

LA POSIBILIDAD DE UN MITO: ESPECIFICIDADES DEL ACCIONISMO VIENÉS

Laura de la Colina

Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid

colinatejeda@hotmail.com

Sobre el Accionismo Vienés, han recaído múltiples lecturas e interpretaciones, tanto en lo concerniente a la vida personal de sus integrantes, como a lo referido a su producción artística. Será por ello que, en la presente ponencia, se traten los asuntos relativos estas cuestiones, con el fin de aclarar las causas que han propiciado el proceso de mitificación al que han sido sometidos. Por tanto, en ningún caso, se trata de intentar ejercer el proceso inverso, su desmitificación. Sino que, por el contrario, lo que se pretende es reflexionar sobre los elementos, las claves, que han propiciado estas lecturas (históricas) hipermitificadas.

Uno de los motivos que ha hecho que un movimiento de tan corta temporalidad, como se detallará posteriormente, haya tenido tantísima importancia e influencia, recae sobre la naturaleza de sus obras, que es específica de las Artes de Acción. Nos detendremos un momento para aclarar dicho término, para entender a que nos referimos. Dado que, bajo el epígrafe de artes de acción, se encuentran una serie de prácticas nada homogéneas. Esa heterogeneidad, propia a dichas prácticas, también se pone de manifiesto, actualmente, ante la imposibilidad de tener una definición unívoca de éstas, que variará de forma ostensible según la bibliografía consultada y, esta misma problemática, se pondrá de manifiesto en los textos que tratan de generar una taxonomía de las Artes de Acción.

Esta última cuestión, trazar un mapa en el que, de alguna manera, se acoten las diferentes estrategias de las Artes de Acción es fundamental para poder entender el

Accionismo Vienes. Tomando el libro de título homónimo: *El Arte de Acción*¹, escrito por Sagrario Aznar, la autora lo define como:

Tal y como han sido entendidos por la Historia del Arte, las acciones, los happenings y las performances son simplemente acontecimientos efímeros cuya existencia como obra de arte tiene una duración limitada.²

Por tanto, en palabras de la autora, las Artes de Acción están divididas en tres grupos: las acciones, los *happenings* y las *performances* y la característica principal y común a las tres es que se trata de acontecimientos efímeros. De esta forma, se deja constancia de la temporalidad y fugacidad que llevan implícitas dichas manifestaciones, lo que plantea una peculiar relación con el mercado (a priori no crean un objeto vendible) y con la representación, dado que teóricamente son intangibles y por tanto irreproducibles.

Lo temporal y lo intangible, por tanto, parecen ser dos de las características que marcaran estos “modos de hacer” que de forma manifiesta chocan frontalmente con la concepción clásica del arte, fuertemente vinculado al mercado y al coleccionismo. Hasta aquí, podríamos hablar de uno de los factores que conformaron parte de la mitificación de los accionistas.

En segundo lugar, es condición necesaria, conocer el contexto en el que surgen y en el que realizan su práctica artística. En este sentido, señalar la situación extraordinaria de Viena, de la que las tropas aliadas no se retiraron, del país, hasta el año 1955 (10 años después del final de la segunda guerra mundial) quedando durante los años 60 muchos

¹ AZNAR, SAGRARIO, *El Arte de Acción*. Donosita- San Sebastián, Nerea, 2000

² *Ibidem*. p. 7

atisbos del fascismo³. Esta singular situación, queda patente en las declaraciones de uno de los integrantes del Accionismo vienes, G. Brus:

[...] Austria “no estaba sólo abandonado de Dios, sino del mundo. En ninguna parte de Europa, excepto en la España de Franco y los países del Este, los jóvenes artistas se encontraban en una situación tan represiva y regresiva.”⁴

Las condiciones excepcionales a las que estaba expuesto dicho país podrían haber dado lugar al origen del citado movimiento.

En este sentido D. Roussel señala:

Para los accionistas, y creo que para muchos hombres de la posguerra, si uno es un ser humano que se comporta correctamente, un ser humano que cree que su cuerpo es algo sucio y que su pensamiento es algo bueno, que este ser humano produce un ser humano como el del fascismo, del nazismo, entonces es que algo no funciona. Y esto es lo que los accionistas intentarán reflejar en sus acciones. Descenderán al infierno del ser humano, abrirán la exclusiva del inconsciente, puesto que Austria es también el país de Wilhelm REICH y de Sigmund FREUD, quienes tuvieron una gran influencia sobre ellos.⁵

³ ROUSSEL, D. Op. Cit. pp. 204- 206

⁴ BRUS, GÜNTER, *Limite du visible*. Op. Cit. pp. 102- 103 En : SOLÁNS, PIEDAD, *Accionismo Vienés (1960- 1970)*. *Cuerpo, límite e identidad*. Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Nacional de Educación a Distancia p. 49

⁵ ROUSSEL, D. Op. Cit. pp . 206- 207

De esta forma, parece factible afirmar que los Accionistas reaccionaron ante una sociedad conservadora, en la que existía una atmósfera cargada, por la responsabilidad de los países germánicos respecto al Holocausto, de un cierto sentimiento de culpa. En este sentido G. Bataille expresará como: "... generalmente, en el hecho de ser hombre hay un elemento cargante, repugnante, que es necesario superar. Pero ese peso y esa repulsión nunca han sido tan pesados como después de Auschwitz". En el pensamiento Bataillano se pondrá de manifiesto cómo, en la relación con el semejante: "... no sólo somos las víctimas posibles de los verdugos: los verdugos son nuestros semejantes". De esta forma, se inaugura un nuevo espacio en el imaginable en el que todo es posible, hasta la terrible posibilidad humana: ante un mundo en el que la muerte misma era una fiesta. O como puntualizaría posteriormente G. Didi-Huberman en la que la misma fiesta era la muerte.

No podemos asegurar hasta qué punto los accionistas vieneses estaban atravesados por las cuestiones planteadas. Si bien, parece factible establecer relaciones por cuanto de subversión de tabúes, trasgresión de normas y cuestionamiento de construcciones sociales, se vislumbra en sus obras.

En este sentido, cabe destacar su labor destructora: "De hecho, el accionismo es una actitud: destruir para reconstruir y destruir todos los antiguos valores morales de la civilización."⁶

Evidentemente el contexto social es fundamental, en 1968, año de las revueltas por toda Europa y sobre todo en París, en Viena no sucede nada a nivel político, pero sí a nivel artístico⁷.

⁶ *Ibidem.* p. 210

⁷ ¿Qué sucede en Viena entonces? No se da una revolución política, pero sí una revolución artística, con Otto MÜHL y Günter BRUS, con Oswald WIENER, Peter WEIBEL, quienes realizarán una Acción en la Universidad en la que Günter Brus despliega sobre el estrado universitario una bandera austriaca, hace que toquen el himno nacional y defeca sobre la bandera. Mientras, Otto MÜHL, simbolizando las torturas que el hombre ha sufrido en general y, en concreto, a través del fascismo (tanto del Tercer Reich como del fascismo de la religión y la civilización), jugará con un masoquista que se presta a

El riesgo al que se exponen los artistas con sus acciones queda patente en las consecuencias que derivaron de éstas, al ser considerados enemigos públicos, y condenados a penas de cárcel de entre uno y seis meses.

En tercer lugar, una de las características que siempre acompañó al grupo, y que más literatura errónea ha propiciado, fue el hecho de ser un movimiento heterogéneo. Esto es, siempre existió ambigüedad ante la imposibilidad de conocer quiénes eran sus componentes y la permanencia en el grupo. Tal cuestión, era lógica y natural, dado que el *modus operandi* de tal movimiento llevaba implícito este tipo de estructura difusa, en la que los límites de su conformación eran indefinidos.

No obstante, si bien no se tienen certezas de todos los integrantes de tal movimiento desde su conformación hasta su disolución, se puede observar como son coincidentes, en todas las bibliografías consultadas, cuatro nombres: Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, y Rudolf Schwarzkogler. (a los que se podrían sumar otros tantos nombres como se verá más adelante)

En cuanto a su conformación como grupo existen múltiples versiones. Así por ejemplo D. Roussel señala que: “El accionismo [referido al vienés] empezó en 1961.”⁸ Según dicho autor, el movimiento se inaugura con la Acción en la que Günter Brus tras realizar una pintura, de estilo tachista, destroza y posteriormente Otto Muehl cuelga⁹, y de la que no

esta acción; MÜHL le pega con una correa de cuero. En la misma acción, Peter WEIBEL escribe formulas matemáticas en la pizarra, Oswald WIENER lee textos y toda una serie de actores se mueven como si se masturbasen con botellas de cerveza, hasta eyacular al unísono mientras suena el himno nacional austriaco.

Ibidem. pp. 210- 211

⁸ ROUSSEL, D. Op. Cit. p. 204

⁹ Véase:

queda constancia alguna más allá de este comentario. Admitiendo la relación que pueda existir entre la Acción descrita y la conformación del Accionismo Vienés, dado que los dos artistas citados forman parte del citado grupo, no se puede considerar esta fecha como la oficial, dado que ni siquiera en 1961 se conocían los cuatro integrantes más claros del movimiento.

Mientras que los ya mencionados G. Brus y O. Muehl se conocen en 1960, no ser hasta un año más tarde que Brus conozca a Nitsch (amigo de Schwarzkogler), teniendo la certeza de que dos años más tarde, en 1963, ya han tomado contacto los cuatro componentes que conforman los pilares del movimiento.

Otros expertos en el tema, como es el caso de Piedad Soláns, se refiere al origen del grupo de la siguiente manera: "El movimiento artístico que tuvo lugar en Viena entre los años 1965- 1970 tomó el nombre de Accionismo vienés, *Aktionismus*."¹⁰

Se tiene constancia de que en 1965 los cuatro accionistas ya citados, junto con los escritores Reinhard Priessnitz y Hermann Scürrer, se autodenominan como el "*Viena Action Group*"¹¹ dentro de la revista *Le Marais*.

Ibidem. p. 209

¹⁰ SOLANS, P. *Accionismo Vienés (1960- 1970)*. *Cuerpo, límite e identidad*. Op. Cit. p.32

¹¹ Literalmente se puede leer:

"This is worth emphasising: the nearest the four actionists came to forming a joint front was in 1965, when they, together with the writers Reinhard Priessnitz and Hermann Scürrer, presented themselves in a magazine edited by Brus, *Le Marais*, as the 'Vienna Action Group'."

En: *Ibidem*. pp. 11- 12

Que se podría traducir como:

"Es importante resaltar: cuando más cerca estuvieron los accionistas de conformar un frente conjunto fue en 1965, cuando ellos, junto con los escritores Reinhard Priessnitz y Hermann Scürrer, se presentaron a sí mismos como 'Vienna Action Group' en la revista *Le Marais*, editada por Brus."

Traducción: Alberto Chinchón

Y queda refrendado de manera precisa en:

Sin embargo, según declaraciones del propio H Nitsch¹², realmente no conformaron un colectivo como tal, sino que eran un grupo de artistas con objetivos similares.

Será precisamente esta declaración la que pueda arrojar más luz sobre la conformación de un grupo permeable a todo tipo de iniciativa y nutrido por una serie de componentes muy heterogéneos. Fruto de dicha contaminación surgirán iniciativas como el “*Institute for Direct Art*” fundado en 1966 entre los cuatro integrantes del Accionismo vienés y un nutrido grupo de artistas, cineastas e intelectuales.

La colaboración entre ellos, a la hora de producir las piezas, propicia abundantes autorías compartidas. Al igual que sucede con los textos y manifiestos,

Una de sus más estrechas colaboraciones era con sus documentalistas; fotógrafos o cineastas de prestigio, y de alguna forma también vinculados con el movimiento. El trabajo en común entre accionistas y cineastas, no fue siempre fácil. “El fotógrafo habitual solía ser L. Hoffenreich, y Kurt Kren y E. Schmidt realizaban los *films*, sometidos a continuas experimentaciones y cambios debido a su relación conflictiva con el carácter efímero de la acción.”¹³

Fruto de esta hibridación emergerán cuestiones hasta entonces sin plantear. Así por ejemplo, los Accionistas Vieneses perpetuaran mediante la fotografía o la cámara de video

KLOCKER, HUBERT, *Wiener Aktionismus. Der Zertrümmerte Spiegel, Wien, 1960- 1971*. Vol. 2. Klagenfurt, Austria, Ritter Verlag, 1989. p.41

¹² Literalmente encontramos:

“Indeed, according to Nitsch ‘Viena actionism never was a group. A number of artist reacted to particular situations that they all encountered, within a particular time period, and with similar means and results’.”

En: GREEN, M. (ed.). Op. Cit. p. 11

Se podría traducir como:

“En realidad, según Nitsch ‘el accionismo vienés nunca fue un grupo. Un número de artistas que reaccionaron a las situaciones particulares con las que se toparon en un período de tiempo particular, y con medios y resultados similares’.”

Traducción: Alberto Chinchón

¹³ *Ibidem*. p. 33

sus acciones, propiciando su difusión y generando gran cantidad de documentación que será “firmada”, por los cineastas que estaban tras las cámaras. Si bien dejan claramente constancia de que se trataba de la filmación de una Acción de un artista. Probablemente este sea una de los puntos más complejos, en el sentido de que, finalmente generan, y perpetúan un objeto y, como tal, factible de ser mercantilizado.

En cuanto a su disolución, siendo coherentes con los términos empleados al plantear su conformación, de nuevo, tan solo se puede hablar de un proceso paulatino, dado que, tal y como se mencionó anteriormente, ni siquiera se podía considerar un grupo estable, homogéneo e identificable.

Así por ejemplo, en 1969 Rudolf Schwarzkogler se suicida tirándose al vacío.

Un año más tarde, 1970, Günter Brus realiza su última acción, probablemente la más conocida del accionismo vienés. Desde entonces y hasta la fecha, trabaja en el entorno del arte, dibujo, estenografías, pintura; pero no ha realizado acción alguna desde hace cuarenta años.

Otto Muehl reniega en 1970 del accionismo y funda una comuna, en la que realiza prácticas con jóvenes que le llevarán a pasar un largo tiempo en la cárcel.

Sólo Hermann Nitsch continúa realizando acciones.

La peculiaridad de que estos artistas vuelvan a pintar (los tres que continúan vivos tienen faceta pictórica) está directamente relacionada con el hecho de que los cuatro devienen del entorno de las artes plásticas y todos ellos comienzan con actividad pictórica, que impregna sus acciones de pictoricidad.

El planteamiento, hasta aquí realizado, expone aquellas cuestiones que tienen que ver con su contexto histórico, su formación y disolución como grupo, o la conformación final del objeto. Dando paso a Albero para que exponga lo concerniente al proceso de mitificación

En relación con: su actitud rebelde, su roce con el límite, y las lecturas que, de unas obras efímeras, se han realizado a través de los documentos.

EL ACCIONISMO VIENÉS: CONFORMACION DE UN MITO DEL SIGLO XX

Como ya se ha planteado, los accionistas reaccionaron frente a una sociedad opresora, derribando tabúes, cuestionando valores morales, transitando límites (estéticos, intelectuales y legales). Esto lo llevaban a cabo, sobre todo, a través de una actitud rebelde que se manifiesta a través de lo violento y lo abyecto.

La primera puntualización a tener en cuenta es que, lo que podemos ver, a día de hoy, de dichas acciones, son los registros realizados para cámara, algunos de ellos con montaje, tanto de imagen como de audio, y por tanto, nuestra experiencia está mediada. Teniendo en cuenta tal circunstancia, si intentáramos hacer un ejercicio descriptivo sobre el contenido de las acciones, abundarían las referencias al asco, al dolor o al sexo explícito.

Lo violento es tratado en el accionismo, ya sea de forma manifiesta o simbólica. No obstante, se debe aclarar que, la violencia física en el accionismo es sustancialmente inferior que en otros artistas como Ron Athey, Bob Flanagan, Sterlac, y un largo etc.... La violencia más explícita en el accionismo sucede en la obra de G. Brus, y de forma especial en sus últimas piezas.

En el caso de O. Muehl el artista cargará en el transcurso de sus Acciones contra los tabúes sexuales, llevando a término actividades en las que se practicará sexo, ingestión y manipulación de alimentos y heces, así como elementos violentos como personas golpeándose con tiras de cuero, (a modo de látigos) pero que en ningún caso llegan a niveles extremos de violencia; ésta aparece siempre en relación con el sexo y la abyección.

En la obra de H. Nitsch, durante su militancia en el Accionismo Vienés, aparecen elementos tales como sangre, vísceras, o cadáveres de corderos; pero siempre vinculados con la religión, de hecho el artista se caracterizará por el uso de casullas que vestirá durante las acciones, a modo de maestro de ceremonias. Así como por una puesta en escena más teatralizada.

Finalmente Schwarzkogler trabaja casi exclusivamente con el formato fotográfico y no habrá violencia real en su obra.

En base a ello, la violencia ejercida en el accionismo vienés puede ser muy elevada a nivel simbólico. Sin embargo, la violencia subjetiva, tal y como la define Zizek, la más visible y evidente, es menor que la que se ha querido ver en las lecturas realizadas por la crítica.

Probablemente, el contenido más violento de sus acciones se ponga de manifiesto desde su actitud rebelde, en la que llevan al límite de manera ejemplar la construcción social humana alterando los tradicionales valores morales. Para ello, emplearán algún elemento violento, pero sobre todo a través de lo abyecto.

Indagando en la naturaleza de lo abyecto, encontramos que, en palabras de J. Kristeva, lo abyecto genera una repulsión, una repugnancia que provoca la exclusión del sujeto, transportando a éste fuera de sí¹⁴. De alguna manera lo abyecto destruye los valores morales y sitúa al que lo padece al límite mismo de su conformación como sujeto. La abyección es literalmente en palabras de Kristeva: “los límites de la condición como vivientes.”¹⁵

¹⁴ “[...] un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí.”

Ibidem. p. 7

¹⁵ “Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición viviente.”

Ibidem. p. 10

Límite de condición como viviente, no por poner en peligro la vida (en relación con lo violento) sino que, en este caso, abyecto es aquello que nos lleva al límite de nuestra construcción (ya sea simbólica, social, e incluso personal, pero siempre atendiendo a un elemento cultural constructor) haciéndola insoportable; y lo hace a través de los elementos más biológicos y simbólicamente más desterrados (tales como fluidos, sudoraciones, alimentación o sangre) y que forman parte de la indefinición dentro-fuera propia de lo abyecto.

Por tanto, está relacionado con el asco, la náusea, lo sucio, lo repulsivo, pero no porque estos produzcan una simple aversión, sino por su capacidad de amenazar el orden establecido de lo razonable, lo visible (previsible), lo púdico y, en última instancia, lo posible (admisible dentro del grupo social); concluyendo, aquello que rompe el orden.

Bataille, en *La Abyección y las formas Miserables*¹⁶, habla del imperativo de exclusión de las cosas abyectas y que esa exclusión implica la prohibición de contacto, sin embargo el trato con lo excluido se hace necesario y estas son las razones del carácter subversivo del arte abyecto y el fundamento de su existencia.

En este punto se puede establecer un marco reflexivo que vincule lo abyecto y lo violento, dado que los dos comparten una serie de puntos en común, como son que ambos rompen la conformación del sujeto y se contraponen al lenguaje, y de alguna manera denuncian o cuestionan lo infundado de ciertas construcciones de sujeto que creíamos inherentes.

En cuanto a las relaciones de lo abyecto con el Accionismo Vienés, éstas se manifiestan en las estrategias que los artistas emplean para llegar al límite de lo abyecto, que fluctúan desde la ingestión de las excreciones corporales, pasando por el contacto íntimo con vísceras de animales, hasta diversos modos de relaciones sexuales.

¹⁶ BATAILLE, GEORGES, *La Abyección y las formas Miserables*, *Obras Escogidas*, Barcelona, Barral Editores, 1974. pp. 324- 329

No se limitan a mostrarnos un objeto repulsivo, sino que lo emplean para transportarse hasta la frontera- límite de lo abyecto, y esto conlleva las peculiaridades planteadas en torno a sus consecuencias, como son que resulta un elemento desestructurante, que conlleva una retoma arcaica y que se constituye contrario a las normas y el lenguaje. Y en este sentido el accionismo, sí que presenta un roce mayor con lo prohibido que otras manifestaciones, debido a su contexto represivo, a su carga política, a su valentía al enfrentarse a las normas imperantes; a través de lo abyecto alimentan un mito rebelde.

Esta actitud rebelde depende de manera fundamental del contexto en el que se sitúan, no siendo posible en la actualidad, por lo menos con las mismas implicaciones.

Parece factible pensar, en base a la mitificación del grupo, el papel heroico que jugaron sus integrantes,

“Sólo en el caso de que se dé lo nuevo como un suceso arcaico, entonces surge el mito” p. 14 de Ira y Tiempo de Peter Sloterdijk.

Según dicho autor la condición heroica estará en relación con la capacidad del hombre para emanciparse frente a los sucesos naturales, tales seres extraordinarios quedarán representados como modelos para el género humano quedando “abierto para los demás la vía del orgullo y de la admiración cuando escuchaban las acciones y sufrimientos de los héroes”. En este sentido los Accionista Vieneses se conforman como la no-impotencia, o no-indiferencia ante las determinaciones de orden social y cultural que operan en el mundo contemporáneo como naturaleza.

No pasa por alto al visionar las acciones la relación con lo infantil, el juego, e incluso lo jovial. En los montajes de vídeo el audio original ha sido suplantado por bandas sonoras, en las que, en muchos casos, no se acierta a entender el criterio de selección de estas. Si en

términos Lacanianos, la dimensión y la carga del horror desafiaba al lenguaje para encontrarse con lo Real, la risa, plantea Zizek (en quien dijo totalitarismo p. 84) supone una forma de encuentro con lo inefable, al mediar y posibilitar el encuentro con lo incomprensible.

La corta duración de la actividad accionista por parte de sus integrantes responde a una lógica de cansancio y rebeldía juvenil, que propicia un atractivo roce con el límite que ha llevado a esas lecturas exageradas que con tanta frecuencia encontramos sobre ellos. A fin de cuentas, son la repetición de ese mito joven, rebelde, que lo quiere cambiar todo y que desaparece joven.

Pero estas lecturas no hubiesen sido posibles con unas obras menos ambiguas; como ya se señaló al comienzo de la ponencia la acción tiene un carácter temporal y efímero; por tanto cualquier marco reflexivo, que pretenda trabajar sobre ella, forzosamente debe utilizar el recuerdo (si se asistió a la acción) o el documento (sino se estuvo presente en ésta).

La razón que posibilita tantas lecturas es justamente esta peculiaridad del documento de la acción, la transformación que sufre esta al hacerse imagen.

La fotografía anula cualquier recorrido narrativo, genera un icono perfectamente construido como imagen y propicia un fetichismo en el que cabe cualquier lectura.

Mediante el vídeo, se da fe cronológicamente de los acontecimientos sucedidos, se relatan posiciones, gestos, acciones y gritos, pero supone la recreación de aquello que no puede ser registrado y ha de quedar necesariamente perdido (volvamos a repetir la característica efímera de las artes de acción).

Esta suma de pérdidas, que se revelan a cualquier intento de perpetuación, suponen el mayor atractivo de la obra de los vieneses, no sólo para los entendidos e

investigadores, sino también para el mercado, que ante esta pérdida, puede elevar al máximo la reliquia del autógrafo.

Si bien las características del registro respecto a la acción son comunes a todas las acciones; los vieneses tenían una actitud rebelde real, hasta cierto punto juvenil, que pretendía un cambio a través del arte; y una destructividad de normas que les hacían transitar por límites morales y legales, que si resultan propios y que sólo pueden ser entendidos y leídos dentro de su contexto. Actualmente que, en el entorno artístico, un autor se masturbe o le defequen encima, no tiene la radicalidad, ni supone la ruptura, que tenía en la Viena de los años 60.

Se pueden citar varios ejemplos de lecturas flagrantemente falsas de los accionistas, destacando aquellas realizadas sobre las fotos de la Acción (¿) de Schwarzkogler ha realizado, en primer lugar Nicolas Calas¹⁷, en la que le atribuye el hecho de haberse amputado el pene pulgada a pulgada, quedando posteriormente demostrada su falsedad; o las declaraciones que realiza A.C. Danto en las que el autor afirma que Schwarzkogler murió a causa de las “mutilaciones que se autoinfligió”¹⁸; en ambos casos se pone de manifiesto la

¹⁷ “We must not forget that Rudolf Schwarzkogler went further than any other masochist body worker, for he proceeded inch by inch to amputate his penis whilst a photographer recorded this art event.”

CALAS, NICOLAS, Op. Cit. p. 36

Que se podría traducir como:

“No debemos olvidarnos que Rudolf Schwarzkogler fue mucho más allá que otros masoquistas que trabajaban con su cuerpo, ya que procedió a amputarse su pene, pulgada a pulgada, mientras que un fotógrafo documentaba el evento artístico.”

Traducción: Alberto Chinchón

La sobre interpretación queda de manifiesto en:

SEWARD, KEITH, Op.Cit. pp. 104- 105

¹⁸ Se puede leer en A.C. Danto: “[...] al igual que sucede con el propio Rudolph Schwartzkogler, que murió, en 1969, a causa de las mutilaciones que se autoinfligió.”

DANTO, ARTHUR, C., *Arte y perturbación*, CRUZ SÁNCHEZ, PEDRO A. y HERNÁNDEZ NAVARRO, MIGUEL Á (Eds.). Op. Cit. p. 86.

sobre interpretación a la que el registro, en función a un mito, rebelde, maldito y exaltado, ha sido sometido.

Siendo este el caso más claro es fácil encontrar un texto de arte de acción donde se siga afirmando que fue la práctica accionista lo que llevo a Schwarzkogler a la muerte. No es de extrañar que sea este artista el más mitificado, dado que su registro en foto permite cualquier interpretación y su suicidio prematuro encaja perfectamente en la figura mitificada del joven rebelde.

Pero más allá de este caso concreto, las lecturas de sus obras están plagadas de declaraciones exageradas que, sobre todo, aluden y contribuyen al proceso de mitificación al que se les ha llevado¹⁹.

Este texto fue publicado originalmente por Danto en el año 1988

¹⁹ El 29 del 10 del 2005, Ángela Molina bajo el epígrafe *Günter Brus: salvaje amor vienes*, escribía:

“Un lienzo humano que utiliza el pincel como estilete y la sangre y los excrementos como pintura. Un mártir totalmente afeitado que se autolesiona a la manera de la tradición pictórica del *via crucis*. Puede que Günter Brus (Ardning, 1938) haya sido el más catártico y sadomasoquista del Wiener Aktionsgruppe (accionismo vienes), pero también es uno de los últimos *peintre maudit* cuya reputación como auténtico *clásico* ha sido incapaz de sobrevivir del todo a su última "prueba de fuerza", aquella *performance* convertida en psicodrama en la que el artista, en estado catatónico, se abría las carnes, hurgaba en sus heridas y revolcaba su cuerpo en el suelo”.

http://www.elpais.com/articulo/arte/Gunter/Brus/salvaje/amor/vienes/elpbabart/20051029elpbabart_2/Tes