

## ABYECCIÓN VIENESA.

### LA CREACIÓN VIENESA COMO PARADIGMA DE UN PAÍS QUE HA CONTRAÍDO UN MATRIMONIO DURADERO CON LA MUERTE

Víctor Ramírez Tur  
Universidad de Barcelona

#### Resumen:

Este artículo indaga en las conexiones que enlazan tres momentos de aquella producción artística vienesa emparentada con lo abyecto: la pintura de G. Klimt, E. Schiele y O. Kokoschka de principios del siglo XX, el episodio del Accionismo Vienés en la década de los 60 y la atmósfera compartida por creadores actuales como la escritora E. Jelinek y los cineastas M. Haneke y U. Siedl. Tomando como herramientas metodológicas tanto el psicoanálisis como la antropología religiosa, se indagará en la ambivalencia de esa abyección artística y se la descubrirá como paradigma de un enclave geopolítico -y sus consecuentes relaciones sociales-, incapaz de escapar de un repulsivo círculo de violencia.

#### Palabras clave:

Abyección, violencia, biopolítica, crisis sacrificial, sublimación, inconsciente

#### Abstract:

This paper looks into the links that connect three moments of that Viennese artistic production related to the abject: the painting of G. Klimt, E. Schiele y O. Kokoschka from the beginning of the 20th century, the Viennese Actionism episode in the 60's, and the atmosphere shared by contemporary creators such as the writer E. Jelinek and the filmmakers M. Haneke and U. Siedl. Using as methodological tools both the psychoanalysis and the religious anthropology, we will investigate the ambivalence of that artistic abjection that will be discovered as a paradigm of a geopolitical enclave –and its consequent social relations-, unable to escape from a repulsive circle of violence.

#### Keywords:

Abjection, violence, biopolitics, sacrificial crisis, sublimation, unconscious

## 0. Introducción

*Los austriacos tienen un modelo para masturbarse: su tradición cultural.* Tradición cultural y masturbación. A simple vista, la cita de Günter Brus con la que abrimos este párrafo puede aparecernos como una provocación fácil. Sin embargo, el artista nos está acercando desde una lúcida economía de medios dos de las claves fundamentales para aprehender este viaje salvaje a lo largo del siglo XX vienés. Tradición cultural y masturbación. Esto es, por un lado, la asunción del profundo y rico bagaje cultural que nace y se instala en Austria -en especial desde su capital-, irradiando constantemente al resto del Viejo Continente y, por el otro, la constatación de que parte de este esplendor intelectual se ha visto atravesado -y sustentado- por uno de los mayores estallidos de sexualidad pulsional a los que hemos asistido en el siglo XX. Esta masturbación, del mismo modo que en Dalí, será sangrienta.

La identidad austriaca se explora desde un escandaloso y martirizante expresionismo violento. Y utilizamos el tiempo presente -"se explora"- pues es muy probable que esta herramienta artística de indagación identitaria ya forme parte irremediable de su código genético. El anhelo de este texto se instala por este motivo en un estado regresivo que debería permitirnos dilucidar este proceso, tomando como puntos de anclaje las conexiones establecidas entre la Secesión, el Accionismo Vienés y la obra reciente de la escritora Elfriede Jelinek y los cineastas Michael Haneke y Ulrich Siedl. Mediante el uso de herramientas obvias como el psicoanálisis o la antropología religiosa -concretamente la perspectiva sociológica y la teoría de la violencia sacrificial de René Girard- analizaremos qué relaciones sociales austriacas transfiguran estos abyectos imaginarios.

I. Obertura. Apolo se tambalea: los escombros de la razón. La influencia de la secesión en el accionismo vienes

Partimos de una brecha. El subtítulo *La influencia de la Secesión en el Accionismo Vienés* asume una grieta, una suerte de salto insalvable y una pregunta: ¿por qué no podemos hablar en Austria de expresionismo violento en ese período comprendido entre una línea de trabajo que se desarrolla en la Viena

de principios de siglo y un trabajo colectivo que centra la década de los 60? La respuesta más simple y clarividente es aquella que nos escupe una violencia real, violencia que derrumba, no solo Austria, sino los cimientos de la civilización europea durante la primera mitad del siglo XX.

Aquellos rincones violentos, oscuros y pulsionales del individuo con los que el grupo de Klimt nos había sacudido desde principios de siglo se escapan del marco pictórico y se hacen visibles en las décadas inmediatas, mostrándonos de forma real la cara más malvada que el hombre había enseñado hasta ese momento. Las masacres a las que asistimos durante las dos Guerras Mundiales, las premisas del nazismo junto al horror del Holocausto nazi nos confirman que, efectivamente, cuando el hombre se lo propone, es una bestia salvaje. En el interior de la brecha mencionada, la violencia no se *artistiza*; está, invade y arrasa.

En este sentido, debemos remitirnos a una de las figuras principales que marcarán tanto el bagaje cultural austriaco -y europeo-, como la salvaje exploración identitaria llevada a cabo por Klimt, Kokoschka o Schiele; nos referimos a Sigmund Freud y, en especial, a su ensayo *El malestar de la cultura* -publicado en 1930- donde, entre otras cosas, se desentierra y se asume la profunda condición maligna y violenta del individuo. El psicoanalista desmonta la ingenua idea según la cual el hombre es una "criatura tierna" que tan solo osaría defenderse violentamente si se le atacara. Su recuerdo reciente de la I Guerra Mundial le lleva a mencionar constantemente el contacto humillante entre los hombres pues "en condiciones que le sean favorables, cuando desaparecen las fuerzas psíquicas antagónicas que por lo general la inhiben, [la agresividad] también puede manifestarse espontáneamente, desenmascarando al hombre como una bestia salvaje que no conoce el menor respeto por los seres de su propia especie<sup>1</sup>".

Las máscaras caen. Durante la primera mitad del siglo XX el hombre muta en monstruo, la razón se esfuma y el cuerpo se reduce a escombros. En este marco, Austria será constantemente bombardeada -en especial durante la II

---

<sup>1</sup> FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial, 2006, p. 55.

Guerra Mundial-, se enfrentará a varios años de represión y ocupación por parte de las fuerzas aliadas y esperará su tardía declaración de independencia e integración europea hasta 1955. La reconstrucción va a ser dura, y en especial, para una Viena que no solo ha sufrido de pleno los conflictos bélicos siendo contundentemente bombardeada, sino que también debe recuperarse a nivel identitario tras haberse alineado con las fuerzas del nacional-socialismo.

Al margen de estas circunstancias, consideramos oportuno mencionar una imagen fotográfica que nos permite comprender por qué la línea de trabajo de la Secesión no sigue un proceso de continuidad natural en el propio terreno donde se desarrolla y por qué no vuelve a rescatarse y a establecer su poderoso influjo hasta la década de los 60. Nos referimos a aquella desoladora estampa en la que aparecen las ruinas del edificio estrella de la Secesión Vienesa diseñado por uno de los arquitectos principales del grupo, Joseph Maria Olbrich, entre 1897 y 1898, tras ser brutalmente bombardeado durante la II Guerra Mundial. La imagen nos muestra como este hito del modernismo arquitectónico y cultural que albergó múltiples exposiciones del arte vanguardista del fin de *siécle* también se revienta, se reduce a escombros.



il.1

*Anónima.* Estado del edificio de la Secesión tras finalizar la II Guerra Mundial.  
Viena, circa 1945

Ahora bien, si miramos con atención la fotografía a la que nos referimos, veremos como un elemento de la arquitectura se ha salvado y aún permanece en pie: la cúpula. Sabemos que la cúpula está configurada a partir de la incrustación de ramas doradas de laurel y que por lo tanto, de forma casual, permanece completamente fiel a la simbología del arbusto consagrado a Apolo: aguanta victoriosa e inmortal; es capaz de alzarse por encima de las ruinas de Europa y de continuar con sus imbatibles lecciones de sabiduría.

En efecto, la reconstrucción identitaria de la Austria posbélica vehiculada desde la creación artística mira hacia atrás y se hace con todo un grueso de estrategias imbricadas en la plástica de Klimt y en la de sus discípulos principales. No olvidemos que este diálogo no supone un rasgo distintivo del proceso de recuperación artística vienes pues, otros países europeos también parten de sus raíces culturales para proponer *otra forma de hacer poesía* después de la II Guerra Mundial.

En este sentido, el proyecto de la Secesión será perfecto para iniciar este análisis artístico de la identidad vienesa, pues artistas como Klimt, Schiele o Kokoschka ya se habían enfrentado a las profundidades oscuras y salvajes del individuo, a ese mundo del reprimido inconsciente desenterrado desde el novedoso trabajo de Freud. Los accionistas decidirán instalarse de nuevo en aquel expresionismo violento que diseccionaba al individuo rastreando hasta el último rincón de sus entrañas. Como si del viaje de un héroe de la mitología clásica se tratara, la crisis de identidad sólo podía ser superada bajando a los infiernos. Por ello, este descenso a las profundidades del ser no va a buscar la fascinación morbosa por lo sórdido y abyecto, sino más bien todo lo contrario: el deseo de redimir o exorcizar las capas de bestialidad y monstruosidad que el hombre había acumulado en las décadas centrales del siglo XX. A las puertas del Hades, Caronte nos recibe para guiarnos por dos caminos diferentes.

## II. LA BIOPOLÍTICA DE LOS CUERPOS VIENESES

En ocasiones, la recepción de las producciones artísticas permanece en un segundo plano, cediendo protagonismo a los contenidos, las intenciones y las cuestiones formales. Sin embargo, al referirnos a las obras de Klimt, Schiele y

Kokoschka y a las de sus salvajes herederos de la década de los 60, el escándalo y las tiranteces con la sociedad vienesa circundante son imposibles de obviar. De hecho, uno de los aspectos principales que marcan la secuencia de violento expresionismo que estamos trazando nos lleva a asumir de forma irremediable el poderoso control del cuerpo ejercido desde ciertas instituciones de poder austriacas. Frente a esta premisa, se observa como desde la fascinación por la nueva doctrina psicoanalítica, los convulsos y tanáticos cuerpos que invaden la plástica de la Secesión con sus respectivos escándalos anuncian las apreciaciones biopolíticas que marcarán las décadas de los 60 y 70.

Así, encaramos todo un grueso de cuerpos que la sociedad vienesa -y austriaca en general- no está dispuesta a confrontar y mucho menos a aceptar: salvajes imágenes que ponen en jaque ciertos valores tradicionales propios de la cara oficial de una Modernidad Cultural que aprehende el cuerpo desde lo unitario, lo sagrado y lo comprensible. Sin embargo, si bien es cierto que buena parte de las obras de los artistas mencionados no pretenden ser un embate directo a ciertos organismos de poder a pesar de haberse encontrado finalmente con la represión perpetrada por la moral burguesa y sus respectivos espacios de control -véase el encarcelamiento de Schiele o la expulsión de Kokoschka de la Escuela Vienesas de Artes y Oficios-, debemos remitirnos a uno de los diálogos más explícitos en cuanto al ataque a las instituciones de poder vienesas se refiere. De hecho, el primero de los paralelismos entre la Secesión y el Accionismo Vienés en el que nos detenemos, nos transporta a la tensa relación establecida con un espacio concreto: la Universidad de Viena.

Esta institución le encarga en 1894 a Klimt la ejecución de tres pinturas que debían decorar el techo del Aula Magna de la Universidad, representando alegorías de la Filosofía, la Medicina y la Jurisprudencia, es decir, tres de los valores o de los grandes relatos en los que confía la Modernidad Cultural. Este "triunfo de la Luz sobre las Tinieblas" que debía ser inspirador para aquellos estudiantes que alzaban su mirada hacia ese espacio "elevado" de la universidad se ve salpicado de nuevo por el escándalo y el control aburguesado.

En marzo de 1900 la Universidad de Viena rechaza la primera de las piezas que presenta Klimt: una lúgubre pintura sobre el tema de la filosofía que se había

presentado en la séptima exposición de la Secesión y que había sido galardonada con la Medalla de Oro en la Exposición Universal de París. La fuerza iluminadora de la sabiduría se ve filtrada por un complejo trabajo de simbolismo que caracteriza la obra del pintor austriaco y que es incapaz de ser comprendido por una sociedad vienesa que, en esta ocasión, no es capaz de ver más allá de la cadena fluida y angustiosa de cuerpos entremezclados que invaden la franja izquierda de la pintura.

Klimt responderá con una segunda obra sobre el tema de la medicina, presentada en marzo de 1901 en la décima exposición de la Secesión. De nuevo, el público -iacadémico!- fue incapaz de asumir que una muchedumbre de cuerpos desnudos y cadavéricos representase el río vital y se instalasen con mórbida sensualidad junto a un esqueleto como símbolo inevitable de lo mortífero y la caducidad. La presencia de Higeia -hija de Esculapio y personificación de la medicina- también está más cerca de las *femme fatales* del pintor -e incluso su pose se asemeja a la altiva actitud de la Atenea portadora de una burlesca cabeza de Medusa-, que de una evidente celebración de las ciencias curativas.

Finalmente llegó la obra que debía rendir homenaje a la jurisprudencia. Presentada en la decimoctava exposición de la Secesión en 1903, la obra volvía a vehicular un mórbido complejo de símbolos que transformaban la celebración de la ciencia legislativa en una terrible escena de condena en la que el ajusticiado -rozando lo cadavérico- aparece asfixiado por un monstruoso cefalópodo mientras es auspiciado por tres inquietantes figuras que representan la verdad, la justicia y la ley.

Klimt instalaba así la inevitable pulsión de muerte que sacude nuestros cuerpos en estas tres piezas alegóricas. Sin embargo, la asunción de lo caduco, lo mórbido y lo perverso debía ser negado por un engranaje cultural que aun aprehendía el cuerpo única y exclusivamente desde lo puro, lo lumínico, lo unitario y el blindaje de lo pulsional. El número de la revista *Ver Sacrum* que presentaba los bocetos de algunas figuras *klimteanas* fue temporalmente secuestrado por "ofensa al sentido del pudor" y el escándalo llegó a salpicar al parlamento austriaco que acusó al pintor de pornógrafo y perverso. Klimt se alejó

desde ese momento de cualquier tipo de contacto con las instituciones oficiales de su país y el techo de la Aula Magna permaneció impoluto<sup>2</sup>.

Ahora bien, no demos aun por vencida la batalla. Casi seis décadas más tarde -en concreto, en la simbólica fecha de 1968-, en ese mismo espacio de poder en el que debía intervenir Klimt, se lleva a cabo una escandalosa acción en el marco del Festival Arte y Revolución -organizado por la misma Universidad de Viena-. En este *happening* participan Peter Weibel, Oswald Wiener, la SÖS -Asociación de Estudiantes Socialistas Austriacos- y dos de los protagonistas principales del Accionismo Vienés, Otto Mühl y Günter Brus.

Esa Aula Magna que podría haber estado decorada con tres piezas fundamentales de Klimt vuelve a verse zarandeada y ensuciada desde la rebeldía y la provocación artísticas: Mühl lee un panfleto irónico sobre la familia Kennedy donde también arremete contra el impacto de ese nuevo y monstruoso engranaje del consumo de masas que invade Europa; Weibel también leerá unos minutos más tarde un texto accionista sobre el ministro coreano de Finanzas. Al cabo de unos minutos, mientras Wiener aborda una lectura sobre la relación entre lenguaje y pensamiento, Brus realiza la Acción nº 33 o Arte Revolución, en la que se desviste, se produce unos cortes en el pecho y en el muslo con una navaja de afeitar, orina en un vaso, bebe su orina, defeca y se unta el cuerpo con sus propias heces. Finalmente se tumba y comienza a masturbarse cantando al mismo tiempo el himno nacional austriaco.

---

<sup>2</sup> Las tres pinturas rechazadas vivieron en su propia piel la asunción de lo tanático, al ser destruidas en 1945 en el incendio del castillo de Immendorf donde se encontraban almacenadas. De nuevo, la cultura se reducía a escombros, a cenizas insalvables.



il. 2

Siegfried Klein -Khasaq-. Acción Arte y Revolución, 7 de junio de 1968. Edificio de los Nuevos Institutos, Aula Magna, Universidad de Viena.

Brus ataca de forma explícita y frontal la imagen política del Estado a través de un gesto *performativo* en el que las operaciones corporales de excreción teatralizan la obscena degradación del gobierno y la de sus correspondientes espacios de control biopolítico. La estrategia del uso de los fluidos corporales expulsados entronca además con una de las premisas principales que configuran lo abyecto y repulsivo, tal y como nos recuerda Julia Kristeva en su famoso texto *Poderes de la perversión*. De este modo, el Aula Magna de la Universidad de Viena se ensucia desde lo mórbido y convulso y, tal como podemos intuir, el control represivo vuelve a imponerse: Brus, Mühl y Wiener son inmediatamente arrestados y acusados de degradar los símbolos del Estado austriaco. Inmediatamente, el cerco policial les fuerza a exiliarse a Berlín, ciudad desde donde seguirán desarrollando su trayectoria y sus continuos embates al gobierno austriaco.

De hecho, desde el exilio aparecen estampas como *Mühl, Brus -1970-*, dibujo realizado por Brus en el que lo vemos a él, de nuevo junto a su colega Mühl, defecando y orinando sobre la bandera austriaca en un gesto de explícitas intenciones. En plena sintonía con el espíritu revolucionario que sacude Europa desde el epicentro parisino y el Mayo del 68, los accionistas vieneses toman la violencia y la abyección corporal como dos de las estrategias fundamentales para vehicular su desprecio a los mecanismos de control perpetrados por el poder austriaco. Si en el caso de determinadas obras de la Secesión este tenso

enfrentamiento con la rancia moral burguesa y aristócrata aparecía de forma más o menos casual, cincuenta años más tarde el ataque es frontal y explícito. En un texto de 1968, *El ciudadano Günter Brus examina su cuerpo* se observa incluso el profundo odio que el artista siente hacia la burguesía y la sociedad austriaca, pues en él llega incluso a definir lo austriaco como “el idiota pueblo de niños, lo austriaco como bobería religiosa, lo austriaco que nutre la enfermedad mental con precios de estado y extermina las perversiones sensibles<sup>3</sup>”.

Mühl también arremete contra los valores burgueses que supura su país con la intención de borrarlos del mapa. Así, en lo que se ha tendido a denominar la segunda fase del Accionismo Vienés, -momento en el que los escritores Gerhard Rühn y Oswald Weiner se añaden al grupo-, Mühl y Wiener crean en 1967 la organización ZOCK -Zealous Organisation of Candid Knights-. Según Mühl, el programa fundamental de esta nueva empresa es actuar violentamente para lograr la destrucción del aparato estatal, motivo por el cual asume en el manifiesto de ZOCK que el artista *es el desgraciado que se ha vuelto perverso*. “Con un indescriptible desenfreno, Zock saltará sobre todo sistema y sus verdugos, sobre los creadores de himnos nacionales, curas devocionales, ganadores de premios estatales, doctores honoris causa, campeones, grandes deportistas, sobre cualquiera que haya realizado algo en esta jodida sociedad<sup>4</sup>”.

Así las cosas, confirmamos como desde la plástica *klimteana* hasta las acciones *performativas* de la década de los 60, la sociedad austriaca debe enfrentarse a todo un conjunto de cuerpos que se alzan rebeldes e impetuosos lanzando un explícito mensaje: se desea liberar al cuerpo-identidad del rígido control al que se ve sometido por parte de unas instituciones de poder desfasadas, conservadoras y de reminiscencias autoritarias. Esos traseros que nos miran frontalmente o que defecan en sagrados espacios de poder ponen en evidencia como todo un grupo de artistas convulsos no está dispuesto a aceptar este control, transgrediendo así los rígidos y normativos sistemas sociales austriacos. Sin embargo, no debemos obviar que este primer eje que trazamos se mueve en la

---

<sup>3</sup> SOLÁNS, Piedad. Accionismo Vienés. San Sebastián: Nerea, 2000, p. 21.

<sup>4</sup> VV.AA. Accionismo Vienés. Günter Brus. Otto Muehl. Hermann Nitsch. Rudolf Scharzkogler. Andalucía: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Consejería de Cultura, 2008, pp.412-417.

superficie, en un paralelismo de intenciones y de rechazos a rutinas *biopolíticas*. Ahora bien, si penetramos en las complejas y profundas capas de significación de la mayor parte de los artistas mencionados, observaremos como desde estos trabajos que aparentemente se encierran en la simple provocación frontal, brota todo un entramado de simbolismos y espacios de metamorfosis, capaces de alcanzar, -o al menos de intentarlo-, la idealización o la liberación extática del cuerpo.

### III. ALQUIMIAS FORMALES

Si anteriormente una única imagen fotográfica nos servía para resumir el paréntesis que sufre la creación artística austriaca durante las dos Guerras Mundiales, en esta ocasión un dibujo de Günter Brus se nos confirma como el faro principal que iluminará el grueso de paralelismos formales con el que iniciamos el siguiente bloque.

Nos referimos a la obra *Homenaje a Schiele* (1965, -il.3) pieza dividida en dos franjas horizontales donde se incorpora en su recuadro superior una reproducción de una de las obras de Schiele en la que una mujer nos mira fijamente mientras permanece tumbada boca abajo en el suelo, desnuda. La cita es directa y nos confirma la mirada de buena parte de los accionistas hacia los dibujos y la plástica de la Secesión. Sin embargo, no debemos olvidar que esta mirada se filtra cinco décadas más tarde, después de haber asistido a la barbarie histórica que ha logrado tambalearse y derrumbar los cimientos de la cultura europea. En la franja inferior del dibujo, Brus parece querer citar explícitamente la estampa *schieleana*, a pesar de que, medio siglo después, el accionista tan solo puede empañar la imagen, transformándola en una masa informe. La figura en manos de Brus parece descomponerse e incluso intenta deshacerse y escaparse del marco. El precioso cuerpo desnudo realizado por Schiele muta en una blanda y ennegrecida forma que parece estar atravesada por una cremallera o una cicatriz cosida. Y de nuevo, la herida.

La identidad vienesa se había explorado a principios de siglo desde un expresionismo violento que, bajo el impacto y la influencia de la nueva doctrina psicoanalítica, diseccionaba al individuo desde sus entrañas. En especial, la

plástica de Schiele nos removía mediante la presentación de unos cuerpos que escenificaban aquellas tensiones y las luchas internas que Freud había sacado a la luz gracias a sus apreciaciones en torno al inconsciente y el mundo onírico. Los cuerpos *schieleanos* ponían sobre la tela ese malestar corporal que hace zozobrar al hombre cuando intenta liberar las capas pulsionales que, necesariamente, han sido reprimidas. Y en este sentido, vuelve a producirse un evidente paralelismo formal entre ciertas obras del discípulo de Klimt y algunos dibujos de los accionistas vieneses.



Il.3

Günter Brus, *Homenaje a Schiele*, 1965, lápiz y collage sobre papel

Así, en piezas como *Desnudo masculino de pie con paño rojo* (Schiele, 1914) o *Sin título* (Brus, 1966), asistimos a una lucha corporal en la que las figuras parecen rebelarse consigo mismas, intentando desprenderse de una coraza asumida como elemento represor. El hombre realizado por Schiele introduce su mano en la boca provocando un agresivo desplazamiento de la mandíbula, mientras el dibujo de Brus nos encara una figura extática en la que la piel ha ido desprendiéndose, sacando a la luz unas entrañas removidas que anhelan su liberación.

En *Desnudo masculino reclinado* (Schiele, 1911) y *Sin título* (Brus, 1966) el cuerpo ya ha sido derrumbado. Ambas figuras aparecen abatidas, atravesadas por una convulsa conciencia y presencia de muerte. El cuerpo se nos presenta como un contenedor de profundos dolores, un campo de batalla donde se lleva a

cabo una lucha insalvable entre la represión y el deseo de expresión. Cuerpos que debido a estas fuerzas represivas, -y de nuevo nos remitimos al legado *freudiano*-, sufren de forma neurótica, incorporan tics o tensiones completamente visibles desde la línea temblorosa de Brus, Schiele o Kokoschka. Las obras mencionadas llegan incluso a encararnos unos cuerpos donde la piel parece haber sido desollada dejando paso a estas salvajes imágenes internas del ser.



Il.4

Egon Schiele, *Desnudo masculino reclinado*, 1911, gouache, acuarela y lápiz sobre papel, 59x54 cm.

Il 5

Günter Brus, *Sin título*, 1966, tinta sobre papel

Ahora bien, al margen de estos paralelismos plásticos explícitos, debemos desplazarnos hacia aquel proceso mediante el cual el expresionismo violento de la Secesión se corporaliza y teatraliza desde el trabajo *performativo* del Accionismo Vienés. Esta traslación es la que imbrica, sin lugar a dudas, el mayor escándalo, pues es el cuerpo del propio artista el que se asume como el soporte artístico donde llevar a cabo aquella lucha violenta que anhela la comprensión política y psicológica de la identidad austriaca. Sin embargo, no debemos olvidar que las intervenciones corporales del Accionismo Vienés son completamente *hijas de su tiempo*. Se enlazan con todos aquellos nuevos caminos artísticos que aparecen desde la década de los 60, intentando alejarse de lo pictórico y de la comercialización agresiva de la obra artística convertida en objeto de consumo, proponiendo en su lugar nuevas estrategias fundadas en un potente proceso de desmaterialización del objeto artístico.

A todo ello debemos sumarle dos procesos paralelos. Por un lado, el profundo grito de libertad que invade Europa desde la fecha clave del Mayo del 68 en un momento en el que también se lleva a cabo de forma contundente un ataque al Estado asumido como aparato represor de la libertad del individuo. Por el otro, el proceso de reconstrucción identitaria al que ya nos hemos referido anteriormente y en el que, este grupo de artistas *performativos* de los sesenta intenta enfrentarse a sus fantasmas y sus traumas desde su propia herencia nacional.

Estas apreciaciones nos permiten comprender el deseo de teatralizar el control del cuerpo sometido a todo un grueso de normativas rígidas e inamovibles. La *biopolítica foucaltiana* no se representa, se encarna. Y si nos aparece la violencia en esta encarnación es porque, en ocasiones, la represión que sufren o han sufrido los cuerpos es dolorosa. En especial, porque aún permanece bajo la piel o en la retina esa humillación y degradación extrema a la que se ha sometido el cuerpo durante la II Guerra Mundial. Mühl llegó incluso a afirmar que el Accionismo era una respuesta personal a la experiencia del fascismo, aludiendo a la relación establecida entre algunas de las acciones más extremas del grupo y “las mutilaciones más recientes de la Humanidad, que están demasiado presentes en nuestra mente<sup>5</sup>”.

De esta manera, si al inicio afirmábamos que la monstruosidad de algunas obras *klimteanas* se escapaba del marco durante la primera mitad del siglo XX, en esta ocasión debemos remitirnos a esta encarnación de la plástica de la Secesión. Atendiendo a este proceso, observaremos de nuevo los diálogos establecidos entre ciertas piezas de Klimt, Schiele o Kokoschka y las retorcidas posturas que los accionistas vieneses adoptan en algunas de sus *performances*<sup>6</sup>. Así, Brus se masturba en la *Acción n.º 33* del mismo modo que Schiele en su *Autorretrato masturbándose* (1911), o de nuevo nos vuelve a aparecer aquella postura tan poco académica que comentamos en relación a los *Peces dorados* (1901-02) y a otras pinturas de Schiele, en las acciones de Brus -*Prueba de*

---

<sup>5</sup> Ibidem, p.420.

<sup>6</sup> Recordemos que muchas de estas coincidencias no son del todo azarosas pues muchas de las performances llevadas a cabo por los accionistas son pensadas directamente para convertirse en imágenes fotográficas donde la composición y las posturas han sido previa y meticulosamente reflexionadas.

*resistencia* (1970), Mühl *-O! Sensibility 2* (1970) o Schwarzkogler *-3ª Acción* (1965). En este ataque agresivo contra ciertos organismos de represión -el estado, la familia, las instituciones eclesíásticas, las universidades-, el brochazo se transforma en herida real, sangrante o abierta, el chorro de pintura o la línea temblorosa se logra desde el uso de la orina o la sangre de un cordero sacrificado corriendo a borbotones por encima del torso del artista. En este proceso metamórfico nos aparecen incluso paralelismos iconográficos explícitos.

La *Leda* realizada por Klimt en 1917 se encarna y teatraliza en la *Acción material nº 12: Leda y el cisne*, llevada a cabo por Mühl en 1984. La liberación sexual vuelve a ponerse sobre la mesa, a pesar de que en esta ocasión, el pigmento mute en plumas reales, en cisne de plástico e incluso en dos huevos que podrían hacer referencia directa a los huevos que pone Leda y de los que nacen Helena, Clitemnestra y Cástor y Pólux. La metamorfosis adquiere tintes ridículos y grotescos que remiten de forma inmediata a la consolidación del engranaje del consumo de masas y a su consecuente lógica del consumo-desecho que invade el continente europeo desde la década de los 50.

De esta manera, la continua presencia del motivo de la metamorfosis en este diálogo que actualiza el Accionismo Vienés nos encamina hacia dos lecciones diferentes. Por un lado, los continuos reclamos de aquella creación vienesa que exige la asunción de una identidad flexible, capaz de imponerse a los constantes anhelos de fijación por parte de las conservadoras instituciones de poder austriacas. Por el otro, la estrecha relación con el motivo del descenso a los infiernos, es decir, con aquella narración según la cual el hombre será capaz de llevar a cabo un aprendizaje vital desde el contacto con las fuerzas oscuras y abisales.

Precisamente, esta posibilidad redentora desde lo "bajo" e "informe" nos aproxima a un último diálogo de connotaciones liberadoras e incluso alquímicas. Y es que, en paralelo a las dolorosas metamorfosis a las que hemos asistido, se llevan a cabo todo un grueso de acciones en las que, a pesar de que la iconografía del martirio permanece, los resultados nos permiten hablar de idealización, sublimación o exorcismo.

Así, podemos constatar la compleja batalla alquímica que se produce en las *performances* de Brus *Osmosis* (1966), *Autopintura* (1965)- o *Automutilación* (1965). Las fases del *nigredo* y *albedo* se desarrollan con calma, tensión y concentración. Brus respira y hace visible su aliento mediante la presencia de un globo blanco que parece inflarse y desinflarse al ritmo de sus inspiraciones - *Osmosis*-; también batalla entre la negra putrefacción y la iluminación blanca, combinando grandes brochazos de pintura negra sobre su cuerpo y el de su pareja con la posibilidad de fundirse en grandes cantidades de pasta pictórica blanca que van invadiendo poco a poco su carne -*Ana, Autopintura, Automutilación*-. Parece que aquí sólo hay espacio para la luz y la desaparición. El cuerpo de Brus va recorriendo a lo largo de la década de los 60 un arduo camino que va desde lo más físico y carnal -la herida, la presencia de elementos punzantes, lo excrementicio- hacia lo invisible e incluso espiritual.

Por su parte, Rudolf Schwarzkogler también asume un trabajo reducido al blanco y el negro -de nuevo el *nigredo* y *albedo*-, a pesar de que su teatralización del cuerpo humillado y traumatizado se lleve a cabo desde una estética de lo hospitalario. En piezas como la *Acción n°3*, el accionista lleva a cabo una suerte de metamorfosis quirúrgica, en la que somete a un colega a todo un ritual plagado de instrumentos médicos, vendajes momificantes e inyecciones sanadoras. De este modo, Schwarzkogler parece, por un lado, avanzar a aquellas apreciaciones de la biopolítica tomadas por bandera en las teorías queer en las que se asume el control del cuerpo y la identidad desde las instituciones médicas y farmacéuticas y, por el otro, encuentra una metáfora explícita de la necesidad de curación del violentado y herido cuerpo vienés. Sabemos que si existe la enfermedad, existe la curación, a pesar de que ésta pueda ser desesperadamente extenuante.

De hecho, a diferencia de otros accionistas, Schwarzkogler lleva al límite su proceso de metamorfosis hasta desaparecer por completo. En 1966 realiza su última pieza, la *Acción 6*, en la que además, él mismo es el protagonista. En ella parece volver a producirse un juego alquímico pues el artista, completamente momificado con gasas o vendas blancas se enfrenta a un espejo negro. En algunas de las imágenes fotográficas que rescatan esta acción observamos como al intentar reflejarse en un espejo negro, su blanco cuerpo desaparece y parece mutar finalmente en una presencia fantasmática. Ésta es la última acción de

Schwarzkogler pues al cabo de unos años, tal y como ya nos anuncia desde esta acción, desaparece al suicidarse.



Il 6 e Il. 7

Günter Brus, Autopintura, 1965 / Rudolf Schwarzkogler, 6ª Acción, 1966

Así las cosas, también se confirma como, medio siglo después del estallido de violencia de la Secesión, el cuerpo vienés tal vez no sea capaz de tolerar lo intolerable, de cicatrizar las heridas. La asunción del cuerpo como campo de batalla se ha encrudecido al producirse un desplazamiento de lo pictórico a lo performativo, donde el análisis de los límites mentales y físicos a través del cuerpo se da en la piel. Para superar el trauma o la herida, deben ser trascendidos el dolor, la emoción o las sensaciones y por ello, debemos confirmar que uno de los fundamentos del Accionismo Vienés también se encuentra en sus anhelos de sublimación. Ahora bien, es obvio que los procesos de redención no son placenteros y amables. En este viaje por el siglo XX vienés la identidad se quiebra, se derrumba y naufraga, y al mismo tiempo se libera, ya sea desde metáforas quirúrgicas, grotescas metamorfosis mitológicas o procesos alquímicos; procesos alquímicos de los que finalmente brotaría la luz dorada de aquel oro que ya impregnaba la plástica de la Secesión y en especial, de Klimt y de aquella cúpula dorada y victoriosa con la que iniciábamos este viaje.

#### IV. ALGO HUELE A PODRIDO EN VIENA

Si acabásemos el texto en el párrafo anterior, sin atender a ciertas prácticas culturales de la Austria contemporánea, se nos podría tildar de inocentes o utópicos. Si decidimos tomar a Freud como herramienta para el análisis de los logros de estas producciones artísticas horribles que transfiguran relaciones

sociales de violencia estructural –bélica, estatal, religiosa, etc.-, deberíamos preguntarnos si ha habido una resolución terapéutica, si el Yo ha resuelto los síntomas neuróticos o psicóticos. Si decidimos tomar como herramienta la antropología religiosa, en especial, la perspectiva sociológica, desde Durkheim hasta recientes teorías de la violencia ritual como la de René Girard –*La violencia y lo sagrado*-, cabría preguntarse sobre las funciones reales de lo religioso: ¿se ha restablecido o insaturado un nuevo orden cultural gracias al mecanismo de la víctima propiciatoria?, ¿se han exorcizado la escalada de venganza y las fuerzas maléficas?, ¿se ha purificado la abyecta pestilencia del hombre austriaco?

La tradición cultural posterior al episodio del Accionismo Vienés contesta con un rotundo no. Algo sigue oliendo a podrido en Viena.

Uno de los ejemplos artísticos más evidentes de esta hipótesis se escapa precisamente del núcleo del Accionismo Vienés. La escritora austriaca Elfriede Jelinek ha asumido el contacto y la influencia de aquel grupo literario que discurrió en paralelo al Accionismo Vienés: el Wiener Gruppe. Y en efecto, su literatura también viene marcada por una profunda crisis del sujeto; la autora ha llegado a afirmar que “no one today can maintain the illusion that the subject has an identity. [...] It is nothing but a construct, constructed by its own historicity, which includes advertising, television, and the superstructure, to use the Marxist term<sup>7</sup>”. Consecuentemente su escritura pone en escena esta construcción del sujeto desde las instituciones normativas de poder. Y como podemos intuir después de aquel bloque dedicado a la biopolítica de los cuerpos vieneses, esta teatralización de la construcción identitaria va a ser violenta, tanática y abyecta.

Una abyección literaria que se despliega en dos niveles. Por un lado, el propio juego de la escritura inscribe esa teatralización violenta de dos modos diferentes: el narrador se ubica por encima de los personajes y de la materia que relata para maltratarlos y teledirigirlos a modo de dios omnipotente; la escritura mimetiza y asume la construcción de violencia desde el propio lenguaje poniendo un énfasis especial en la agresividad sexual y de género. La literatura de Jelinek teatraliza las relaciones sociales austriacas fundadas en humillaciones poderosas.

---

<sup>7</sup> BETHMAN, Brenda and JELINEK, Elfriede, “My Characters Live Only Insofar as They Speak”: Interview with Elfriede Jelinek en *Women in German Yearbook*, Vol.16, 2000, pp.61-72.

Jelinek sustenta el poder y se comporta en consecuencia: para ella sus personajes son despreciables, manipulables, mediocres. Les escupe, les maltrata, se distancia y explicita este distanciamiento para que tomemos consciencia de que en sus páginas se pone en escena un teatrillo de la humillación, constante y obsesivo. Por el otro, los contenidos de su literatura insisten en el imaginario de una Austria bañada por una implacable y contagiosa violencia, cuya máxima expresión la encontremos seguramente en su novela *Obsesión* -2000-.

En esta novela, no hay un solo rincón que no esté bañado por un profundo halo de muerte. El paisaje, esto es, el marco, está podrido; de forma agotadora, se nos describe en un austriaco pueblo turístico de montaña un lago artificial ubicado sobre un agujero para lanzar la basura; un lago de agua gelatinosa donde ni los árboles se reflejan porque siempre hay sombra; un lago al que se lanza el cadáver de una o varias mujeres, superponiendo así capas de muerte. “Si incluso la propia agua se ahoga en sí misma aquí, sin soltar ni un solo grito<sup>8</sup>”. Y junto al lago, la montaña; una montaña también tanática en tanto perforada por la explotación minera y perforadora de vidas, en tanto que espacio accidental de explosiones mineras que acaban con la vida de los trabajadores. La naturaleza es aquí un espacio agresivo y horrible, abyecto, pues en efecto abyecta a los hombres, que salen reventados del interior de los huecos mineros de la montaña o escupidos de la inmundicia artificial de ese lago que no permite vida en su interior. Son espacios donde sólo está permitida la vida sin vida, sentencia.

Los personajes que habitan este paisaje mortífero van a comportarse en consecuencia; el gendarme del pueblo, corrupto –desde la polisemia de lo corrupto-, se apropia obsesiva y violentamente de un terreno en el que se confunden la propiedad inmobiliaria, el cuerpo de la mujer y finalmente, la vida. “¿Estoy hablando de la casa o más bien de un cuerpo humano? Mi mamá siempre confundió ambas cosas y se hacía pis por todas partes, por todos los rincones, y por eso no me aclaro<sup>9</sup>”.

---

<sup>8</sup> JELINEK, Elfriede, *Obsesión*, Barcelona: Grup 62, S.L.U., El Aleph Editores, 2007, p. 79.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 207.

Y Jelinek nos rebota hacia otro creador vinculado a la abyección vienesa: Michael Haneke. Este cineasta adaptó en el 2001 la novela de Jelinek *La Pianista* -1983-, poniendo imágenes a uno de los relatos más turbios en torno la alta burguesía vienesa. La protagonista de este relato es una pianista de élite que vive con su madre y que es incapaz de domar sus pulsiones masoquistas, entrando en conflicto con el mundo y con su Yo. De hecho, podríamos decir que el verdadero protagonista del relato es el inconsciente de la pianista y su conflicto con otras instancias internas –su Ello masoquista- y externas -la madre, la disciplina burguesa-, en tanto que motor perverso no sublimado, no desplazado, no curado. El cuerpo de esta pianista en el filme de Haneke y su diálogo interno en la obra de Jelinek podría engarzar así con las anatomías convulsas de Schiele o Brus. El incontrolable inconsciente plagado de pulsiones masoquistas la lleva a mutilarse parte de su clítoris para después esconderse en un autocine, espiar a una pareja joven enrollándose, orinarse encima y sentir placer por el dolor del escozor de la herida vaginal; la pianista también se cuele en un sex-shop para oler los restos de semen que han dejado enganchados otros usuarios en servilletas lanzadas a la papelera; cuando la pianista intenta desplazar estas pulsiones y mantener un coito normativo –esto es en su caso, mediante la postura del misionero-, vomita.



Il. 8 e Il. 9

Fotogramas de *La pianista*, dirigida por Michael Haneke en el 2001

No olvidemos, además, que antes de *La pianista*, Haneke ya había puesto en escena la otra cara de la moneda libidinal: las pulsiones sádicas que derraman sangre en el interior doméstico de la burguesía austriaca. En *El séptimo continente* -1989-, *El vídeo de Benny* -1992- y especialmente, en *Funny Games* -1997-, la máscara de la vida burguesa, ordenada, apacible y limpia vuelve a representar su contrario. En el barrio de chalets ubicados en un paisaje idílico que enmarca *Funny Games* se produce un círculo de la violencia a la altura de las crisis sacrificiales de las que nos habla Girard en *La violencia y lo sagrado* y similar al de la *Obsesión* jelinekiana.

Haneke nos rebota finalmente desde ese lugar residencial mortificado, hacia otro de los cineastas austriacos clave en la fijación de este imaginario de abyección vienesa: Ulrich Siedl, del que debemos destacar en esta línea argumental *Dog Days* (2001). Este film nos vuelve a ubicar en el paisaje del barrio residencial de las afueras de Viena y sus ocupantes durante un caluroso verano. Y de nuevo, la máscara de la obsesión por la seguridad presente en la película va haciendo emerger todo tipo de acciones violentas que acaban por contagiar finalmente y de forma impura, ese disfraz. La película parece constituir, además, un calidoscopio, o más bien, un espejo roto que multiplica esa imagen deformada de lo vienés tanático: en una de las secuencias del filme, una cantante de ópera que nos remite irremediabilmente a la pianista de Jelinek/Haneke busca someterse por dos hombres a una suerte de orgía sadomasoquista; en las paredes de esa habitación cuelga la pintura de Schiele *Mujer reclinada con medias verdes* (1917); recientemente Austria se vio sacudida por un horrible episodio, también acaecido en el sótano de la casa de un barrio residencial: el del monstruo de Amstetten –el caso Josef Fritzl-; Jelinek escribió en su página web un artículo sobre el caso, insistiendo en una violencia estructural que no ha dejado de acompañar al sujeto austriaco desde principios del siglo XX; Siedl realizó hace dos años, el documental *In the basement*, centrado en aquello que hacen varios austriacos en sus sótanos, con claras referencias tal y como ha apuntado la mayoría de la crítica, al caso Fritzl.



il. 10

Fotogramas de *Dod Days* dirigida por Ulrich Seidl en el 2001

Las imágenes multiplicadas y distorsionadas de ese espejo roto pueden aprehenderse como dispositivo metafórico de una repulsiva crisis del sujeto y de la instauración de una lógica de violencia estructural. Al asumir este puzzle de fragmentos de abyección cultural como una transfiguración de las relaciones sociales austriacas, y al intentar recomponerlo mediante el uso de herramientas metodológicas como el psicoanálisis o la antropología religiosa, abrazamos un conjunto de sugerentes conclusiones.

Usando a Freud, deberíamos decir que desde principios del siglo XX Viena es neurótica y psicótica. Los múltiples ejemplos artísticos enlazados no solo fijan un imaginario del cuerpo tanático convulsionado por el conflicto, sino que dejan entrever unas relaciones sociales obsesivas, basadas en cuerpos que mantienen relaciones insanas consigo mismos y con los demás. El Yo no es capaz de sobreponerse a un Ello que lo zarandea y lo remueve desde un motor donde la sexualidad y la violencia se dan la mano: mujeres con medias negras que mantienen relaciones zoofílicas, masturbaciones hasta sangrar, pianistas masoquistas y niños burgueses convertidos en asesinos en serie. Hablamos de los vieneses pero afirmamos con absoluta conciencia que “Viena es psicótica y neurótica” pues este conflicto acaba por contagiar la ciudad: las ciudades muertas de Schiele, el paisaje jelinekiano y el imaginario fílmico del barrio residencial como máscara de violentas relaciones de dominación, fijan una suerte de condición urbana pulsional, una arquitectura libidinal, con sus fachadas neoclásicas y modernistas y sus cúpulas doradas de laurel a modo de corazas identitarias que batallan por apaciguar en sus sótanos los estallidos de abyección.

Usando a René Girard, podríamos decir que Viena vive desde principios de siglo una profunda crisis sacrificial, esto es, un orden histórico de violencia impura, contagiosa y recíproca que se esparce por la comunidad. Girard señala que la mayoría de mitos y rituales ponen en escena relatos en torno a formas de confusión o imitación de la violencia como elementos de transfiguración de unas relaciones sociales amenazadas por la violencia recíproca. Y en efecto, la línea argumental trazada coincide con la gran mayoría de ejemplos mencionados por el autor francés: la tanática y fluidítica iconografía de Klimt o Brus, los mórbidos gemelos repetidos en la plástica Schiele –que nos llevarían a su vez a la noción del doble y de lo siniestro en Freud-, las confusas metamorfosis en la obra de Klimt o Mühl, el caótico furor dionisiaco de las acciones de Nitsch, la escritura jelinekiana o la espiral de violencia en *Funny Games* de Haneke donde el elemento de repetición es una de las claves abyectas del film. Ahora bien, Girard nos recuerda que para que la crisis concluya, debe entrar en juego aquella unanimidad violenta que identificará una víctima propiciatoria cuya destrucción –real o simbólica- permitirá la expulsión real de la violencia en la comunidad. Y ése ha sido precisamente el rol que quisieron jugar la mayoría de los accionistas vieneses y que puede relacionarse incluso con la alquimia formal klimteana a la que nos hemos referido.

Ahora bien, poniendo sobre la mesa materiales recientes como los de Jelinek, Haneke o Siedl, llegamos a la conclusión de que la crisis de violencia recíproca aún no ha visto su conclusión. No ha habido ningún sacrificio redentor y obviamente aquellas prácticas artísticas que se han aproximado a sus formas, permanecieron a años luz de alcanzar sus funciones. Lo tanático sigue formando parte irremediable de las relaciones sociales austriacas y en consecuencia, de su imaginario cultural, transfigurador de unas relaciones estructurales fundadas en lo abyecto: lo repulsivo de un Yo irremediabilmente ambivalente, lo repugnante de lo bélico, lo asfixiante del hombre blanco y su Estado, su Iglesia y su Economía. La creación vienesa de connotaciones abyectas se instaura de este modo como paradigma de un país que ha contraído un matrimonio duradero con la muerte, sin intenciones de divorcio en el horizonte; un país donde,

lo vivo se ve sustituido por lo majestuosamente muerto, o también modestamente, pero muerto al fin y al cabo, es una cuestión de principios en esta

ciudad, que ha contraído un matrimonio realmente duradero con la muerte y, aunque desea divorciarse desde hace más de cincuenta años, jamás ha reunido los papeles necesarios para ello, y cuando cree que los tiene todos y que podría celebrar la vida y la alegría y follarse una última vez, una vez que será muy larga, de pronto aparecen nuevos indicios de que esta ciudad hace tiempo vivió casi por completo de dinero robado y de que sólo podrá morir cuando haya saldado todas sus deudas, que a veces pueden adoptar el tamaño de imágenes coaguladas, todos esos valores saqueados, entretanto agrios como la leche, cortados en el tiempo porque sus propietarios se echaron a perder en su lugar. ¿Cómo no va a agriarse uno con todo esto<sup>10</sup>?

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 391.