

## **A PROPÓSITO DE LA ESTÉTICA DE LA PROVOCACIÓN**

*\* MIKEL IRIONDO ARANGUREN  
CARLOS MARTÍNEZ GORRIARÁN*

---

*\* MIKEL IRIONDO ARANGUREN i CARLOS MARTÍNEZ GORRIARÁN*

Profesores Titulares de Estética y Teoría de las Artes  
de la Universidad del País Vasco –UPV-EHU–, San Sebastián / Donostia

*«About the Aesthetics of Provocation» tackles some of the problems related to the role of provocation in the aesthetic production and experience, as well as to the theoretical difficulties that the concept in itself presents, since provocation seems to be a situation linked to reception rather than an immanent statute of the aesthetic work or a rhetorical skill mainly depending on the author's will. The possibilities that current culture offers for the authentic and effective aesthetic provocation are also examined, with especial emphasis on some ideological representations of this culture, like politically correct language. Authentic and effective aesthetic provocation is then understood as being free of servitude with respect to the social bad conscience and independent from sensationalist simulations.*

Hace algunos días la prensa recogía la noticia, servida por las agencias internacionales, de que el célebre artista Hermann Nitsch había ejecutado una de sus célebres acciones ante la embajada francesa en Viena con el fin de protestar contra las pruebas atómicas celebradas en Mururoa. Según la agencia, el acto consistió en la ingestión, regurgitación, embadurnamiento y derrame de una gran cantidad de sangre de cerdo vertida por el artista sobre sí mismo, sobre varios voluntarios y por el pavimento de una elegante plaza. La acción -en opinión del cronista- habría sido más repugnante que otra cosa debido al color y al fétido olor de la sangre acumulada por Nitsch durante el espectáculo. El cronista no sólo confundía información y opinión, tampoco se ahorra reproducir el comentario, entre tolerante y divertido, de un diplomático francés testigo de la sanguinolenta *cochinada*. Señalaba éste que, a diferencia de lo hecho por Nitsch, las explosiones de Mururoa no implicaban el derrame de una sólo gota de sangre. Ni tampoco olores ofensivos o estropicios de plazas vienesas, podría haber añadido. La provocación se transfiguraba en ridículo y chanza, no en el espectáculo de David contra Goliat, sino en el impotente manoteo de un autista subvencionado contra el adulto responsable de su cuidado.

El esfuerzo provocador de Nitsch queda anulado por la desproporción existente entre el exasperado histrionismo de su pequeño espectáculo sinestésico y la fría y distante enormidad de una explosión atómica subterránea. Y aún sería peor para el artista la comparación de su simulacro de derrame sanguíneo con el real vertido de sangre humana que ahora mismo sucede en cualquier lugar del mundo en guerra. La realidad, que los medios de masas exhiben con impudicia, que sabemos mucho más horrorosa que cualquier *performance* pánica, trivializa y desarma los esfuerzos bienintencionados de representar el horror y llamar a la movilización y la solidaridad moral; la ficción propia de las propuestas artísticas queda anegada en el horror de una realidad que supera cualquier representación por provocadora que sea. Aun así, el espectáculo televisivo consigue trivializar en muchas ocasiones el drama real convirtiéndolo en mero efecto visual. La obra de arte más radical adquiere entonces el estatuto de las tómbolas benéficas de las damas de la cruz roja.

Su función es tranquilizar malas conciencias y su único mensaje posible es el de significar la impotencia: ¿dónde está la provocación? Puestos a pensarlo en toda su crudeza, habrá que plantearse si esta clase de acciones estéticas sensibilizan realmente a la gente a la que van dirigidas o si no serán meramente un placebo de efecto tranquilizador, un compromiso que salve la contradicción entre lo que deberíamos ser y lo que sabemos que somos mediante la producción de una imagen persuasiva no tanto del horror denunciado como de nuestra buena conciencia, mediante una exhibición bella y dramática de nuestra gran capacidad de indignación: salpicar sangre porcina en Viena para sustituir metafóricamente a los megatonnes republicanos de Mururoa, y eso si no consideramos que este último acontecimiento es precisamente la provocación estética, especie de espectáculo sublime que acontece allá en un mundo afortunadamente alejado.

### - I -

Según el Diccionario de María Moliner, *provocar* significa “*Incitar a alguien con palabras, gestos o acciones a que se enfade o riña con el que le provoca*”; como sinónimo de “*causar*” significa también “*hacer una cosa que ocurra otra como reacción o respuesta a ella*”. En el segundo sentido, cualquier producción estética implica cierta provocación, puesto que el autor espera que su trabajo reciba o merezca algún tipo de respuesta por parte del receptor, positiva a ser posible, aunque, como veremos más adelante, no sólomente las creaciones de índole artística cabrían en esta concepción causal sin necesaria incitación premeditada. Entre tanto señalemos que cuando se piensa en la interrelación entre arte y provocación, o si se prefiere en la estética de la provocación, solemos más bien tener presente el primero de los dos sentidos reseñados, de modo que por provocación artística se entiende aquella actuación -sea texto, espectáculo o artefacto- con el fin expreso de producir (incitación) el enfado o la ira de alguno de los destinatarios posibles de la obra. Pero las cosas suelen ser sin embargo mucho más complicadas. La provocación artística no es algo sencillo ni fácil de lograr, y no faltan los casos de todo lo contrario, las situaciones en las que alguien se ha sentido provocado de modo intolerable por un creador libre de la intención de hacerlo (caso de Saramago quien con su novela *El Evangelio según Jesucristo* irritó desde bienpensantes ciudadanos hasta determinados miembros del gobierno cavaquista; curiosamente -o no tanto, pues la supuesta provocación hizo recircular un nombre ya suficientemente conocido- se hace ahora merecedor del premio Camoens, máximo galardón de las letras portuguesas).

También pueden abundar los falsos provocadores y los séudo provocados, pues los papeles de provocador y de provocado se intercambian y confunden fácilmente en el mundo del arte y de la significación estética debido, entre otras cosas, a que para que exista provocación debe existir algún código o práctica común a los agentes (no es fácil que nos sintamos provocados por un libro escrito en esquimal si desconocemos ese idioma). Si sobre el papel la lógica de la provocación parece sencilla a partir de la premisa de que ésta es un juego donde el provocador conoce los pun-

tos sensibles del provocado y sabe cómo actuar, nada es menos evidente que la mecánica práctica del arte de provocar y de sentirse provocado. La conveniencia, la utilidad y el disimulo pueden interrumpir el juego, especialmente si el provocado decide ignorar la provocación -como hace el diplomático francés del ejemplo citado, ninguneando de paso a Nitsch. Pues si en ciertas ocasiones es conveniente sentirse airado y protestar contra la provocación ajena, en otras resulta mejor ignorar el estímulo que se nos ofrece, sobre todo si carecemos de capacidad de represalia o expresión proporcionada, actitud que es clara muestra de la inteligencia camaleónica de particulares, entidades y gobiernos frente a la desesperación de quien o quienes pretenden en el mejor de los casos denunciar personas, hechos o procedimientos y en todo caso -directa o indirectamente- engordar patrimonio, vanidad o nombre propio; el buen provocador debe pues ser consciente de si puede o no provocar, y en tal caso de si le conviene hacerlo y cuándo y cómo.

Sintetizando, y al igual que en las injurias e insultos, no provoca quien quiere, sino quien puede. Esta regla, de aplicación general en el campo de las relaciones humanas, es también válida en el arte. La filosofía de la provocación descubre que la aparente sencillez de esta actividad y de las emociones que produce oculta una notable complejidad, de modo que su comprensión exige de nosotros un análisis frío y distante. Una de las precauciones a tener en cuenta es que no debe confundirse la provocación con el exhibicionismo, la procacidad, la iracundia, el humor irritable o cualquier otro desorden emocional. Así pues, la estética de la provocación, al pedirnos un examen frío del arte de provocar, introduce cierto maquiavelismo en el campo de las sensaciones estéticas, que aquí deben ser depuradas de cualquier petición de pureza e inmediatez.

La provocación estética sí parece tener una condición propia suya, la de que debe ser vehiculada por una acción positiva, esto es, por una obra de arte. Lo estéticamente provocativo es realizar algún tipo de cosa que constituya en sí misma una provocación dirigida a cierto tipo de receptor, se trate de un individuo o de un grupo social difuso que profese cierta creencia que se desea ofender. Si aceptamos que la provocación estética es de signo positivo porque implica realizar o fabricar algo, habrá que diferenciarla del erostratismo o destrucción deliberada y con publicidad de la autoría de objetos artísticos con vistas a lograr celebridad -según la definición de Fernando Pessoa(1)-, tal y como hizo en la antigüedad helenística el célebre Eróstrato al incendiar el maravilloso templo de Diana sito en Efeso para conseguir así fama imperecedera. Procedimiento efectivo aunque afortunadamente no mayoritariamente adoptado por nuestra singular especie para alcanzar inmortalidad; cuestión esta última nada baladí vista desde su dimensión ética, ya que supone que en aras de perpetuar nuestro nombre propio adoptamos procedimientos más laboriosos y penosos que aquellos que implican la simple destrucción de edificios o personas (recordemos *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* de Th. de Quincey), aunque quizá y así tan crudamente expresado ello suponga ofrecer pistas a cualquier idiota moral con ansias de renombre.

Estas últimas precisiones parecen requeridas por la extraordinaria ampliación semántica y pragmática del concepto "obra de arte" en los últimos tiempos, pues como es sabido tal término abarca también en su campo semántico la posibilidad

de realizar actos destructivos con fines estéticos (normalmente para promover experiencias intelectuales y emotivas extremas o estados extraordinarios de conciencia que eventualmente pueden incluir la inconsciencia), sea de objetos artísticos realizados para ser destruidos -salvo que uno desee vivir la experiencia de un retiro involuntario a cargo del estado, como a algún discípulo de Oteiza ha estado a punto de sucederle- o también del propio cuerpo del artista, como han ejemplificado los artistas más radicales del *body-art* que se han sometido a penosas ordalías y mutilaciones con fines expresivos. Así, y tratando de denunciar la violencia inserta en las relaciones humanas, el artista alemán Wolfgang Flatz se dejaba, en un acto público, abofetear alternativamente sus mejillas por un individuo que sólo fue detenido por una asistente (¿contratada?) -al grito de *¡hemos comprendido!*- en la bofetada que hacía el número 274. Puede también sorprender, dados los tiempos de asimilación de violencia que corren, que alguien detuviera el acto entrando al trapo de la provocación y además argumentando comprensión, porque... ¿qué había que comprender?, ¿qué entendió ella para interponerse al abofeteador? De lo que no cabe duda es de que había sido provocada utilizando un procedimiento violento y destructivo para el propio artista (y que de no lograr su propósito hubiera resultado agotador para el artista).

Admitimos pues que algunas formas artísticas contemporáneas pueden adentrarse lícitamente en el campo del erostratismo, pero sostenemos la necesidad de separar categóricamente ambas actitudes. Resumiendo, la provocación estética implica necesariamente la producción de artefactos destinados a provocar, mientras que el erostratismo más indiscriminado (sobre todo si no atenta contra el propio artista) consiste en acciones destructivas que persiguen la exaltación del destructor (en cierto modo, convertirlo en anti-artista y por tanto en una especie de creador-destructor al modo védico). El simple vandalismo o gamberrismo, al ser anónimo, se sale del horizonte estético, aunque quizás veamos en un futuro firmadas acciones "creativo-destructivas" de este tipo. Además, la estética de la provocación excluye del campo de sus investigaciones aquellas formas adulteradas y aberrantes de esta actividad, como son la simulación fraudulenta de la provocación en cualquiera de sus polos (tan corriente sin embargo en el arte actual, y en general en la vida intelectual), así como la búsqueda deliberada de la aniquilación del provocado.

En efecto, el provocador competente no busca hacer desaparecer al sujeto de sus afanes, sino más bien el disfrute y explotación expresiva de la ira e indignación de su víctima, lograda cuando la provocación ha sido bien concebida y ejecutada. En este sentido, el arte de provocar es semejante a cualquier otra creación artística, que también culmina con la satisfacción de las expectativas del artista y del fruidor. Quedan también excluidas de esta reflexión aquellas utilidades estratégicas o teleológicas de la provocación que en realidad encubren fines espúeos como la predicación del arrepentimiento y la exhibición obscena de la mala conciencia, o bien las que favorecen la conversión del provocado a la fe del provocador -caso abundante cuando se usa el arte para conmover con fines de proselitismo religioso e ideológico. En los casos en que se provoca correctamente pero con segundas intenciones, la teoría estética de la provocación debe limitarse, so pena de perder de vista su objeto de estudio, al estudio de la mecánica de la provocación

misma, dejando para otros saberes los fines instrumentales que pueda perseguir la provocación.

La historia del arte, y especialmente la del arte moderno, suministra abundantísimos ejemplos de la complejidad y dificultad del asunto que nos ocupa. Pero antes de ceder a la tentación de exhibir erudición historiográfica, parece necesario establecer dos observaciones iniciales que axiomatizen el ulterior desarrollo teórico, referidas al contexto y al sujeto de la provocación.

En cuanto al contexto, convendrá recordar que la provocación, estética o no, es un juego sumamente peligroso en sociedades autoritarias o dominadas por corrientes de opinión fundamentalistas que puedan hacer pagar cara la audacia del provocador ingenuo o débil. Paradójicamente, son precisamente estos contextos los más fértiles para la provocación: los estados del antiguo bloque socialista eran extraordinariamente ricos en chistes y rumores demoledores que precisamente jugaban a su antojo con la persecución policial de la provocación, considerada una actividad hostil al sistema. Sólo la prudencia, la inteligencia y la astucia ayudan al provocador que experimenta la suerte y la contrariedad de vivir en sociedades autoritarias o ricas en energúmenos sueltos; el ejercicio de estas facultades aguza su ingenio y la calidad de sus provocaciones. Los ejemplos de un Quevedo, un Caravaggio o un Voltaire ilustran de modo suficiente esta observación. Sin embargo, el excesivo cultivo de la provocación suele redundar negativamente empobreciendo la sustancia del pensamiento del buen provocador -basta comparar a Voltaire con Kant, pongamos por caso, para comprender esto. Acaso las situaciones más fértiles sean aquellas donde la posibilidad de provocar a diestro y siniestro quede atemperada por la protección de mediaciones legales o sociales que ayudan al provocador a salir con bien él y su obra, como consiguieron salir Aristófanes en la Atenas democrática, Jhonattan Swift en el semi-tolerante ambiente de la Gran Bretaña de su época, o el caso genial de Nietzsche en la Alemania guillermina.

Las sociedades modernas gobernadas según principios liberales resultan más ambiguas en cuanto a las posibilidades expresivas de la provocación. Si bien siguen prestando abundante material susceptible de ser atacado con la provocación y el ridículo, la defensa de los valores liberales reduce en cierto modo a la impotencia hasta al provocador más agresivo, pues sus ataques contra ésta o aquella peculiaridad del sistema donde le ha tocado vivir rara vez lo o le ponen en peligro (por fortuna), mientras que su actividad, en la medida en que es tolerada e incluso asimilada y aplaudida (o manipulada) por los destinatarios del ataque, acaba reforzando el sistema de valores de partida al ampliar su capacidad de digestión de la disidencia sin llegar realmente a modificarlo.

En las sociedades liberales basadas en el individualismo, la provocación necesita atemperarse para hallar su espacio con el sentido del humor y un cierto desapego respecto a la propia importancia de uno mismo y de sus críticas. La importancia de este sentido irónico es también esencial puesto que constituye otro modo de provocación para aquellas personas afiliadas a la comunión entre pedantería y gravedad de la vida, esencialistas irredentos que ante la carcajada sienten la presencia de almas errantes definitivamente perdidas. Una buena dosis de sentido del humor significa en este último caso grandes posibilidades de provocar sin ánimo

de ello, ya que la necesidad siempre está pronta para irritarse. La ausencia de este carácter flexible indispensable empuja también a los provocadores carentes de sentido del humor, histriónicos y excesivamente egolátricos a protagonizar situaciones ridículas y bufas que terminan dando bazas a sus enemigos históricos -caso de Oteiza en Euskadi-, a vivir en un permanente pesimismo malhumorado -como le sucedió a Thomas Bernhard-, o sencillamente a posiciones más propias del erastrotismo que terminan en la cárcel. Convengamos pues en que el provocador estético contemporáneo, el que tiene la fortuna de vivir en un país suficientemente rico y tolerante como para subvencionar sus provocaciones y darles un sitio en la prensa más ortodoxa, llegando al punto de admitir y estimular la provocación como un servicio público semejante a cualquier otro, debe ser un sujeto creativo con una especial sensibilidad para advertir los aspectos del sistema susceptibles de ser desafiados y atacados, así como para detectar a las personalidades que se han ganado el derecho a ser irritadas y molestadas hasta perder los estribos.

Distinguir entre provocación y emulación nos permitirá volver a aquella definición del Maria Moliner que dejamos abandonada más arriba. Parece evidente que la imitación o emulación de los comportamientos de otros congéneres es un acto -Aristóteles *dixit*- connatural a nuestra especie. Por tanto "*hacer una cosa que ocurra otra como reacción o respuesta a ella*" puede ser un acto de emulación y no de provocación ante el factible hecho de no existir incitación por parte del protagonista del acto. Esto ocurre con evidencia en el mundo del deporte. Así, si dos compatriotas vencen en el mundial de ciclismo, todo el mundo se lanza a la carretera a practicar este deporte (cuestión que puede suponer, eso sí, una provocación para la integridad física de los aficionados) sin que hayan sido inducidos a ello por los laureados deportistas. Otra cosa es que la publicidad y negocio en torno al ciclismo nos aboque a ponernos el *maillot*, pero este es un asunto que nos conduce indefectiblemente a hablar no de la estética de la provocación sino de otra provocación estética (propia del deporte en sus disciplinas más rentables), entendiendo por esta provocación aquella que nos induce a emular a nuestros deportistas favoritos sin tener las condiciones físicas ni la preparación adecuadas (siendo todavía peor cuando creemos que las tenemos), todo ello motivado además por unas imágenes y figuras del esfuerzo que de tan coloreadas y cantadas llegan a considerarse democratizadas: si adopto los modos, el campeón soy yo (cuando me doy cuenta del error, el negocio está cerrado).

## - II -

El arte moderno, especialmente en sus formas más elaboradas y críticas con su tradición cultural, ha incluido la provocación entre sus justificaciones, sus funciones y sus procedimientos creativos (este es el motivo de que esta revista nos convoque para algo tan paradójico y liberal como reflexionar sobre la provocación sin querer provocar a nadie). Basta con remontarse a los tiempos heroicos de la modernidad artística, por ejemplo a la época del impresionismo, para encontrar la omnipresencia de la provocación y la abundancia de reflexiones que la toman por objeto

legítimo de su discurrir. Con el impresionismo, la cultura moderna descubre un modo económico de asumir la provocación -como libertad positiva de criticar a mansalva- y, a la vez, de anular sus efectos disolventes o por lo menos mitigarlos. Nos referimos, claro está, a la institucionalización de espacios de disidencia reconocida como el *salon des refusés* o de los rechazados que, lejos de constituir un salón “alternativo” como afirman los optimistas anacrónicos, constituyó un modo rentabilísimo para que la cultura oficial conservara sus valores intactos -como la “superioridad” de Cabanel o Boguerau sobre Manet y Degas- mientras hacía suyas también las actividades de aquellos artistas que los atacaban con su trabajo. Pero Degas, Manet o Cézanne, por citar algunos, entendieron la verdadera naturaleza antropofágica del espacio alternativo, rechazaron ser etiquetados como “provocadores” satisfechos y, si bien admitieron exhibir sus obras con los excéntricos y domingueros mayoritarios entre los *refusés*, intentaron una y otra vez entrar en la respetabilidad y el reconocimiento de los salones oficiales y de la crítica convencional. Los que vivieron el tiempo suficiente terminaron consiguiéndolo, como Monet en su retiro de Giverny.

La experiencia de los impresionistas y de sus coetáneos simbolistas, ambivalente en cuanto a la autoría y el éxito de la provocación, debería alertarnos contra cualquier exceso de fe en la capacidad del arte moderno para provocar otra cosa que la curiosidad general y la inevitable indignación agresiva de los pazguatos y reaccionarios. Incluso cuando estos últimos consiguen tomar el poder, como sucedió en los estados fascistas y dictatoriales europeos de entreguerras, las respuestas políticas dadas a las provocaciones del arte moderno fueron muy variadas. Se registran, desde luego, trágicas destrucciones de obras y persecuciones de artistas, como las sucedidas en la Alemania nazi -régimen erostratista por excelencia, sobre todo con la palabra escrita que sin la “ayuda” del fuego permanece eternamente en su error-, la URSS estalinista o la España de posguerra, pero también aprovechamientos y explotación selectiva, con fines oportunistas, de obras de arte inicialmente provocativas y puestas al servicio de la ortodoxia, como hizo la alianza fascista-futurista en Italia, el estalinismo con el cine de Eisenstein o Pudovkin, o la política exterior cultural del franquismo, que no dudó en aprovecharse, con excelentes resultados, de la obra de artistas vanguardistas libres de toda sospecha de colaboracionismo. En definitiva, la capacidad de provocar conmociones que pueda tener el arte parece ser superada en cualquier caso por la que tienen el estado, la crítica o los medios de comunicación de dominar tales conmociones y ponerlas a su servicio. Ello no anula ni menoscaba la potencia e importancia del arte moderno, sino que simplemente le señala cuál es su sitio y los límites pragmáticos de su capacidad de provocar.

La paradoja del arte moderno radica en que, al optar por convertir a la provocación en parte fundamental de su oficio, e incluso en justificación principal de su existencia y actividad según ciertas corrientes, ha terminado por perder toda auténtica capacidad de provocación salvo en aquello que debía quedar al margen mismo del juego en tanto que su condición de posibilidad: la aceptación del arte como juego legítimo de transgresión y de provocación. La transgresión de convenciones (*la originalidad y la innovación en las artes no son otra cosa que la reorganización*

de elementos preexistentes, palabras de Locke que muestran que en muchas ocasiones la cosa no es como para rasgarse las vestiduras) y la provocación pueden convertirse fácilmente en efectismo escandaloso y protesta de salón. Al admitirse la regla de que el arte puede obrar con cualquier material y en cualquier situación, a partir del programa de que el objetivo del arte es diluirse en la existencia estetizándola -tema que enhebra la diversidad de la estética moderna desde Schiller hasta Beuys-, el arte pierde aquellos límites prácticos, teóricos e institucionales que tenía en el pasado, pero al perder límites el juego de trasgredirlos termina por perder todo sentido, excepto como simulación de transgresión -al modo en que la lucha del circo romano se convirtió en simulacro de guerra- o espectáculo divertido.

Es indudable, sin embargo, que entre vanguardia y provocación existe una relación interesante y positiva. Pero tal relación es además cambiante en varios sentidos. La obra permanece, pero no la recepción social de su significado, de modo que lo que ayer era provocador e inaceptable deviene hoy totem sagrado. Cuando John Latham y Barry Flanagan realizan en 1966 la obra *Still and Chew*, masticando y destilando algunas páginas del libro *Art and Culture* de Clement Greenberg, perteneciente a la biblioteca de la St. Martin's School of Art, de Londres, la provocación, más que la destrucción física del libro, le valió a Latham ser expulsado de ese centro docente, mientras que hoy la botella que contiene el destilado de la masticación de conceptos y dogmas, junto con la pertinente documentación, forma parte inapreciable de la colección del MOMA neoyorkino. La paradoja radica en que cualquier copia actual de esa acción realizada por dos estudiantes de bellas artes difícilmente podría ser considerada provocadora, ni siquiera artística: el éxito de la botella de escupitajos fermentados de Latham y Flanagan, que además ha conquistado para sí el *aura* benjaminiana que le corresponde como objeto raro y único, impide por su unicidad y valor histórico excepcional que las emulaciones vulgares de su acto sean realmente perturbadoras. Son meros gestos integrados en el repertorio de nuestro sistema de valores culturales.

Sin embargo, la indignación provocada por las obras de Degas, Manet o Cézanne enfurecía o frustraba a estos artistas, que más bien deseaban la admiración pública y conseguir una recepción positiva de sus obras. En realidad, hasta principios del siglo XX la provocación, con su consiguiente represalia, no fue un efecto buscado por los artistas en su juicio. Las vanguardias históricas pronto pudieron percatarse, sin embargo, de que una cosa es perseguir provocar al enemigo y otro es conseguirlo. Los revolucionarios surrealistas eran muy admirados por redomados reaccionarios, pero Freud y los comunistas se mostraron impermeables a sus cantos de sirena. Tras la segunda guerra, la aceptación del arte en los países democráticos -al menos en las élites políticas, económicas e intelectuales, las que realmente importan en este asunto-, la victoria del vanguardismo, incluyó pagar el precio de su desarme moral. El arte más osado era admirado y aplaudido en tanto que muestra elocuente de las excelencias del sistema de libertades, y a cambio sus denuncias dejan de ser tomadas en serio. El horror provocado por la guerra de Vietnam, tan importante para el auge del pacifismo moderno, debe mucho más a las imágenes de prensa que a las elaboradas protestas de las nuevas vanguardias, por otra parte

impenetrables para el gran público (provocado por la incompreensión que en la mayor parte de los casos deriva de su desconocimiento de los procesos artísticos) *antes* de que la crítica institucional ofrezca su *interpretación*. Provocar no es fácil si el otro no se deja, y a estas alturas del siglo no parece necesario detenerse mucho en la demostrada capacidad de las instituciones culturales para absorber y asumir, transformándolas al hacerlo, las iniciativas artísticas aparentemente más provocadoras. El empaquetamiento del Reichstag por Kristho no tiene en realidad auténtica capacidad provocadora, excepto en el mismo sentido en que pueda hacerlo cualquier artefacto estético.

Seamos claros: el arte es fácil de manipular debido a que constituye un sistema simbólico donde el significado depende de muchos factores distintos de la voluntad o intención del artista o de algún intérprete en particular. Al no haber verdadera comunicación en sentido semiótico -pues el arte no transmite mensajes, sino que genera significado-, su sentido puede ser alterado, desviado e incluso invertido si no se ponen los medios convencionales para impedirlo, tales como la cada vez más abundante documentación *adicional* que parece reclamar el arte actual: declaraciones verbales y escritas, discusiones argumentadas, documentación gráfica del proceso de producción y exhibición, etc., hábitos estos últimos que bajo la pretensión de una clarificación del mensaje artístico (consideran el arte como comunicación) consiguen paradójicamente generar una mayor incompreensibilidad e incomunicación (caso evidente en los artistas ligados a la revista *Art Language*) Sin embargo, la teoría moderna del arte ha tendido a ignorar e incluso a ocultar este aspecto del problema, tan vinculado al problema de la provocación, afirmando que el arte es un lenguaje o sistema de lenguajes, paradigma equívoco que no podemos sino señalar en estas páginas.

### - III -

Esta confusión del arte con los lenguajes naturales y formales tiene relación con otro problema cultural, la aparición de prácticas sociales que tienden a sustituir a los objetos o situaciones que nombran por los modos de nombrarlas, entrando en lo que Charles Morris llamó proceso de manipulación de símbolos en sustitución del mucho más difícil proceso de transformación de la realidad. Si Orwell nos previno del proceso menguante del diccionario hablado y del empobrecimiento consiguiente, ahora se pretende -en la misma línea- modificar el lenguaje con el ánimo de acomodar el mundo a nuestra evidente mala conciencia. Así, en nuestro tiempo ha aparecido con gran agresividad, una forma particularmente abusiva de este procedimiento simbólico de enmascaramiento. Se trata del *politically correct* (p.c.), fenómeno lingüístico que puede proporcionar un renovado y fértil campo de acción para la recuperación de la provocación estética, domada últimamente por la red de instituciones culturales. Tiene en común con el arte provocativo (o pseudo pro) que así como éste pretende estar provocando la indignación de unos fariseos que en realidad están encantados con su coleccionismo, pretende también sustituir las realidades sociales molestas o inaceptables mediante el citado travestismo

semántico. Si molesta el patriarcalismo de las religiones monoteístas y su influencia en la sociedad actual, el p.c. afirma que basta con introducir correctivos semánticos para eliminar su odiosa huella. Si a una persona de comportamiento violento le llamamos "bárbaro", "vándalo" o "salvaje", estaríamos atentando contra la dignidad de ciertos ancestros de comunidades humanas actualmente vigentes, mostrándose claramente la impertinencia de la metáfora y la enorme dificultad para denominar a estos individuos de alguna manera clara y expeditiva. Tanto empeño en la corrección semántica tiene como resultado maravilloso que se hace completamente innecesario introducir auténticos cambios éticos o políticos. Como en el génesis, basta con nombrar (renombrar en el p.c.) las cosas para infundirles un alma y un carácter. El resultado es una cultura hipócrita y oscurantista que manipula el lenguaje para convertirlo en un velo que oculte lo obvio. ¿No pasa algo parecido con el seudo vanguardismo provocativo?

Por otra parte, merece la pena pararse a pensar si el p.c. no estará dando una oportunidad de oro a los artistas genuinos empeñados en recuperar la antorcha de la provocación. Sería conveniente volver a la idea volteriana de que contra la tiranía el ridículo es mucho mejor que la iracundia. Y el p.c. no es sólo un modismo lingüístico especialmente estulto, sino que constituye el mascarón de proa de un mundo de mala conciencia y simulación indeseable, verdadero obstáculo para que la capacidad transformadora o sugestiva que la producción estética pueda tener se realice sin ser absorbida por la gigantesca goma espuma que constituye el léxico de la mala conciencia y la moralina virtual de occidente. Así, la provocación evidente de la estulticia semántica que se acomoda a un mundo sólo imaginado (especie de mundo de fantasía de los productos Disney), mientras sea digerida y aceptada como propuesta sería por sectores importantes de población, constituye el caldo de cultivo para la provocación estética futura. Quiere todo ello decir que la rebelión y burla creativa responde también a una provocación previa, aquella que no es ficticia por ser una determinada realidad establecida. Desde las formas agostadas que en su mero repiqueteo oportunista no añaden nuevas perspectivas a nuestra percepción simbólica, hasta la memez del p.c., el artista y cualquier persona sensata se encuentran frente a estímulos que atentan contra sus principios y sensibilidad precisamente por haberse ido configurando aquéllos como las insensatas referencias canónicas de una época o cultura.

Queda finalmente por determinar si lo aborrecible es aquello que el provocador denuncia o si lo son él mismo y sus procedimientos, pregunta metafísica irresoluble propia de aquellos espíritus graves ya mentados. El sentido del humor y una concepción poco ordenancista de la vida ayudan a soslayar esta dificultad, ayudan a tomar partido por aquella provocación más fértil.

- (1) Existe un hermoso texto del poeta Fernando Pessoa sobre este problema, justamente titulado *Erostratus*, publicado en Pre-textos, Valencia, 1988. Remitimos allí al lector interesado en las peculiaridades de la celebridad, la autoría negativa y el arte de la destrucción. Queda para la discusión si movimientos o grupos como "Destrucción en el Arte" son de uno u otro carácter