

## ***Bomba de miel en el lugar de trabajo, plástica social en el museo de arte***

### ***Honey pump in the workplace, social sculpture in the art museum***

**Gutiérrez Galindo, Blanca**

Facultad de artes y Diseño. Universidad Nacional Autónoma de México.  
[gutierrezgalindo.blanca@gmail.com](mailto:gutierrezgalindo.blanca@gmail.com)

Recibido: 11-01-2023  
Aceptado: 15-02-2023



**Citar como:** Gutiérrez Galindo, B. (2023). Bomba de miel en el lugar de trabajo, plástica social en el museo de arte. ANIAV - Revista de Investigación en Artes Visuales, n. 12, p. 29-42, marzo 2023. ISSN 2530-9986. Doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2023.19087>

#### **PALABRAS CLAVE**

Joseph Beuys; arte ampliado; comunicación; nueva izquierda; giro social; arte participativo; vanguardia; movimientos sociales.

#### **RESUMEN**

Uno de los proyectos más significativos del artista alemán Joseph Beuys (1921-1986) es *Bomba de Miel en el lugar de trabajo*, realizado en 1977 en conjunto con los miembros de la Universidad Internacional Libre, una iniciativa ciudadana creada por el artista como foro internacional permanente abierto a la discusión de los problemas sociales. El objetivo de este texto es analizar ese proyecto en el marco de las ideas de arte ampliado y plástica social que animaron la actividad artística de Beuys a partir de los años setenta. Mostraré su importancia como parte de una redefinición neovanguardista del arte en el contexto de una Alemania Occidental dividida por la Guerra Fría y en plena efervescencia ciudadana.

#### **KEYWORDS**

Joseph Beuys; expanded arts; communication; new left; social turn; participatory art; Vanguard; social movements.

#### **ABSTRACT**

One of the most significant projects of the German artist Joseph Beuys (1921-1986) is *Honey Pump in the workplace*, carried out in 1977 together with members of the Free International University, a citizen initiative created by the artist as an international forum permanent open to the discussion of social problems. The objective of this text is to analyze this project within the framework of the ideas of extended art and social plastic that animated the artistic activity of Beuys from the seventies. I will show its importance as part of a neo-avant-garde redefinition of art in the context of a West Germany divided by the Cold War and in full citizen ferment.

Beuys sostuvo que todo hombre es un artista y que todas las actividades realizadas de manera consciente y definidas por su valor de uso, como el ejercicio pedagógico, el diálogo o pelar una patata constituyen un despliegue de energía artística. En esta concepción el arte se amplía a todas las actividades humanas en cuya base se encuentra el uso de los materiales primarios que dan forma al mundo de lo social: el pensamiento y el lenguaje. La idea del arte ampliado se encuentra en la base del proyecto de la plástica social que se propone estimular la creación colectiva de nuevas ideas y conceptos que permitan imaginar alternativas para re-modelar o re-formar las formas de relación social, y, en esa medida, incidir en el cambio de valores sociales que pueden conducir a una mejora de la vida de las personas (Beuys, 1981, p.82).

*Bomba de miel en el lugar de trabajo* se celebró en la sexta edición de la Documenta de Kassel, en 1977, y consistió en un sistema circulatorio creado por una red que sin interrupción movía miel de abeja a través del Museo Friedericianum, en una de cuyas salas tuvo lugar un encuentro ciudadano de cien días organizado en talleres en los que se discutieron los problemas de la actualidad alemana y mundial. La miel de abeja fluyendo por todo el museo y las personas intercambiando ideas en un proceso de colaboración dialógica muestran los más importantes aspectos del proyecto beuysiano del arte ampliado y la plástica social. En este texto me interesa destacar la importancia de la comunicación y la participación como los elementos constitutivos de *Bomba de miel en el lugar de trabajo* y la forma en la que se articulan con el contexto político alemán del momento a través de la Universidad Internacional Libre (FIU, por sus siglas en inglés), una iniciativa ciudadana que busca, desde el arte, poner las condiciones para movilizar la energía de las personas hacia la imaginación de valores y acciones capaces de contribuir al cambio social en sentido positivo.

### **El pensamiento y el lenguaje**

*Bomba de miel en el lugar de trabajo* fue una plataforma donde los participantes tomaron la palabra y pusieron en común sus ideas sobre asuntos económicos, políticos, sociales y culturales que en ese momento constituían el interés central de la plástica social<sup>1</sup>. Detengámonos brevemente en la instalación. En la caja de la escalera semicircular del sótano del museo Friedericianum se ubicaron una bomba eléctrica para conducir la miel y dos electromotores que estaban unidos por un eje de cobre que rotaba en una masa

---

<sup>1</sup> En la documenta 5 de 1972 Beuys presentó *Oficina de la Organización para la Democracia Directa mediante Referéndum*, la primera conferencia permanente en la que, durante cien días, los asistentes hablaron sobre temas como el ser humano, la educación, la escuela y universidad, el arte y el concepto ampliado de arte, el cristianismo, la situación política (capitalismo privado en Occidente, capitalismo estatal en el Este), sobre hegemonía de los partidos, la manipulación, el trabajo y el sentido del trabajo, el salario doméstico, los planes de energía atómica, la triple división del organismo social (según Rudolf Steiner). Un año después, en 1973, Beuys fundó la Universidad Internacional Libre Internacional de Creatividad e Investigación Disciplinaria en la Academia de Dusseldorf, y a partir de ésta, en 1974, junto con el escritor Heinrich Böll, fundó la Universidad Internacional Libre Internacional o Free International University (FIU).

de cien kilogramos de margarina, calentándola y licuándola en parte. Sin interrupción, la bomba movía varios electrolitos de miel de abeja a través de un gigantesco sistema compuesto por 173 metros de tubos de plexiglás que iban hasta la cúpula del museo, en donde se ensamblaban en una pieza curva y volvían a fluir hacia abajo por el tubo. Antes de ser devuelta de nuevo al sótano, la miel pasaba por la sala lateral que Beuys había escogido como lugar para la celebración de los talleres organizados por la Universidad Internacional Libre, una iniciativa ciudadana fundada por el propio artista en 1973 como “movimiento político”<sup>2</sup>.

Los materiales utilizados para la instalación fueron dos toneladas de miel, 100 kilogramos de margarina, dos motores de embarcación, un contenedor de acero, un tubo de plástico y tres ollas de bronce (Tisdall, 1979, p. 254)<sup>3</sup>, pero también, y de manera decisiva, el pensamiento y el lenguaje que hicieron posible la comunicación entre los participantes en los talleres y sin los cuales el proyecto no habría tenido sentido.

Los talleres fueron trece y se realizaron en forma consecutiva conformando un foro interdisciplinario al que asistieron personas de las más diversas latitudes y de las más variadas profesiones como sindicalistas, abogados, economistas, periodistas, políticos, trabajadores, educadores, sociólogos, actores, músicos y artistas. Los temas seleccionados por los miembros de la Universidad Internacional libre fueron “aquellos que en el momento requerían urgentemente de un nuevo pensamiento” tales como las relaciones entre países periféricos y metrópolis, energía nuclear, comunidad, medios de comunicación y manipulación, descomposición urbana e institucionalización, migración, Irlanda del Norte, mundo, violencia y comportamiento, y trabajo y desempleo. Asimismo, en ese marco se celebró la Semana de los Derechos Humanos (Tisdall, 1979, p. 255)<sup>4</sup>.

Aunque Beuys declaró que la idea de *Bomba de miel* es anterior a la Documenta 6, (Beuys y Volker, 1992, 88) lo cierto es que su realización en el contexto de esa exposición resulta por demás significativa, ya que en esa oportunidad el evento tuvo como tema el problema de los medios del arte como respuesta a la discusión sobre “nuevos” y “viejos” medios que se había introducido en el debate estético a partir de la aparición de tecnologías como el video. A cargo de Manfred Schneckeburger, la política de la documenta 6 fue no establecer diferencia de rangos entre medios artísticos o entre

---

<sup>2</sup> A partir de la Organización para la Democracia Directa mediante Referéndum, el 27 de abril de 1973 Beuys fundó la Universidad Libre Internacional de Creatividad e Investigación Disciplinaria en la Academia de Dusseldorf, y, junto con el escritor Heinrich Böll, y a partir de ésta, fundó en 1974 la Universidad Internacional Libre Internacional o Free International University (FIU). La definió como una red de comunicación moderna (Beuys, Böll y otros miembros de la Universidad, 1973); como una escuela en la que participan personas interesadas en incidir en la transformación social usando sus conocimientos y llevando a cabo acciones concretas. (Beuys, 1979, p. 74-75).

<sup>3</sup> El registro fotográfico más completo de la obra fue editado en 1997 por Klaus Steack y Gerhard Steidl a partir de fotografías que realizaron luego de haber sido invitados por Beuys para supervisar el mantenimiento de la Bomba de miel el 28 de junio de 1977. (Ver Steidl, 1997).

<sup>4</sup> Registro sonoro en: (Beuys, 2004).

arte aurático o posaurático, con lo que se manifestaba un compromiso con la pluralidad de medios ya establecidos y los que en ese momento todavía estaban en periodo de prueba. (Godoy, 2002, p. 24) Así, *Bomba de miel en el lugar de trabajo* se celebró junto con la exhibición de fotografía, cine, video, dibujo, pintura, escultura, ambientes, obras para sitio específico, acciones, performances, música y teatro<sup>5</sup>, pero al incluir los talleres como núcleo, ubicó en el centro de la discusión sobre los medios del arte al pensamiento y el lenguaje en su carácter de materias primarias de la comunicación y de la vida social en general.

Beuys aprovechó el tema de la documenta para materializar sus ideas sobre la necesaria reconfiguración del arte como arte ampliado orientado a la plástica social en el contexto de la Guerra Fría, donde, más allá de las discusiones entre abstracción y realismo que enfrentaban los mundos capitalista y comunista, el arte debía redefinirse como práctica intermedia y mostrar su potencia como mediador sensible entre las personas.

En *Bomba de miel en el lugar de trabajo* la instalación de la gran red del sistema circulatorio se refiere a los flujos de energía que hacen posible la transmisión de ideas, la puesta en común del pensamiento a través del lenguaje verbal y de la acción corporal, con independencia de los medios de comunicación vinculados a las bellas artes o a la electrónica. La miel y su circulación son el significante del pensamiento, de la imaginación en movimiento que alimenta posibilidades para mejorar y conservar la vida de las personas.

Beuys pensaba que, al igual que la miel puede cristalizarse y petrificarse, el pensamiento “puede morir”, y de hecho así ha ocurrido tanto en el socialismo realmente existente de la Alemania Socialista como en el régimen capitalista de la Alemania Occidental. De modo que al poner las condiciones para que las personas participen en procesos de comunicación en los cuales crean nuevos significados y relaciones comunes, el arte ampliado puede regenerar el pensamiento y, de ese modo, contribuir a la modificación de las condiciones de vida y el trabajo alienados (Gutiérrez Galindo, 2011). El arte se postula, por lo tanto, como plataforma de acción, como lugar de intersección e intermediación.

### **El principio de comunicación**

En una entrevista con Harlem Volker publicada bajo el título *¿Qué es arte?*, el propio Beuys (Beuys y Volker, 1992), explicó que la imagen de “una bomba de miel” es en sí misma muy poderosa debido a las dimensiones afectivas de los términos miel (*Honig*) y bomba (*Pumpe*), que remiten a significados positivos de dulzura, energía y salud, movimiento, flujo y comunicación (p. 88)<sup>6</sup>. Una bomba es una máquina que sirve para

---

<sup>5</sup> La obra de Beuys compartió el museo Fridericianum con la sección Pintura como tema de la pintura (*Malerei als Thema des Malerei*), que, además de la obra de pintores como Francis Bacon, Chuck Close, Willem de Kooning, Gerhard Richter, Markus Lüpertz, Georg Baselitz, Malcolm Morely, Blinki Palermo, Frank Stella y Werner Tüpke, incluyó la de cuatro pintores y seis escultores procedentes de la República Democrática Alemana, país que participaba por primera vez en la historia de Documenta. (Godoy, 2002, p. 121).

<sup>6</sup> Las traducciones son mías.

aspirar fluidos del sitio en el que se encuentra y conducirlo a otro sitio, de modo que contiene en sí misma la idea de comunicación. Una bomba también es un generador de energía. Así es que los imaginarios evocados por una bomba cubierta de grasa que aspira y transporta miel están cargados de resonancias energéticas y este significado se ve reforzado por el carácter nutricional de las dos sustancias. La bomba es, por lo tanto, el símbolo del “principio del calor” que es a la vez “el principio de la comunicación” intersubjetiva (Beuys y Stüttgen, 1977, p. 1) que Beuys simbolizó en sus esquinas de grasa, y que en *Bomba de miel* en el lugar de trabajo alimenta la actividad de las personas que participan en los talleres.

Si bien los elementos de la instalación definen su importancia en función del vocabulario artístico de Beuys, este declaró que ninguno de ellos hubiera resultado relevante sin la presencia en el museo de las personas; si su presencia no hubiese estado orientada a enmarcar un proceso de comunicación intersubjetiva, es decir, si no tuvieran relación alguna con un proceso que tiene lugar en la “escucha” de “aquellos que los otros hombres producen por su lado” (p. 88). Así, afirmó que jamás habría instalado *Bomba de miel en el lugar de trabajo* como una escultura autónoma porque lo importante del proyecto era que durante cien días las personas “intercambiarían mutuamente sus ideas, hablarían con otras personas, harían contactos” (p. 88).

De esa forma Beuys señaló la importancia de la interacción, el establecimiento de vínculos y la puesta en común de las ideas como la meta del proyecto. Y lo comparó con el *Monumento a la Tercera Internacional*, el más importante proyecto de Vladimir Tatlin (1919-1920), pues al igual que el del padre del constructivismo, *Bomba de Miel en el lugar de trabajo* fue “un fenómeno vivo” cuya novedad residía en “la participación de las personas” (p. 90).

La mención por parte de Beuys de la estructura arquitectónica que Tatlin imaginó entre 1919 y 1920 como sede de las reuniones del Consejo Mundial de Comisarios del Pueblo y de la Tercera Internacional no es gratuita. Sus vínculos con *Bomba de miel en el lugar de trabajo* pueden ser rastreados en dos direcciones: en primer lugar, en su sentido utilitario y, en segundo lugar, como monumento a la Tercera Internacional. Volveré a este último aspecto más adelante.

En cuanto al primero, importa señalar que en el horizonte del proyecto que abrió la situación revolucionaria por la que atravesaba la Rusia de 1917, el constructivismo planteó una relación enteramente nueva entre el artista, su obra y la sociedad, en cuyo centro se encontraban los procesos del trabajo. Desde esta perspectiva, el *Monumento* no tenía únicamente una naturaleza simbólica, materializada en la forma de la espiral, sino también utilitaria: contendría salas de reunión, oficinas y cámaras. En las cámaras se albergarían cuerpos legislativos y centros de información, redacciones de periódicos y estudios de radio y televisión, cuya misión sería dirigir y registrar la evaluación de una situación política revolucionaria. La torre fue proyectada como un lugar de trabajo y su sentido remite a una experiencia temporal cuyas dimensiones no pueden conocerse de antemano: la de los procesos históricos (Krauss, 2002, p. 71).

De manera parecida, se puede decir que *Bomba de miel en el lugar de trabajo* creó las condiciones materiales y simbólicas dentro de la institución arte para el encuentro

ciudadano que pudiera discutir e imaginar proyecciones sociales e históricas el horizonte social de una Alemania Federal marcada por el llamado “otoño caliente” --momento culminante de la crisis provocada por la escalada terrorista iniciada en la primavera de ese mismo año de 1977 por la Fracción del Ejército Rojo--, por una situación económica que resentía los efectos de la recesión de la economía mundial provocada por el alza en los precios del petróleo de 1973 que afectó los logros del Estado de Bienestar, pero también por el auge de la auto-organización de la sociedad civil en las llamadas iniciativas o comités ciudadanos, que no tiene parangón en ningún otro país europeo y que se ha interpretado como una secuela de la decepción producida por el gobierno reformista social-liberal presidido por Willy Brandt entre 1969-1974<sup>7</sup>.

### **Por una vanguardia ampliada**

Las iniciativas o comités ciudadanos son agrupaciones que se basan en los principios de autonomía, descentralización y libertad de los ciudadanos. Claus Offe (1992) las define por dos aspectos fundamentales. El primero de ellos es el reconocimiento del conjunto de la sociedad, aunque sus formas de acción no disfruten de la legitimación conferida por las instituciones sociales establecidas; el segundo es que aspiran a que los objetivos de su acción sean asumidos por la comunidad, es decir, persiguen objetivos cuyas repercusiones se extienden a la sociedad (p. 163-244). En efecto, se trata de agrupaciones cuyos esfuerzos van más allá de la resistencia ciudadana y llevan a cabo cambios de valores sociales capaces de crear instituciones, como ocurrió en Alemania con el Partido Verde.

Con esas iniciativas, en el occidente de Alemania, la participación ciudadana terminó por convertirse en parte de la vida cotidiana a mediados de las setenta, cuando existían entre 15 y 20 mil grupos activos. En 1974 ocho de cada diez ciudadanos aprobaban su actuación como correctivo potencial de desarrollos sociopolíticos negativos; esta convicción que se prolongó hasta 1984: los ciudadanos se mostraban convencidos de que las iniciativas eran la vía más eficaz para alcanzar objetivos políticos (Riechmann, 1994, p. 50). Estas iniciativas fueron parte de la llamada nueva izquierda que, durante las décadas de los sesenta y setenta, en diferentes regiones del mundo dieron un nuevo impulso a la política en la defensa de los derechos civiles, el feminismo y la defensa del medio ambiente y definieron nuevas identidades sociales.

Beuys vio en las iniciativas ciudadanas la posibilidad de conformar, desde el terreno del arte una “vanguardia ampliada”<sup>8</sup>, es decir, un grupo de personas que recibieran el reconocimiento social para extender las fronteras del arte hacia la esfera de la acción

---

<sup>7</sup> El desencanto también dio lugar a una retirada de la esfera pública hacia la vida privada que se manifestó en una amplia variedad de estilos que van de la comuna agraria alternativa hasta los yuppies urbanos motivados por el éxito profesional y el consumo ostentoso. (Ver Cohn-Bendit, 1998).

<sup>8</sup> Esta ampliación de la vanguardia inició como *obra en proceso* en 1967 cuando Beuys participó en la fundación del Partido Alemán de Estudiantes. (Ver Gutiérrez Galindo, 2011).

cívica. En efecto, si, como explicamos al principio de este texto, el arte se amplía al uso del pensamiento y el lenguaje, cada uno, en su autodeterminación, puede participar en un movimiento que le permita usar sus energías creativas y sus capacidades para inventar nuevos mundos de vida. De ahí que fomentar los procesos de comunicación se convirtiera en un imperativo del arte y en misión de la Universidad Internacional Libre.

La Universidad Internacional Libre es una red ciudadana de alcance internacional que “se esfuerza, mediante múltiples tentativas, por superar la crisis, elaborando múltiples modelos en la esfera de la actividad artística, de la actividad sociológica, de la problemática democrática, etc.” (Beuys, 1994, p. 85). Sus miembros pueden estar en cualquier lugar susceptible de devenir espacio de reflexión, discusión y crítica, donde sea posible llevar a cabo debates sustentados en problemáticas e intereses sociales comunes. La Universidad Libre Internacional es una agrupación cívica que organizó su trabajo a través de una “conferencia permanente” (Beuys, 2006, p. 102) cuyo propósito fue poner las condiciones materiales y simbólicas para realizar “el trabajo de revolucionar los conceptos”, es decir, de re imaginar las ideas que animan el movimiento de la sociedad y con las cuales se forman y organizan las relaciones sociales.

Así, con la creación de la Universidad Internacional Libre y *Bomba de Miel en el lugar de trabajo* Beuys introdujo en las prácticas artísticas y en el debate estético el modelo de organización que en Alemania Federal se estaba constituyendo en el más importante contrapeso de la política partidista y que buscaba profundizar los procesos democráticos del país.

Como se habrá observado, el proyecto beuysiano de una plástica social se vincula con las vanguardias históricas de principios del siglo XX en su propósito de acortar la distancia entre el arte y la vida (Gutiérrez Galindo, 2011). Pero a diferencia de sus predecesores del constructivismo, del surrealismo o del futurismo, Beuys no buscó una alianza con un movimiento político en particular, sino que formó uno al que pretendió integrar los ya existentes. Esto quedó demostrado cuando, en la Documenta 5 de 1972, en pleno “otoño caliente”, sugirió que el arte podría reencauzar la energía destructiva de Baader-Meinhof<sup>9</sup>. La declaración tuvo lugar sólo unos meses después de la detención de Gudrun Ensslin, Andreas Baader y Ulrike Meinhof, miembros principales del grupo terrorista llamado por la prensa alemana “Banda Baader-Meinhof” (Riechmann y Fernández Buey, 1995, pp. 234-235).

En esa dirección el proyecto de la plástica social debería ser entendido como uno que aspira a convertirse en movimiento social de amplio alcance a través de la configuración de una nueva subjetividad y un nuevo agente político: la ciudadanía, con sus valores liberales y formas de acción democrática. Aquí la vanguardia no se define como un grupo de choque --cuyo propósito sería la destrucción de la institución del arte--, sino como un agente colectivo en posesión de derechos políticos y con capacidad para diseñar estrategias y negociar la puesta en marcha de acciones orientadas a incidir en la transformación de la sociedad.

---

<sup>9</sup> El hecho fue interpretado por los medios de comunicación como otro acto de simpatía de parte del mundo de la cultura por la violencia y el terrorismo. (Tisdall, 1979, pp. 273-274).

### **La Quinta Internacional de la comunicación**

Beuys entendió que uno de los problemas de la política democrática era el de la pluralidad. Por ello pretendió reconstruir la vanguardia como movimiento capaz de integrar al mayor número de personas, a todos aquellos que, como afirmó, se oponen “a las tendencias de destrucción de la vida”, y éstos en la República Federal Alemana eran los ciudadanos organizados no solo en las iniciativas ciudadanas sino también en los movimientos pacifista, feminista, ecologista, por los derechos humanos, los liberales, marxistas o practicantes de la doctrina social cristiana, todos los que estuvieron a favor de la acción no violenta. De ahí que afirmara: “Hoy, el concepto de vanguardia ya no pertenece a un grupo privilegiado, sino que debe ser accesible a todos. Quien hoy se oponga a la tendencia de destrucción de la vida pertenece a la vanguardia.” (Beuys, 1981, p. 83). La idea de “defender la vida” como tarea de la plástica social le permite a Beuys zanjar las diferencias entre grupos de conservadores y liberales, católicos y protestantes, burgueses y proletarios.

Igualmente, Beuys entendió que el poder político reside en el control de los medios de comunicación masiva. En los regímenes totalitarios la dominación se sostuvo con la represión de la actividad política, de la participación en los asuntos que afectan la vida en común incluso a través del terror. Beuys conoció esa experiencia en el nacionalsocialismo, y también experimentó en Alemania Occidental la de una democracia de masas donde se desmoviliza a la población a través del consumo y el olvido, y donde los medios de comunicación y el Estado colonizaban las esferas pública y privada. De ahí que durante la inauguración de Documenta 6 se refiriera a la dimensión pública de los medios de comunicación, denunciando su condición instrumental y afirmara la necesidad de ciudadanizarlos. De ese modo señalaba la dimensión pública de la comunicación como un fenómeno constitutivo de las sociedades contemporáneas que incumbe a los ciudadanos y de ninguna manera puede estar sometida a los intereses económicos de los corporativos o del Estado <sup>10</sup>.

*Bomba de miel en el lugar de trabajo* es un proyecto de contestación social en la medida en que afirma la necesidad de que los ciudadanos se comuniquen entre sí, tomen la palabra y creen sus propias redes y plataformas de comunicación. En ese horizonte se entiende la siguiente declaración: “Un arte social quiere decir cultivar las relaciones entre los hombres; es casi un acto de vida.” (Beuys, 1981, p. 85). Esto significa que el arte debe potenciar la comunicación entre los seres humanos para que estos asuman un papel protagónico como motor del desarrollo social.

El significado político de la comunicación intersubjetiva había quedado demostrado en 1968. Desde 1966, en la ola de oposición extraparlamentaria y contracultural en Alemania Occidental, la palabra adquirió una nueva dimensión (Huysen, 2002, p. 245), pero fue en el mayo francés donde “la toma de la palabra” (Certeau, 1995, p. 32)

---

<sup>10</sup> Por iniciativa de Nam June Paik, la inauguración se transmitió vía satélite en una emisión realizada para la televisión internacional en la que participaron el propio Paik, Beuys y Douglas David. (Dierichs, 1977, p. 278).

desempeñó un papel decisivo en la impugnación de las relaciones sociales dominantes y en la imaginación de otras nuevas.

En efecto, durante la revolución de mayo de 1968 lo más importante era hacerse oír, tener algo que decir sobre la sociedad, la felicidad, el conocimiento, el arte, la política; la palabra atravesaba las barreras de las especialidades y los medios sociales, transformando a los espectadores en actores. A decir de Michel de Certeau (1995, p. 41) “una palabra permanente se extendía como el fuego” “atravesando el frente a frente del diálogo, la información, el aprendizaje en discusiones apasionadas sobre las opciones que comprometen la existencia” (Certeau, 1995, p. 42). En el 68 la toma de la palabra buscó restituirle al lenguaje su sentido de ser verdadera comunicación. Por eso Beuys pensó que el uso de la palabra y el pensamiento hacen obsoleto el concepto de lo político tal y como lo practican los partidos, es decir, hacen obsoletos los valores sociales que encarnan y que son parte de la maquinaria estatal al servicio de poderes económicos.

El encuentro entre las personas y el uso de la palabra son la base para la construcción de sentidos y mundos compartidos, de las alternativas y las nuevas opciones, en suma, son el lugar donde aparece lo impensado. Y a mayor participación, mayores son los flujos de información que permiten el conocimiento, la identificación de problemas, la movilización de la toma colectiva de decisiones y el despliegue de formas alternativas de negociación.

Así como el *Monumento a la Tercera Internacional* fue diseñado por Tatlin atendiendo a su función como centro de agitación y propaganda, en el cumplimiento de las tareas de comunicación propias de una situación revolucionaria, *Bomba de miel en el lugar de trabajo* fue organizada como una estructura de comunicación para la actividad política ciudadana y puede, en efecto, ser interpretada como el símbolo de la Universidad Internacional Libre, que desde 1974, había funcionado excelentemente como “incubadora de ideas” e impulsora del diálogo y la comunicación (Beuys y Süttgen, 1977, p.2).

En ese sentido *Bomba de miel en el lugar de trabajo* guarda una segunda relación con el proyecto de Tatlin, ya que Beuys la imaginó como sede de una Quinta Internacional, que sucedería a la fundada por Trotsky en 1938 en oposición al poder de Stalin en la URSS. La declaración polémica de la fundación de una Quinta Internacional (Beuys, [1971] 1994, p. 37-38) adhiere a los miembros de la Universidad Internacional Libre a la organización obrera más antigua de Europa y revela que Beuys y los miembros de la Universidad Internacional Libre pensaron el proyecto de Documento 6 como el lugar para la reunión de agrupaciones progresistas que vieron en la activación de la discusión y la comunicación la posibilidad para la formación de un nuevo sujeto político. En el contexto contradictorio de ciudadanización de la política y terrorismo que tenía lugar en la Alemania durante la década de los setenta, bien podríamos denominar a esa Quinta Internacional como *Internacional de la comunicación*.

Así, *Bomba de miel en el lugar de trabajo* pone en obra una nueva correlación entre arte y sociedad. La actitud negociadora que Beuys sostuvo con los diferentes grupos sociales para la conformación de “una vanguardia ampliada” está presente también en su relación con la institución del arte. Más que la desaparición del museo o del artista como figuras institucionales, Beuys pretendió su transformación en agentes de producción de ciudadanía.

### El museo como lugar de trabajo ciudadano

Desde el siglo XVIII el museo es el espacio del arte autónomo y del coleccionismo, el lugar en el cual, a través de la contemplación del arte, el sujeto burgués podía acceder a la experiencia de la unidad entre subjetividad y libertad; una experiencia negada por la sociedad organizada en el capitalismo en donde privan la alienación, la explotación y la precariedad. El valor de esta experiencia reside en su carácter individual y excepcional, es decir, está cifrado en oposición a cualquier experiencia colectiva que tenga lugar en el mundo social e histórico. Por el contrario, *Bomba de miel en el lugar de trabajo* --celebrada en un museo por demás emblemático de la historia alemana<sup>11</sup> postuló al artista, al arte y al museo como lugares de una experiencia colectiva.

Cobra por ello también relevancia el complejo simbólico construido por Beuys en torno a la miel porque la producción de esta sustancia involucra por igual lo colectivo y lo individual, lo temporal y lo espacial: el trabajo de las abejas remite al trabajo comunitario, el panal a la asociación solidaria, y la miel a la energía y el calor. La miel simboliza el producto del trabajo realizado en común, permite la sobrevivencia del individuo y del conjunto pues constituye el vínculo entre producción y comunidad. En el proyecto que aquí nos ocupa, este significado se elabora a través de la comunicación, del “libre intercambio de ideas, preocupaciones y cuestionamientos” que los participantes llevan conjuntamente al lugar de trabajo “para averiguar conjuntamente qué es aquello que les hace falta” (Beuys y Stüttgen, 1977, p.1) para producir, de manera autónoma, alternativas al mundo compartido.

En esa dirección el proyecto convirtió al museo en un ágora; y de ahí se desprende otro significado de la miel que resalta su significado político porque la identifica con la elocuencia y la oratoria, habilidades de primera importancia en la vida de la *polis* griega (Ramírez, 1998, p. 23). Recordemos que para Aristóteles el animal que habla es un animal político. En la medida en que *Bomba de miel en el lugar de trabajo* convierte al museo en un foro de discusión pública donde cada uno puede tomar la palabra, con Jacques Rancière (2000) se puede afirmar que *Bomba de miel en el lugar de trabajo* lleva a cabo una nueva repartición de lo sensible (p. 14).

En *Bomba de miel en el lugar de trabajo* los materiales y los medios del arte fueron encauzados hacia el fluir de la comunicación entre los participantes que, en la puesta en común de las percepciones y en la definición de los problemas, los dotaron de contenido y dirección. De esa forma, convirtieron el museo en el lugar de creación de un tipo de arte que solicita un papel activo del público que opera la redefinición de su sentido en función de lo cotidiano y lo mundano, de los problemas que aquejan la vida de las personas y las ideas que apuntan a configurar nuevas perspectivas. Por lo tanto, el museo dejó de cumplir su función tradicional como lugar reservado para la experiencia de la contemplación de objetos cuyo valor resulta incuestionable para el gran público, es decir, como lugar trascendente reservado al arte y los artistas.

---

<sup>11</sup> El museo Friedericianum fue fundado en 1769, antes que el museo del Louvre y fue sede de documenta desde 1955, el evento que después de la división de Alemania sustituyó a las tradicionales exposiciones de arte alemán.

Así, en *Bomba de miel en el lugar de trabajo*, el museo fue convertido en el espacio de constitución de un “nosotros” ciudadano con capacidad para llevar a cabo la contestación política exigida por la necesidad de profundizar la democracia en Alemania Federal; una transformación que, necesariamente, debía afectar los conceptos sobre el arte y sus modos de ser. El proyecto presentó al artista como alguien que trabaja colectivamente con los miembros de otras organizaciones en la identificación problemas en el campo siempre conflictivo de lo social, en la creación y gestión de espacios de trabajo y en la elaboración de un complejo simbólico que facilite la activación del uso compartido de los medios del arte en la participación y la comunicación.

### **Reflexiones finales**

*Bomba de Miel en el lugar de trabajo* es la más significativa pieza del proyecto beuysiano de un arte ampliado hacia la sociedad que, para ser eficaz en su propósito de estimular la creación de “nuevos conceptos” sobre el mundo y la vida, requiere de la participación de las personas en procesos de comunicación intersubjetiva. La pieza fue organizada de tal suerte que a la par que creó un complejo simbólico que integró los talleres en los cuales se discutieron problemas candentes en la Alemania y el mundo de entonces, la primera como escenario privilegiado del enfrentamiento de las dos superpotencias durante la Guerra fría y el segundo sufriendo en buena medida las políticas derivadas de ese enfrentamiento tal y como lo afirmara el propio Beuys (1984, p. 94).

En la medida en que esos talleres se ocuparon de las naciones periféricas y su lugar en el orden mundial dominado por las corporaciones y unos pocos estados dominantes, la inmigración global, el poder de los medios de comunicación global y el activismo en el tercer mundo, Jonathan Harris (2013, 2016) afirma que estas discusiones fueron las primeras entre los artistas interesados específicamente en temas de globalización (p. 177).

Beuys y los miembros de la Universidad Internacional Libre identificaron la importancia de la comunicación masiva para el ejercicio del control político, de modo que en *Bomba de miel en el lugar de trabajo* llamaron la atención sobre el pensamiento y el lenguaje como las herramientas de la comunicación que se encuentran en la base de lo social. El proyecto llamaba la atención sobre la necesidad de ciudadanizar los medios de comunicación en manos de los corporativos empresariales privados y el Estado poniendo en evidencia la potencia del pensamiento y el lenguaje como formadores de mundos de vida. Esto último adquiere mayor importancia si vemos que en la actualidad las nuevas tecnologías de la información y la comunicación han convertido la creación de redes sociales en un nuevo instrumento de acumulación de capital a través del mercadeo de datos personales sistematizados y de dominio social a través de la manipulación de algoritmos.

Por otra parte, en lo referente al desarrollo de las prácticas artísticas, *Bomba de miel en el lugar de trabajo* contiene varios de las premisas que en décadas recientes ha venido a configurar el espectro de las prácticas artísticas que Claire Bishop (2012, 2016) ha agrupado en “el giro” o “retorno” de lo social: “*arte socialmente comprometido, arte basado en la comunidad, comunidades experimentales, arte dialógico, arte litoral,*

*arte intervencionista, arte participativo, arte colaborativo, arte contextual* y (más recientemente, *práctica social*)” (p. 12). Bishop define como arte participativo aquel en cuyo núcleo se ubica la actividad de las personas y donde “la gente constituye el medio y el material artístico central” (p. 12). Se trata de proyectos con un inicio y un fin inciertos; en los cuales el artista crea la situación para la participación de las personas; y donde la audiencia conocida tradicionalmente como observadores o espectadores son repositionadas como coproductora o *participante* (p. 13).

Importa señalar que *Bomba de miel de trabajo* también podría vincularse con la estética relacional de Nicolás Bourriaud (2008) en la medida en que esta se refiere a “un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interrelaciones humanas y su contexto social más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (p. 13). No obstante, sería erróneo proyectar sobre el proyecto beuysiano aspectos de esa concepción –y de la obra de los artistas que según el curador francés la ejemplifican– pues resultan problemáticos para un arte que, como el de Beuys, apuesta por su alianza con iniciativas ciudadanas y movimientos sociales, es decir, que tiene la finalidad de lograr una transformación en la vida de las personas y una re-forma la sociedad en su conjunto, positivas y duraderas.

En *Bomba de miel en el lugar de trabajo* la participación de las personas hace posible los flujos del pensamiento y el lenguaje y se refiere a la reflexión, al acuerdo, al trabajo en común que produce significados compartidos, es decir, a aquello que permite la participación de los sujetos en proyectos compartidos. Para Beuys eso es posible a través de la creación de redes de comunicación intersubjetiva que abren las posibilidades para la creación de nuevas formas de organizar la representación y el debate políticos. De tal suerte, el arte se vincula con lo social a partir de una de sus dimensiones básicas: la comunicación. En ese horizonte, el trabajo de Beuys se sitúa en la constelación de la nueva izquierda que durante la década de los setenta buscó alternativas políticas al callejón sin salida plantado por la Guerra fría.

## FUENTES REFERENCIALES

- Beuys, J. ([1971] 1994). Busco carácter de campo. En Cruzvillegas, A. *Joseph Beuys: Pedagogía. Antología documental*. México: Tesis de Licenciatura en Pedagogía. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Beuys, J. (1978). Llamamiento a la alternativa. En Klüser, B. (ed.) (2006). *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*. Madrid: Síntesis.
- Beuys, J. (1979). Entrevista de Joseph Beuys con Bernard Lamarche-Vadel. En Lamarche-Vadel, B. (1994). Madrid: Siruela.
- Beuys, J. (1981). Entrevista de Joseph Beuys con Elizabeth Rona. En Lamarche-Vadel, B. *Joseph Beuys*. Madrid: Siruela.
- Beuys, J. (1984). Entrevista de Joseph Beuys con Bernard Lamarche-Vadel. En Lamarche-Vadel, B. (1994). Madrid: Siruela.

- Beuys, J. (2004). *Eintritt in ein Lebewesen, Vortrag und Diskussion am 6. August 1977 in Kassel anlässlich documenta 6 "Honigpumpe am Arbeitsplatz". Vortrag und Diskussion* u.a. mit Merete Mattern, Jacques O. Grèzer, Eugen Löbl, Johannes Stüttgen und Christoph Klipstein. (2 DVD). FIU Verlag Wangen: Allgäu.
- Beuys, J. und Stüttgen, J. (1977). Das Model der FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY ("Honeypump"). En Arendt, Jörg. (1993). *Die Thematisierung des Holocaust in Werk von Joseph Beuys: 'Verarbeitung' – Mahnung – Heilung*. (s.n.p.) Magisterarbeit zur Erlangung des Grades eines Magister Artium- Bonn: Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friederich-Wilhelms-Universität zu Bonn.
- Beuys, J. y Volker, H. (1992) *Qu'est-ce que l'art?* Paris: L'Arche.
- Bishop, C. ([2012] 2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Ciudad de México: t-e-eoria.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Cohn-Bendit, D. (1998). *La revolución y nosotros, que la quisimos tanto*. Barcelona: Anagrama.
- Certeau, M. De (1995). *La toma de la palabra y otros escritos*: México: UIA.
- Dierichs, P. (1977) *Documenta 6, Malerei, Plastik, Performance*. Band 1. Kassel: Verlag und Gesamtherstellung.
- Godoy, L. (2002). *Documenta de Kassel. Medio siglo de Arte Contemporáneo*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia.
- Gutiérrez Galindo, B. (2011). Joseph Beuys: la revolución somos nosotros. En Fernández Barrios, O. (coord.), *Joseph Beuys. La revolución somos nosotros*. Ciudad de México: Museo Nacional de la Estampa CONACULTA.
- Gutiérrez Galindo, B. (2013). Creatividad y democracia. Joseph Beuys y la crítica de la economía política. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 1 (103), 99–140. <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2013.103.2502>
- Gutiérrez Galindo, B. (2021). Joseph Beuys. Vanguardia, Modernidad, Posmodernidad. *Revista Asociación Nacional de Investigadores en Artes Visuales* No. 9, 86-103. DOI: <https://doi.org/10.4995/aniav.2021.15828>
- Harris, J. ([2013] 2016). *Los globalistas utópicos. Artistas de la revolución mundial (1919-2009)*. Madrid: Akal.
- Huyssen, A. (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Klüser, B. (ed.) (2006). *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*. Madrid: Síntesis.
- Krauss, R. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.
- Offe, C. (1992). *La sociedad del trabajo. Problemas estructurales y perspectiva de futuro*. Madrid: Alianza Editorial.

- Ramírez, J. A. (1998). *La metáfora de la colmena de Gaudí a Le Courbusier*. Madrid: Siruela.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La fabrique éditions.
- Riechmann, J. (1994). *Los verdes alemanes: historia y análisis de un experimento ecopacifista a finales del siglo XX*. Granada: Comares.
- Riechmann, J. Fernández Buey, F. (1995). *Redes que dan libertad. Introducción a los nuevos movimientos sociales*. Barcelona: Paidós.
- Steidl, G. (1997). *Honey is flowing in all directions. Joseph Beuys*. Göttingen: 1997.
- Tisdall, C. (1979). *Joseph Beuys*. New York: The Solomon R. Guggenheim Museum-Thames and Hudson.