

## CAPÍTULO 11

## PERFORMANCE COMO TERAPIA: ARTE COMO PARTICIPACIÓN

**María Josefa Agudo Martínez***Dra. en Bellas Artes y Lcda. en Geografía e Historia*

## 1. INTRODUCCIÓN

La existencia de una identidad sociocultural implica que la cultura que heredamos puede ser transmitida a toda la sociedad en su conjunto a partir de un sistema que se perpetúa con la sucesión de generaciones<sup>30</sup>. En este sentido, el arte, con su enorme y continuamente renovable potencial creativo<sup>31</sup>, sería uno de los pilares esenciales de la mencionada identidad sociocultural. Así, cualquier tipo de manifestación artística que lleve aparejada la participación de los espectadores, conlleva siempre un plus de contenido 'terapéutico' que, desde la propia concepción de la práctica artística, puede contemplarse como un medio para conseguir la mejora de la sociedad a través del arte. Por ello, en aquellos casos en los que la iniciativa de la propuesta artística colaborativa surge del propio artista, es él mismo quien plantea una co-autoría compartida que parte de la base de que existe un potencial creativo en todos los sectores de la sociedad, si bien siempre al margen de los logros estéticos. Se trata, en estos casos, y con una tradición que se remonta a los años sesenta y setenta, de una revisión profunda de los conceptos tradicionales de arte y artista, los cuales ponen de manifiesto tanto la importancia del carácter procesual del evento como de la implicación y la

---

<sup>30</sup> En palabras de Edgar Morin (2005, 197): *"En efecto, la herencia cultural ofrece el modelo de una personalidad "ideal" y favorece estadísticamente la aparición de rasgos en consonancia con ella."*

<sup>31</sup> Cfr. FRÉMON, J. y BUSQUETS, M. (2010, 32): *"Hay formas que, al sintetizar las fuerzas vitales de las que todo procede, parecen capaces de fijar y transmitir unos poderes que les son ajenos."*

participación del público en el mismo. Se busca, entonces, un mayor activismo sociopolítico al margen de consideraciones de crítica o estética. Dicho de otro modo, la obra de arte pasa a convertirse en herramienta al servicio de la mejora de la sociedad y el convencional elitismo cultural del artista se diluye en una mayor implicación social del arte. Así, una de las primeras consecuencias de este enfoque fue sacar el arte de las galerías y los museos para ubicarlo en situaciones no artísticas, pero siempre de la mano de un diálogo permanente con los espectadores, considerados éstos como pieza clave para la realización de la obra.

## 2. PRECEDENTES: EL DADAÍSMO COMO ACTITUD SANADORA

Claros antecedentes de los happenings son diversas expresiones artísticas de futuristas, dadaístas<sup>32</sup> y surrealistas, siendo especialmente conocidas las veladas artísticas dadaístas del Cabaret Voltaire de Zúrich, fundado en febrero de 1916 por Hugo Ball<sup>33</sup>, auténtico lugar de encuentro y experimentación<sup>34</sup> de nuevas tendencias artísticas en el contexto de la primera Guerra Mundial, lo que significa que el dadaísmo se tradujo en una especie de válvula de escape como reacción al clima de crispación política y social de la época.

---

<sup>32</sup> Los dadaístas explicaban el nombre del grupo en relación con la palabra *dadá*, de significado incierto, contando que [Tristan Tzara](#) tomó un diccionario, buscó la palabra más rara y encontró *dadà*, que significa 'caballo de madera' en francés.

<sup>33</sup> Al que se unió el artista Tristan Tzara, auténtico emblema del Dadaísmo. Otros artistas del grupo fueron [Marcel Jank](#), [Jean Arp](#), [Hans Richter](#) y [Richard Huelsenbeck](#).

<sup>34</sup> En las veladas dadá se mezclaban recitales espontáneos con fotomontajes y todo ello en un ceremonial artístico de permanente provocación. Sin embargo el dadaísmo tuvo un amplio eco internacional, con ciudades como Berlín, Hannover, Colonia, Nueva York o París. Cfr. ELGER (2004, 7): "... *los dadaístas berlineses conseguían llenar tres años más tarde grandes salas de hasta dos mil espectadores (...)* las sesiones dadaístas despertaban en el público sentimientos encontrados, y a menudo desembocaban en disturbios y tumultos."



Fig. 1. Hugo Ball. *Cabaret Voltaire*, 1916 [[sv.wikipedia.org](http://sv.wikipedia.org)].

La seña de identidad del dadaísmo<sup>35</sup> era una especie de rebelión contra las convenciones a partir de una práctica interdisciplinar que englobaba poesía, música, escultura o pintura. Esta provocación abierta al orden establecido propugnaba un anti-arte<sup>36</sup> basado en el desencanto<sup>37</sup> y desinterés social de los artistas del periodo de entreguerras. Esta tónica de rebeldía se manifiesta con frecuencia a partir de la utilización de materiales inusuales con una clara inclinación hacia lo fantasioso, así como el empleo de gestos y manifestaciones provocadoras. El objetivo era destruir todas las convenciones, lo que convierte al movimiento dadaísta en un movimiento antiartístico, antiliterario y antipoético. Esta ideología total suponía el rechazo absoluto de toda tradición anterior, tanto en filosofía como en arte o literatura, a la vez que se revelaba contra las leyes de la lógica y contra la inmovilidad del pensamiento<sup>38</sup>. Es por ello que la estética dadaísta negaba la razón y sus formas expresivas eran el gesto, el escándalo o la

---

<sup>35</sup> Cfr. TZARA (1983, 11): “La magia de una palabra –dadá- que ha puesto a los periodistas ante la puerta de un mundo imprevisto, no tiene para nosotros ninguna importancia.”

<sup>36</sup> Por definición, no existe ninguna obra dadá. Op. Cit. 47: “Desordenar el sentido – desordenar las nociones y todas las pequeñas lluvias tropicales de la desmoralización, desorganización, destrucción, carambolas, son acciones aseguradas contra la pólvora y de utilidad pública reconocida.”

<sup>37</sup> Cfr. RODRIGUEZ PRAMPOLINI (2006, 79 ss.).

<sup>38</sup> Propugna, la libertad del individuo, la espontaneidad, la contradicción, la imperfección.

provocación, ya que para este grupo de artistas las fronteras entre arte y vida<sup>39</sup> debían ser abolidas. En este sentido, la aportación permanente del Dadaísmo al arte moderno es el cuestionamiento continuo de qué es el arte, ya que cualquier práctica artística es interpretada como una convención que puede ser cuestionada y no hay reglas fijas y eternas. De esta forma, se trata, en muchos casos de propuestas que integran una mezcla de géneros y materias propia del *collage*, a la vez que postulan por un frontal rechazo de todos los valores sociales y estéticos del momento a partir de métodos artísticos y literarios deliberadamente incomprensibles, rayando con frecuencia lo absurdo e irracional<sup>40</sup> y con el empleo de nuevos materiales<sup>41</sup> y nuevos métodos de inclusión del azar.

Uno de los máximos exponentes del dadaísmo fue Marcel Duchamp, quien revolucionó el arte contemporáneo con obras como "Rueda de bicicleta"<sup>42</sup> (1913), "Botellero"<sup>43</sup> (1914), "Fountain"<sup>44</sup> (1917), "L.H.O.O.Q"<sup>45</sup> (1919), "El gran vidrio" (1915-23) o "Boite-en-valise"<sup>46</sup> (1936-1941). Su consideración unánime como el artista más influyente<sup>47</sup> del pasado siglo, radica en haber sido el inventor del

---

<sup>39</sup> Cfr. DE DIEGO (1996, 75): "En el caso del siglo XX ese tic histórico se exaspera más si cabe debido a la incuestionable politización de la vanguardia, a su afán por integrar la vida en el arte y el arte en la vida."

<sup>40</sup> En su obra *La casada desnudada por sus solteros* Duchamp utiliza el azar al admitir las roturas que la pieza sufrió en 1923 al ser trasladada a una exposición en Brooklyn.

<sup>41</sup> Kurt Schwitters destacó por sus collages de material usado, Marcel Duchamp por sus ready-mades y el dadaísmo berlinés pasará a la historia por el fotomontaje. Cfr. el catálogo completo de ROBINSON y BEREZ (2010).

<sup>42</sup> Su primer *ready-made* -o arte basado en la utilización de objetos pre-existentes-, en este caso una rueda de bicicleta montada del revés sobre un taburete.

<sup>43</sup> Cfr. FOSTER y BROTONS (2001, 112).

<sup>44</sup> Posiblemente su *ready-made* más polémico y provocador: un urinario colocado sobre un pedestal, firmado con el pseudónimo R. Mutt y presentado en 1917 en una exposición pública de arte, la *Society of Independent Artists* de Nueva York. El escándalo artístico era una estrategia del dadaísmo.

<sup>45</sup> La Gioconda con bigote y perilla, titulada con siglas cuya fonética es "*elle a chaud au cul*", sexualidad también manifiesta en gran parte de su obra y en sus retratos como *Rose Sélavy*, realizados en 1920 y 1921 por su amigo y también dadaísta Man Ray.

<sup>46</sup> Cfr. GUASCH (2011, 79 y 80).

<sup>47</sup> Sobre todo entre las décadas 1960 y 1980; cfr. ELGER (2004, 80). Cfr. también BOURRIAUD (2004, 15): "¿No es el arte, en palabras de Marcel Duchamp, 'un juego entre todos los hombres de todas las épocas'? La postproducción es la forma contemporánea de ese juego". Op. Cit, 25: "Duchamp completa así la definición de la palabra 'crear': es

*ready-made*<sup>48</sup>, género que consiguió romper con el tradicional protagonismo de la pintura dentro del escenario de las artes plásticas a partir de la importancia concedida al contexto en la valoración de la obra artística<sup>49</sup>. Por otro lado, el Movimiento dadaísta en Alemania adquiere un cariz mucho más político<sup>50</sup> en el panorama artístico de postguerra. Richard Hülsenbeck<sup>51</sup> junto a Raoul Hausmann en Berlín<sup>52</sup> ampliaron el lenguaje plástico del dadaísmo con la introducción del fotomontaje, a partir de fragmentos fotográficos de la realidad.

En el dadaísmo de Nueva York<sup>53</sup> (1915-1920) fueron los artistas europeos exiliados<sup>54</sup> los encargados de difundir los nuevos planteamientos artísticos de la vanguardia europea basados en la desintegración de la realidad y en los ya mencionados *ready-mades* como prototipos de antiarte. Aparte de Duchamp, junto con Picabia y Man Ray a la cabeza, destacan, entre otros, artistas como Hans Richter o Alfred Stieglitz. En el caso del fotógrafo y galerista Stieglitz, se trata de uno de los precursores de la fotografía moderna con su revista *Camera Work* y el movimiento Photo Secession<sup>55</sup>.

La última sede del dadaísmo fue París, con un joven André Breton<sup>56</sup> a la cabeza, lo que explica su enfoque eminentemente literario plasmado en

---

*insertar un objeto en un nuevo escenario, considerarlo como un personaje dentro de un relato."*

<sup>48</sup> Se trata de la materialización del concepto de anti-arte propugnado por los dadaístas, lo que se traducía en la exploración de nuevas fronteras del arte con objetos industriales de uso cotidiano.

<sup>49</sup> En palabras de Diezmar Elger (2004, 80): "*Lo interesante para él es romper con cuanto el público espera tradicionalmente del arte, establecer los límites de las obras artísticas para poder ampliarlos radicalmente*".

<sup>50</sup> Con tintes claramente anarquistas o izquierdistas.

<sup>51</sup> Junto con el poeta Raoul Hausmann y otros artistas como Kurt Schwitters, Hannah Höch y Herzfeld.

<sup>52</sup> Por su parte, Kurt Schwitters desde Hannover fue rechazado por Hülsenbeck.

<sup>53</sup> Aunque los escándalos artísticos siguieron siendo una seña de identidad del dadaísmo neoyorquino, las reivindicaciones políticas europeas ya no estaban presentes.

<sup>54</sup> Cfr. DE DIEGO (1996, 87): "*La huida de los europeos daría sus frutos en el otro continente y mostraría a unos artistas veteranos fascinados como niños ante las posibilidades de Nueva Cork: allí, lejos de la guerra, podían volver a ser 'pequeños'*".

<sup>55</sup> Photo-Secession llevó a cabo sus propias exposiciones y publicó *Camera Work*, una prestigiosa revista fotográfica, entre 1902 y 1917.

<sup>56</sup> El movimiento surrealista toma el relevo como claro heredero del dadaísmo.

numerosas publicaciones<sup>57</sup>. A la capital francesa regresaron a partir de 1918 artistas como Louis Aragon, André Breton o Tristan Tzara<sup>58</sup>. Artistas como Antonin Artaud<sup>59</sup>, harán así de puente entre el surrealismo, heredero del dadaísmo, y las nuevas propuestas norteamericanas en torno al *Black Mountain Collage*<sup>60</sup> de Robert Rauschenberg, John Cage o Merce Cunningham, con claros atisbos de *happening*<sup>61</sup>, en una búsqueda del arte total.

Por otro lado, la pregunta sobre el papel del arte en la sociedad será especialmente respondida por los artistas norteamericanos, quienes toman el relevo y son, en este sentido, deudores o herederos de las propuestas europeas de la primera mitad del siglo XX a la vez que protagonistas de la reconsideración en la presentación<sup>62</sup> de la obra de arte; esta última es una cuestión imprescindible para la comprensión del hecho artístico a partir de 1945.

### 3. EL ARTISTA SOCIAL: HAPPENING Y PERFORMANCE<sup>63</sup>.

El *happening* surge en los años 50<sup>64</sup> como un tipo de arte caracterizado por la improvisación. El primer *happening* de la historia, una mezcla de recitación, música y danza de título *Theatre Piece nº 1*, fue realizado por John Cage<sup>65</sup> en 1952

---

<sup>57</sup> Entre las que cabe mencionar las revistas *Littérature* de Breton, *L'Esprit Nouveau* de Paul Dermée o *Proverbe* de Paul Eluard. Cfr. ELGER (2004, 26 y 27).

<sup>58</sup> Picabia y Duchamp regresaron en 1919, y poco después lo hicieron Man Ray y Max Ernst.

<sup>59</sup> La influencia de Artaud, conocido además por su enfermedad mental, llegó también a São Paulo y Río de Janeiro, cfr. CABAÑAS y ACQUAVIVA (2012, 191).

<sup>60</sup> Universidad fundada en 1933 cerca de Asheville (Carolina del Norte).

<sup>61</sup> Estos nuevos planteamientos supondrán la ruptura definitiva con el concepto de marco en la práctica artística. Cfr. DE DIEGO (1996, 136): "*Los entornos –environments- eran una alternativa al arte al uso que empieza a aparecer en esos años y cuyo propósito era implicar al espectador –al cuerpo del espectador- en la propia obra de arte*".

<sup>62</sup> Cfr. LARRAÑAGA (2001, 21 ss.).

<sup>63</sup> Ambos términos hacen referencia a manifestaciones artísticas, normalmente multidisciplinares, en las que además del artista o artistas participan los espectadores. Esta participación pasa a ser el rasgo claramente distintivo del *Happening* frente al *Performance Art*, ya que en el primero la propuesta de obra de arte radica en la propia actuación colectiva, que supone una considerable liberación expresiva y emotiva del conjunto de los participantes, los cuales son colocados a veces ante situaciones sorprendentes que provocan reacciones inesperadas.

<sup>64</sup> Próximo a la estética del Pop Art.

<sup>65</sup> Quien lo definió como "acontecimiento teatral sin trama", contó con la colaboración de Robert Rauschenberg y Merce Cunningham.

y tuvo lugar en el Black Mountain Collage<sup>66</sup> de Carolina del Norte. Otros músicos como Giuseppe Chiari, George Brecht o La Monte Young han incluido este género artístico en sus trabajos y el director de teatro americano Bob Wilson planteaba piezas teatrales con idénticos planteamientos<sup>67</sup>. George Maciunas fue miembro fundador de Fluxus, una comunidad internacional de artistas de diferentes disciplinas. Wolf Vostell, en el seno de Fluxus, realizó en esta época performances elaboradas caracterizadas por la combinación de elementos estridentes; fue además pionero, junto con Nam June Paik y Charlotte Moorman, en la utilización del vídeo<sup>68</sup> en sus instalaciones. Aunque la época dorada de la *performance* fueron los años sesenta, continúa vigente en la actualidad con artistas como John Bock, Robert Delford Brown, Paul McCarthy, William Pope o Carolee Schneemann, Karen Finley, Suzanne Lacy o Leslie Labowitz<sup>69</sup>.

Se trata de una manifestación artística muy diversa, a veces de carácter espontáneo y efímero<sup>70</sup> y que suele tener lugar en sitios públicos<sup>71</sup> con una componente importante de factor sorpresa. Un ejemplo de enorme popularidad son las conocidas “instalaciones humanas” del estadounidense Spencer Tunick<sup>72</sup>, mezcla de *performances* y fotografías de masas de personas desnudas en

---

<sup>66</sup> Se trata de una escuela de arte experimental vigente entre los años 1933-1956 y que contó con la colaboración de numerosos artistas europeos exiliados como Albers, Gropius, Ozenfant o Feininger, y otros como Kline, De Kooning o Twombly.

<sup>67</sup> Es también el caso de Robert Morris y la danza. Cfr. BERGER (1989, 81).

<sup>68</sup> Al igual que lo hiciera la performer y videoartista americana Hannah Wilke. Cfr. FUNDACION MAPFRE (2008, 355). En relación con los pioneros del videoarte, cfr. GUASCH (2007, 442).

<sup>69</sup> Cfr. MORGAN y RODRÍGUEZ (2003, 143).

<sup>70</sup> En el *happening* se valora sobre todo la acción y vivir el momento. Otros términos afines son algunos tales como: *live art*, *action art*, intervenciones, *manoeuvres* y *snigling*. El *happening* tuvo carácter de movimiento internacional, como lo demuestra el Grupo Gutai (1955), un grupo de artistas japoneses que realizaban arte de acción.

<sup>71</sup> Cfr. DOHERTY (2009, 107 ss.). Sin embargo, una excepción la constituyen las propuestas desarrolladas en el Instituto di Tella de Buenos Aires, a finales de los 60', de la mano de artistas jóvenes que buscaban la superación del arte objetual y basaban sus experiencias artísticas en instalaciones, performances o happenings; cfr. JACOBY (2011, 125).

<sup>72</sup> En cuya web oficial (<http://www.spencertunick.com/>) aparece un “registro de actitud” para futuras instalaciones; en todas ellas los participantes se desnudan por auténtico amor al arte, dada la fama del artista. Se trata de un hecho insólito ya que personas de todos los países y culturas acuden a las diferentes convocatorias para desnudarse junto a gente desconocida y dejarse fotografiar, lo que nos produce un cierto sobrecogimiento ante la presencia de este “elogio a la vida”, según las palabras del propio artista.

disposición artística y en lugares de todo el mundo<sup>73</sup>. Sobre estas espectaculares alfombras de cuerpos desnudos, autores como Lisa Liebmman, consideran que el mensaje no es ni sexual<sup>74</sup> ni comunitario<sup>75</sup>, idea que queda evidenciada por la masiva participación ciudadana en cada uno de sus proyectos concebidos como auténticas obras de arte. La cualidad impactante y grotesca de algo que se aparta de lo cotidiano se ve reforzada por la vulnerabilidad de los numerosos participantes<sup>76</sup>.

El planteamiento de partida de la *performance* es crear arte sólo con la acción<sup>77</sup> y de la mano tanto del artista como de los espectadores; la obra de arte es así sustituida por la propia acción y el artista hace las veces de catalizador de la energía creativa del grupo de espectadores<sup>78</sup>. La *performance* o "acción artística" consta así de cuatro elementos: el tiempo, el espacio, el artista<sup>79</sup> y el público<sup>80</sup>; esto supone que no sea necesario producir una obra o un objeto. Allan Kaprow realizó un gran número de *happenings*<sup>81</sup>; discípulo de John Cage, bajo cuya influencia creó obras que requerían la participación de la audiencia, fue pionero de esta práctica artística y su idea era algo parecido a 'hablar con el cuerpo'. Kaprow incorporó al arte comportamientos cotidianos de la vida diaria, en actividades y contextos no artísticos, diluyendo así la separación entre vida y arte, en lo que él denominaba "actuación no teatral"<sup>82</sup> de ahí su influencia en Fluxus<sup>83</sup> o

---

<sup>73</sup> Quien por ello pasa a ser un auténtico fenómeno de masas.

<sup>74</sup> Caso contrario a la polémica performance "Semillero" de Vito Acconci (Galería Sonnabend, Nueva York, 1972); cfr. AZNAR ALMAZÁN, S. (2000, 79).

<sup>75</sup> No hay que olvidar, en este punto, los referentes respectivamente artístico y psicoanalítico de Marcel Duchamp, uno de los grandes iconos del arte moderno con su "Desnudo bajando una escalera" (1912) y del fetichismo sexual de Freud. No hay que olvidar que la obra de Duchamp causó una auténtica conmoción en el Armory Show de Nueva York de 1913.

<sup>76</sup> Cfr. Grillo, Rafael. *Spencer Tunick: El desnudo como no-espectáculo*. En [http://www.lajiribilla.cu/2006/n258\\_04/258\\_10.html](http://www.lajiribilla.cu/2006/n258_04/258_10.html). Consultado el 23/01/2013.

<sup>77</sup> El artista-músico John Cage trabajó con el silencio como concepto compositivo y el director de teatro americano Bob Wilson planteaba piezas teatrales que eran auténticas performances.

<sup>78</sup> Cfr. MENEGUZZO (2006, 67).

<sup>79</sup> El sujeto pasa a convertirse en el elemento constitutivo de la obra artística.

<sup>80</sup> Cfr. en su conjunto el libro de BURNHAM y DURLAND (1998).

<sup>81</sup> En el caso de Kaprow, su obra "*18 happenings in 6 parts*" (1959, Reuben Gallery de Nueva York) dio nombre a este género artístico.

<sup>82</sup> Cfr. MORGAN y RODRÍGUEZ (2003, 119).

<sup>83</sup> El festival de Wiesbaden de 1962 celebró el nacimiento de Fluxus.



en el arte de la performance. En sus ensayos *Arte que no puede ser arte* o *La Educación del Des-Artista*<sup>84</sup>, Kaprow manifiesta su interés por la realidad por encima de cualquier tipo de arte ya que para él la creatividad es aliada del juego<sup>85</sup>, a partir de lo cual se trataría de articular experiencias significativas de la cotidianidad<sup>86</sup>.

Según Kaprow, las vanguardias históricas representan el anti-arte, mientras que el no-arte o *arte-como-vida* plantea una relación fluida entre el arte y la vida, lo que supone desplazar el punto de mira del arte experimental de las últimas décadas hacia la importancia de las formas sociales y sobre todo hacia la manera de comunicar la práctica artística: la vida cotidiana realizada como arte puede cambiar de manera significativa nuestro día a día.

Otro de los personajes clave del nuevo enfoque es Joseph Beuys<sup>87</sup>; se trata de un artista que curiosamente llega al arte a través del trauma<sup>88</sup>. Beuys fue miembro del movimiento neodadá Fluxus<sup>89</sup> y es uno de los máximos exponentes del performance. El tema principal de su producción artística es la creatividad latente en la estructura social<sup>90</sup>, así como el problema de la libertad de la condición humana<sup>91</sup>; para él el papel del artista es el de una especie de sanador de las enfermedades sociales y concebía la reconciliación con la condición humana a través del arte. Su mayor logro fue la socialización del arte<sup>92</sup>, inquietud

---

<sup>84</sup> Cfr. KAPROW (2007).

<sup>85</sup> Kaprow insiste en la importancia de desaprender lo aprendido para empezar a crear.

<sup>86</sup> Como el acto de experimentar la fisicidad de cepillarse atentamente los dientes. En este punto, es clara su influencia de John Dewey y el arte como vida.

<sup>87</sup> Beuys combatió como piloto en la Segunda Guerra Mundial. En 1944 su avión se estrelló en Crimea y unos nativos lo rescataron y lo envolvieron con grasa y fieltro, dos elementos que aparecen de forma reiterada en su producción artística, de ahí que los materiales de algunas de sus performances tengan relación autobiográfica con la miel o la grasa de los tártaros que le salvaron la vida.

<sup>88</sup> Es conocido que sobrevive a un accidente aéreo por los cuidados de unos tártaros nómadas.

<sup>89</sup> Junto a otros artistas como Yves Klein o Piero Manzoni.

<sup>90</sup> Cfr. GUASCH y BONITO (2000, 115).

<sup>91</sup> Cfr. MORGAN y RODRÍGUEZ (2003, 109).

<sup>92</sup> En su etapa de profesor universitario en Düsseldorf, estuvo interesado por las relaciones entre la pedagogía y el arte. En relación con esta idea Beuys se refería a la «escultura social» para fomentar la creatividad de las personas y conseguir modelar la sociedad del futuro. Su interés por la política lo llevó a fundar en 1967 el *Partido Alemán de Estudiantes*, con la finalidad de conseguir un cierto arte social, al margen tanto del

que queda de manifiesto en su obra de 1965 *Como explicar los cuadros a una liebre muerta*<sup>93</sup> que tuvo lugar en la Galería Schmela de Dusseldorf y en la que la gestualidad corporal del artista enfatizaba su papel como comunicador. Otra de sus performances más conocidas tuvo lugar en el año 1974 en la galería Rene Block de Nueva York y lleva por título *I Like America and America Likes Me*<sup>94</sup> (*Me gusta América y a América le gusto yo*); en ella utilizaba materiales como papel, fieltro y paja y durante la misma convivió varios días con un coyote salvaje.



Fig. 2. [Joseph Beuys](#). *I Like America and America Likes Me*.  
[[http://margencero.com/articulos/new/joseph\\_beuys.html](http://margencero.com/articulos/new/joseph_beuys.html)]

En su obra de 1977 *Bomba de miel en el lugar de trabajo* de la Documenta VI, realizó un complejo sistema circulatorio que abarca el conjunto de museo Fridericianum de Kassel y en el que utilizaba la miel<sup>95</sup> como metáfora de la vida, pero también de la creación art y la perfección social. Beuys se presenta siempre

---

comunismo como del capitalismo. En 1979 fue candidato de los verdes para el Parlamento Europeo.

<sup>93</sup> En la que Beuys representaba el papel de chamán de una sociedad muerta.

<sup>94</sup> Beuys realizaba una serie de rituales diarios en los que conversaba con el animal y le ofrecía diversos objetos como tela de fieltro, un bastón o el diario *The Wall Street Journal* y esparcía por el suelo sulfuro amarillo para, según sus propias palabras «reconstruir la materia como una afirmación de unidad y reconciliación».

<sup>95</sup> Durante los cien días de la Documenta suministró miel a los visitantes y debatió con ellos sobre el papel de “la democracia directa mediante plebiscito”.

como un chamán al plantear la práctica artística como acto iniciático<sup>96</sup>. En su famosa máxima “cada hombre es un artista” (y cada acción una obra de arte), bajo la influencia de Rudolf Steiner, Beuys manifiesta su concepto ampliado de arte y su idea de transformar la sociedad por medio de un concepto antropológico del arte<sup>97</sup>: “La fórmula ‘cada hombre es un artista’, que ha suscitado mucha irritación y que todavía no se entiende, se refiere a la transformación del cuerpo social” (KLÜSER y SALMERÓN 2006, 202).

#### REFERENCIAS

- Aznar Almazán, S. (2000). *El arte de acción*. Hondarribia Guipúzcoa: Nerea.
- Berger, M. (1989). *Labyrinths: Robert Morris, minimalism, and the 1960s*. 1 edn. New York: Harper & Row.
- Bourriaud, N. (2004). *Post producción: la cultura como escenario, modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Burnham, L.F. y Durland, S. (1998). *The citizen artist: 20 years of art in the Public Arena: an anthology from High performance magazine, 1978-1998*. Gardiner, NY: Critical Press.
- Cabañas, K.M. y Acquaviva, F. (2012) *Espectros de Artaud: lenguaje y arte en los años cincuenta*. Madrid: MNCARS.
- De Diego Otero, E. (1996). *Arte contemporáneo II*. Madrid: Historia 16.
- Doherty, C (2009). *Situation*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Elger, D. (2004). *Dadaismo*. Köln: Taschen.

---

<sup>96</sup> Cfr. DE DIEGO (1996, 141). Esta autora contrapone a Beuys con Warhol: “Beuys es auténtico, Warhol construido. En otras palabras, Beuys es el europeo y Warhol el americano.”

<sup>97</sup> En una especie de plástica social o sociedad como escultura que tiene que ver con la creatividad latente en todas las esferas del trabajo humano: “He de decir que el hombre es la solución de todos los enigmas, me atrevo a decirlo y así he de decirlo, en virtud del amor.” (KLÜSER y SALMERÓN 2006, 207).

Foster, H. y Brotons, A. (2001) *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

Frémon, J. y Busquets, M. (2010) *Louise Bourgeois Mujer casa*. Barcelona: Elba.

Fundacion Mapfre (2008). *Arte moderno: ideas y conceptos*. Madrid: Instituto de Cultura, Fundación Mapfre.

Goldberg, R. (2011). *Performance art: from Futurism to the Present*. 3 edn. London: Thames and Hudson.

Goldberg, R. (2002). *Performance art: desde el futurismo hasta el presente*. 2a edn. Barcelona: Destino.

Guasch, A. M. (2007) *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. 1ª, 8ªreimp edn. Madrid: Alianza.

----- (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

Guasch, A.M. y Bonito Oliva, A. (2000) *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones 1980-1995*. Madrid: Akal.

Jacoby, R. et al. (2011). *El deseo nace del derrumbe: acciones, conceptos, escritos*. 1ª edn. Barcelona: Ediciones de La Central.

Kaprow, A. (2007). *La educación del des-artista*. Madrid: Árdora.

Klüser, B. y Salmerón, M. (2006). *Joseph Beuys: Ensayos y entrevistas*. Madrid: Síntesis.

Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. Hondarribia, Guipúzcoa: Nerea.

Meneguzzo, M. (2006). *El siglo XX: arte contemporáneo*. Barcelona: Random House Mondadori.

Morgan, R.C. y Rodríguez Olivares, M.L. (2003). *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal.

Morin, E. (2005) [1973]. *El paradigma perdido: ensayo de bioantropología*. 7a edn. Barcelona: Kairós.

Robinson, J. y Berecz, Á.(2010). *Nuevos realismos:1957-1962. Estrategias del objeto entre readymade y espectáculo*. Madrid: Museo Reina Sofía.

Rodriguez Prampolini, I. (2006). *El arte contemporáneo: esplendor y agonía*. 2ª edn. México: Instituto de Investigaciones Estéticas.

Sedlmayr, H. y Ferraté, G. (1959). *El arte descentrado: las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época*. Barcelona: Labor.

Sustaita Aranda, J.A. y Blasco Castiñeyra, S. (2011). *La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Tisdall, C. et al. (1979). *Joseph Beuys*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum.

Tzara, T. (1983) [1972]. *Siete manifiestos Dada: algunos dibujos de Picabia*. 4a edn. Barcelona: Tusquets.