



Indagaciones metodológicas para una enseñanza plural del arte contemporáneo: tres piedras angulares y una erótica del arte

Methodological inquiries for a plural teaching of contemporary art: three cornerstones and an erotic of art

Guillermo Cano Rojas,
Universidad Politécnica de Valencia

Journal for Educators, Teachers and Trainers, Vol. 2

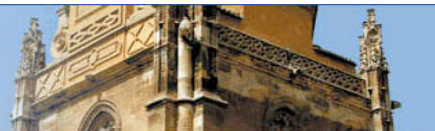
<http://www.ugr.es/~jett/index.php>

Fecha de recepción: 17 de julio de 2011

Fecha de revisión: 25 de noviembre de 2011

Fecha de aceptación: 20 de diciembre de 2011

Cano, G. (2011). Indagaciones metodológicas para una enseñanza plural del arte contemporáneo: tres piedras angulares y una erótica del arte. *Journal for Educators, Teachers and Trainers*, Vol. 2, pp. 73 – 81.



Journal for Educators, Teachers and Trainers, Vol. 2

ISSN 1989 - 9572

<http://www.ugr.es/~jett/index.php>

Indagaciones metodológicas para una enseñanza plural del arte contemporáneo: tres piedras angulares y una erótica del arte

Methodological inquiries for a plural teaching of contemporary art: three cornerstones and an erotic of art

Guillermo Cano Rojas, Universidad Politécnica de Valencia

miausenlasplayas@gmail.com

Resumen

El arte contemporáneo, en tanto que actividad humana, refleja la condición humana de la pluralidad. Pensar y enseñar el arte en estos términos requiere distanciarse de uno de los principales métodos que usamos para abordarlo: la interpretación. Interpretar es siempre una labor de traducción de hechos y valores a través de códigos, lo cual significa que es una actividad más implicada con el lenguaje de las ideologías que con el pensamiento que genera entendimiento y comprensión. Partiendo del caso de estudio del movimiento del accionismo vienés, este artículo indaga la elaboración de métodos transversales que permitan respetar la heterogeneidad del arte contemporáneo y ampliar nuestra comprensión sobre él.

Abstract

Contemporary art, while human activity, reflects the human condition of plurality. Thinking and teaching the art in these terms requires distance of one of the main ways we address it: the interpretation. Interpreting is always a work of translation of facts and values through codes, which means that an activity is more involved with the language of ideology than with the thought that generates understanding and comprehension. Starting from the case study of Viennese Actionism movement, this article explores the development of methods of ensuring compliance transverse heterogeneity of contemporary art and broaden our understanding of it.

Palabras clave/keywords

Historia del Arte Contemporáneo, Metodología, Pedagogía.

Contemporary art, history, methodology, pedagogy.

Citation

Cano, G. (2011). Indagaciones metodológicas para una enseñanza plural del arte contemporáneo: tres piedras angulares y una erótica del arte. *Journal for Educators, Teachers and Trainers*, Vol. 2, pp. 73 – 81.

1. Introducción

Partiendo de una investigación de carácter revisionista y crítica (Cano, 2011) sobre uno de los paradigmas del arte contemporáneo, el movimiento del accionismo vienés, las indagaciones metodológicas que aquí presentamos han surgido de la necesidad de elaborar un método específico que nos permitiese abordar la singularidad de su actividad artística. Un método que además propiciase la ocasión de poder ampliar la comprensión sobre este movimiento, y hacerlo de un modo que tuviese presente los estudios precedentes pero sin limitarse a éstos. Realizar esta labor nos ha hecho tomar en consideración que no es un caso aislado el del accionismo, más bien lo contrario, es una necesidad presente en otros muchos artistas y movimientos, especialmente en todos aquellos que debido a su naturaleza artística resultan más problemáticos y complejos para los métodos más tradicionales. La dificultad de comprensión, o por el contrario el sospechoso exceso de claridad, con el que se interpreta y enseña el arte contemporáneo nos impide determinar de un modo realista la diversidad de manifestaciones que se han producido a partir del siglo XX. Hemos de añadir que esta circunstancia brevemente descrita, puede constatarse como proceso activo dentro del actual arte contemporáneo, del pensamiento que se ocupa de él, y de las formas que tenemos de enseñarlo, especialmente en el ámbito universitario.

Por todas estas razones se ha creído oportuno elaborar tentativamente una serie de orientaciones de carácter metodológico que nos permitan comprender los fenómenos artísticos en su singularidad y especificidad y al mismo tiempo apreciando su lugar dentro de la pluralidad de prácticas artísticas contemporáneas. Para fundamentar esta tentativa hemos estructurado el artículo en una primera parte: "La aflicción moderna", donde analizaremos y reflexionaremos sobre algunos elementos que limitan el desarrollo de un pensamiento plural del arte. La segunda parte del artículo: "Tres piedras angulares y una erótica del arte" está fundamentada a partir de la obra de dos especialistas en arte contemporáneo: Lucy Lippard y Susan Sontag, de quienes hemos tomado en cuenta orientaciones de carácter conceptual y actitudinal para la elaboración de métodos transversales.

2. La aflicción moderna

Pondremos en situación al lector sobre el estado de la cuestión en lo relativo al movimiento del accionismo vienés. Desde el año 1971 -en el que tuvo lugar la última acción de estos artistas- hasta la fecha actual contamos con casi cuarenta años de literatura artística dedicada a este movimiento. Literatura artística conformada sobre todo por la crítica de arte y la historia del arte, y en un porcentaje menor por la teoría del arte. La mayor parte de estas publicaciones se han llevado a cabo en el ámbito centroeuropeo, fundamentalmente en Austria y en Alemania, ya que la actividad artística de este grupo tuvo en este ámbito su principal escenario. No obstante, el interés y las repercusiones de su trabajo han ido mucho más allá de estas fronteras. Francia, España, e Italia han tenido un ritmo considerable de publicaciones, mientras que en otros países del Este de Europa -Rumania, Bulgaria, República Checa-, ha sido menor. Inglaterra ha mantenido una presencia más discreta aunque decisiva a través de una de las publicaciones de mayor relevancia: *The writings of Vienna Actionists*. Por su parte, Estados Unidos y Canadá han sido parcos, y en América del Sur no se ha publicado. Además de todas estas publicaciones hemos de tener presente otra de las fuentes específicas de producción del conocimiento en el arte: las exposiciones y sus catálogos. En términos cuantitativos, las exposiciones dedicadas a este movimiento o bien a algunos de sus miembros, es mucho más alta que las publicaciones, y estadísticamente corre en paralelo a la forma de reparto de las publicaciones. Podemos apreciar como se ha producido una notable intensificación de publicaciones y exposiciones en el momento en el que Austria comenzó a plantearse su entrada en la Comunidad Económica Europea, y muy especialmente tras su entrada en la posterior Unión Europea en 1995. La explicación de este incremento se encuentra en la necesidad de participar competitivamente en el mercado cultural de la UE, siendo la principal forma de competición la elaboración de una identidad nacional que singulariza a cada país. La construcción de la identidad artística austriaca ha tenido uno de sus pilares en la caracterización de este movimiento y de sus artistas más "conocidos": Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Mühl y Rudolf Schwarzkogler, algo que no deja de ser paradójico si consideramos que su trabajo incluía una crítica del nacionalismo austriaco.

Por tanto, los principales estudios sobre este grupo han surgido por un lado en el ejercicio de la historia del arte, y por otro lado de propuestas expositivas. En la primera modalidad, la ubicación dada al movimiento dentro de las prácticas artísticas suele ser imprecisa, pero donde sí suele manifestarse un consenso a la hora de situarlos como uno de los máximos ejemplos de extremismo

dentro del arte contemporáneo. El extremismo atribuido a este movimiento irá anexionándose a cierta identidad propia del arte austriaco, o bien a otras formas de narrativas de la historia del arte y de la crítica que podremos ver en algunos ejemplos como *El arte de acción* de Sagrario Aznar (2000); *La fotografía plástica. Un arte paradójico*, de Dominique Baqué (2003); *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, de Anna María Guasch (2000); *El cuerpo del artista*, editado por Amelia Jones y Tracey Warr (2006); *Transgresiones. El arte como provocación* de Anthony Julius (2002); o *Del Arte objetual al Arte de concepto* de Simón Marchán (1974); y *Body art and performance. The body as language* de Lea Vergine (1974). Diremos que los planteamientos esbozados en estas dos últimas publicaciones, por su antigüedad, serán los que se retomen y modifiquen ligeramente en las posteriores publicaciones.

En la segunda modalidad de estudios, podemos encontrar muchos textos cuyo denominador común será una extremada brevedad; se trata de exposiciones de pintura tenidas lugar durante las décadas de los ochenta y noventa, algunas de carácter retrospectivo, u otras de carácter más selectivo y parcial donde se toca algún aspecto o tema concreto de la obra pictórica. Estos textos suelen ser escuetas reseñas con datos biográficos, o breves comentarios sobre sus planteamientos artísticos. En todos los casos vistos, hemos podido comprobar que siempre se dan referencias al pasado accionista. Esta modalidad está muy presente en Hermann Nitsch, que cuenta con una prolífica cantidad de exposiciones como pintor. La presencia del grupo o de alguno de sus miembros en las exposiciones, como tendencia general, puede caracterizarse entre dos temas; o bien como muestras de arte austriaco, o bien como muestras sobre el arte de acción o la performance, y en menor grado sobre el arte corporal, que es su más correcta denominación. El primer tema los presenta como ejemplos de la identidad artística austriaca dentro, eso sí, de unos planteamientos artísticos eminentemente nacionales, especulando sobre lo que esta identidad contiene de siniestro, maldito, o grotesco. Sirvan de ejemplos a lo dicho las dos exposiciones austriacas itinerantes realizadas por el comisario húngaro Lórand Hegyi (1997): *La visión austriaca. Posiciones del arte contemporáneo*, y, *La visión austriaca: Tres generaciones de artistas*. Muy importante es la exposición también itinerante y austriaca *Wiener Aktionismus* (1988-1989), comisariada por Hubert Klocker y Konrad Oberhuber. En España contamos con dos exposiciones a cargo de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid: *RENNWEG. Pintura, dibujo y escultura austriaco* (1986), y *El Ángel Terrible. Lo fantástico y lo grotesco en el actual Arte Gráfico austriaco* (1989). El segundo tema más recurrido dentro de la presencia del grupo en catálogos y exposiciones -como arte de acción y performance-, cuenta con ejemplos como *L'art au Corps. Le corps exposé de Man Ray á nos jours* (1996), en el Museo de Marsellaille, o bien *Hors Limits. L'art et la vie 1952-1994* (1994), en el Centro George Pompidou de París. En Canadá, el comisario Richard Martel propuso *Art Action 1958-1998* (1998), y en Estados Unidos tuvo una especial relevancia *Out of Actions. Between Performance and the object 1949-1979* (1998). En España contamos con la exposición a cargo de José Antonio Sarmiento (1999), *El arte de la Acción*, en el Centro de Arte de la Regenta en Las Palmas de Gran Canarias.

Del mismo modo que un rasgo de la sexualidad moderna ha sido, como paradigma, concebir una única manera de practicar buen sexo, y que además éste debería practicarlo todo el mundo, parece ser que, este mismo paradigma también se da en el arte. Y en este sentido, la crítica, la estética, o la historia del arte se pronuncian obstinadamente en función de cada ideología política o artística, para decirnos que existe tan sólo una buena manera de hacer y de enseñar el arte. A nuestro entender, lo innecesario de estas propuestas radica en su carácter reductivista y limitador que nos alejan de una conciencia y un pensamiento basado en la aceptación de la pluralidad humana, y por extensión de la propia heterogeneidad artística. Los rasgos principales de estas propuestas polarizadas y basadas en paradigmas limitativos son: la concepción idealizada de la obra de arte, y un entendimiento irreal sobre el arte y el artista que descansa sobre tópicos, mitificaciones, y prejuicios que conducen a la emisión de juicios de valor en lugar de juicios de hechos sobre la actividad artística. La concepción idealizada y el entendimiento irreal significan que el ejercicio del historiador y el teórico del arte acaban siendo practicado conforme a sus propias nostalgias, deseos, y anhelos del presente, en lugar de ampliar nuestra comprensión del pasado y de su relación con el presente. Desde la consideración ideológica e idealizada del arte se conviene pedirle a la obra de arte que su relación con lo real esté mediada no por una fidelidad o veracidad, sino por una corrección política -para el arte que se pretende progresista-, o un sentido común -para el arte que se considera más conservador-. De este modo, los primeros encuentran en la obra o en la práctica artística una solución a las injusticias de la realidad, y los segundos, una conciliación. En términos de expectativas, no puede pedírsele más al arte. Las consecuencias de estos rasgos son el progresivo distanciamiento entre el arte y el público y una política de la pluralidad, incluso entre aquel arte que explícitamente se presenta a sí mismo como social o político. A su vez, estas

consecuencias -distanciamiento e incomunicación- quedan reflejadas en la propia enseñanza: es entonces cuando la desilusión adquiere una realidad pedagógica. Y mientras tanto, se ha recuperado una vieja figura histórica: los veedores.

Durante la Edad Moderna, la Inquisición introdujo en las artes la profesión del veedor; su labor consistía en juzgar lo que el arte representaba acorde con las normas de decoro que la Inquisición dictaba. Un trabajo que Francisco Pacheco, suegro de Diego Velázquez, desempeñaba con pasión. Lo que nos permite expresar esta figura es cómo determinada teoría, historia, y crítica del arte, utiliza esa misma relación para proceder en el arte. El procedimiento es el enjuiciamiento, pero no sobre el hecho estético, sino sobre el contenido social o político que presenta la obra, y que subsume al propio contenido estético. En sí, el veedor no tiene un método, sino una postura frente al arte, y ésta es la que se considera como método.

Como hemos comentado en la anterior reflexión sobre el estado de la cuestión accionista, los casi cuarenta años de publicaciones y exposiciones dedicadas a este grupo, salvo algunas valiosas excepciones, no han logrado arrojar luz en lo que concierne al entendimiento y la comprensión sobre el trabajo de este movimiento. Hemos podido constatar como viejas ideas surgidas en la prensa sensacionalista austriaca coetánea al movimiento han ido viajando por los distintos autores. El campo artístico y sus profesionales han tenido un comportamiento y un proceder idéntico al de la prensa sensacionalista, difundiendo una serie de estereotipos y de mitificaciones que han ido distorsionando este movimiento, y generando un pseudo-conocimiento elaborado a partir de juicios de valor que no estaban basados en la realidad, sino en supuestos sin confirmar. La comisaria francesa Catherine Grenier (1993, p. 276) llegó a comentar que debido a la naturaleza de este arte, se hacía preciso hablar de un "reaccionismo". Tanto el reaccionismo como los veedores, podrían ser las dos caras de una misma moneda, la desilusión artística. La ventaja de este proceso abierto en el arte es que nos permite saber más claramente qué es necesario y qué no lo es.

Por otra parte, no debemos pensar que esta forma de proceder del arte contra el arte, que a nuestro entender se relaciona con la desilusión, se ha dado con exclusividad en la actualidad. Ya durante la década de los sesenta, Susan Sontag, manifestó su opinión acerca del asfixiante atmósfera de interpretación que envolvía al arte. Pero, ¿de dónde procede este tic intelectual de occidente? Para la autora, en el origen del arte podría darse una forma esencial de seducción: Una primera experiencia del arte como condición prodigiosa; mágica. Pero tras esta primera experiencia que, por otro lado sólo se nos he dado a adivinar, surgió en la antigüedad una primera teoría del arte, la de los filósofos griegos, donde se nos proponía al arte como mimesis, como imitación de la realidad. Y es en este punto donde, en su opinión, se plantearía la cuestión del valor del arte: "Pues, la teoría mimética, por sus propios términos, reta al arte a justificarse a sí mismo" (Sontag, 1966, p. 15). Desde entonces, toda la conciencia y el pensamiento occidental han permanecido en los límites trazados por la teoría griega del arte como mimesis o representación. Lo que significa que las teorías artísticas han pivotado sobre la separación de la forma y del contenido, siendo el contenido la principal forma de significación del arte y lo que ha llegado a ser problemático, requiriendo de defensa. Para Sontag, el arte está invariablemente interpelado, obligatoriamente ha de decir o hablar sobre algo, y con ello el contenido ha quedado privilegiado en detrimento de la forma. Es por eso que tras aquella primera experiencia mágica del arte, la tarea estética y teórica ha sido defender al arte, justificándolo o no desde la interpretación del contenido. Al igual que Sísifo, rehacemos permanentemente la pregunta acerca del sentido de la obra, y es esa misma actitud que nos coacciona a defenderla la que impide una percepción del arte menos condicionada:

"[...] abusar de la idea de contenido comporta un proyecto, perenne, nunca consumado, de interpretación. Y, a la inversa, es precisamente el hábito de acercarse a la obra de arte con la intención de interpretarla lo que sustenta la arbitraria suposición de que existe realmente algo asimilable a la idea de contenido de una obra de arte" (Sontag, 1966, p. 19).

Sontag, siguiendo a Nietzsche, considera que la interpretación es un acto consciente de la mente que ilustra cierto código, unas "reglas" de interpretación. La interpretación de la obra supone desgajar los elementos de un conjunto. Por ello, la labor de interpretación del arte es, virtualmente, una labor de traducción. Cuando por alguna razón un texto prescribe o se considera inaceptable o inadecuado en determinado momento histórico o coyuntura cultural, pero aún así no es posible prescindir de él, el ardid que prosigue no es sino refundarlo. Sin suprimirlo, el texto queda reescrito, esto es, alterado, aunque no es esto lo que se admite hacer. La interpretación, en tanto que traducción que refunda y altera, en el caso de la interpretación contemporánea es todavía más compleja:

La actual es una de esas épocas en que la actitud interpretativa es en gran parte reaccionaria, asfixiante... En una cultura cuyo ya clásico dilema es la hipertrofia del intelecto a expensas de la energía y la capacidad sensorial, la interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte. Y aún más. Es la venganza que se toma el intelecto sobre el mundo. Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados. Es convertir "el" mundo en "este" mundo (Sontag, 1966, p. 20).

Esta es la principal aflicción de la vida moderna, la que genera la interpretación, la proliferación de teorías que traducen insaciablemente significados de un campo a otro, construyendo obras compuestas por trozos de contenido, convirtiéndolas en un artículo de uso, en una adecuación a un esquema mental de categorías que lo polarizan. No obstante, aun las nuevas teorías de tendencia interpretativa del arte, y de carácter psicologizante, descansan a su vez sobre dos grandes teorías estéticas del arte contemporáneo: la teoría de la mimesis o representación, y la teoría de la expresividad. Ambas son mezclas sin más método que la intención de calificación y enjuiciamiento, y sus propiedades de clarificación sobre el objeto de estudio son más que discutibles. Desde la secularización del arte durante el siglo XIX, el artista ha podido con mayor libertad dar salida a su mundo interior, y esta traducción y trasvase de ámbitos -interior/exterior-, ha sido conocido como teoría de la expresividad. Pero la expresividad no es contraria a la representación, ni es espontánea ni natural; requiere de un aparato estético para que pueda ser percibida como tal, y este aparato estético no es sino el que le da la representación. En consonancia con lo dicho, y volviendo al ejemplo del movimiento del accionismo vienés, los contenidos interpretados en sus acciones artísticas vinculados a la representación de la destrucción, de la obscenidad, o de la violencia, son la "lógica expresión" y exteriorización del mundo interior de artistas mentalmente enfermos en tanto que adultos perversos. Donde debiera haber una explicación estética, una aclaración crítica, o una fundamentación histórica, nos encontramos un diagnóstico. ¿De qué modo contribuye este procedimiento a superar el actual malestar social sobre el arte? ¿Qué aportaciones de valor podemos esperar de este método para erradicar el distanciamiento entre el arte y el público en general? ¿Qué clase de afectos forman la base de este pensamiento sobre el arte? ¿Cuáles son las consecuencias pedagógicas que se desprenden de estos planteamientos? Una cosa sí podemos dar por segura; de esta manera no tenemos ni un pensamiento artístico, ni una práctica clínica ni médica. Todo buen diagnóstico elaborado por un especialista en salud mental requiere de un tiempo previo para la elaboración del diagnóstico: múltiples entrevistas, cuestionarios, historial personal, nivel cultural, experiencias vividas, etc. Todo ello, si es un buen especialista, lleva un tiempo, y de este modo se consigue un diagnóstico individual y personalizado. En el arte se ha conseguido lo contrario; a partir de estas "categorías" mentales son evaluadas prácticas artísticas.

3. Tres piedras angulares y una erótica del arte

Habiendo visto cuál sería la naturaleza y la causa de la aflicción moderna, hemos podido concretar que este exceso de interpretación adquiere en el arte la forma de un maniqueísmo ideológico. La interpretación que realiza el arte de su pasado inmediato tiene que ver más con una mala praxis clínica en un escenario estético que con una forma inteligente de procesar y reciclar sus experiencias determinantes. Una consecuencia inmediata es la inadecuación de la historia a un pensamiento realista y pluralista. Puesto que consideramos que es posible que dentro del arte actual, de su práctica, de su teorización, y de su enseñanza, podría estar dándose una forma de desilusión artística radical, -cuya forma más extrema consiste en vivir del arte para despreciarlo-, consideramos que uno de los elementos que podrían contribuir a recobrar la ilusión se encuentra en la adecuación del arte a su historia. Acercar este planteamiento al estudio específico del arte tal vez pueda realizarse mediante lo que la crítica y teórica del arte Lucy Lippard considera esencial para investigaciones históricas de carácter crítico: "las piedras angulares". Estas piedras tomadas de la investigación histórica, podrían aplicarse a la investigación y enseñanza artística mediante la "apreciación de la diferencia, comprensión del contexto y capacidad para llevar a cabo juicios críticos comparativos a partir de la empatía y la evidencia" (Lippard, 2001, p. 52). Tres herramientas conceptuales que, cual apuntalamientos, permitirían levantar sólidamente un pensamiento desde donde se comprenda de manera más realista las formas en las que el pasado conserva raíces en el presente, y de qué modo el presente tiene un carácter histórico. Tres ángulos desde donde poder encarar la pluralidad artística, permitiéndonos recuperar al arte del distanciamiento de su propia historia, y al mismo tiempo aproximarle al público fuera de esquemas de comprensión polarizados

donde pueda verse y sentirse reconocido e identificado. Tres elementos, pues, a tener presentes en el estudio y en la enseñanza del arte contemporáneo. En primer lugar, saber singularizar a los artistas, saber percibir las propiedades que constituyen sus diferencias en relación a otros que puedan formar parte de su mismo movimiento o tendencia artística -en el caso del movimiento del accionismo vienes en relación a otros artistas del arte corporal-. En segundo lugar, crear la atmósfera adecuada que nos posibilite una comprensión realista de un contexto histórico específico, lo que implica determinar las herramientas históricas de las que valernos. En este punto anotaremos brevemente que podemos distinguir tres modos de practicar la historia: como lección, como exhortación, o como política. Las dos primeras se ocupan más en elaborar una estrategia moral a través de la exaltación de determinados momentos o personajes históricos, o bien presuponiendo la existencia de un pasado transparente. Por el contrario, el ejercicio histórico que encontramos más adecuado es el de la historia como política, tratando de comprender las relaciones fundamentales entre la historia y la política, lo que implica discernir de qué modo el pasado conserva raíces en el presente. Y por último, y retomando las tres piedras angulares, entendemos deseable poder desarrollar la capacidad para realizar juicios críticos comparativos a partir de la empatía con el objeto de estudio y de sus evidencias; esto es, saber ponerse en el lugar y en las circunstancias, tener en cuenta los hechos sucedidos sin tergiversaciones, y evitar juicios valorativos polarizados.

Estas tres piedras angulares que aplicamos para el estudio del movimiento accionista podríamos relacionarlas con lo que, para Susan Sontag vienen siendo dos actitudes ante el estudio del arte:

“Cada obra de arte nos suministra una forma o paradigma o modelo para saber algo: una epistemología. Pero vista como proyecto espiritual, como vehículo de aspiraciones encauzadas hacia un absoluto, lo que cualquier obra de arte nos proporciona es un modelo específico para el tacto metasocial o metético, una norma de decoro “ (Sontag, 1969, p. 56).

Por tanto, la metodología para el estudio y la enseñanza del arte contemporáneo no sería únicamente la adquisición de unas herramientas conceptuales, además requiere de una actitud metodológica. Podemos mirar las obras de arte singularizándolas, como un fenómeno particular que implica un acontecimiento contextual, situacional e histórico dentro de un universo de diferencias y semejanzas, o bien como un modelo de normas de decoro, lo que significa recuperar aquella idea tradicional del arte como instrumento de pedagogía moralizante. Según Sontag, es posible eludir, al menos idealmente, a los intérpretes por otro camino, si bien este camino implica más bien a los artistas, a los que reta a la creación de obras que puedan ser lo que son, sin más, bien porque tengan una superficie unificada y límpida, bien porque tengan un ímpetu tal, cuyo mensaje directo sea irrefutable. Desde su punto de vista, la mejor referencia para encarar este reto estaría en el cine, considerándolo de todas las formas de arte como las más posible de vivir, de hacerlo con emoción, y lo más importante, la que tiene, en tanto que arte, la mayor capacidad de admitir sus defectos sin por ello dejar de interesar. A su juicio, en las buenas películas siempre se da una espontaneidad que nos libera de la permanente ansiedad por interpretar. Pero como lo que es válido para el cine no lo es para el resto de las artes, es necesario mantener la pregunta acerca de cuál es el método de estudio y enseñanza del arte contemporáneo que parece más deseable. Un modelo que, además, no usurpase el espacio de la obra¹. A esta cuestión, la esteta norteamericana considera que lo que necesitamos es mayor atención a la obra de arte:

“Si la excesiva atención al contenido provoca una arrogancia de la interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la forma la silenciará. Lo que se necesita es un vocabulario –un vocabulario más que prescriptivo, descriptivo- de las formas” (Sontag, 1969, p. 27).

Por todo lo dicho, el valor de mayor importancia y más liberador en el arte actual es la transparencia, mostrar el valor de las cosas tal como son, y no como debieran ser, experimentar la luminosidad del objeto en sí. A lo que podría aspirarse mediante esta práctica transparente de la descripción de la forma sería comenzar la recuperación y la educación de nuestros sentidos:

¹ Como ejemplo de este modelo de descripción de la forma, Sontag recomienda los estudios de E. Panofsky, Northrop Frye, Pierre Francastel, Roland Barthes, o Erich Auerbach.

aprender a ver más, a oír más, a sentir más. Pues aprender a ver, a oír, y a sentir más, es aprender a vivir más y eso significa intensificar la vida:

"Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo de poder ver en detalle el objeto. La finalidad de todo comentario sobre el arte debiera ser hoy el hacer que las obras de arte –y, por analogía, nuestra experiencia personal- fueran para nosotros más, y no menos, reales. La función de la crítica debiera consistir en mostrar cómo es lo que es, inclusive qué es lo que es y no mostrar lo qué significa... En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte" (Sontag, 1969, p. 27).

Una erótica del arte, por su naturaleza, precisa de procedimientos transversales, y por ello requiere la revisión del privilegio otorgado a la especificidad dentro del mundo académico. La especificidad es inherente a dos valores que, en principio son contrarios a la misma educación estética: funcionalidad y productividad. Ahora bien, transversalidad no significa fragmentación, ya que ésta no es capaz de eludir la jerarquización de los conocimientos; más bien consiste en poder articular campos y metodologías en el estudio y en la enseñanza artística, tanto en su teoría como en su práctica. Un primer paso en esta dirección sería borrar algunas de las fronteras que dividen rigidamente las prácticas teóricas de las prácticas artísticas. En palabras del historiador del arte norteamericano Hal Foster, "de lo que se trata es de insistir en que la teoría crítica es immanente al arte innovador y que la autonomía relativa de lo estético puede ser un recurso crítico" (Foster, 2002, p. XIV). Habría que borrar algunos elementos fronterizos, pero, al mismo tiempo, si perder de vista lo específico de cada ámbito. Desde nuestro punto de vista la teoría representa una forma de práctica, y la práctica no puede dejar de prescindir de unas teorías, más o menos explícitas o conscientes. Rudolf Arnheim señalaba que la buena teoría ha de oler a taller. Por consiguiente, una buena práctica descansa sobre una teoría eficiente. Con frecuencia se esgrimen posturas que reducen en sí mismas las implicaciones creativas y políticas de una supresión de fronteras de este tipo: para los artistas, a pesar de que el arte ha devenido en filosofía, existe cierta molición hacia la disciplina del pensamiento. Por parte de los docentes teóricos, con frecuencia postulan teorías que no guardan relación alguna con la práctica creativa, y esto se debe a que hay un conocimiento que no parte de la experiencia, sino un conocimiento basado en el conocimiento. Tanto la teoría como la práctica requieren de estrategias pedagógicas que no están exentas de creatividad. Para la escritora chicana Gloria Anzaldúa:

"...los actos creativos son formas de activismo político, empleando definiciones estéticas estratégicas para resistir las normas culturales dominantes, y no son meros ejercicios estéticos. Construimos cultura si la inscribimos en sus diversas formas" (Anzaldúa, 1990, p. XXIV).

Por esta razón, necesitamos teorías que nos permitan comprender lo que sucede en el mundo, que nos permitan reescribir cómo y por qué relacionamos a ciertas personas de maneras específicas. Suscribiendo a Anzaldúa, la teoría produce "efectos que cambian a la gente y a la forma en la que perciben el mundo" (Anzaldúa, 1990, p. XXV). Se trata, pues, de una herramienta conceptual, y como cualquier otra herramienta, nos permite arreglar, o construir cosas nuevas, o por el contrario, podemos emplearla como un elemento de agresión, de destrucción de lo que nos rodea.

Un segundo paso para poder fomentar métodos adecuados para el estudio y la enseñanza del arte no está tanto en un nivel intelectual, como en el ámbito afectivo. Existe una relación indisoluble entre el conocer y el desear, entre la inteligencia y la afectividad. Por esta razón, esta relación debe tratar de comprenderse para entender y transformar la forma en que conocimiento y educación deben relacionarse. De acuerdo con Piaget, la afectividad es el motor, la causa primera del acto de conocer; es el mecanismo que origina la acción y el pensamiento. Del mismo modo que afectos y cognición no se separan en nuestra realidad, aún cuando tengan cada uno su realidad específica, ¿por qué negar esta relación en la teoría y el pensamiento? ¿Es deseable esta supuesta asepsia afectiva y emocional del conocimiento artístico? Podrá refutarse que el afecto en sí no dota de una estructura cognitiva, sin embargo, la estructura no sería operativa sin una energía que la haga funcionar: los afectos. Por tanto, creemos conveniente poder expresar lo siguiente: precisamos de un pensamiento artístico que sea consciente de los propios afectos desde los que se levanta.

4. Conclusiones

A partir del análisis del estado de la cuestión sobre el movimiento del accionismo vienés se ha podido plantear y describir una aflicción propia del arte de nuestro tiempo: el exceso de interpretación en el arte bajo la forma de un maniqueísmo ideológico, cuya dimensión afectiva reconocemos como desilusión. El caso accionista nos permite apreciar de qué modo el arte procesa y recicla sus experiencias más determinantes, y cómo este proceso está relacionado de una manera no evidente con otros procesos que se valen del arte para cubrir intereses que, en rigor, no son propios del arte, sino de otras lógicas institucionales, o de luchas de poder entre los agentes que conforman el campo artístico. La relación entre el arte y su propia historia queda así dislocada, y ello implica que, desde un punto de vista pedagógico tenemos dificultades para comprender y hacer comprender la relación entre estos ámbitos de un modo veraz, realista, y lo que es más importante, de manera pluralista, es decir haciendo entender que es condición humana que todos seamos iguales y distintos a un mismo tiempo. Por ello, la actividad humana del arte nos presenta manifestaciones iguales y distintas a un mismo tiempo, si bien sujetas a contextos y situaciones específicas que requieren ser comprendidas y descritas con rigor histórico. Además, pensar la relación entre pasado y presente puede llegar a no tener más sentido que ser un gesto de exaltación melancólica o nostálgica si esta empresa no va acompañada por una voluntad de proyección hacia el futuro. Evitar estos procedimientos ideológicos precisa que nos basemos en juicios de hecho y abandonemos los juicios de valor, que aunque son efectistas, son pocos efectivos. Por ello, el arte contemporáneo, en tanto que objeto de estudio y de enseñanza, requiere que nos esforcemos por indagar métodos adecuados, y en este sentido consideramos que los métodos transversales son muy pertinentes. Elaborar métodos transversales adecuados es una tarea que no sólo implica el desarrollo de herramientas conceptuales, sino lo que es más importante, actitudes adecuadas, es decir, realistas y pluralistas. En este punto, las tres piedras angulares de Lucy Lippard y la erótica del arte de Susan Sontag nos permiten un lugar desde el que partir. En tanto que actitud, ofrecen la posibilidad de pensar el arte con un sentido vital: intensificar la vida. Y puesto que aprender es inherente a la vida, aprender a ver más, a oír más, y a sentir más, son objetivos deseables para una educación estética. Como herramienta conceptual generan una atmósfera propicia para una pedagogía y un pensamiento pluralista, eludiendo esquemas de comprensión reductivistas, y respetando las diferencias y semejanzas que constituyen la heterogeneidad artística. Así mismo, apuestan por una mayor atención a la obra de arte -al margen de que sea ésta de naturaleza objetual, procesual, o conceptual-, recurriendo más a un lenguaje descriptivo que prescriptivo, y buscando la transparencia que es oscurecida por la saturación interpretativa.

Una metodología, antes que nada, es un camino que transitamos, y, generalmente este camino no lo conocemos hasta que lo hemos andado. Puesto que en este artículo estamos indagando otros rumbos a los ya conocidos, asumimos que la tarea está por hacerse, aunque si expresamos nuestra certeza antes cuáles tienen que ser los dos primeros pasos: borrar algunas de las fronteras que dividen rígidamente las prácticas de las teorías artísticas, y fomentar un pensamiento artístico que sea consciente y sepa dar cuentas de los propios afectos desde los que se levanta. El primero nos permite conciliar conocimiento y experiencia, mientras que el segundo posibilita superar las imposturas del intelectualismo vacío. Conciliar y superar ambos elementos contribuye a una mejor aportación hacia el alumnado, el público en general y el especializado.

Referencias

- ANZALDÚA, G. (1990). *Making face/making soul/Haciendo caras: Creative and Critical Perspectives by Women of Colour*. San Francisco, Aunt Lute Books.
- BAUDRILLARD, J. (2007). *El complot del arte. Ilusión y desilusiones estéticas*. Buenos Aires, Amorrortu.
- BENJAMIN, W. (1989). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires, Taurus.
- BUCHLOH, B. (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Barcelona, Akal.

- CANO, G. (2010). *Las desilusiones corporales: contribuciones de la sexualidad radical de accionismo vienés*. Tesis doctoral. Valencia, Editorial UPV.
- FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Barcelona, Akal.
- GREEN, M. (1999). *The writings of Vienna Actionists*, London, Atlas Press.
- GRENIER, G. (1993). Interview with Günter Brus. En *Limite du visible*. París, Centre George Pompidou.
- JULIUS, A. (2002). *Transgresiones. El arte como provocación*. Barcelona, Destino.
- LIPPARD, L. (2001). Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. En AAVV, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 51-73). Salamanca, Universidad de Salamanca.
- MARCHÁN, S. (1974). *Del Arte objetual al Arte de concepto*. Madrid, Akal.
- READ, H. (1995). *Educación por el arte*. Barcelona, Paidós.
- SONTAG, S. (1984). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, Seix Barral.
- SONTAG, S. (2002). *Estilos radicales*. Madrid, Suma de Letras.
- VERGINE, L. (2000). *Body art and performance. The body as language*. Milán, Skira.