

La enseñanza en Black Mountain College, pretendía liberar el potencial creativo del individuo y desarrollar en él, otras formas de conocimiento de la realidad y de sí mismo.

5. El Happening

5.1. El Happening en EE UU

En Estados Unidos, la primera forma de *Performance Art* que se reconoce, es el Happening, término acuñado por Allan Kaprow, para nombrar la técnica de «acción-collage», que puso en práctica para la solución, según él, de la «action painting» de Jackson Pollock, y donde ponía en práctica, las enseñanzas de Cage del curso, Experimental Composition, que impartió en el New School for Social Research en Nueva York.

El trabajo de Pollock, le brindó a Kaprow, un progreso racional más allá de la pintura tradicional, ya que para Pollock, lo más importante era la acción pictórica y no el producto terminado. Kaprow, veía las pinturas de Pollock como «ambiente», más que pinturas en sí mismas, y le indicaron un camino en el cual la «acción» predominaba sobre la pintura. De igual manera declaró que los objetos de cualquier clase serían los materiales para el nuevo arte: pintura, sillas, comida, luces eléctricas y de neón, humo, agua, calcetines viejos, un perro, películas, y mil cosas más. Así surgió lo que él llamó la «acción-collage».

Tanto el Happening, como el *action painting*, se insertaron en la tradición del collage, al que se agregaba el «ensamblaje», como expresión tridimensional del primero; también se insertó el «ambiente», como una extensión tridimensional del «ensamblaje». Si en el ambiente los objetos se escenificaban como realidad objetual, en el Happening se convierten en un elemento constitutivo de la acción. Es decir, la escenificación, es una acción con objetos de la realidad, que se proclama un «acontecimiento artístico», lo que se llama Arte Procesual. Con respecto a esto Kaprow nos dice:

«La Composición del Happening, procede exactamente como en el ensamblaje y los environments, es decir, se desarrolla como un collage de sucesos con ciertos tramos temporales y en ciertos espacios». (A. Kaprow, 1969a, p. 190).

Ensamblaje es un proceso artístico donde se realiza una composición, poniendo juntos diferentes objetos. Ambiente es un proceso artístico donde se realiza una composición artística transformando un espacio determinado: se crea un ambiente a través de un Happening. Diapositiva con este texto. El término, designa a la obra que no mira al objeto, sino al evento. El artista parte de un proyecto de acción en la que implica activamente la presencia del público,

88

que es así sustraído de su papel pasivo y situado en activa relación con el evento artístico. En general, la acción no tiene lugar en el espacio cerrado de una galería, sino frecuentemente en distintos espacios de la ciudad, en los que imprevistamente irrumpe el artista con su gesto.

Algo que destaca con fuerza dentro del Happening, es su estructura mixed-media, es decir, una mezcla de varias disciplinas artísticas, dentro de una configuración espacio-ambiental: arte de objeto (objetual), sonido, proyecciones filmicas o de diapositivas, teatro y acción.

El Happening se puede relacionar con una nueva forma de teatro, influenciado por los escritos de Artaud, en lo que se refiere al shock provocativo que sufren los espectadores. Pero su estructura compartimental lo diferencia de la acción teatral, debido a que:

«En el happening no se escenifica una acción, sino que más bien es una escenificación del material complejo, como collage del material, donde se introduce también el movimiento y la acción humana». (S. Marchán Fiz, 1990. p. 196).

Entre 1957-1958, Kaprow, empezó a crear trabajos ambientales que exigieron la participación del público (una idea que también proviene de los experimentos de Cage), y esta integración de espacio, materiales, tiempo y personas, lo llevó a realizar un mayor trabajo experimental. Este trabajo experimental consistió en la realización de collage de acciones de gran tamaño, utilización de luces eléctricas o mecanismos que producían sonido y, una construcción especial de la obra donde se podía caminar por la misma. Esta idea lleva a Kaprow a crear con sus Happenings una geometría, un espacio-tiempo relativo, donde ocurren todas las acciones o eventos del acontecimiento artístico, un universo performativo.

El primer trabajo presentado oficialmente por Kaprow se le conoce como *18 Happenings en 6 Partes*, y se presentó en octubre de 1959, en la Reuben Gallery en Nueva York. Es a partir de esta acción, que el ahora famoso término Happening se originó; usado en un principio para indicar una producción muy determinada, ensayada y heterogénea, la palabra adquirió la connotación de una acción indirecta y espontánea. *18 Happenings en 6 Partes*, lo documenta Roselee Goldberg (2002) como sigue:

Tras haber decidido que ya era hora de aumentar la responsabilidad del espectador, Kaprow imprimió invitaciones que incluían la afirmación: «Usted se convertirá en una parte de los happenings; usted los experimentará simultáneamente».

Poco después de este primer anuncio, los invitados recibieron unos misteriosos sobres que contenían, pedazos de madera, plástico, trozos de papel, fotografías, figuras recortadas y fragmentos pintados.

Aquellos que asistieron a la *Reuben Gallery*, encontraron un desván en el segundo piso dividido con paredes de plástico, lo que dividía el espacio en tres habitaciones (circo de tres pistas); dentro de ellas, las sillas se encontraban dis-

89



18 Happenings en 6. Allan Kaprow, 1959.

tribuidas en círculos y rectángulos que obligaban a los visitantes a estar orientados en diferentes direcciones; había luces de colores extendidas entre los espacios divididos, y una construcción de tabllas en la tercera habitación, ocultaba la sala de control, de la cual, los intérpretes entraban y salían. Espejos de cuerpo entero en las dos primeras habitaciones reflejaban el environment completamente, un recurso que ya Kaprow había utilizado en los happenings realizados en el campus de la Rutgers University.

A cada visitante se le daba un programa y tres tarjetas grapadas, donde se explicaba, que el performance estaba dividido en seis partes; cada parte contiene tres happenings que se producen al mismo tiempo. El comienzo y el fin de cada uno se anunciaba con una campana. Se advertía a los espectadores que siguieran las instrucciones con cuidado: durante las partes uno y dos, podían estar sentados en la segunda habitación, durante las partes tres y cuatro, y así sucesivamente, cada vez que sonara la campana debían pasar a la primera.

Sonidos amplificados estrepitosos anunciaban el comienzo del performance: las figuras marchaban en fila india por los estrechos corredores entre las habitaciones provisionales. En una habitación contigua se proyectaban diapositivas, luego, dos intérpretes leían carteles portátiles: «Se dice que el tiempo es esencia... nosotros hemos conocido el tiempo... espiritualmente».

Y en otra habitación: «Ayer estuve a punto de hablar de un tema muy querido por todos ustedes: el arte... pero fui incapaz de empezar».

Se tocaban, la flauta, el ukelele y el violín; los pintores pintaban en un lienzo imprimado colocado en las paredes, mientras los gramófonos se introducían en el environment dentro de carretillas. Después de noventa minutos de dieciocho happenings simultáneos, cuatro rollos de tres metros caían de una barra horizontal entre los intérpretes que recitaban palabras monosílabas. Como se había anunciado, una campana sonaba dos veces, para anunciar el fin.

Se dejaba que el público hiciera lo que pudiera con los actos fragmentados, pues Kaprow, había advertido que las acciones no significaban cosa alguna claramente formulable, «por lo que el artista se refiere». Del mismo modo, el término happening carecía de significado, sólo pretendía indicar algo espontáneo, algo que simplemente sucede. No obstante, la obra fue ensayada cuidadosamente

durante dos semanas antes del estreno. Los intérpretes, entre los que se encontraban Rauschenberg, Jasper Johns, Alfred Leslie, y Lester Johnson, habían memorizado ciertos dibujos y marcas de tiempo, de modo que cada secuencia de movimientos estaba cuidadosamente controlada.

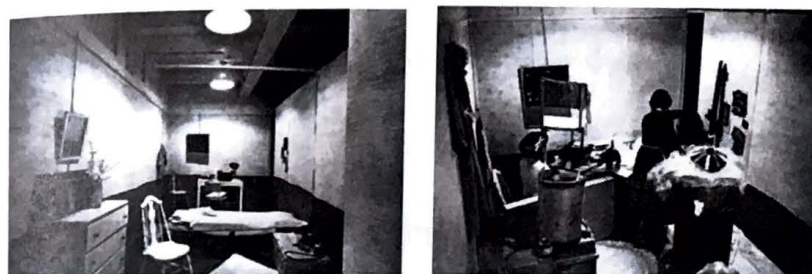
En este evento, Kaprow creó un acontecimiento con una combinación de elementos provenientes de distintas artes. Baile, música, construcciones, proyección de diapositivas, que se realizaban al mismo tiempo, en tres espacios y en seis partes sucesivas. A Kaprow le interesaba la creación de un espectáculo, que conjugara diversos elementos plásticos con la intensidad de la acción vivida.

18 Happenings en 6 partes, es una obra de «environment», activada por actores y espectadores justamente coreografiados y formalmente dirigidos. En el Happening, el espectador se convierte en parte integral de la acción; es tarea de la audiencia, envuelta en el Happening, descifrar los acontecimientos desconectados. El espectador deja de actuar como tal, y pasa a formar parte del conjunto de la acción misma. En el Happening, su carácter de mezcla de elementos, lo identifica claramente como un collage plástico-visual, musical y teatral. Esta tendencia, era una muestra más, del fenómeno del Pop Art, pero donde el objeto toma una importancia tan relevante como los protagonistas.

El Happening, como Kaprow lo desarrolló, es una producción no verbal, teatral, que abandona la estructura escenario-público, así como el guión tradicional y la línea narrativa del teatro tradicional. El assemblage tenía que ser caminado, tocado, sentido. Sin embargo, el Happening tenía que ser una genuina acción, donde la participación del espectador era fundamental; esta actividad ya no estaba confinada a una galería o a un museo. Las acciones de los artistas, están basadas en la vida real y el azar, y todas tienden a la ruptura de los conceptos tradicionales de arte.

«Un happening es un conjunto de acontecimientos llevados a cabo o percibidos en más de un tiempo y espacio. Su ámbito material puede estar construido, tomado directamente de lo que está disponible, o levemente alterado; tanto como sus actividades pueden ser inventadas o lugares comunes. Un happening, a diferencia de una obra de escenario, puede ocurrir en un supermercado, conduciendo por una autopista, bajo una pila de trapos, en la cocina de un amigo, ya sea a la vez o en secuencia. Si es en secuencia, el tiempo puede extenderse hasta más de un año. El happening es llevado a cabo de acuerdo a un plan pero sin ensayo, público o repetición. Es arte pero parece más cercano a la vida». (A. Kaprow, 1969a. p. 190).

Otros de los happening realizados por Kaprow fue *Push and Pull*, una Comedia de Muebles para Hans Hoffman en 1963. Las fotos muestran dos habitaciones que se construyeron en un almacén. La primera habitación estaba brillantemente iluminada e incluía objetos amarillos, debajo de bandas rojas pintadas en los muros del techo. La segunda habitación, como un ático, estaba cubierta con alquitrán, y estaba bien iluminada con una pequeña bombilla colgante; en el suelo, había una televisión sin sonido detrás de una caja de madera; cajas, ropas viejas y otros objetos, ensuciaban la habitación.



Push and Pull. Alan Kaprow, 1963.

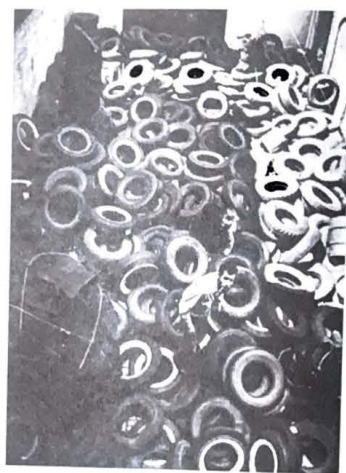
El público llegaba y empezaba a moverlo todo; ocurría un intercambio de objetos de una habitación a otra, lo que generaba un gran desorden. Una anciana molesta con esta situación, empezó a ordenarlo todo, como si de su casa se tratara; otra mujer se unió a la anciana, y pronto las dos habitaciones regresaron al estado que tenían al empezar el happening, completándose el ciclo. (Análisis del comportamiento).

Dentro de las instrucciones para el público se podía leer: «Cualquiera puede conseguir o hacer una o más habitaciones, de cualquier forma, tamaño, proporción o color. Cualquiera puede introducirse en una habitación y cambiarla o reordenarla, hasta que esté satisfecho con su arreglo. Todos los días se cambiarán las habitaciones». (A. Kaprow, 1969a. p. 197).

Yard. En 1962, Kaprow llena con neumáticos un patio vecinal. Los niños juegan despreocupados entre las ruedas; vecinos y paseantes ocupan ese espacio. Una apropiación del espacio para crear otra cosa distinta. El espectador no está frente al objeto sino que tiene que moverse entre ellos. Se redescubre así el objeto y su relación con él. El artista pretende reducir su actividad al mínimo y los espectadores se transforman en elementos activos. El objetivo que se busca, es la integración de arte y vida, intentando eliminar la separación entre ambos. Ya que en el Happening:

«No se trata de ennoblecer estéticamente la realidad, sino de ampliar lo estético a nuevos elementos que pueden encontrarse en la calle, en las plazas, en nuestro medio cotidiano y que no experimentan una estructuración artística consciente. El Happening responde a la intención de apropiar directamente la vida a través de una acción. En consecuencia, se inscribe entre los modelos intervencionistas de apropiación y estrategia de cambio de la realidad desde la perspectiva de una investigación del comportamiento». (S. Marchán Fiz, 1990. pp. 193-194).

Kaprow y muchos artistas de Happening crearon su propia «iconografía» para los objetos y acciones de su obra. Kaprow, en el Happening Courtyard, de 1962, que tenía lugar en el patio de un hotel abandonado en el Greenwich Village, exhibía una montaña de papel, de casi ocho metros de altura, una montaña invertida, una mujer en camisón y un ciclista; todos tenían connotacio-



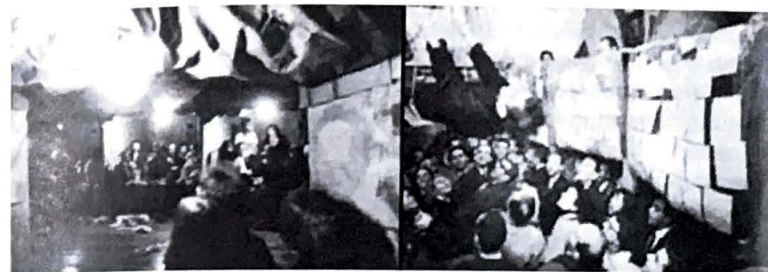
Yard. Alan Kaprow, 1962.

nes simbólicas específicas: la montaña, como centro del mundo; la muchacha ideal, era la personificación de un número de antiguos símbolos arquetípicos, ella es la diosa de la naturaleza (Madre Naturaleza) y Afrodita, la atracción sexual (Miss Estados Unidos). Muy rápidamente los Happenings proliferaron entre diferentes artistas.

En 1961, Robert Whitman, mostró el Happening *Mouth*; para ello, preparó la habitación con piel rosada y labios rojos, a manera de una gran boca a través de la cual, los participantes se movían y tomaban asientos en pequeñas sillas blancas que simulaban los dientes. Los actores se movían en una danza errática, se empapaban en agua y comían diferentes alimentos, mientras un péndulo se balanceaba por encima de sus cabezas.

*Mouth*. Robert Whitman, 1961.

Los túneles concéntricos de Whitman en el happening *American Moon*, de 1960 representaban capsulas de tiempo, a través de las cuales los intérpretes eran guiados a un espacio central que representaba «ninguna parte».

*American Moon*. Robert Whitman, 1960.

Jim Dine, fue otro de los artistas que destacó en la realización de happenings. En 1969 realizó *Car Crash*; los espectadores entraban en un environment completamente cubierto de blanco, con ropas, papel y pintura de este color. Mirando hacia arriba, veían lo que parecía ser una chica de 8 pies de alto, vestida de blanco (estaba sentada en una escalera que cubría con las vestiduras). Un hombre vestido de plata, con un sombrero de luces intermitentes hablaba con el público; una mujer vestida de hombre, y un hombre vestido de mujer llevaban luces en sus brazos, de manera, que cuando encendían las luces, sobre el hombre vestido de plata, gruñía como si le doliera, moviéndose, como intentando esconderse de ellos; simultáneamente, se escuchaba el sonido de los motores de los coches, y la chica en la escalera, recitaba poemas al azar con una tremenda carga sexual.

*Car Crash*. Jim Dine, 1969.

Para Claes Oldenburg, un Happening podía ser realista, con fragmentos de acción inmovilizada por iluminaciones instantáneas, como en *Instantáneas Desde la Ciudad*, de 1960; el environment lo constituía un paisaje de ciudad en collage, con calles empotradas y figuras inmóviles en un escenario contra una pared de texturas, luces parpadeantes y objetos encontrados en el suelo; o podía ser una transformación de acontecimientos reales o «soñados» como en *Autobodys* (Los Ángeles, 1963), que funcionaba mediante imágenes de televisión de automóviles negros avanzando lentamente en el cortejo fúnebre del presidente Kennedy.

Una velada de actos variados se organizó en 1960, en la Judson Memorial Church, en Washinton Square, Nueva York, que recientemente, había abierto sus puertas a los artistas de Happenning. Ray Gun Spex, organizada por Claes Oldenburg, con Whitman, Kaprow, Hansen, Higgins, Dine y Groom, atrajo a una multitud de doscientas personas.

La galería, la antecámara, el gimnasio, y el vestíbulo de la iglesia habían sido ocupados para *Instantáneas Desde la Ciudad* de Oldenburg y *Fields que Murió de Alcoholismo Agudo*, de Hansen, un poema y environment de films, proyectados en el pecho de Hansen. Jim Dine, reveló su obsesión por la pintura en *El Obrero Sonriente*, vestido con un blusón rojo, con las manos y la cabeza pintadas de rojo, y una gran boca negra, bebía de tarros de pintura, mientras escribía: «Amo lo que soy». La velada finalizaba con Dick Higgins contando en alemán, hasta que todos se iban.



El Obrero Sonriente. Jim Dine, 1960.

A pesar de que las obras eran diferentes, en cuanto a concepto se refiere, la prensa las catalogó de Happening, y a pesar de que no se formó ningún grupo, ni se redactó ningún manifiesto, ni se imprimieron revistas, ni propaganda, el término ha llegado a nuestros días para definirnos un nuevo arte que en la década de 1960 le dio unas posibilidades de expresión diferentes a las artes.

Debido a la estructura abierta del Happening, los cambios dentro de la acción, la yuxtaposición de objetos y acciones dentro del environment en que se realiza, por estar a merced del azar, por el factor sorpresa que introduce, y por la especial relación espacio-temporal que lo caracteriza, es inadecuado presentarlo en el marco clásico de las instituciones culturales, galerías y museos, por lo que rompe con la mercantilización del producto artístico.

Los espacios donde se realiza el Happening, son encontrados y seleccionados de antemano, por poseer determinadas características sensibles para su realización, la acústica, o por sus estímulos visuales; pueden ser almacenes, un edificio en ruinas, una tienda o al aire libre. Muchas veces se utilizaron espacios simultáneos, distantes y cambiantes, para ir en contra de lo estático que por lo general muestra la acción teatral tradicional.

El tiempo es variable, discontinuo, y no depende de un guión establecido; si depende del movimiento que se ejecuta en el marco ambiental del espacio. Con respecto al tiempo, Lebel indica:

«El tiempo del happening, es un tiempo fuerte, sagrado, mítico, en el curso del cual nuestra percepción, nuestro comportamiento, nuestra identidad misma es modificada». (J. J. Lebel, 1971. p. 47).

Por otro lado, el Happening se centra en los mecanismos de comportamiento, en la reivindicación de una mente y de una consciencia abiertas, para las decisiones personales, tanto del creador como del espectador, donde ocurre una ruptura con las convenciones tradicionales de ese comportamiento. El Happening crea un evento artístico con un fuerte carácter de improvisación, por lo que se adscribe al ámbito neodadaísta de la apropiación objetual de la realidad y de la provocación en el arte. El espectador, como tal, desaparece, para integrarse en la acción con una respuesta total; en realidad, no hay público ni actor y es un acontecimiento que se representa sólo una vez.

En el Happening se integran arte y vida, desapareciendo sus diferencias. Ese híbrido entre el arte y la vida, que por primera vez plantearon los artistas del Happening, es el que se llamó posteriormente *Performance Art*.

Allan Kaprow, es responsable de acuñar la frase «happenings» y de haber creado los fundamentos para el movimiento Fluxus y el *Performance Art*.

5.2. Arte de Acción en Europa. Precursores del Happening en Europa: Yves Klein y Piero Manzoni

El desarrollo del arte de acción en Europa a finales de la década de 1950, fue análogo al de Estados Unidos. Después de sólo diez años de una gran guerra debilitadora, la Segunda Guerra Mundial, muchos artistas sintieron que no podían aceptar el contenido apolítico, del entonces popular Expresionismo Abstracto. En aquellos años, llegó a considerarse socialmente irresponsables a los artistas que sólo se preocupaban por su producción estética, apartándose de los problemas políticos que estaban en juego.

Los artistas conscientes políticamente, alentaron las manifestaciones y las acciones estilo Dadá como un medio de atacar, las políticas capitalistas y los valores del arte establecido. A comienzos de la década de 1960 algunos artistas habían llevado a las calles y escenificado, actos agresivos, en Amsterdam, Colonia, Dusseldorf y París.

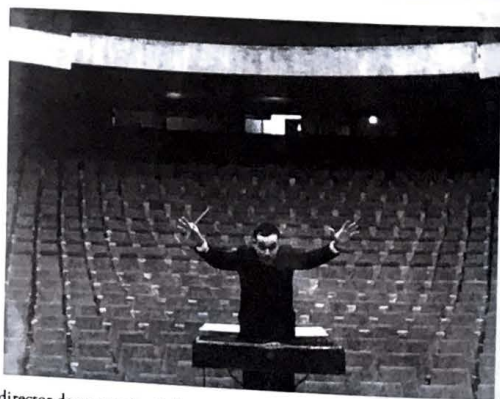
Específicamente en Francia, bajo la influencia de la Nouvelle Vague, de Simone de Beauvoir, de Jean Paul Sartre, y de la Internacional Situacionista, el performance fue considerado como un arte combativo, parte de una política y de una revolución artística.

Algunos artistas crearon obras que intentaban reflejar el «espíritu» artístico, como fuerza energética y cataléptica en la sociedad. En este período destacan dos artistas europeos: Yves Klein, y Piero Manzoni, considerados como precursores del Happening en Europa.

Yves Klein, nacido en Niza en 1928, trató de encontrar un espacio pictórico «espiritual» para sus obras, lo que con el tiempo lo llevó a las acciones en vivo. Comenzó su carrera en París, con un estilo muy personal y extravagante; su decisión por el color como una forma pura para expresar el misterio que envuelve el espacio, marcó el estilo del artista, que rechazaba toda línea o dibujo como una limitación a las percepciones espirituales.

Pero París no prestó atención a sus pinturas monocromas expuestas en el Club de Solitaires, presentadas en las salas de Editions Lacoste en 1955, ni al cuadro titulado *Expression de l'Univers de la Couleur Mine Orange*, expuesto en el Salon des Réalités Nouvelles del Palais des Beaux-Arts de la Ville de París; Klein mantuvo la postura de que el color representa «algo» por sí mismo, e hizo caso omiso, a las recomendaciones que le hicieron para introducir otro color o alguna forma geométrica dentro del cuadro.

Este período monocromo, Klein lo acompañó con un performance, que representó en muchas ocasiones, sobre todo, cuando su arte pasaba por momentos álgidos. Su título, *Sinfonía Monótona-Silencio*, describía su vida como el acorde de una orquesta.



El artista como director de su espacio vital espiritual. Teatro Gelsenkirchen. Alemania. Yves Klein, 1961.

El artista, como director de su espacio vital espiritual accede al escenario mundial del arte con el sonido orquestal monótono y el cuadro monocromo.

Más adelante, renuncia a seguir estudiando los matices de los colores y se centra sólo en el color azul, que debía unir el cielo y la tierra, disolver el horizonte plano y espiritualizar los cuerpos. Desarrolló un azul ultramar intenso y brillante que todo lo impregnaba como la expresión perfecta del azul. Con el tono específico de su mezcla, se podía conseguir, del mismo modo que el tono armónico en la música, la sensación de estar completamente impregnado por el color, sin necesidad de definirlo.



IKB 54. Yves Klein, 1957. Colección particular.

«¿Qué es el azul? El azul es lo invisible haciéndose visible. El azul no tiene dimensiones. Está más allá de las dimensiones que forman parte de los otros colores». (Klein citado por H. Weitemeier, 2001. p. 19).

Las obras de la época azul, se exponen por primera vez en Milán en 1957. En París, en mayo del mismo año, se organizó una exposición doble: en la Galería Iris Clert se mostraban los cuadros azules de Klein, con el título *Yves-le Monochrome*; con motivo de la inauguración, Klein preparó una acción, donde se lanzaban al aire mil y un globos azules desde la Place de Saint-Germain-des-Prés, como escultura aerostática, que debía llevar las ideas del artista de la tierra al cielo.

Cuatro días más tarde, se inauguraba en la villa de Colette Allendy otra exposición, titulada *Pigmento Puro*, donde se mostraba todo aquello que inspiró a Klein en la vida; se incluían objetos del mundo cotidiano, impregnados de azul, y elevados a la categoría de obra de arte. Presentó los rodillos con los que pintaba, montados en un marco metálico, un biombo azul de cinco piezas, una alfombra azul, las esponjas naturales pintadas de azul, un globo terráqueo pintado de azul y pintura en polvo azul esparcida por el suelo, para que las personas lo repartieran con sus pisadas. En el jardín, presentó un cuadro azul con dieciséis luces de bengala titulada *Pintura de Fuego de un Minuto*, que producían brillantes llamas azules.

A principios del año 1958, Klein se reafirmó en el convencimiento de que la idea como obra de arte, era más importante que la propia obra material llevada a cabo. Para ilustrar este concepto, proyectó un acontecimiento donde la obra

98

expuesta no sería ni una idea abstracta ni un objeto concreto, es decir, esta vez no expuso nada visible o palpable. La exposición conocida como *Le Vide* (El Vacío) tuvo lugar en la Galería Iris Clert en París. Con esta muestra, Klein se propuso conquistar un espacio desconocido, «la otra cara del cielo», donde el azul se ha abolido en el vacío de ese espacio.



Le Vide (El Vacío). Yves Klein. 1958. Galerie Iris Clert. A la izquierda, la vitrina. A la derecha, el baldaquino y las cortinas de la entrada.

Klein vació completamente la galería y la pintó con pintura blanca. Este espacio blanco contrastaba con el inimitable azul que exhibía el exterior de la galería y el toldo de la entrada; según Klein:

«El espacio vacío estaba lleno de una sensibilidad azul dentro del marco de las paredes blancas de la galería». (R. Goldberg, 2002. pp. 145).

Delante de la puerta se situaron dos soldados de la guardia republicana con uniforme de gala para, a modo de guardianes, simbolizar un ritual de entrada a otra dimensión. El acontecimiento atrajo a 3000 visitantes que aislados, o en pequeños grupos, entraban en silencio a la galería con un sinfín de expectativas. En general, la reacción del público fue satisfactoria y positiva y la galerista Iris Clert vendió dos obras de arte inmaterial.

Cada persona debería ser capaz de expresar en la propia experiencia artística su estado de ánimo. Así por ejemplo el pintor Wilfredo Lam valoró positivamente esta acción, llegando a considerarla una «síntesis totémica» de tiempos prehistóricos. Otros hablaban de una ruptura con el humanismo convencional, y el escritor Albert Camus reaccionó con un texto poético:

«Con el vacío los plenos poderes». (Camus citado por H. Weitemeier, 2001. p. 32).

99

El final de esta acción, culminó con un discurso de Klein, donde le daba la bienvenida a la «Época Pneumática», como un momento histórico en el arte, ya que pretendía una corporeización del espíritu tal y como se manifiesta en la vida práctica. Este concepto se aclara con la siguiente cita:

«En la filosofía griega el pneuma no es sólo el aire en general, sino más bien el soplo, la respiración, una sustancia aérea que provoca la respiración en el hombre y que, por tanto, se podría interpretar como el principio de la vida o la fuerza del alma». (H. Weitemeier, 2001. p. 32).

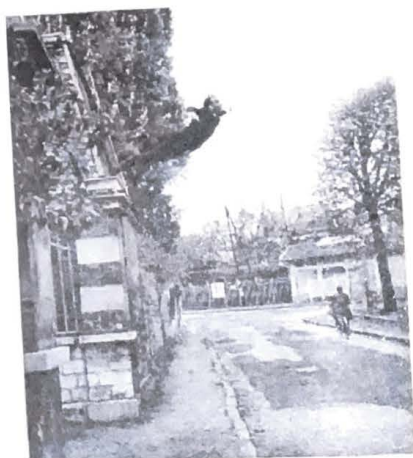
Esta exposición, significó para Klein un cambio en su vida y en sus fundamentos filosóficos; se afianzó en la postura, que su propósito artístico, no era el objeto de arte en sí mismo, sino una actitud espiritual hacia el arte; tanto Klein, como Kandinsky, comparten la idea de que el arte no es una creación inútil de objetos, sino una fuerza útil que sirve al desarrollo y a la sensibilización del alma humana.

Al igual que los artistas de Happening en los Estados Unidos, Klein ve una intensa relación entre el arte y la vida, pero para él la vida es consciencia cósmica, una energía libre e invisible que, a través del pneuma (respiración), llena el espacio. Con la fotografía *Salto en el Vacío*, publicada en el periódico de cuatro páginas del propio Yves Klein, *Le Journal d'un seul jour, Dimanche* (27 de Noviembre de 1960), el artista escenificó el autorretrato de su universo artístico y la imagen se convirtió en un icono del siglo xx.

El montaje fotográfico de esta imagen, que Klein titulaba *El Hombre en el Espacio*, activaba el antiguo sueño humano de volar, y a su vez, era el símbolo del arte del futuro. El periódico se creó con el fin de presentar una serie de ideas para el teatro, simulando informaciones periodísticas de actualidad. En el mismo formato del periódico *Journal d'un Dimanche*, Klein describió sus escenarios teatrales, hasta entonces sin publicar, como ritual de un día mundial del teatro.

Con la edición de este periódico, Klein demostró al mundo su poder inventivo con relación a los medios de comunicación, y con la publicación de la foto, conquistó un nuevo terreno para el arte de la pura imaginación. Así Klein se convirtió en el pionero del arte de los años 60 en Europa, y una estrella de los años 70 y 80 internacionalmente. El líder del arte conceptual, Joseph Kosuth, lo elogió como fundador de esta tendencia artística, ya que el movimiento Fluxus, el Happening, el *Performance Art*, el Body Art y todas las manifestaciones artísticas innovadoras se remiten a él.

El 27 de junio de 1958, Klein hizo rodar a una modelo desnuda y embadurnada de pintura azul sobre un papel extendido en el suelo, hasta que el mismo quedó teñido con las huellas. Con esta acción, el artista se dio cuenta que no tenía por qué pintar a partir de una modelo, sino que podía pintar con ellas. De manera que vació su estudio y empezó a realizar una obra donde las mujeres, se convirtieron en pinceles vivientes.



Salto al Vacío. Yves Klein. 1960. *Le Journal d'un seul jour, Dimanche*. 27 de Noviembre de 1960.



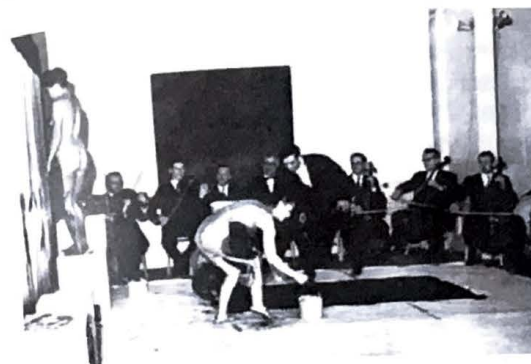
Así surgen lo que se conoce como las *Antropometrías de la Época Azul*, donde las formas del cuerpo femenino, se habían reducido a la dimensión del tronco como símbolo antropométrico, un símbolo relacionado con la doctrina de las medidas del cuerpo humano, que para Klein, eran la expresión de la concentración de la energía vital.

La primera representación de las Antropometrías de la Época Azul, se realizó en la Galerie Internationale d'Art Contemporain, el 9 de marzo de 1960. El dueño de la galería exigió una atmósfera distinguida y seria, para un proyecto tan arriesgado, representar ante un público escogido una situación solemne con modelos desnudas y una orquesta de veinte solistas.

El día de la presentación, Klein se presentó de smoking y al hacer una seña con la mano, la orquesta comenzó a tocar la Sinfonía Monótona, con un tono permanente durante veinte minutos, seguidos por veinte minutos de silencio. Cuando empezó la sinfonía, entraron tres modelos desnudas con recipientes llenos de pintura azul; bajo la tensión del público y la simultánea concentración en la representación, Klein embadurnó de pintura azul los cuerpos de las modelos, y dirigió las improntas como si fuera un acto de telequinesia. La acción se cubrió de una inusual magia, un acto ritualizado, donde de forma directa se le presentaba al público la sublimación de la carne desnuda, en el acto sensual de un ritual erótico. Después del espectáculo, se produjo un debate sobre la función del mito y el ritual en el arte.

Todas las antropometrías de Klein, exhiben la poética de la huella, si bien, la mano del artista no interviene, las impresiones se llevaban a cabo de manera precisa; la morfología de la obra terminada dependía de la anatomía, la expresividad y el temperamento de la modelo.

En Milán, Piero Manzoni, realizó una serie de acciones que eran más la afirmación del cuerpo como un material de arte válido que una declaración de



Performance *Antropometrías de la Época Azul*. Galerie Internationale d'Art Contemporain, 1960.



Performance *Antropometrías de la Época Azul*. Galerie Internationale d'Art Contemporain, 1960.



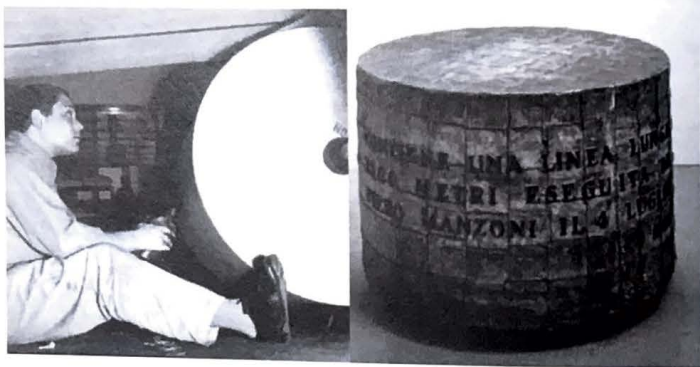
Performance *Antropometrías de la Época Azul*. Galerie Internationale d'Art Contemporain, 1960.

espíritu universal; intentó desmitificar el arte, impidiendo que los objetos artísticos se convirtieran en reliquias, en galerías y museos. Sus acciones se centraron

102 en la realidad cotidiana del propio cuerpo —sus funciones y sus formas— como expresión de la personalidad.

Para Manzoni, la pintura era una zona de libertad. Sus pinturas totalmente blancas, llamadas *Ácromos*, y fechadas desde 1957 hasta su muerte, pretendían exponer una superficie sin color, más allá de todas las formas del fenómeno pictórico, más allá de cualquier intervención diferente sobre el valor de la superficie.

Si en los *Ácromos* la obra de arte hacía referencia únicamente a sí misma, algunas de las obras de la serie *Linee*, incluso requieren la ocultación de la propia obra de arte para su validez. Se trata de una sola línea recta y continua, trazada sobre una tira de papel, que el artista realiza en ejemplares de diversa longitud durante el periodo de 1959-1961. Fueron presentadas por vez primera el 18 de agosto de 1959 en la Galleria Pozzetto Chiuso de Albisola Marina.



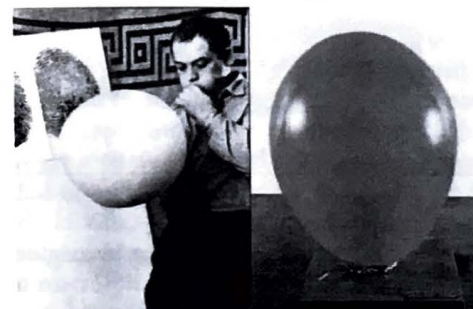
Línea de 7200 metros. Piero Manzoni, 1961.

La línea más larga documentada fue una de 7.200 m que realizó desde las 4:00 a las 18:55 el 4 de julio de 1960 en la imprenta del periódico local *Herning Avis* de la localidad danesa de Herning gracias al mecenazgo de Aage Damgaard. Esta línea, al igual que las anteriores, está contenida y sellada en un cilindro de zinc y enterrada en los jardines del Herning Kunstmuseum. Posteriormente, el 24 de julio de 1961 realizó dos líneas adicionales de 1000 m y de 1.140 m. Las tres constituían los inicios de un proyecto inacabado mucho más ambicioso en el que pretendía sepultar líneas de este tipo en las principales ciudades del planeta de tal forma que juntas sumasen la totalidad de la circunferencia del globo terráqueo. Para un proyecto similar, nunca realizado, Manzoni llegó a proyectar la realización de una línea blanca tan larga como el meridiano de Greenwich.

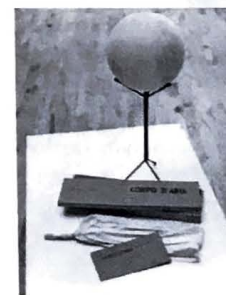
El binomio arte/vida, se refleja también en la producción artística de Manzoni. En la obra *Corpi d'Aria* (*Cuerpo de aire*), realizada entre octubre de 1959 y marzo de 1960, en la Galería Azimuth cada uno de los objetos constaba de una caja, un trípode y un globo desinflado que tenía un diámetro de 80 centímetros. Se llegaron a vender gran parte de las 45 unidades fabricadas, a un precio de 30.000 liras cada una. Sin embargo, el comprador podía pagar un

marco alemán adicional por cada litro de aire expirado por Manzoni si quería que fuese el propio artista el que hinchase el globo.

Los globos no inflados eran empaquetados en cajas de lápices, junto con un pequeño trípode, que servía de pie de exposición para el globo cuando se inflara. Al igual que *Escultura Viva*, eran valorados de manera diversa. Otros globos inflados por el propio Manzoni, se expusieron con el título de *Fiato d'Artista* y se vendieron a doscientos dólares el litro.



Fiato d'Artista. Piero Manzoni, 1960.



Corpi d'Aria. Piero Manzoni, 1959.

El artista se burlaba de este modo, del tradicional énfasis que la escultura plantea en cuanto a su permanencia e inmutabilidad a lo largo del tiempo, creando además una metáfora trascendental sobre lo transitorio de la vida misma.

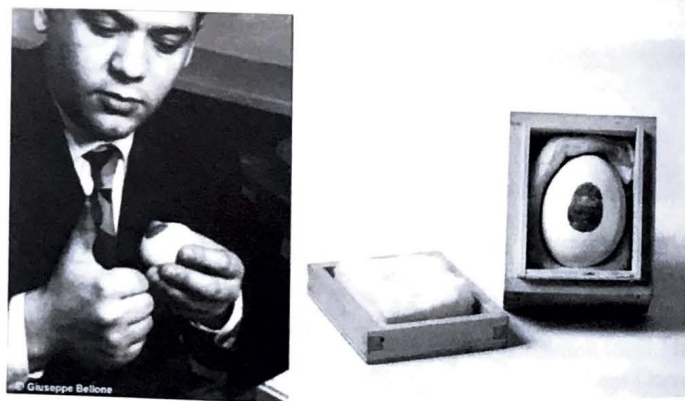
En mayo de 1961, Manzoni produjo y empaquetó noventa latas de *Merda d'Artista* (que pesaban 30 gramos cada una), naturalmente conservada y «made in Italy»; se vendieron al peso del oro, y pronto llegaron a ser especímenes de arte «raros».

El 21 de julio de 1960, Manzoni presentó en la Galería Azimuth, uno de los performance más recordados: el arte devorado por el público, cuyo título original fue *Consumazione dell'Arte Dinamica del Pubblico*, *Divorare l'Arte*. Hirvió y firmó con la huella de su pulgar algunos huevos duros y permitió a los espectadores comerse las obras de arte en 70 minutos. Al comer el huevo,



Mierda del Artista. Piero Manzoni, 1961.

el visitante entraba en comunión con la idea del arte mágico y simbólico que propugna el artista-creador.



Consumazione dell'Arte Dinamica del Pubblico, Divorare l'Arte. Piero Manzoni, 1960.

El 22 de abril de 1961, Manzoni inaugura en Milán su exposición *Escultura Viva*. Después de la propia firma de Manzoni sobre cualquier parte de la escultura viva, el propio individuo recibía un «certificado de autenticidad» con la inscripción:

«Con la presente certifico que x ha sido firmado por mi mano y, por tanto, a partir de este momento, es considerado una auténtica y verdadera obra de arte». (R. Goldberg, 2002. pp. 148).

Manzoni murió a los treinta años, en 1963. Klein murió de un ataque cardíaco a los treinta y cuatro años, ocho meses más tarde después de ver una de

sus Antropometrías incluida en el film *Este Perro Mundo*, en el Festival de Cine de Cannes.

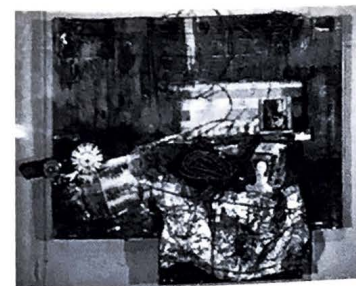
5.3. El Happening en Europa

En los Estados Unidos, el Happening tuvo como contexto e inspiración el neodadaísmo, sin mayores alcances sociales y políticos; su actividad se centró en un mundo paralelo al del Pop, con sus fetiches de consumo, pero sin la agresividad del Funk o del Schocker Pop. En Europa, sin embargo, los artistas se preocuparon por instaurar acciones que hicieran visibles el contexto político-social, con sus características y posibilidades de cambio. En Europa, los artistas principales de Happening, fueron Jean-Jacques Lebel y Wolf Vostell.

Wolf Vostell fue creador de un arte de contacto, y de conflicto directo con la vida, y la sociedad de su tiempo. Nacido en Leverkusen (Renania) en 1932, fue un ingeniero de la vida, y como tal, le gustó experimentar con todos los materiales que estuvieran a su alcance: utilizó la fotografía, instrumentos electro acústicos como micrófonos y osciladores, pintura al óleo y acrílica, cemento, cobre, plomo; su obra comprende objetos-partituras, conciertos de música, ambientes, acciones y happenings, cuadros-objeto y vídeo entre otros.

Es considerado uno de los fundadores del video arte, así como un pionero del Happening y del movimiento Fluxus en Europa. Además, fue el primer artista del siglo xx, que emplea el aparato de televisión en sus obras, detrás del lienzo de sus cuadros-objeto y sus piezas de automóviles.

Hacia mediados de los años 50 inventa la técnica del *décollage*. Para Vostell la noción de *décollage* plantea un conjunto dinámico de fragmentos de realidad entrecruzados. Tanto sus obras materiales como acciones estaban impulsadas por un mismo principio: la estética de la destrucción, la cual pretendía recoger el carácter negativo y agresivo del mundo contemporáneo.



German View from the Black Room Cycle. Wolf Vostell, 1958. Una pieza de madera quemada con alambre de púas, y recortes de prensa sobre el Ejército Soviético y la organización militar de la policía de la Alemania Oriental, evoca asociaciones con la situación política del momento y la existencia de dos estados alemanes. *The Black Room* está compuesta por tres montajes-objeto.

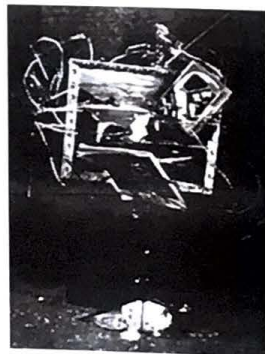
Toda destrucción libera una enorme cantidad de energía, y es por este efecto dinámico, por esta acción impulsora, que la destrucción sienta las bases de toda su futura creación.

Las relaciones de oposición invaden la obra y vida de Vostell (el construir y destruir, la escritura y el silencio, la vida y la muerte) pues la ambivalencia positivo-negativo está presente en todo acto humano.

«El décollage afecta a la extracción de cualquier fenómeno (visual, fotográfico, objetos, acciones, acontecimientos o comportamientos) de su contexto familiar, cotidiano, confrontándolo con otros ámbitos distintos de la realidad, e incluso, contradictorios. A través de los más diversos recursos de la naturaleza procesal y temporal se articulan combinaciones inesperadas capaces de despertar una cadena asociativa, unos mecanismos sorpresa de lectura. El objetivo de este procedimiento será instaurar procesos mentales mediante una movilización de la percepción y de la fantasía a cargo de los diferentes modos de composición y representación». (S. Marchán Fiz en J. A. Agúndez García, 1999 p. 209).

Los experimentos de Vostell con la música y el ruido, en sus Happenings, son directamente deudores de las concepciones que dieron lugar a la música concreta y la electroacústica, que bebían de la concepción de escucha reducida y de los denominados objetos musicales de Pierre Schaeffer. Si además de esto, los sonidos al fijarse mediante la grabación, se convierten en objetos, que pueden ser manipulados, procesados, transformados.

Su estética del fragmento en construcción-destrucción, el décollage, fue su excusa para buscar y combinar materiales diversos y llevar el trinomio acción-cuerpo-ruido (música) a un conflicto fructífero a través del movimiento. Este era el singular proceso de composición musical de Wolf Vostell, ingeniero de la vida, la música y el arte.

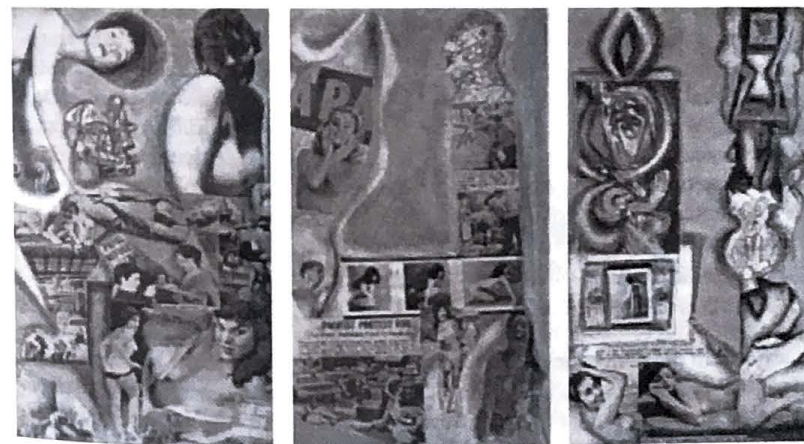


TV Burying. Wolf Vostell, 1963.



Vostell, en su Happening *Im Ulm, um Ulm und Um Ulm Herum* (1964), trasladó unas trescientas personas de un lugar de acción a otro, emitiendo durante los trayectos las grabaciones de distintos textos publicitarios. Entre los lugares que se visitaron llama la atención un aeropuerto militar donde se asistió a un ensordecedor concierto de motores de tres cazareactores, un lavado automático de coches donde un automóvil chocaba repetidamente contra trozos de carne, o un garaje subterráneo donde una serie de mujeres con cochecitos de niño paseaban ataviadas con máscaras de gas. El Happening de *Ulm* es una recopilación y a la vez una conexión de las ideas anteriormente descubiertas por Vostell: confrontar lugar y contenido, declarar el sonido como música, establecer la analogía entre el arte y la vida, recuperar el contenido artístico como contenido sociológico o, conjugar el azar, la casualidad y el juego, entre otros elementos. (J. A. Agúndez García, 1999. pp. 185-218).

Jean-Jacques Lebel, nacido en Neuilly-sur-Seine, cerca de París, en 1936, vive y trabaja en París. La revolución sexual que aparece en las obras de Lebel, y que se atribuye como una generalización a toda la década de los sesenta, estaba ya implícita en los años cincuenta en los poetas beat, así como en la música y en medios inusuales como el de las drogas y el alcohol, todo lo cual se refleja en su libro *Antología de la Poesía de la Generación Beat*, de 1966.



Triptych (L-R) Papal Refuge. Jean-Jacques Lebel, 1964.

Desde sus inicios, ejerce a la vez la actividad artística, la escritura y la edición, la organización de exposiciones y la militancia política.

En 1955, año de su primera exposición personal, publica la revista *Front Unique*. Es organizador de *L'Anti-Procès*, manifestación y exposición contra la guerra de Argelia y la tortura (1960-1961). Da nacimiento al Festival de la Libre Expresión (1964) y al Festival International Polyphonix (1979) que hacen un llamamiento a artistas, poetas, cineastas y músicos de todo el mundo. En 1968 participa en el *Mouvement du 22 mars*, en el grupo anarquista *Noir*.

108 et Rouge y en Informations et Correspondances Ouvrières. Lebel fue uno de los primeros en escribir sobre el Happening; en su libro *El Happening*, de 1966, defendía la idea de que esta acción artística es un instrumento de rebeldía, en la búsqueda de la liberación de los acondicionamientos sociales. Sus acciones buscaron un «shock» en el espectador incitándolo a reaccionar y reflexionar contra la sociedad establecida.

En 1966, Lebel presentó Cent Vingt Minutes au Divin Marquis, una obra performativa que concluyó tortuosamente tras la llegada de la policía. En la oscuridad del teatro, el público se encontró con unos pedazos de reses colgados con ganchos de carnicería que todavía derramaban gotas de sangre. Shirley Goldfarb, una expatriada americana que había trabajado con Warhol y gozaba de una magnífica voz de soprano, cantó a cappella los fragmentos más obscenos de Les 120 Journées de Sodome ou l'École du Libertinage, mientras que otra participante, ataviada con una máscara del general De Gaulle, orinaba sobre el público situado debajo. Sin embargo, el momento de mayor intensidad se produjo con el striptease del transexual Cynthia. La curiosidad desbordante del público mostraba su ignorancia ante la realidad transexual, que apenas empezaba a ser visible en un espacio social marcadamente machista y heterosexual como el francés.

Las acciones europeas sintieron la necesidad de la transformación de la realidad, y de la reivindicación de la vida psíquica, reprimida por las condiciones históricas existentes. Esta reivindicación de la vida psíquica, y esta transformación de la realidad va íntimamente relacionada con la magia y el ritual.

En el ritual se integran creencia y comportamiento, tradición y cambio, orden y caos, el individuo y el grupo, subjetividad y objetividad, naturaleza y cultura, lo real y el ideal imaginativo. Tanto si se define el ritual en términos de las características de «el entusiasmo» (fomentando el grupo) o «el formalismo» (fomentando la repetición de lo tradicional), el ritual se describe de forma consistente como una vía discreta y paradigmática de integración sociocultural, apropiación, o transformación.

Ciertas manifestaciones europeas se han interesado en el Happening como reconquista de la función mágica, y del arte, como transmisor de fuerzas psíquicas, expresión del pensamiento místico, reacción a la civilización tecnocrática y a la industria de la cultura. Como resultado, se ritualizan las acciones artísticas, como rituales primitivos aislados, descontextualizados de creencias y religión. En estas premisas se han apoyado Lebel, los Accionistas de Viena y Joseph Beuys.

El movimiento del Accionismo Vienés, queda comprendido reduciéndose a las figuras de Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, y Rudolf Schwarzkogler. Los accionistas vieneses, consiguen producir por primera vez en Austria, un movimiento de auténtica vanguardia, utilizando el cuerpo como instrumento para una práctica revolucionaria, tanto artística como política, lo que fue un fenómeno único en la Europa de posguerra.

Se produjo paralelamente al happening norteamericano, al movimiento Fluxus internacional, a la orientación performativa de artistas alemanes como Joseph Beuys y Wolf Vostell, junto al despertar de ciertas explosiones neodaístas, como el grupo Gutai en Japón, los situacionistas y letristas franceses y

109 otras neovanguardias. Por el hecho de utilizar el cuerpo, como instrumento y razón del arte, se consideran los precursores del llamado Body Art.

El Accionismo Vienés, constituyó una respuesta agresiva a la conservadora generación austriaca posterior a la Segunda Guerra Mundial, en un país donde la reconstrucción fue más difícil todavía, debido a su alineamiento con el nacionalsocialismo, a la gran represión a la que fue sometido después de la guerra, cuya independencia e integración no le llegó hasta 1955, y a los valores tradicionales y burgueses, marcados por un enraizado catolicismo, y una carencia de vanguardias en las primeras décadas de siglo XX.

El arte de los accionistas de Viena, hace patente esa lucha ideológica a través del cuerpo, por romper la cadena de significantes instalados en ese sujeto. Un instrumento de ayuda para esa rebelión, será la mirada regresiva a la Secesión vienesa y a su «pulsión de muerte»: la Viena de Klimt, Schiele y Kokoschka, de Freud y Wittgenstein. En esa rebelión del lenguaje, les precedieron y acompañaron los poetas radicales del Wiener Gruppe (1954-1960).



Automutilación III. Günter Brus, 1965.



Acción 6. Rudolf Schwarzkogler, 1966.



Primera Acción. Hermann Nitsch, 1962.



Acción. Otto Mühl, 1963.

Brus, a la luz del psicoanálisis, se rebela contra todo objeto exterior y contra el cuerpo propio, Schwarzkogler lo hace sublimizando el imperio de los sentidos, Nitsch lo cumple acudiendo al rito sacrificial y Mühl pone en acción la liberación sexual como símbolo del despertar del sujeto, para liberarlo de la opresión familiar, estatal y simbólica.

«El Accionismo de Viena es una forma ritual de acción que tiende a poner en evidencia el carácter anárquico de la vida y a liberar de la agresividad los impulsos inconscientes reprimidos». (S. Marchán Fiz, 1990. pp. 201).

En todas las obras de estos artistas vieneses, se potencia el componente energético del Happening, derivado de la irritación, la provocación, la sorpresa y el shock. El Accionismo Vienés intentó penetrar en la psiquis humana, en el inconsciente colectivo conectado con el psicoanálisis de Jung. Presentaron el libertinaje sexual, como producto de las represiones sexuales. Sus acciones y la participación del público, alcanzan un carácter sagrado y un ataque obsceno a los tabúes sexuales o religiosos, muy próximo a los mitos de lo puro y lo impuro.

Se mueven dentro de una línea de destrucción, desde una perspectiva no teatral, aunque de modo similar al teatro, entienden la acción como un ritual.

Los accionistas emprenden un camino artístico que, como en el *Teatro de la Crueldad* de Artaud, atraviesa los mitos, los ritos y los sistemas simbólicos de la humanidad, rechazando la historia contemporánea y abrazando la marginalidad. Estas acciones perseguían la liberación de los instintos, en sus ataques al sexo y a la religión, por lo que fueron irreverentes; exhibicionistas, por mostrar en público la intimidad del cuerpo y sus funciones; blasfemos, por utilizar los arquetipos religiosos y sus símbolos en sentido contrario a la norma católica. Y todas las acciones estuvieron envueltas en un sueño de pulsión erótica y de muerte, de sacrificios de sangre, destrucción, automutilaciones y salvajismo, en representaciones escénicas que jamás se habían visto, buscando la transformación del hombre y la ruptura de lo establecido. Los Accionistas de Viena hicieron que se cumpliera el sueño de Artaud:

«El teatro sólo podrá ser nuevamente el mismo, ser un medio de auténtica ilusión, cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños, dónde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino interior». (A. Artaud, 2001. p. 104).

A partir de la segunda mitad de los años 60, y de su participación en DIAS (Destruction in Art Symposium) en Londres (1966), sus acciones fueron más radicales, menos íntimas y más públicas e impúdicas, inaugurando un arte de acción directo, cuyo sentido se transforma en revolucionario, un ataque directo a los valores burgueses para su destrucción.

Ya conocidos a nivel internacional, optan por un arte político y revolucionario, acorde con el nuevo paradigma ideológico que preparan el Mayo francés del 68, las revueltas estudiantiles en las universidades norteamericanas y los movimientos pacifistas, psicodélicos y comunales.

El artista alemán Joseph Beuys también trabajó dentro de la línea del ritual, de acción no teatral; creía que el arte debía transformar la vida cotidiana de las personas, por lo que recurrió a acciones dramáticas y conferencias para acabar con la paciencia de las gentes y obligarlas a cambiar de consciencia. Sus acciones parecían dramas, por su rígido simbolismo, y por su compleja y sistemática iconografía; los objetos y materiales que utilizaba eran protagonistas metafóricos de sus performances.

En la Galerie Schmela de Düsseldorf, el 26 de noviembre, de 1965, Beuys con la cabeza cubierta de miel y pan de oro, cogió en sus brazos una liebre muerta, y en silencio la llevó de acá para allá por toda la exposición de sus dibujos y pinturas, «dejándola tocar sus cuadros con sus patas». Luego se sentó en un taburete, en un rincón débilmente iluminado y procedió a explicarle al animal el significado de sus obras.

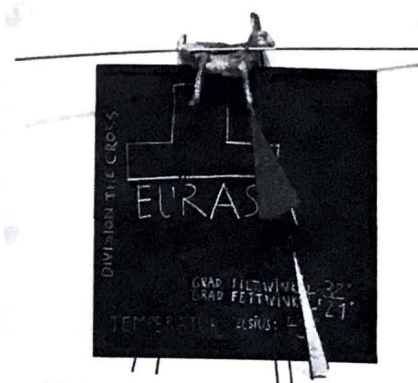


¿Cómo Explicarle las Pinturas a una Liebre Muerta? Joseph Beuys, 1965.

Un símbolo, donde la materia como energía de la transformación, asocia la actividad creativa del artista con la cera, y la miel, el don ofrecido por la abeja, que nos recuerda las metamorfosis de Ovidio. Metáfora apícola donde la colmena, el taller de las abejas, es crisol del orden y de una eficaz producción social, colectiva. La abeja reina preside una concentrada creación social y, además, regenta las fuerzas que transforman el polen y el néctar en miel. Su cabeza y el rostro cubiertos de miel y pan de oro, simbolizan una emanación de luz y calor; es la cabeza incendiada por ideas vivientes, el pensamiento vivo. Para Beuys, el animal es energía espiritual, intensa vitalidad psíquica, realidad sobrehumana, más cercana a lo sagrado y a lo divino.

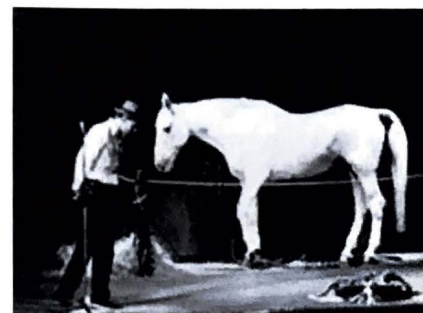
La acción titulada *Eurasia*, de 1966, fue un intento de Beuys de examinar las polaridades políticas, espirituales y sociales que caracterizan la existencia. Construye otra escena artística y simbólica con una importante presencial animal: con una tiza, el artista traza una cruz partida en una pizarra. La división de la cruz alude al Oriente bizantino y el Occidente romano. Mediante una línea trazada en el suelo, Beuys se mueve de un lado a otro con una liebre muerta dispuesta sobre dos palos de madera. El artista pasa de una región a otra; es el devenir del nómada. *Eurasia*, es la simbiosis espiritual de la Europa moderna analítica, con el Asia intuitiva ancestral. Es al mismo tiempo, el regreso sobre las huellas de las primeras migraciones de los pueblos indoeuropeos, que comenzaron su dispersión sobre Europa desde algún lugar del Asia Central.

En la acción *Titus e Ifigenia*, en Frankfurt, en 1969, Beuys comparte el escenario con un animal vivo. Se mueve junto a un caballo blanco que se encuentra dentro de un cercado. El cuadrúpedo se desliza sobre una placa metálica que amplifica sus pasos. El artista, a veces se arroja con un abrigo de piel. Beuys cita, interpreta y comenta mediante gestos, textos del *Titus Andrónicus*



Eurasia. Joseph Beuys, 1965.

de Shakespeare y de *Ifigenia en Táuride* de Goethe como un continuum sonoro, no plástico, indiferenciado, leído hacia el micrófono a una distancia considerable. Se oyen, provenientes de una cinta magnetofónica, montajes de textos de ambos dramas recitados con voz monótona. El texto es material acústico al cual Beuys se expone. Por momentos, realiza movimientos pausados que el caballo parece imitar. En ciertas oportunidades, hace sonar unos platillos. Alternativamente, Beuys y el espacio escénico se identifican con Ifigenia o con Titus.



Titus e Ifigenia. Joseph Beuys, 1969.

Otra acción artística esencial, donde Beuys se encuentra con lo animal es *Me Gusta América. Le Gusto a América-Coyote*. Durante tres días, convive con un coyote en la galería Block de Nueva York. Beuys arriba en avión al aeropuerto de la ciudad norteamericana y, desde allí, se traslada directamente a la galería, totalmente envuelto en fieltro, sin poder observar nada de lo que lo rodea. Una vez en la galería, Beuys cohabita con el coyote en un recinto aislado por

114 una malla metálica. Allí, envuelto en fieltro, con guantes y un bastón, recorre las páginas de un periódico que se extiende por el suelo. Mediante el desplegado papel, se constituye un espacio común de observación recíproca entre el artista y el animal. Después de las tres jornadas, de un latir compartido con el ser del bosque y los aullidos, Beuys regresa a Alemania arrebujado en fieltro, tal como había llegado.



Me Gusta América. Joseph Beuys, 1969.

Durante tres días, Beuys hurga, ausculta, camina sobre la culpabilidad reprimida de la civilización norteamericana. Culpabilidad surgida de la matanza injustificable del indio. El indio debía ser exterminado no tanto para arrebatarle sus tierras, sino por su experiencia más amplia de la libertad. El indio vivía tan libre como el coyote o el búfalo. Por eso, oprimir o exterminar al indígena fue un despedazar la propia bandera de la libertad que la sociedad norteamericana decía representar. La angustia de esta contradicción se retuerce en el fondo oscuro del alma colectiva del país del Norte.

Su idea de «escultura social», que consistía en extensas discusiones, en grandes reuniones de personas, era un medio que utilizaba para extender la definición de arte más allá de la actividad especializada. Tenía la intención de que la «escultura social» movilizara la creatividad latente en cada individuo, lo que transformaría al mundo y a la sociedad futura.

En las propuestas de Beuys se alienta el espíritu vanguardista que intenta identificar arte y vida, y proclamar que todo ser humano es depositario de una fuerza creativa. Para Beuys, esa fuerza creativa universal se revela en el trabajo. Y, por tanto, la tarea del artista no es, en su raíz, distinta de la de los no artistas.

Para Beuys, la acción es una experiencia catártica, un ritual de iniciación donde, desde una perspectiva antropológica, arte y ritual van unidos de un modo dramático en operaciones chamánicas de intensa concentración y hondo alcance espiritual.

6. El Movimiento Fluxus

El movimiento Fluxus, surge a principios de los años 60 en Estados Unidos como una consecuencia de la Guerra de Vietnam. Los herederos del Dadaísmo y el Surrealismo, reaccionan frente al arte institucionalizado que consideran un impedimento para la libertad creativa. La nueva realidad política y social, requería de nuevos lenguajes para interpretarla, y así nació Fluxus. Su principal propósito, consistió en investigar y poner en práctica diferentes métodos que permitieran lograr la ampliación de la consciencia, tanto en el emisor como en el receptor artístico.

Fue el artista lituano Georges Maciunas quien empleó por primera vez ese término latino, que significa fluir, dejar correr. Era el año 1962, y pretendía subrayar el aspecto efuente de unas obras que nacen y mueren prácticamente en el mismo lugar y momento en que se crean. El Arte Fluxus aún a todas las expresiones, desde la música a las artes plásticas, y aspira a hibridar lo culto y lo popular. El resultado es una actuación interactiva en la que la participación del espectador es fundamental y el valor mercantil de la obra es prácticamente inexistente.



Georges Maciunas, 1970.