo vienés como colectivo.

16. Una excepción vendría dada por Harald Falckenberg (ed), *Otto Mühl, Retrospektive*, Revolver, Hamburgo, 2005. Una recopilación de ensayos suscitada por una admiración sincera pero no ofuscada y abierta a voces discrepantes.

17. Véase dossier adjunto.

18. Véase dossier adjunto.

19. Michel Foucault (1976), *Historia de la sexualidad: I La voluntad de saber*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1997, pp. 158-159. *Vid.* en especial, Cap. 2, “La hipótesis represiva”.

20. “El valor de esta crítica y sus efectos sobre la realidad fueron considerables. Pero la posibilidad misma de su éxito estaba vinculada al hecho de que se desplegaba siempre dentro del dispositivo de sexualidad, y no fuera de él o contra él. El hecho de que tantas cosas hayan podido cambiar en el comportamiento sexual de las sociedades occidentales sin que se haya realizado ninguna de las promesas o condiciones políticas que Reich consideraba necesarias, basta para probar que toda la ‘revolución’ del sexo, toda la lucha ‘antirrepresiva’ no representaba nada más, ni tampoco nada menos –lo que ya era importantísimo–, que un desplazamiento y un giro tácticos en el gran dispositivo de sexualidad. Pero también se comprende por qué no se podía pedir a esa crítica que fuera el enrejado para una historia de ese mismo dispositivo. Ni el principio de un movimiento para desmantelarlo”. Foucault, 1997, p. 159.

21. *Ibid.*, p. 16.

22. Mi crítica va dirigida a la pretendida potencia política de su discurso y de su obra, lo que no es óbice para aceptar que, a su pesar, podemos encontrar logros en su obra artística. Sus piezas cinematográficas, por ejemplo, dejando de lado la pomposa intención de producir susto o asco en sus últimos años, se mueven entre el esteticismo kitsch y una suerte de surrealismo “brutista” que visto en la distancia pueden llegar a producir un efecto de grosera y abierta comicidad.

23. Guy Debord apuntaba esta “falta” cuando se preguntaba: “¿de qué está privada la vida privada?, simplemente de la vida, que está cruelmente ausente”. Guy Debord, “Perspectivas de modificaciones conscientes de la vida cotidiana”, en *La creación abierta y sus enemigos*, Las Ediciones de La Piqueta, Madrid, 1977, p. 212 y aforismo 152 de *La Sociedad del Espectáculo*.

24. Me he ocupado con más extensión de esta cuestión en “La naturalización del arte del suelo: el Paradigma Tindaya”, en *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, nº 1, Santa Cruz de Tenerife, 2002.

25. “Otto Muehl Échange épistolaire avec Hans-Ulrich Obrist”, *Hors Limites: l’art et la vie 1952-1994*, Centre Georges Pompidou, París, 1994, p. 215.

26. Esta reducción literal de la vida psíquica a la energía sexual, de un modo menos burdo, ya estaba implícita en Reich –y salvando las distancias, en el propio Freud–. El carácter “utópico” e idealista de su psicología estribaba en la creencia de que con la supresión de la “represión sexual” los impulsos perversos y asociales desaparecerían por sí solos. Lo significativo es que ya en su “utopía sexual” nos encontramos con algunos de los rasgos grotescos y burocráticos que serán reproducidos y sobredimensionados en la AAO: por ejemplo, considerar que la homosexualidad es producto de la represión de los impulsos heterosexuales en la infancia y que puede llegar a “curarse” sin violencia; defender y proteger la sexualidad infantil contra la tiranía de los padres; o estimular las relaciones entre adolescentes

al tiempo que se indica la necesidad de situar en las grandes instituciones “funcionarios bien entrenados en materia sexológica” para vigilar el cumplimiento de esta política genital. Cfr. José Taberner Guasp y Catalina Rojas Moreno, *Fromm, Reich: El freudomarxismo*, Cíncel, Madrid, 1985, pp. 80-1.

27. “Otto Muehl Échange épistolaire avec Hans-Ulrich Obrist”; op. cit., p. 217.

28. En su *Manifiesto de la Acción Material* de 1968 puede leerse una frase tan equívoca como la siguiente: “la pornografía es el modo adecuado de curar a nuestra sociedad de su pánico genital”. Cit. en Pilar Parcerisas (coor.), “Cuerpo y revolución”, en *Accionismo vienés. Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2008, p. 18. Dicho así, cabe la duda, y esto ya en la época, de si se trata de una solemne proclama revolucionaria o más bien del ingenioso eslogan publicitario de una impúdica productora. Pero para un artista que ya por entonces entendía el arte sólo como cura, esta declaración dice mucho tanto de su posición ante las imágenes como de su interpretación del freudismo: la única “experiencia auténtica” es la sexual, y con respecto a esta verdad que se quiere ocultar el papel social del arte debe ser, por pura lógica, desvelar el “secreto”, hacerlo todo “literalmente” visible.

29. Cit. en Parcerisas, 2008, p. 417.

30. Según la terminología usada por Fleck, cfr. su “L’actionnisme viennois”, 1994, p. 201.

31. *Ibid.*, nº 15, p. 207.

32. El accionismo debía ser ante todo una “exteriorización terapéutica”, cfr. Otto Muehl, “L’objet de l’action-entretien avec Danièle Roussel”, en *Quasimodo*, nº 5, *Art á contre-corps*, Association Osiris, Montpellier, 1998, p. 48. Entre 1954 y 1957, Muehl enseña dibujo en un centro terapéutico vienés y hasta 1963 (año del inicio de sus *Acciones Materiales*) continuará esta actividad con niños emocionalmente discapacitados.

33. Cit. en la Cronología de *Wiener Aktionismus, Wien / Viennese Actionism, Viena, 1960-1971*, Ritter Verlag, Klagenfurt, 1989, p. 214.