

La representación del silencio en la obra de Beuys

Camila Brandoni Allende

INTRODUCCIÓN

Es indudable que Joseph Beuys ha sido uno de los artistas más complejos de la escena del siglo XX. Así lo pone en evidencia su retrospectiva hoy expuesta en Fundación Proa, que presenta un repertorio de sus múltiples, objetos y prácticas más característicos.

Las obras exhibidas dan cuenta de las referencias conceptuales e intereses que se reiteran y entrecruzan, y el que me interesa hoy poner en relieve, tanto por su eterna actualidad como por su alcance, es el del muy particular tratamiento del silencio como escultura. Quisiera presentar aquí un breve análisis de las maneras en las que Beuys dispone visualmente el silencio, y así lograr entrever qué papel juega éste en su obra, tan indisolublemente unida a su experiencia de vida.

EL SILENCIO

El presente trabajo se referirá específicamente a objetos intervenidos por el artista que se presentan al espectador en el formato de escultura. Es decir, si bien el silencio en la obra de Beuys puede y debe ser abordado también desde las acciones e instalaciones (tales como *El silencio de Marcel Duchamp está sobreestimado* o *Plight*), no me referiré a ellas, debido a que escapan a la propuesta de este breve ensayo. Asimismo, cabe señalar que el artista en distintas ocasiones utilizó los objetos expuestos individualmente en el marco de sus acciones, pero mi abordaje apunta al objeto en sí, aquel con el que se enfrenta el espectador en el museo.

El tema de pensar el silencio desde la materialidad objetual pareciera inicialmente presentar una doble contradicción: por un lado, el silencio es comúnmente entendido desde lo auditivo y no desde lo visual; y por otro, supone una ausencia, mientras que la escultura

es intrínsecamente presencia. En las siguientes obras, se observarán algunas de las formas en las que se problematizan estas paradojas y las implicancias que conllevan.

Nada mejor para introducir la temática que haciendo un acercamiento a la obra *El silencio*. Esta es un múltiple que surge como respuesta a su famosa acción, *El silencio de Marcel Duchamp está sobreestimado*.¹ La escultura referida al director sueco Ingmar Bergman consta de cinco latas galvanizadas por el artista con los correspondientes rollos del film *El silencio* encerrados en su interior. La película, además de presentar diálogos muy escuetos, trata sobre la incapacidad real de comunicarse del ser humano y las dificultades y angustias existenciales que conllevan la falta de contacto. Con el trabajo de galvanizado, Beuys cubre el metal de las latas y los films de su interior con otro metal; sellando lo que contiene al material fílmico, se sella así el silencio. A través de este simple procedimiento se duplica el silencio. Asimismo este gesto se vincula con el interés de Beuys por los procesos de generación de frío y calor, y en este caso en particular nos enfrentamos con el galvanizado, un procedimiento que no sólo encierra sino que además enfría el objeto. A diferencia del calor que transforma y modela, el frío inmoviliza.

Por otro lado, ¿Qué es un film en lo concreto, sino un material audiovisual? Tanto el sonido como la imagen han sido privados de sus funciones a través de este sencillo proceder. Y aquí podemos entrever una primera estrategia que se repetirá en la obra del artista para escenificar lo que ha sido silenciado.

LA FUENTE DEL SILENCIO

A pesar de las diferencias que separaron las acciones de los integrantes del grupo Fluxus de las obras de Beuys, el artista adquirió visibilidad en este contexto. Fluxus fue un movimiento que, bien lo dijo René Block, ha transformado como ningún otro del siglo XX el entendimiento y el significado de la música y ha dado visualidad a las formas musicales.² El

¹En esta acción, Beuys interpretaba el silencio como gesto antiartístico, y cuestionaba al creador del *ready-made*, en tanto que al revelar el estatus convencional de la obra y del funcionamiento del sistema legitimador del arte, no conducía esta reflexión hacia la idea expandida del potencial creativo del hombre, una visión antropológica del arte a la que Beuys adscribía.

² Block, René (1994): "Fluxus Music: an everyday event. A lecture", en: *FLUXUS. A long Tale with Many Knots, Fluxus in Germany. 1962-1994*, IFA. Catálogo de exhibición (la traducción es de la autora).

tema del silencio se volvió una obsesión para John Cage, figura de influencia central en el movimiento, y quien en 1948 descubría que la única característica común al sonido y al silencio es que duran en el tiempo. Dice el compositor:

“De las cuatro características del material de la música, la duración, es decir, longitud temporal, es la más fundamental de todas. El silencio no puede percibirse en términos de tono o de armonía; se percibe en términos de longitud temporal”.³⁴

Asimismo Cage entendía que la música podía ser pensada en términos de espacio, idea que retoma a partir de la *Escultura musical* de Marcel Duchamp, una propuesta para una pieza que el artista plasma en una de las notas que forman parte de la *Caja Verde* (1934). La revelación de la fisicidad del sonido desdibuja las fronteras entre tiempo y espacio de modo que lo visual puede comenzar a pensarse en términos de tiempo; y si el silencio es esencialmente tiempo, vale decir que entonces lo visual podría pensarse ahora en términos de silencio.

El interés de Beuys por la música ha sido destacado de manera extendida, ya que es uno de los elementos fundamentales de su obra y aparece fuertemente enraizado en su biografía. En reiteradas ocasiones sus acciones y objetos se refieren directamente a ella. Con las esculturas referidas a continuación, el artista viene a probar lo mismo que Duchamp para Cage, pero esta vez con obras del silencio, que se presentan como el silencio de la música.

Infiltración homogénea para piano es una obra de 1966 que consta de un piano completamente cubierto de fieltro gris con una cruz roja incorporada a la tela en un costado. La metáfora es obvia, pero contundente. El piano ha sido privado de su única función esencial y con ello resignificado, en tanto su función ahora es callar y ser un objeto únicamente visual. Cuando no hay posibilidad de sonido, el piano está condenado al silencio. Esta es la más literal de sus obras en cuanto a la escenificación cruda del silencio, y en parte su elocuencia se debe a la contraposición del silencio con la música, que no es la misma que la de aquel y las palabras, como veremos más adelante.

³ Citado en: “Defense of Satie”, en Richard Kostelanetz (ed.) (1970): *John Cage*. Nueva York, Praeger, p. 81.

⁴ En este sentido es interesante pensar que el film de Ingmar Bergman que se encuentra encerrado en la obra homónima de Beuys, deja oír en distintos momentos el tic tac de un reloj, como si también existiese aquí una concepción del silencio en términos de tiempo.

El nombre completo de esta obra presentaba originalmente una segunda parte: *El gran compositor aquí es el niño Talidomida*. Esta es una referencia a un episodio que tuvo lugar en Alemania durante algunos años en las décadas del '50 y del '60, cuando el producto "Talidomida" salió a la venta como somnífero. Pronto se descubrió que aliviaba las náuseas matutinas de las embarazadas y fue prescrito a miles de ellas. Poco después se supo que esta prescripción generaba deformidades en los bebés de las embarazadas, pero aun así se mantuvo en el mercado unos años más. El silencio de esta anécdota fue el que causó más de 2500 deformidades de niños. Beuys pone aquí en debate, a través de la incorporación del subtítulo, un escándalo social para escenificar los estragos del silencio. También aparece aquí la cruz, otro elemento muy repetido en la obra del artista. De múltiples significados, pareciera que en este caso está asociado a la muerte, pero al mismo tiempo e irónicamente asociado a su recurrente idea de curación. Si el piano encerrado no termina de ser una imagen desoladora, probablemente se deba a la presencia de esa cruz que indica que todavía hay algo que puede ser reparado. No dejemos pasar por alto nuestro inconsciente dato de que "La cruz roja" es el nombre y la imagen que se da a la asociación mundial que se encarga hace cien años de dar auxilio a los enfermos y necesitados.

Continuando con la idea del encierro en fieltro, Beuys presenta *Si Si Si Si Si No No No No No* dos años más tarde. Esta obra contiene un disco cuya reproducción revela la voz del mismo creador diciendo "Ja Ja Ja Ja Ja Ne Ne Ne Ne Ne" reiteradamente durante 32 minutos; el disco queda sumergido en capas, a modo de estratos de fieltro. Aquí también lo que fue envuelto y enmudecido es el material sonoro. El artista podría haber colocado dentro un disco sin contenido alguno, pero no lo hizo; en cambio, se encargó de asignarle un potencial sonido al dispositivo.

En sintonía produce la pieza *Gramófono silencioso*, un objeto que se presenta nuevamente privado de su función sonora pero esta vez sin el intermediario del fieltro. Beuys evitó todo posible sonido utilizando cera, almohada y salchicha desde la parte de la aguja. Es importante remarcar que la cera también es un material recurrente en la producción del artista y se encuentra de igual manera asociada a la energía calórica y a la transformación; aunque aquí, provoca un componente humorístico poco habitual. Este objeto corresponde a una etapa anterior al piano y al disco encerrados en fieltro, dato que nos puede ofrecer de

manera más clara un panorama de sus desarrollos conceptuales con respecto al tema, ya que veremos que las primeras obras, esta y la mencionada a continuación, tienen un tinte absurdo, mientras que las posteriores se presentan casi como lúgubres.

LA MATERIA DEL SILENCIO

Resulta imposible hablar del concepto de silencio en la obra de Beuys sin hacer una mención especial a uno de sus materiales predilectos: el fieltro. Tanto en su obra *Infiltración Homogénea para Piano* como en *Si Si Si Si Si No No No No No*, nos encontramos con fuentes de sonido envueltas en fieltro. El fieltro es un material protector, a la vez que posee la capacidad de desvirtuar el sonido y reducirlo en volumen considerablemente. En ambos casos, el sonido tanto del piano como del disco queda atrapado no solo por el encierro sino también por el mismo material que lo custodia, que es a la vez y paradójicamente una fuente de calor, asociado a la protección.

Altavoz silencioso presenta otra particularidad: esta vez no se trata del altoparlante envuelto en fieltro, sino de una construcción en fieltro como imitación directa del aparato. Ya no estamos frente a una fuente de sonido real silenciada, sino ante una escultura -en el sentido más tradicional del término- realizada en fieltro que imita una fuente de sonido y que ha sido ridiculizada y desvirtuada en tanto distanciada de su objeto de referencia únicamente a través del material utilizado. Esta obra es casi contemporánea a *Gramófono silencioso* y también presenta un componente del orden del absurdo.

Beuys asocia los materiales (entre ellos el fieltro) con la muerte. En una entrevista concedida en 1981, el artista sostuvo:

“Naturalmente la materia no es de ningún modo adecuada para representar la vida; consta de valores mensurables, que pueden ponerse sobre una balanza, de los que se puede medir

la longitud, acciones todas ellas practicables sobre materia muerta. En el hombre estas fallan porque el hombre no es un ser muerto, sino vivo”.⁵

Como recordaremos, *El silencio* está recubierta por metal a través del proceso frío del galvanizado, en ese sentido, tal vez sea interesante pensar que en ese caso lo que se encierra es el silencio (literalmente si pensamos en el título del film), mientras que en estas obras lo que se encierra tan cuidadosamente es el sonido. Resulta entonces difícil no establecer la asociación del silencio con lo frío y el sonido con lo caliente.

Culminando este recorrido, nos detendremos en *Borrador de pizarra silencioso*, una obra particularmente ingeniosa. En este caso el artista hace uso de un objeto tal cual es y lo expone. Vale aclarar que esta es cronológicamente la última de las piezas que aquí se analizan, pues es de 1974. La obra es un borrador de pizarra y como tal posee una capa de fieltro. En esta obra se trata de la recuperación de un elemento industrial, gesto que recuerda al *ready-made*, pero que aquí se distingue por el contenido sensorialmente significativo que tenía para Beuys el material, aspecto que lo distancia definitivamente del concepto de Duchamp. Por otra parte, el artista no priva al objeto de su utilidad para silenciarlo, sino que por el contrario, su función, y la forma que adquiere por esta, es exaltada. El borrador no es utilizado para generar sonido, sino para borrar las palabras que se escriben.⁶ Estamos frente a otra alusión directa al sentido del silencio, pero esta vez es el silencio de las palabras, que puede resultar más explícitamente político y crítico que el de la música, por tratarse de un lenguaje exclusivamente humano. Por último, cabe mencionar la traducción al castellano de los títulos de las obras aquí abordadas. Aspecto relevante en tanto que las denominaciones son claves para analizar las obras. En este sentido, interesa observar que tanto en inglés como en alemán el adjetivo para el silencio encuentra una variedad insólita. Algunos objetos son titulados “silent” -“SilentGramophone”, “SilentLoudspeaker”-, pero el borrador es “noiseless” -“Noiselessblackboarderaser”-, lo que

⁵ Citado en: Klüser, Bernd (ed.) (2006): *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*, cap. 12: “Diálogo sobre el arte, la arquitectura del mundo, con su arquitecto Joseph Beuys. Entrevista con Achille Bonito Oliva, Roma, 9 de abril de 1981”, Madrid, Editorial Síntesis, p. 185.

⁶ Los pizarrones escritos fueron muchas veces presentados en la obra de Beuys, ya que se encontraban en relación a su vocación y obra de enseñanza. Junto con ellos permanece la idea de transformar y modelar el mundo a partir de las clases, tomadas como acciones ellas mismas. Los borradores de hecho cumplían una función crucial, ya que los pizarrones eran constantemente borrados y vueltos a escribir.

desplaza el sentido. Mientras que uno vendría a ser completamente silencioso, el otro vendría a ser “sin sonido”. La diferencia del título en realidad viene a enfatizar esta idea de que el objeto no ha sido silenciado ni está siendo silencioso, sino que lo es naturalmente.

CONCLUSIÓN

Abordar el tema del silencio en un mundo que apenas comienza a recuperarse de la destrucción y los estigmas que dejó la Segunda Guerra Mundial no podría nunca pasar inadvertido. Por el contrario, este proceder adquiere una fuerte relevancia y se impregna aún más del significado de la muerte que ya le es casi intrínseco. En este sentido, el teórico Mark Rosenthal entiende que probablemente el aporte fundamental de Beuys haya sido la fuerza con la que revitalizó el arte alemán de la segunda posguerra y la época del Muro de Berlín, y por eso sostiene:

“En esas circunstancias, la escenificación que hace Beuys de su vida y de su arte se condice con el previo estadio de silencio, permitiendo un abordaje emocional y sin embargo desapegado”.⁷

Por su parte, en una conferencia de 1991, Kristine Stiles trazó un paralelismo entre el silencio en la obra de Beuys, que también encuentra ser un elemento fundamental de su trayectoria, y su silencio personal como colaborador del nacionalsocialismo durante la Segunda Guerra Mundial.⁸ Si bien es cierto que el artista no se interesaba por entrar en detalles sobre su participación en la guerra, hemos visto que son muchas las obras referidas al silencio de manera crítica. Un análisis exclusivamente biográfico podría resultar insuficiente para abordar estas obras, ya que en este contexto es indudable que trasciende el sentido estrictamente personal.

Por otro lado, hace falta poder pensar el silencio, probablemente el elemento más inmaterial que pueda ocurrírsele a uno, desde el quehacer escultórico, que tan revestido ha estado siempre de la necesidad de la materia. Todas estas obras que hablan del silencio

⁷Rosenthal, Mark (2014): “Joseph Beuys, escenificación de la escultura”, en *Joseph Beuys*, Buenos Aires, Fundación Proa, p. 82.

⁸Stiles, Kristine (1999): Ciclo de conferencias: *Arte y acción. Entre la performance y el objeto, 1949-1979*, MACBA. Transcripción en: <http://www.geifco.org/geifco/actividadesRealiz/eac/actions-stiles.htm>.

mantienen un núcleo conceptual común: se presentan como silenciadas o silenciadoras, en su mayoría han sido enmudecidas pero guardan en su interior la potencia del sonido. Son sin embargo muy distintas entre sí. Beuys nunca se repite en ellas, y este es tal vez uno de los aspectos más fascinantes de este tema: desde un piano encerrado, pasando por un gramófono ridiculizado, un altavoz recreado y latas de film galvanizadas, hasta un borrador de pizarra señalado, la variedad de maneras de escenificar este silencio es sorprendente. Es decir, ya sea privando a un objeto de sus funciones, ironizándolo, recreándolo o acentuando su razón de ser, el creador ilustra un mismo concepto que siempre se nos aparece con un nuevo impacto.

El silencio, tan homogéneo e idéntico a sí mismo desde el oído, se viste de muchas maneras a los ojos del espectador. Pero hay algo que se mantiene: ya sea vestido de luto o de absurdo, el silencio aparece como una crítica y un contundente llamado de atención en la obra de Beuys.

Considerando por un lado este dato técnico-conceptual y por otro lo referido anteriormente sobre el contexto político-social en el que se inscriben estas creaciones, todo pareciera apuntar a que el artista dedicó una buena parte de sus preocupaciones al silencio en el contexto post-apocalíptico que enmarcó su vida. Comúnmente diríamos que al tratarse de obras escultóricas, no interactivas, el espectador deviene pasivo. Sin embargo, al haber abordado esta temática creo que podemos decir que, más allá de la actividad que exige como respuesta todo arte informalista, estas obras tienen la capacidad de sacudir especialmente al espectador, y que la última consigna es que se vuelva activo ante los peligros que podría y que históricamente se han dejado entrar cuando se dio espacio al silencio. Beuys presenta el silencio como frío y estático, mientras que la potencia del sonido en estas obras resulta abrumadora y prevalece aun estando amenazada, y se muestra asociada a una capacidad de transformación de la que el silencio carece.

El historiador Eric Hobsbawn ha dicho:

“La destrucción del pasado, o más bien de los mecanismos sociales que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con la de generaciones anteriores, es uno de los fenómenos más característicos y extraños de las postrimerías del siglo XX”.⁹

En este sentido, creo que con la representación del silencio estamos ante uno de los grandes aportes de Beuys, pues participa de esta lucha contra el olvido.

⁹Hobsbawm, Eric (1994): “Vista panorámica del siglo XX”, en *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica, 2012, p. 12.

BIBLIOGRAFÍA

- Block, René (1994): "Fluxus Music: an everyday event. A lecture" en *FLUXUS. A long Tale with Many Knots, Fluxus in Germany. 1962-1994*, IFA. Catálogo de exhibición.
- Hobsbawm, Eric (1994): *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica, 2012.
- Klüser, Bernd (ed.) (2006): *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*, Madrid, Editorial Síntesis.
- Kostelanetz, Richard (ed.) (1970): *John Cage*, Nueva York, Praeger.
- Rosenthal, Mark (2014): "Joseph Beuys, escenificación de la escultura", en *Joseph Beuys*, Buenos Aires, Fundación Proa. Catálogo de exhibición.
- Stiles, Kirstine (1999): Ciclo de conferencias: *Arte y acción. Entre la performance y el objeto, 1949-1979*, MACBA. Transcripto en:
<http://www.geifco.org/geifc/actividadesRealiz/eac/actions-stiles.htm>.