

- 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 arrebujaado 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 arrebatarse 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 effluente de unas obras que nacen y mueren prácticamente en el mismo lugar y momento en que se crean. El Arte Fluxus aúna 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.

FLUXMANIFESTO ON FLUXAMUSEMENT -VAUDEVILLE-ART? TO ESTABLISH ARTIST'S NONPROFESSIONAL, NONPARASITIC, NONELITE STATUS IN SOCIETY, HE MUST DEMONSTRATE OWN DISPENSABILITY, HE MUST DEMONSTRATE SELF-SUFFICIENCY OF THE AUDIENCE, HE MUST DEMONSTRATE THAT ANYTHING CAN SUBSTITUTE ART AND ANYONE CAN DO IT. THEREFORE THIS SUBSTITUTION OF ART-AMUSEMENT MUST BE SIMPLE, AMUSING, CONCERNED WITH INSIGNIFICANCES, HAVE NO COMMODITY OR INSTITUTIONAL VALUE. IT MUST BE UNLIMITED, OBTAINABLE BY ALL AND EVENTUALLY PRODUCED BY ALL. THE ARTIST DOING ART MEANWHILE, TO JUSTIFY HIS INCOME, MUST DEMONSTRATE THAT ONLY HE CAN DO ART. ART THEREFORE MUST APPEAR TO BE COMPLEX, INTELLECTUAL, EXCLUSIVE, INDISPENSABLE, INSPIRED. TO RAISE ITS COMMODITY VALUE IT IS MADE TO BE RARE, LIMITED IN QUANTITY AND THEREFORE ACCESSIBLE NOT TO THE MASSES BUT TO THE SOCIAL ELITE.

Fluxumanifiesto para el Teatro. Georges Maciunas, 1970.

El movimiento Fluxus pretende desacralizar el objeto y hacer arte con la propia vida. Panfletos, carteles, y otras herramientas del mundo publicitario son casi siempre parte del espectáculo.

Otra de las líneas precursoras del *Performance Art* puede hallarse en las acciones Fluxus. El Fluxus ha sido considerado como una modalidad del arte de acción, aunque debe dársele un espacio más relevante, pues ejerció una gran influencia en las nuevas tendencias del ballet y la música. El Fluxus se concentra en la vivencia del acontecimiento que transcurre improvisadamente, a diferencia del Happening, en el que existe un plan trazado de antemano. Además contribuiría a un cierto distanciamiento con el espectador frente al acontecimiento, abriendo paso por este canal, a la estructura del *Performance Art*.

Los objetivos de Fluxus no son estéticos, sino sociales, e implican la eliminación progresiva de las bellas artes, y el empleo de su material o capacidades para fines sociales constructivos. Es una forma de antiarte, que se alza contra la práctica profesional del arte, contra la separación artificial entre productores y espectadores, entre el arte y la vida. Está en contra del objeto artístico tradicional y contra el arte como artículo comercial. Al igual que los movimientos de vanguardia del siglo xx, está en contra de todas las instituciones, como por ejemplo, la ópera y el teatro, y está a favor de las artes populares, como el circo, las revistas y las ferias. En el esfuerzo de suprimir el arte como artículo comercial, desarrollaron numerosas formas de canalizar esta actitud, que rompía con los esquemas tradicionales de la obra. Sus trabajos llegaron a difundirse a través de lo que se llamó «Mail Art» y «Rubber Stamp Art».

Entre los artistas vinculados a esta ideología, en Estados Unidos, se encuentran: George Maciunas, Dick Higgins, Bob Watts, Al Hansen, Jackson MacLow, Richard Maxfield, Yoko Ono, Ken Friedman, La Monte Young y Alison Knowles. Sus acciones fueron principalmente representadas en Nueva York, en el Café au Go Go, el Epitome Café de Larry Pons, el desván de la calle Chambers de Yoko Ono y la Galería A/G.

En Europa, en este mismo momento se estaba desarrollando un grupo de acciones cuyos representantes fueron: Robert Filio, Ben Vautier, Daniel Spoerri, Ben Paterson, Joseph Beuys. Emmett Williams, Tomas Schmit, Nam June Paik, Wolf Vostell y Jean-Jacques Lebel, algunos de los cuales habían realizado sus performances en Nueva York.

En Japón se destacaban: Takehisa Kosugi, Shigeko Kubota y Toshi Ichiyaniagi, que más tarde llegaron a Nueva York, donde el grupo Gutai de Osaka, Akira

Kanayama, Sadamasa Motonaga, Shuso Mukai, Saburo Murakami, Shozo Shimamoto, Kazuo Shiraga, y otros, habían presentado sus propios espectáculos.

Sus eventos podían ser parecidos a una acción, pero eran más divertidos y no limitados a la actuación. Los trabajos Fluxus podían parecer excéntricos e inconsecuentes, pero esa actitud fue la que llevó a la ruptura de lo tradicional en el medio artístico.

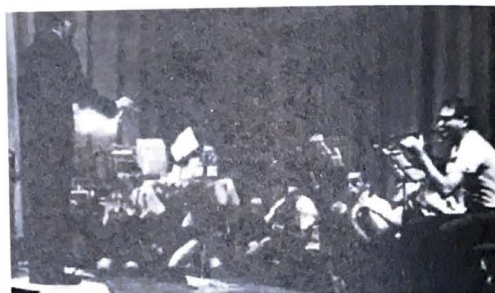
En 1962, se organizó el Festival Name, en Nueva York, que duró un año completo. Este Festival incluyó una serie de actividades muy variadas como: Subasta de Al Hansen, Saldos de sombreros de Name de Alison Knowles, una exposición de décollages de Vostell, además de una excursión de todo el día a la granja de George Segal en New Brunswick.

Destacó la acción, *El primero y el segundo desierto*, un juego de la Guerra de Secesión, en mayo de 1963, realizado en la parte baja de la ciudad, donde se intersectan las calles Washington y Richmond; una infantería de soldados de cartón, de sesenta centímetros de alto, libraban la batalla acompañados de los plausos del público, mientras una mujer semidesnuda, subida a una escalera de mano, marcaba los tantos.

Los conciertos Fluxus, se realizaron en el Carnegie Recital Hall, donde Charlotte Moorman organizó el primer Festival de Vanguardia en agosto de 1963. En su comienzo, fue un programa musical pero pronto se amplió para incluir las acciones de los artistas, y en particular una reconstrucción de *Originale* de Stockhausen, orquestada por Kaprow, y que incluía a Nam June Paik, Max Neufeldt, Robert Delford-Brown, Lette Eisenhauer y Olga Adorno, entre otros.



Originale. Stockhausen, 1963.



Fluxuconcierto. Carnegie Recital Hall, 1963.

La colaboración entre artistas norteamericanos y extranjeros continuó, y en 1964, Vostell presentó *Usted*, un happening de *décollage* que tenía lugar en la piscina de la casa de Robert Delford-Brown, en el suburbano pueblo de Great Neck; además de desarrollarse el happening en la piscina de la casa, se desarrollaba en un huerto y en una pista de tenis, donde se encontraban desparramados huesos de vacuno. Un estrecho sendero, con anuncios en colores de la revista *Life* esparcidos, e interrumpidos a intervalos por altavoces que recibían a cada visitante con ¡Usted, usted, usted!, serpenteaba entre las tres localizaciones principales de la actividad. En el extremo más profundo de la piscina, había tres máquinas de escribir, además de sacos de plástico y pistolas de agua, llenas de líquidos de color amarillo, rojo, verde y azul.

«Tumbese en el fondo de la piscina y construya una fosa común. Mientras yazca allí, decida si disparará o no a otra persona con el color».

Se instruía a los participantes. En el borde de la piscina, habían tres televisores sobre una cama de hospital, mostrando cada uno, imágenes distorsionadas de diferentes partidos de béisbol.

«Permitan que le aten a la cama donde están funcionando los televisores. [...] Libérese usted mismo. [...] Póngase una máscara antigas cuando el televisor arda y trate de ser tan amable como le sea posible con los demás». (R. Goldberg, 2002. p. 133).

Usted, explicó más tarde Vostell, pretendía confrontar al público, dentro de la sátira, con las irrazonables exigencias de la vida, en la forma de caos, confrontarlo.

Actos de grupos similares, florecieron por todo Nueva York, Washington y otros lugares de Norteamérica, donde Cage, Rauschenberg y Whitman, entre otros, celebraron Arte y Tecnología en 1966. Dentro de las acciones llevadas a cabo dentro de este acto, Claes Oldenburg, hizo una importante consideración, donde apuntaba:

«El lugar donde la obra ocurre, el objeto grande, es parte del efecto, y por lo general el primero y más importante factor que determina los actos (los materiales a mano son el segundo y los actores el tercero). El lugar puede tener cualquier extensión, una habitación o una nación». (Oldenburg citado por R. Goldberg, 2002. p. 134).

Esta particularidad del espacio, la empleó Oldenburg en sus obras, *Autobodys*, de 1963, realizada en un aparcamiento, *Injun*, de 1962, realizada en una casa de labranza de Dallas, *Lavados*, de 1965, realizada en una piscina, y *Cine*, de 1965, realizada en un cine.

Una pista de patinaje en Washington, fue el lugar donde se desarrolló la acción *Pelican*, en 1963, de Robert Rauschenberg, su primera acción, después de años haciendo los decorados y el vestuario de la compañía de Merce Cunningham. En esta acción, Rauschenberg y Alex Hay comenzaban utilizando patines de ruedas y mochilas, arrodillados en un carro movable de tabloncillos de madera, que ellos mismos impulsaban con las manos hasta el centro de la arena. Aquí se reunía con ellos la bailarina Carolyn Brown, la cual realizaba una serie de movimientos de danza, en puntas, acompañada de los hombres en patines. En un momento determinado, se abrían las mochilas, de los patinadores y se convertían en paracaídas, lo que hacía más lento el movimiento. Danza y acción se unieron en un acto único de innovación: la danza empieza a nutrirse de este nuevo arte, y empieza a incorporar en las coreografías, elementos que nunca antes se habían visto.

*Pelican*. Robert Rauschenberg, 1963.

*Pelican.* Robert Rauschenberg, 1963.*Map Room II.* Robert Rauschenberg, 1963.

Para *Map Room II*, también de Rauschenberg, representada en el cine la Filmoteca del Cineasta, se creó un collage movable de diferentes elementos, que incluía un viejo sofá y neumáticos. Los bailarines que tomaron parte, entre los que se encontraban los exalumnos de Cunningham, Trisha Brown, Deborah Hay, Steve Paxton, Lucinda Childs y Alex Hay, transformaron el atrezzo en formas movibles y abstractas. El objetivo del artista era que los trajes de los bailarines, por ejemplo, armonizaran con los objetos, tan estrechamente, que se produciría una integración entre el objeto inanimado y los bailarines vivos. (N. Spector en W. Hopps and S. Davidson, 1998. p 236).

*Plano Color Ciruela.* Robert Whitman, 1965.

En la Filmoteca del Cineasta, se representó *Plano color ciruela* de Whitman. Whitman se interesó por la separación entre el público y el escenario, que trató de mantener e intensificar. *Plano Color Ciruela* era muy teatral, ya que al concebir el escenario como un espacio plano, el artista decidió proyectar imágenes de personas sobre ellas mismas, añadiendo luz ultravioleta, lo que hacía que las figuras se vieran extrañas y fantásticas. Mientras que determinadas imágenes eran proyectadas sobre las figuras, otras se proyectaban en el fondo, a menudo, alterando la secuencia del film. Otras transformaciones de las imágenes del film, en imágenes vivas, se creaban mediante el uso de espejos, cuando los intérpretes se emparejaban a sí mismos con las imágenes de la pantalla. Como consecuencia, el tiempo y el espacio se convirtieron en las características centrales de la obra, con el film preliminar hecho en el pasado, y las distorsiones y la repetición de la acción pasada, en el tiempo presente, en el escenario.

En 1964, John Cage representó con la compañía de Merce Cunningham, una acción llamada *Variation V*; Cage y Tudor prepararon un sistema de células fotoeléctricas dirigidas para que cuando los bailarines pasaran por el haz de rayos de luz, en su movimiento, se emitiera sonido. Otro sistema diseñado por Nam June Paik, captaba el movimiento de la danza, con un complejo sistema de antenas y televisores, cuya imagen resultante se proyectaba por detrás de los bailarines.

La influencia de los bailarines en Nueva York, desde comienzos de la década de 1960, fue muy importante para los diferentes estilos de danza que se estaban desarrollando; por otro lado, el intercambio de ideas entre artistas de otras disciplinas, también influyó dentro del mundo de la danza. Ivonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti, Lucinda Childs, Steve Paxton, David Gordon, Barbara Lloyd, Deborah Hay y Judith Dunn, habían comenzado sus carreras dentro del mundo de la danza tradicional, pero después de haber trabajado con Cage y Cunningham, encontraron en el mundo del arte un público más comprensivo y entusiasta.



Variación V. John Cage, 1965.

Los bailarines y coreógrafos influenciados por los conceptos de indeterminación y de azar de John Cage, y por los liberales actos del Happening y el Fluxus, comenzaron a incorporar elementos similares a sus trabajos.

Por otro lado, las posibilidades del movimiento cotidiano del cuerpo, en su consideración como movimiento de danza, que estudiaban y que incorporaban los bailarines y coreógrafos a sus obras, llevó el acto del performance más allá de los «environments» y cuadros vivos, ya que sugerían actitudes muy originales hacia el espacio y el cuerpo, que los artistas visuales no habían tenido en cuenta.

El punto de vista de la danza como estilo de vida, que utiliza las actividades cotidianas, como caminar, comer, bañarse, en realidad tuvo su origen histórico en Loie Fuller, Isadora Duncan, Rudolf von Laban y Mary Wigman.

En la Dancer's Workshop Company, formada en 1955, en San Francisco, Ann Halprin colaboró con bailarines, entre los que se encontraban Yvonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti y Steve Paxton; los músicos Terry Riley, La Monte Young y Warner Jepson, y con arquitectos, pintores y escultores, alentando a todos, a explorar ideas coreográficas inusuales. Fueron estos bailarines, quienes en 1962, iban a fundar el activo y creativo Judson Dance Group de Nueva York.

La asociación libre, el movimiento sin restricciones musicales, y sin restricción de ideas interpretativas, crearon obras como, *Pájaros de Estados Unidos y Jardines sin muros*, donde se mostraban aspectos no figurativos de la danza. *Taburete de Cinco Patas* en 1962, *Exposizione*, en 1963 y *Desfiles y Cambios* en 1964, giraban en torno a movimientos orientados a realizar una tarea, como transportar al escenario cuarenta botellas de vino, verter agua de una lata a otra y cambiarse de ropas. En *Desfiles y Cambios*, los bailarines exploraron una serie de movimientos separados, que expresaron sus respuestas sensoriales a la luz, el sonido, el espacio y los objetos.



Desfiles y Cambios. Ann Halprin, 1964.

Cuando los miembros de la Dancer's Workshop Company llegaron a Nueva York en 1960, convirtieron las ideas de Halprin en performances públicos, en programas de Happenings y en actos celebrados en la Reuben Gallery y la Judson Church. Poco a poco la clase construyó su propio repertorio, de manera, que en 1962, había material suficiente para un primer concierto público, que se realizó en la Judson Church.

Se representaron las obras *Hombro*, de Ruth Emerson, *Danza para 3 personas y 6 brazos*, de Rainer, *Danza del maniquí*, de David Gordon, *Tránsito*, de Steve Paxton, *Una o dos veces por semana me pongo zapatillas deportivas para ir a la parte alta de la ciudad*, de Fred Herko y *Piel de Lluvia*, de Deborah Hay.

La representación fue un éxito. Como consecuencia, se formó el Judson Church Group y los trabajos de danza continuaron en rápida sucesión, incluyendo trabajos de Trisha Brown, Lucinda Childs, Sally Cross, Carolee Schneemann, John McDowell y Philip Corner.

Muchas fueron las contribuciones al mundo de la danza a través de los trabajos hechos por este grupo. Entre ellos, *Terreno*, de Yvonne Rainer en 1963, ejemplificaba los principios básicos que sustentaban su quehacer artístico:

«No al espectáculo, no al virtuosismo, no a las transformaciones y lo mágico y lo fingido, no al atractivo y la trascendencia de la imagen de la estrella, no a lo heroico, no a lo antiheroico, no a las imágenes de pacotilla no a la implicación del intérprete ni el espectador, no al estilo, no a la afectación, no a la seducción del espectador por medio de las tretas del intérprete, no a la excentricidad, no al movimiento ni al ser movido».
(Rainer citada por R. Goldberg, 2002. p. 141).

Esta ruptura de la danza, con el pasado estético de la misma, fue lo que llevó a muchos artistas a colaborar con estos bailarines.

En 1963, muchos artistas involucrados en los performances, participaron en los conciertos del Judson Dance Group; la inventiva que exhibían, atrajo a otros como Carolee Schneemann, Robert Morris, Jim Dim y Robert Rauschenberg, los cuales se sintieron fascinados por el muy diferente entendimiento que estos bailarines tenían del movimiento del cuerpo, en el tiempo y en el espacio, y por la comunicación que se establecía con el contacto directo de otros cuerpos.

Simone Forti, trabajó durante años con Robert Whitman, y tanto ella, como Yvonne Rainer, colaboraron con Robert Morris en *Ver-Visto*, en 1961, un performance de Forti. En esta obra, los bailarines llevaban el performance más allá de los Happenings anteriores y sus orígenes pictóricos dentro del Expresionismo Abstracto, ya que Morris, como escultor, creó performances como una expresión del cuerpo en movimiento. Morris fue capaz de manipular objetos de manera que ellos no dominaban la acción, ni transformaban los performances.

En *La Vara del Barquero*, de marzo de 1965, con Childs y Rainer, se enfatizaba la coexistencia de objetos estáticos y móviles; en una secuencia proyectó diapositivas de Muybridge, que mostraban a un hombre desnudo levantando una piedra, seguido por la misma acción interpretada en vivo por otro hombre desnudo, iluminado por el haz de luz de un proyector de diapositivas.

En *Sitio*, también de 1965, con Carolee Schneemann, el espacio estaba reducido al contexto, llevándolo a su máxima frontalidad mediante una serie de paneles blancos que formaban un arreglo espacial triangular. Vestido de blanco, y llevando una máscara de caucho diseñada por Jasper Johns para reproducir exactamente los rasgos de su propio rostro, Morris manipulaba el volumen del espacio cambiando los tableros en diferentes posiciones. A medida que lo hacía, revelaba una mujer desnuda reclinada en un sofá en la postura de la *Olimpia* de Manet; ignorando la figura desnuda y acompañado del sonido de una sierra y un martillo trabajando en algunas tablas, Morris continuaba disponiendo los paneles, implicando una relación entre los volúmenes de la figura estática y la creada por los tableros móviles. Es decir, el artista crea un espacio poliédrico y giratorio sujeto a las leyes del azar, donde el objeto cotidiano, el tablón de madera, se poetiza.



Olimpia. Manet, 1865. Musée d'Orsay. París.



Sitio. Robert Morris, 1965.

Rainer, en *La Mente es un Músculo*, de 1966, exploraba las tendencias del movimiento Minimalista, en la cuantitativamente mínima actividad de la danza. Zumo, de Meredith Monk, presentada en 1969 en el Museo Guggenheim, combinaba tiempo, contenido, lugares diferentes y sensibilidades cambiantes, en un performance que parecía una opereta.

Robert Rauschenberg, cuya colaboración con el mundo de la danza había empezado en la década de 1950 en la compañía de Cunningham, realizó un trabajo de performance, que descansaba en el mundo del teatro y el mundo de las artes visuales, lo que significa, que creó un puente entre los dos géneros, introduciendo elementos del uno en el otro.

Sus trabajos con Cage, Trisha Brown, Lucinda Childs, Yvonne Rainer, Tudor, Paul Taylor y otros, produjeron performances como *Spring Training*, en 1965, *I Would Like to Make a Phone Call*, en 1965, *Pelican*, en 1963, *Linoleum*, en 1966, *Map Room II*, en 1965, *Shot Put*, en 1964, *Elgin Tie*, en 1964 y *Open Score* en 1966.

En *Open Score*, Frank Stella y la tenista profesional Mimi Kanarek, usaron raquetas de alambres que producían sonido y luces. Para Rauschenberg, este performance representó un punto de relación muy importante entre el teatro y los Experimentos en Arte y Tecnología, que desarrolló en su obra visual. Sus colaboraciones con Cage, Cunningham y el Judson Church Group, fueron un estímulo para sus experimentos en *Performance Art*.

Con estos performances, el artista no solo se enriqueció para crear una obra visual que reflejara este mundo, sino que también experimentó con la coreografía, el cine, la fotografía, con la escenografía y el vestuario. Su pasión por la tecnología, lo llevó a experimentar con efectos de luz sobre los bailarines, así como con nuevos métodos de impresión, con los cuales también se enriqueció su obra visual. Teatro e Ingeniería en 1966 se realizó durante nueve tardes, e involucró a un amplio rango de coreógrafos y artistas visuales que trabajaron conjuntamente con ingenieros y técnicos.

Estos bailarines, coreógrafos y artistas en general rompieron el terreno conceptual confrontando asuntos de identidad, de política, y del inconsciente, y las exploraciones que hicieron dentro de la conexión entre el movimiento y la palabra hablada, tuvieron un efecto de enriquecimiento en los artistas de otras disciplinas. Ambos, el *Performance Art* y el mundo de la danza se enriquecieron el uno al otro.

Al final de la década de 1960 y primeros años de la década de 1970, los acontecimientos políticos que inquietaron severamente la vida cultural y social de Europa y los Estados Unidos, llevaron a un estado de furia contra los valores establecidos, el llamado «establishment». Los artistas, en su intento de redefinir el significado y función de las artes, le suprimieron al crítico de arte su función, pues ellos mismos editaron una serie de documentos donde explicaban sus intenciones y significado.

La galería fue atacada, como una institución mercantilista y negociadora, así como por su función de influenciar en las opiniones del público sobre el arte. El objeto de arte llegó a ser considerado un objeto sin valor, y la noción de Arte Conceptual se formuló, como un arte en el cual, el material es el concepto. En este contexto, el performance, se convirtió en el arte que no podía ser vendido, no dejaba huellas, era intangible, y establecía con el espectador una relación diferente a las establecidas por el arte convencional.

Bajo estas circunstancias es que se acuña el término *Performance Art*, para definir un tipo de arte, que además de seguir ideológicamente lo antes expuesto, rechazó los materiales tradicionales utilizados en las artes como los lienzos, los pinceles, el cincel, y los artistas empezaron a trabajar con sus propios cuerpos como material de arte.

Por otro lado, el Arte Conceptual manejaba los conceptos de tiempo y espacio, con lo que el *Performance Art* se convirtió en la práctica de estos conceptos, lo que significa, que la transformación del concepto en una obra viva, se realizó gracias al *Performance Art*.

Segunda parte