

OS ACIONISTAS VIENENSES: REVOLUCIONÁRIOS OU PERVERSOS?

The Vienna Actionists: revolutionary or perverted?

Priscilla Ramos da Silva

Mestre em Artes/Instituto de Artes/Unicamp

Resumo

A partir do final da década de 1960, os Acionistas Vienenses – grupo formado pelos artistas Otto Mühl, Rudolph Swarzkogler, Gunter Brus e Hermann Nitsch – procuraram transgredir todos os tabus, realizando vídeos, pinturas e performances escatológicas e obscenas. Aparentemente inaceitáveis tanto do ponto de vista moral quanto artístico, tais propostas foram, surpreendentemente, ganhando gradativamente status de vanguarda e adentrando o cânone da História da Arte: como exemplo, podemos citar a participação de Otto Mühl em duas exposições no Museu do Louvre (*Posséder et Détruire*, 2000 e *La Peinture comme Crime*, 2002). A vida/obra de Mühl – que, após fundar e chefiar por duas décadas uma comuna hippie, passa 6 anos na prisão acusado de pedofilia – suscita o questionamento: como avaliar a difícil produção do Acionismo Vienense? Deve-se concordar com aqueles que louvam o grupo pelo teor supostamente revolucionário de sua arte, ou com aqueles para quem tais artistas não passam de perversos? Tentando responder a esta questão, a presente comunicação examinará os discursos que a história da arte vem produzindo acerca dos Acionistas Vienenses.

Palavras-chave: arte contemporânea, body art, Acionismo Vienense.

Abstract

From the late 1960s onwards, the Vienna Actionists – the group formed by artists Otto Mühl, Rudolph Swarzkogler, Gunter Brus and Hermann Nitsch – have tried to break all taboos by making scatological and obscene videos, paintings and performances. Apparently both morally and artistically unacceptable, such proposals were, surprisingly, gradually gaining an avant-garde status and entering the canon of Art History: as an example we can cite the participation of Otto Mühl in two exhibitions in the Louvre Museum (*Posséder et Détruire*, 2000 and *La Peinture comme Crime*, 2002). Mühl's life and work – the artist founds and leads for two decades a hippie commune, and afterwards spends 6 years in prison accused of pedophilia – raises the question: how should we assess the difficult production of the Vienna Actionists? Should we agree with those who praise the group for their supposedly revolutionary art, or with those for whom these artists are nothing but perverts? In an

attempt to answer that question, this communication will examine the discourses that the history of art has been producing about the Vienna Actionists.

Key Words: contemporary art, body art, Vienna Actionists.

Em 1970, o artista austríaco Otto Mühl realiza uma de suas obras mais controversas. No vídeo *Oh Sensibility*, aparentemente inspirado no mito de Leda e o Cisne, o artista e uma performer encenam uma interação sexual com um ganso. Após uma longa seqüência em que o animal é manipulado por Mühl e sua parceira, segue-se o clímax da ação: o artista mata o ganso, decapitando-o, e em seguida utiliza a cabeça da ave para estimular sexualmente a mulher.

Dois anos antes, Mühl participa como coadjuvante da performance *Art and Revolution*, de seu colega Günter Brus. Convidado a falar sobre a função da arte na sociedade capitalista a um grupo de estudantes na Universidade de Viena, Brus fica nu, urina, bebe sua própria urina, se auto-mutila, defeca, espalha as fezes em seu corpo e finalmente se masturba enquanto canta o hino nacional austríaco.

Levando o gênero da performance a seus extremos, os Acionistas Vienenses – grupo formado em 1962 por Mühl e Brus juntamente com Rudolf Schwarzkogler e Hermann Nitsch – fizeram do horror e da obscenidade os elementos centrais de suas apresentações. Produzindo filmes pornográficos *hard-core* e realizando em público uma série de situações tabu, os integrantes do grupo eram perseguidos e eventualmente detidos pela polícia.

À primeira vista inaceitáveis tanto do ponto de vista moral quanto artístico, as propostas dos Acionistas foram gradativamente – e surpreendentemente – ganhando status de vanguarda e adentrando o cânone da História da Arte. Citemos, a título de exemplo, o reconhecimento obtido por Otto Mühl que, mais de três décadas após o início de sua carreira, foi homenageado com duas exposições na instituição que permanece como o repositório emblemático da chamada alta cultura: o Museu do Louvre (*Posséder et Détruire*, 2000 e *La Peinture comme Crime*, 2002).

De que modo se deu tal entronização de um artista que, desde o princípio, mostrou-se tão empenhado em minar o *establishment*, proclamando inclusive a aniquilação da própria arte? Em 1963, Mühl escreve:

Não consigo imaginar nada significativo onde nada é sacrificado, destruído, desmembrado, queimado, perfurado, atormentado, molestado, torturado, massacrado, devorado, despedaçado, cortado, enforcado, esfaqueado,

destruído ou aniquilado. Devemos lutar para destruir a humanidade, destruir a arte.¹

A fala de Mühl revela muito acerca do artista e dos objetivos de seu grupo: subjacente ao discurso reiteradamente negativo (note-se que, por um lapso significativo, o artista se serve da palavra “destruído” duas vezes), há um desejo utópico: renovar radicalmente a arte, fazendo dela um instrumento ativo de transformação da sociedade. Conforme apontei num outro artigo,² o discurso messiânico permeia a retórica dos Acionistas. No mesmo texto em que prega a destruição da arte, Mühl afirma: “(...) atiro toda a podridão da minha alma na cara das pessoas. Assim, trago a redenção de meus contemporâneos e de todas as gerações futuras”.³

Também Hermann Nitsch, em 1962, declara: “Através da minha produção artística (forma de uma devoção viva) eu tomo o aparentemente negativo, o intragável, o perverso, o obscuro, a luxúria e a histeria (...) para salvar VOCÊ o poluído”.⁴

Segundo Mühl e Nitsch, a podridão e a perversidade teriam, paradoxalmente, poderes curativos: o choque promovido pela indigesta arte do grupo teria a capacidade de purificar e redimir. Embora pareça insólita, a idéia de purificação através da poluição remete a tempos antigos: conforme demonstra a psicanalista francesa Elisabeth Roudinesco em seu livro *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*, a abjeção, na tradição judaico-cristã, esteve muitas vezes associada à aspiração à santidade.

No capítulo que dedica aos mártires cristãos medievais, Roudinesco apresenta a terrível história de Liduína de Schiedam (1380-1433), mística holandesa canonizada em 1890 que desejou salvar a alma da Igreja e de seus fiéis impondo a seu corpo numerosos tormentos. Fazendo “da destruição do corpo carnal uma arte de viver e das práticas mais degradantes a expressão do mais consumado heroísmo”, ela procurava, como outros mártires do Ocidente, “rivalizar em horror na relação corporal que mantinha com Jesus”. Para tanto, tornou-se carrasco de si mesma, vivendo “numa tábua coberta de esterco, amarrada a uma correia de crina que fazia de sua pele uma chaga purulenta”. Padecendo de gangrena, epilepsia, peste e fratura dos membros, perseverava em

¹ MÜHL, Otto apud JONES, Amelia e WARR, Tracey. *The Artist's Body*. Londres: Phaidon, 2000, p. 93.

² SILVA, Priscilla Ramos da. *O Ataque ao Corpo na Body Art*. Disponível em: <www.iar.unicamp.br/extensao/aperfartesvisuais/priscilla01.pdf> Acesso em : 20 nov. 2008.

³ MÜHL, Otto, op. cit.

⁴ NITSCH, Hermann. “The Blood Organ”. In JONES e WARR, op.cit., p. 216-217.

seu flagelo, pedindo a Deus que lhe enviasse mais sofrimento. Não tardou até que magistrados, sacerdotes e pacientes incuráveis se atirassem a seus pés para receberem sua graça: impressionados com o sacrifício da jovem que, a despeito de tudo, continuava a viver, proclamavam a mártir uma mulher santa.⁵

Os paralelos entre os mártires cristãos e alguns dos mais destacados artistas da *body art* – lembremos, além do grupo vienense, de nomes como Marina Abramovic, Chris Burden e Gina Pane – são evidentes: como o mártir, o artista serve-se do abjeto (seja torturando a si mesmo, seja impondo horror ao espectador) visando alcançar a via do sublime. Embora interessante, a conexão entre o martírio religioso e as propostas artísticas dos Acionistas Vienenses tem sido pouco explorada na História da Arte, quando muito sequer apontada. Na pouca literatura existente sobre o grupo, as análises acabam por recair em dois clichês interpretativos. Para alguns, trata-se de simples perversão, e não de arte. Numa reprovação veemente, a crítica italiana Lea Vergine afirma:

(...) muitos dos artistas envolvidos com *body art* e performances (...) exaltam as funções excretoras e os usos e abusos de todos os orifícios do corpo. Neuroses obsessivas não são mais renunciadas, nem é a coprofilia censurada; tudo o que deriva do erotismo anal é aceitado e utilizado. (...) [trata-se] de uma documentação alarmante de um autismo pernicioso e de uma frenética e sádica auto-satisfação não apenas com respeito ao artista que realiza a performance mas também com respeito ao espectador – verdadeiros neoplasmas de perversão sado-masoquista.⁶

Sem citar nomes (a crítica não é diretamente endereçada aos Acionistas) Vergine aponta como perversa a utilização da coprofilia – justamente uma das modalidades do abjeto mais exploradas pelo grupo. Recorrendo à psicanálise, e abusando de uma terminologia médica, diagnóstica artistas e público como doentes mentais, chamando-os de “neoplasmas” – tumores que, infere-se, ameaçam destruir a arte e a sociedade. Ainda que pareça válida, tal crítica revela-se insuficiente: designar de *patológicas* atividades que se querem *artísticas* soa como uma solução fácil, à medida que elimina o problema de responder à questão de como a perversão é promovida a obra de arte.

Também é insuficiente o argumento dos críticos para os quais a arte do grupo vienense, para além de “perversa”, possui um caráter “revolucionário”. Favoráveis ao grupo, alguns comentadores exaltam a ousadia com que seus artistas buscaram derrubar todos os tabus no ambiente ultra-conservador da

⁵ ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 19-28.

⁶ VERGINE, Lea. “Bodylanguage”. In JONES e WARR, op.cit., p. 236.

Áustria dos anos 1960-70. Na visão destes críticos, os Acionistas, plenamente sintonizados com o espírito libertário da época, haveriam realizado uma revolução tanto artística quanto política.

Sobre o impacto do trabalho do grupo no campo da arte, Malcolm Green – que edita, em colaboração com os artistas, uma antologia dos escritos do grupo – escreve:

Brus, Mühl, Nitsch, Schwarzkogler: quatro artistas que, durante os anos sessenta, notabilizaram-se por levar a definição da arte a um extremo ainda a ser ultrapassado.

Multados, encarcerados e forçados ao exílio, foram ignorados pelo establishment da arte da época, apenas para serem aclamados em anos recentes como uma das mais excelentes e singulares contribuições à arte do pós-guerra na Europa.

(...)

Eles não apenas estabeleceram um novo território para a arte quanto o exploraram tão completamente que tornaram a maior parte da “body art” subsequente simplesmente irrelevante.⁷

Já sobre a conexão entre o Acionismo Vienense e o ativismo político, citemos o texto “Ofensa e Rebelião”, que José Rocha Filho publica na revista online *Trópico*. O autor ressalta os paralelos entre o grupo revolucionário alemão Baader-Meinhof e os artistas vienenses: ambos propondo “ações violentas contra o establishment, à base de confrontação explosiva e explícita”, a guerrilha e o grupo de artistas teriam em comum “uma forte oposição à ordem estabelecida e um desejo explícito de mudanças imediatas”.⁸

O texto concentra-se sobre a obra filmográfica de Otto Mühl – nas palavras do autor, um “importante e radical artista do século 20”, que haveria deixado um igualmente importante legado. A respeito de dois escatológicos filmes de Mühl - “Scheisskerl” (Cara de merda, 1969) e “Sodoma” (1969) – comenta:

As imagens (...) de urofilia e coprofagia - algumas vezes em extremo slow-motion- não são simplesmente uma afronta à negação das realidades corporais

⁷ GREEN, Malcolm. Disponível em:

<http://www.atlaspress.co.uk/index.cgi?action=view_arkhive&number=7>. Acesso em: 22 nov. 2008.

⁸ ROCHA FILHO, José. “Ofensa e Rebelião”. *Trópico*. Disponível em:

<<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2916,1.shl>> Acesso em: 22 nov. 2008.

(...). Talvez sejam um desejo de radicalizar ao máximo as experiências iniciadas no começo da década de 60 (...).

De qualquer maneira, os filmes são documentos históricos e conseguem de fato ainda suscitar discussões sobre as fronteiras e diálogos entre arte, pornografia, comércio e engajamento político e merecem de toda forma serem vistos.⁹

Algo causa um profundo incômodo neste tipo de relato – e não me refiro apenas ao caráter das obras ou dos artistas mencionados. Malcolm Green e Rocha Filho louvam a radical arte do grupo sem oferecer maiores ou quaisquer justificativas. O grupo vem sendo realmente “aclamado” na atualidade? Por quem, e porquê? Quais foram as contribuições dos Acionistas à arte do pós-guerra na Europa? Porque eles haveriam tornado o resto da *body art* “irrelevante”? O que torna Otto Mühl um artista importante? Qual é seu legado? Porque seus filmes “merecem de toda forma serem vistos”?

A vida e a obra de Mühl, em particular, suscitam ainda outros questionamentos. Em 1972, insatisfeito com as realizações do Acionismo Vienense, o artista deixa de se apresentar em público e funda uma comunidade alternativa num castelo no interior da Áustria. Totalizando em seu auge 700 membros, a comuna de Friedrichshof tinha como fundamentos básicos a propriedade coletiva, a sexualidade livre e a educação compartilhada das crianças. Nas palavras de Mühl, a comuna constituía “um experimento social e sexual (...) onde a arte não era só entendida como uma representação, mas como a vida (...) não regulada nem por instâncias de comércio, tampouco pelo Estado”.¹⁰

O projeto de libertar os indivíduos dos grilhões da sociedade tinha entretanto suas regras: visando extinguir o casamento – entendido como instituição burguesa hipócrita e repressiva – Mühl proíbe a monogamia entre os membros do grupo. Em Friedrichshof, estimulava-se a rotatividade: não era permitido fazer sexo com o mesmo parceiro mais do que uma vez por semana e aos homens não era dado o direito a uma cama própria. Bem sucedido no início, o empreendimento mostrou-se malogrado quando seus integrantes passaram a questionar os ideais da propriedade coletiva e da promiscuidade absoluta. Em 1990, Friedrichshof desmantela-se e informações sobre o cotidiano da comuna começam a emergir.

⁹ Id., *ibid.*

¹⁰ MÜHL, Otto apud ROCHA FILHO, *op. cit.*

Relatos dão conta de que Mühl, para além de formar uma sociedade igualitária, terminou por tornar-se o grande senhor da organização constituída ao seu redor. Com o passar dos anos, o patriarcado ressurgiu “com todas as regalias, precisamente na comuna que fora criada para erradicá-lo de uma vez por todas”.¹¹ Em 1987, Mühl obtém um de seus maiores privilégios: iniciar sexualmente as meninas nascidas na comunidade. Em 1991, acusado de pedofilia e de atos contra a moral pública, o artista é preso e cumpre seis anos de detenção.

Para terminar minha reflexão, retorno à questão colocada inicialmente: de que modo se deu a legitimação de um artista como Otto Mühl? Citando novamente José Rocha Filho,

Foi somente após a liberação da prisão, em 1997, que Otto Mühl começou a receber homenagens de peso, como a exposição individual no Museu do Louvre (2004) e uma leitura de suas obras no Burgtheater de Viena, bem como exposições coletivas no MoMA de New York (2006) e no K-W Instituto de arte contemporânea de Berlim (2006).¹²

Perversamente, foram as revelações bombásticas sobre a vida pessoal de Mühl – e não sua contribuição à arte da performance – que o promoveram a figura digna de nota na História da Arte. Vendável, o escândalo do pedófilo-artista que abandonou a arte para fundar seu próprio harém gerou interesse em curadores e instituições diversas, que trataram de resgatar a obra deste “importante e radical artista do século 20”. Como os demais Acionistas Vienenses, Mühl vem preencher um estereótipo muito caro ao mundo da arte: aquele de *outsider* último. Satisfazendo o apetite pelo sensacionalismo (do qual, sabemos, o campo da arte não é de forma alguma isento) o artista foi catapultado à fama mais por sua vida devassa do que por sua arte “revolucionária”.

Reduzir a questão à sede pelo espetáculo, entretanto, não basta. O artista ele mesmo fornece uma explicação complementar:

Se algo é potente demais, é rejeitado veementemente, como ocorreu com Van Gogh e Cezanne. No início (...) ninguém estava interessado neles. Marcel Duchamp precisou de tempo, e eu também levei muito tempo.

(...)

¹¹ BEYST, Stephan. *FRIEDRICHSHOF: from the happening to the commune, and further still...about the transition from art to life*. Disponível em: < <http://d-sites.net/english/muhl.htm> > Acesso 28 nov. 2008.

¹² ROCHA FILHO, José, op. cit.

Se alguém ainda é um principiante, pode explorar Cezanne, Van Gogh, Picasso e Marcel Duchamp. (...) Mas eles já são carcaças totalmente consumidas(...). Agora é a hora em que os vermes começam a me consumir. Eu me deixarei de boa vontade ser explorado. É uma grande honra para mim.¹³

Ao discutir Mühl e o Acionismo Vienense, estamos sem dúvida contribuindo para a devoração desta carcaça.

Imagens



1970. Otto Mühl, *Ob Sensibility*. Performance.

¹³ MÜHL, Otto apud GROSSMAN, Andrew. *An Actionist Begins to Sing*. Disponível em: <<http://www.brightlightsfilm.com/38/muhl1.htm>.> Acesso em: 30 nov. 2008.



1968. Gunter Brus, *Art and Revolution*. Performance.