

Los pianos silenciosos de Joseph Beuys

Marianela Drago

*La obra de arte es el más grande enigma posible,
Pero el hombre es su solución*

El silencio como material del arte no comenzó en el siglo XX, pero sí adquiere en él un sentido más profundo: palabras, imágenes, conceptos, se declaran como convenciones concebidas por un individuo que necesita comprender y dominar una realidad que por primera vez le es ajena. Sólo en el siglo XX, Samuel Beckett pone en escena un acto sin palabras, John Cage compone una pieza musical sin una sola nota e Yves Klein realiza una muestra denominada "El vacío". En esta nueva estética que, desde sus comienzos, marcó una distancia de la producción retiniana privilegiando un componente conceptual, Joseph Beuys (1921 – 1986) puede ser considerado como sucesor de esa transformación artística y mental. Heredero del Romanticismo alemán, entre sus fuentes se encuentran Schiller, Novalis, y la idea wagneriana de la *Gesamtkunstwerk*, obra de arte total. En este sentido, el Romanticismo alemán es un momento especial dentro de la lucha por expresar lo inexpresable. Ocupa el momento crucial en el que el hombre moderno, erigido como dueño del mundo gracias a su razón, descubre que todo aquello que domina no es más que un espejismo porque la construcción racional del mundo a la que se ha dedicado por más de cuatro siglos no le ha servido para otra cosa sino para convertirlo en un ser antinatural, completamente separado del mundo que lo rodea, de la naturaleza y de los otros. Beuys comparte la voluntad vanguardista de unir vida y arte. En este propósito, adhiere a la estética de la existencia promovida por Schiller en sus Cartas sobre la educación estética del hombre (1795). En esta obra del romántico alemán, la libertad política surge como una consecuencia de la previa plasmación de la libertad estética. Pero fue sin duda Rudolf Steiner¹, la figura que más le influye a partir de su Antroposofía, teoría que planteará en Beuys nuevas concepciones convirtiéndose en columna vertebral de su concepto de Soziale Plastik.

Dentro de la obra del artista, el piano aparece como un protagonista de excepción. Este instrumento, convertido en fetiche cultural por los neodadaístas de Fluxus, fue anteriormente objetualizado por J. Cage, quien le otorgó nueva sonoridad y plasticidad, al transformar el sonido y la experiencia musical misma en una nueva relación con el espectador, por ejemplo en su obra para piano de tres movimientos "4'33'" (1952).

Expuesto, oculto, depositario de significaciones psíquicas propias, el piano como entidad autónoma y, de acuerdo a Mark Rosenthal², símbolo de curación y arte, se convierte en una parte del entorno que lo recibe y exhibe. En este sentido, Beuys piensa el silencio como un componente de la intervención del artista en el espacio y en la experiencia del espectador, la obra de arte se objetiva de modo que tanto artista como espectadores toman conciencia del propio tiempo y de la forma en la que tanto lo material como lo inmaterial se produce. Beuys evoca el silencio en su mundo plástico.

El silencio se encuentra asociado a las ideas de ausencia y vacío. Para François Cheng (1929), escritor, traductor y calígrafo originario de China pero francés por elección, la ausencia es equivalente al silencio, pero el autor no lo plantea

¹ Rudolf Steiner (1861-1925), filósofo y científico austriaco, creó un movimiento espiritual al que denominó Antroposofía. Dentro de sus teorías la sociedad tendía que llegar a un punto de equilibrio bajo lo que el autor denomina Organismo Social Triformado basado en la libertad cultural, la igualdad en el territorio jurídico y la solidaridad económica.

² Rosenthal, Mark. (2014) Joseph Beuys. Escenificación de la escultura. En Fundación PROA (Ed.), Joseph Beuys (pp. 57). Catálogo de exposición Joseph Beuys: Obras 1955-1985 (Buenos Aires 2014).

en términos negativos sino que hace referencia a una ausencia generadora. Los planteos de Cheng en correspondencia al Taoísmo resultan de importancia para aproximarse a la noción de vacío que preside el abordaje del silencio visto como elemento estructurante y no como algo inexistente o vago³. El Tao es el concepto chino que por un lado señala el camino, pero también es el vacío; Cheng propone pensarlo, no como oposición dual entre Yin y Yang, sino como un sistema triádico a través de la mediación del mismo.

En la mención que se hará del silencio en conjunción con el objeto piano dentro de las obras de Beuys podría verse un pasaje desde un sentido negativo vinculado a la represión, un silenciamiento que el artista entiende como control político⁴ hacia un polo positivo, relacionado con la introspección intuitiva y escucha interior por parte del sujeto como movimiento necesario para llevar a cabo el cambio propuesto por la teoría de la Plástica Social.

Sonido y silencio en Fluxus

La forma particular de concebir la música le dará a los conciertos de Cage una apariencia visual distintiva. En este contexto, la característica performática visual que adquiere su trabajo, sumado a la creatividad de sus partituras, influirán decisivamente en los miembros de Fluxus, quienes en 1962 realizarán un Festival de música neodadá en Düsseldorf al cual Beuys asistirá para dos años después, el 20 de julio⁵ de 1964, participar por segunda vez junto al grupo, dentro del marco del Festival “New Art Actions / Agit Prop / Dé-collage / Happening / Events / Anti-Art / Total Art / ReFluxus” en la Universidad Técnica de Aachen (Aquisgrán) con su performance “Kukei / Akopee -No / Brown Cross / Fat Corners / Model Fat Corners”.

En relación a sus comienzos con Fluxus, Beuys explica: *“el elemento acústico y la calidad escultórica del sonido han sido siempre esenciales para mí en el arte, y en términos de la música tal vez mi experiencia en el piano y el cello me atrajo a ellos (los artistas de Fluxus). Luego estaba el uso del sonido como material escultórico para ampliar toda la comprensión de la escultura desde el punto de vista de la utilización de los materiales”*⁶.

Beuys da comienzo a su performance mediante la elaboración de una escultura con haces de luz ultravioleta, luego, con el propósito de iniciar el proceso curativo objetivo de sus acciones rituales, llena un piano con formas geométricas, dulces, hojas de roble secas, orégano, una postal de la catedral de Aquisgrán y jabón en polvo, elementos suficientes para alterar el tono del instrumento, pero aún apto para producir sonido. Para el segundo movimiento, calienta una estufa para derretir grasa, toma una pieza de cobre enrollado en fieltro y camina alrededor del piano. Momentos después, con un taladro eléctrico realiza orificios en el instrumento siguiendo las instrucciones de una partitura cubierta con manchas marrones.

³El Tao designa el vacío original de donde emana el Uno, soplo primordial. El Uno se divide en dos soplos vitales el Yin (dulzura receptiva) y el Yang (fuerza activa). El soplo del vacío central es mediador con respecto al Yin y al Yang, quienes sin él quedarían cada uno por su lado en actitud de reserva, mientras que con su intervención, ambos entran en un campo a la vez abierto, distanciado e interactivo. Cheng, François. Vacío y Plenitud. (Madrid, Siruela, 1979) (pp. 39).

⁴ En 1964 Beuys sentenciaba “El silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado”, expresión referida a su desacuerdo respecto al comportamiento del artista después de su anuncio del retiro del arte así como a su crítica al anti-arte. Buchloh, Benjamin H. D. Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique. (Art Forum, January, 1980) (pp. 205).

⁵ Fecha coincidente con el veinteavo aniversario del intento de asesinato a Adolf Hitler.

⁶ Tisdall, Caroline (1979) *Joseph Beuys*. London: Thames & Hudson (pp. 86). Citado en Sandford, Mariellen R. (1995) *Joseph Beuys*. En Mariellen R. Sandford (Ed.), *Happening* (pp. 279). Londres: Routledge

Como el propio artista expresa: *“El piano no estaba arruinado por mí, sino por sus antiguos propietarios. Había sido parte de la decoración de interiores ...”*.⁷ En este sentido, el objeto modificado no es silenciado: Beuys permite al instrumento expresarse modificando su lenguaje. Para el artista el piano ya había sido enmudecido al pasar a formar parte de la decoración de la casa burguesa en donde la música deviene objeto de consumo de los miembros de aquellas élites. Convertido en mercancía, el piano objeto solo se consideraba un emblema legitimador de poder.

En esta primera obra puede verse el polo opuesto al silencio que Cheng expone; dentro de la nómina de motivos metafóricos de Beuys se encuentra la idea de lo repleto, la caja que fue llenada para rebalsar, tal como el piano en la acción Kukei / Akope. En este sentido y de acuerdo a Rosenthal⁸, la única esperanza sería que algo positivo saliera de ese compostaje.

Por accidente, unas gotas de ácido nítrico, que Beuys había utilizado para su introducción "Música ligera", salpicaron a un espectador que formaba parte de un grupo de estudiantes de extrema derecha; el estudiante irrumpió en el escenario y golpeó a Beuys en la cara. En un gesto emblemático, que fue reproducido por la prensa, el artista con la nariz sangrando, tomó un crucifijo y levantó la mano en un saludo nazi. La policía intervino e interrumpió el concierto. Extra oficialmente, los eventos continuaron frente a la Universidad donde Beuys y numerosos estudiantes mantuvieron diferentes debates. Aquella pose autoritaria continúa resultando polémica, pero uno de los modos de interpretarla es como ironía especular de ese orden “congelado y rígido” del pasado que su obra pretendía subsanar. Beuys declara su intención:

*“La intención: la curación del caos, la curación amorfa, en una dirección particular a través de la cual las formas congeladas y rígidas del pasado, y de las convenciones sociales, se disuelvan y se calienten, y la forma futura llegue a ser posible.”*⁹

Rosenthal retoma las palabras del artista: *“Solo el arte es capaz de dismantelar los efectos represivos de un sistema social senil que camina por la cuerda floja: dismantelar para construir UN ORGANISMO SOCIAL COMO UNA OBRA DE ARTE”*¹⁰, para manifestar como a través de esa descripción y de esa acción, el arte y el piano son una misma cosa.

Silencio y silenciamiento

Beuys realiza el 7 de julio 1966 en la Academia Estatal de Arte de Düsseldorf, *“Infiltración homogénea para piano de cola: el gran compositor contemporáneo es el niño de la Talidomida”*. Al asociar un piano, instrumento musical y contenedor de sonido, con fieltro, material metafórico de su mito autobiográfico¹¹, Beuys busca hacer de este objeto un contenedor energético, el cual se viste cada vez más con las resonancias simbólicas personales del artista. En este sentido Beuys explica: *“El sonido del piano está atrapado dentro de la piel, siente. En el sentido habitual del término, un piano es un instrumento que se utiliza para producir sonidos. Cuando no está en uso, es silencioso, pero conserva su sonido potencial. Aquí no hay sonido posible y el piano está condenado al silencio. [...] Infiltración homogénea expresa la*

⁷ Vostell, Cricket Theatre, New York City 19/4/64. In *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Eds. J.Becker and W.Vostell, (pp. 399–409). Reinbek: Rowohlt. Citado en Sandford, Mariellen R. (1995) *Joseph Beuys*. En Mariellen R. Sandford (Ed.), *Happening* (pp. 279). Londres: Routledge.

⁸ Rosenthal, Op. cit., p. 25.

⁹ Becker and Vostell, Op. Cit., p.279.

¹⁰ Rosenthal, Op. Cit., p. 15

¹¹ Durante la II Guerra Mundial en 1944, su avión Stuka se estrella en la península de Crimea resultando gravemente herido. Es rescatado por un grupo de nómadas tártaros que lo untan en grasa, envuelven en fieltro y alimentan con miel y leche hasta que recobra la conciencia. Existen indicios que aseguran que todo fue un invento. Pero eso no significa mucho ya que lo importante es su propia versión de los hechos, historia que define el origen de sus materiales y se convierte en principio fundante de su obra.

naturaleza y estructura del fieltro; el piano se convierte en un depósito homogéneo del sonido, que tiene el poder de infiltrarse a través del fieltro...¹². Si el instrumento envuelto en fieltro es un cuerpo asfixiado que retiene su expresión, el silencio constituye la materia prima de la obra, interrogando sobre la condición del sujeto. Beuys no introduce los materiales, el fieltro en este caso, solo como unidad formal. El material es portador de cualidades específicas, que a su vez son densamente metafóricas como el calor y la reserva de energía. Esto permite al espectador una percepción activa de los procesos energéticos, de las posibilidades de transformación y la ampliación de las cualidades visuales del objeto en una dimensión inmaterial. El artista juega con la idea del fieltro como un elemento con propiedades curativas que hace las veces de armadura contemporánea. Este material no tradicional es a la vez un aislante, capa protectora frente a influencias externas, pero también un elemento que permite la infiltración de las mismas. Así, a través de esta segunda piel, reserva térmica pero también acústica, el artista materializa el silencio, ya que cualquier sonido es absorbido y amortiguado por esta vestimenta artificial.

En su acción, el artista quiere dar a conocer las terribles afecciones que padecieron muchos niños como resultado de la ingesta de la droga talidomida por parte de sus padres. En este contexto, y de acuerdo a Rosenthal, el silencio identifica la inocencia de los niños que no pueden expresar su sufrimiento. Pero, más allá de esta interpretación, el mensaje del piano silencioso es doble: en primer lugar Beuys comparte el deseo de llevar al espectador a cuestionar su propio potencial de sonido, escuchar a su silencio; en segundo, el artista plantea el peligro que amenaza: *“Las dos cruces significan la urgencia del peligro que amenaza si guardamos silencio y si somos capaces de participar en el próximo paso de la evolución.”*¹³ En esta segunda obra puede verse un acercamiento a la propuesta de Cheng: si bien Beuys entiende el silencio como condena, el proceso de introspección al cual somete al piano (al hombre), de curación interior mediante el calor del fieltro, es un primer momento silencioso, una meditación interior necesaria para transitar hacia el próximo paso de la evolución, en el cual la sociedad, más consciente de sí misma, se vincule a través de la palabra y el lenguaje. Así, la noción de silencio conduce a la reflexión personal y al debate, enfoque que Beuys pudo desarrollar en sus *“Infiltraciones”*.

En 1984, el artista reemplaza el fieltro desgastado y lo cuelga al lado de la obra, como testigo del primer estado y de la evolución de la cual la infiltración es ahora inseparable¹⁴.

Producción de silencio

Un año después, en 1985, realiza en Londres una instalación en la galería Anthony d'Offay denominada *“PLIGHT”*. Al ser interrogado acerca de este trabajo, Beuys responde en broma, que la instalación fue el resultado de la necesidad de mitigar el ruido de una construcción cercana a la galería.

Como en el tiempo circular propio del mito, con esta pieza el artista vuelve a sus comienzos a través de una reminiscencia de la obra *4'33"* de John Cage (1952). El título, escrito en mayúsculas expresa una situación difícil, haciéndose eco de lo que el espectador vive en su contexto diario. El visitante ingresa a un espacio que remite a una

¹² Joseph Beuys, entrevista de Caroline Tisdall (septembre-octobre 1978), dans C.Tisdall, Joseph Beuys, Catálogo de la Exposición de Londres, Thames and Hudson, 1979, pp.168. Citado en Sons & Lumières -Centre Pompidou extracto traducido por Jean-François Allain.

<http://mediation.centrepompidou.fr/Pompidou/Pedagogie.nsf/Docs/>

¹³ Rosenthal, Op. cit., p. 16.

¹⁴ Joseph Beuys, *La Peau* (Die Haut, Häutung), 1984 Tela de fieltro con una cruz roja cocida a cada lado. 100 x 152 x 240 cm. Departamento de MNAM documentación fotográfica - Centre Pompidou.

cueva¹⁵, a través de una entrada de dimensiones reducidas que obliga a la inclinación del cuerpo en una especie de rito de admisión. El área consta de dos partes que siguen un diseño en L, donde las paredes se encuentran totalmente revestidas con rollos de fieltro apilados en columnas que, junto a la poca altura del techo, acentúan la sensación de aislamiento y opresión. Inmediatamente después del acceso, el visitante es invadido por el contraste sonoro y térmico en relación al entorno exterior, produciéndose una unión de aspectos ópticos, sonoros y antisonoros, que implican la articulación de múltiples sentidos en un proceso sinestésico. Beuys otorga al espectador una experimentación acústica y térmica, al percibir la reserva de calor y la absorción de sonidos que alberga el material. Un piano de cola con la tapa cerrada es colocado, en contraposición al ingreso, en el espacio más amplio de la instalación. El instrumento musical se une al fieltro, elemento simbólico de la vida y renacimiento del artista, convirtiéndose el objeto en contenedor de energía y de potencialidad sonora.

Se produce de esta manera el enfrentamiento a un doble silencio: el del espacio circundante y el de un piano de cola con la tapa cerrada. Sobre el mismo, se deposita una pizarra con pentagramas vacíos que refuerzan la idea silencio musical y, por encima, un termómetro que indica la temperatura del cuerpo ausente, manifestando así el poder calorífico del fieltro. Beuys, posiciona al visitante en una situación de escucha a partir del silencio en el espacio y de la incomunicación compartida por quienes participan en él. Ninguna nota sale del piano, tomando el silencio una dimensión tangible al ser vehiculado por el fieltro. El espectador realiza la experiencia singular del silencio vivido, no solamente como falta de sonido, sino como presencia activa, generadora, siendo todo el dispositivo una invitación a la reflexión introspectiva.

El silencio precede y habilita el movimiento en todas las instancias, siendo parte activa y factor dinámico de la obra. La Teoría de la Escultura de Beuys consiste en pares polares de estados de la materia y un tercer elemento que alude al movimiento (*Bewegung*) entre ambos y que funciona a modo de mediador, significando la unión de opuestos. Las nociones de silencio y vacío ocupan el mismo lugar estructural en el sistema filosófico de Cheng. Él trabaja sobre diferentes binomios (Pincel-Tinta, Yin-Yang, Montaña-Agua, Hombre-Cielo, Quinta Dimensión) para explicar desde una postura filosófica el desarrollo que ha tenido la pintura china. La oposición de elementos da lugar al vacío como fuerza mediadora y generadora de una transformación superadora. También para Cheng, la actividad artística del hombre posee una meta superior, más allá del éxito particular; así para llegar a ser creador, antes debe conocerse (o reinventarse como el propio Beuys lo hizo) para lograr una armonía genuina consigo mismo y con su entorno.

Fanny Dugeon¹⁶ deja abierta la interrogación acerca de la posibilidad de que esta instalación deje al espectador con un poco de alivio: ¿es la finalidad catártica, la de un viaje a los límites del silencio y del aislamiento que acude, posiblemente, como un socorro a la palabra y al debate que del arte deben nacer?

Conclusión

Beuys entiende a la sociedad como un organismo a ser formado (y sanado) por todos sus miembros. El cambio solo posible a través de la creatividad y por lo tanto por medio de un arte expandido. En este sentido, su propuesta de Plástica Social no se encuentra restringida a las artes, sino que contempla todos los procesos de configuración en los

¹⁵ Esta idea se vincula a la búsqueda del sentido “primitivo” en contraposición a lo “moderno” dentro de los trabajos de Beuys.

¹⁶Dugeon, Fanny. Extracto del Catálogo *Collection art contemporain - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, sous la direction de Sophie Duplaix, Paris, Centre Pompidou, 2007 [En línea]. Disponible en:

<<http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR>>

que participa el sujeto, por lo que percibir, hablar o callar son ya procedimientos plásticos que pueden convertirse en una escultura invisible.

Sus obras plantean una exigencia tanto al sonido como al silencio. Beuys entiende el silencio como un material incorpóreo que puede configurarse a través de un objeto como el piano; al darle tiempo y espacio al silencio, evidencia la irrupción del mismo dentro de una estancia dialógica. El silencio es pensado por Susan Sontag¹⁷ como una invocación que proyecta el deseo de una renovación sensorial y cultural. Para la autora, la defensa del silencio expresa un proyecto mítico de liberación, emergiendo como una alternativa que no cancela la obra, sino que la conforma, otorgándole un poder diferente. Esta interacción con el silencio convierte el trabajo artístico en un acto de purificación del objeto y del artista mismo, un nuevo hombre nacido tras la muerte del hombre, que es la idea que de sí tenía el propio Joseph Beuys.

¹⁷ Sontag, Susan. (1969). *Estética del silencio*. Estilos Radicales España: Penguin Random House Group.

Bibliografía

- Block, René Fluxus Music on every day life. A lecture en Fluxus. A long Tale with Many Knots, Fluxus in Germany. 1962-1994, IFA. Catálogo de exhibición.
- Buchloh, Benjamin H. D. Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique. Art Forum, January, 1980, pp. 205-206.
- Cheng, François. (1979) Vacío y Plenitud. Madrid: Siruela.
- Cronología Tate Modern (2004) En Tate Modern (Ed.), Actions, Vitrines, Environments. Catálogo de exposición Actions, Vitrines, Environments (Londres 2004).
- Catalogue *Collection art contemporain - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, sous la direction de Sophie Duplaix, Paris, Centre Pompidou, 2007 [En línea]. Disponible en: <http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR>

Fuente: recursos: dossier pedagógico - Centro Pompidou [En línea]. Disponible en:

http://www.centrepompidou.fr/media/imgcoll/Collection/DOC/M5050/M5050_A/M5050_ARCV001_CMP-1995081.pdf.

Fuente: recursos: dossier pedagógico : Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du 20e siècle - Centro Pompidou [En línea]. Disponible en:

http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_

- Klüser, Bernd. (2006) *Introducción. Pensamientos acerca de la Recepción de la Obra de Joseph Beuys Arte = Ser Humano*. En Bernd Klüser (Ed.), *Joseph Beuys: Ensayos y entrevistas* (pp. 13-22) Madrid: Síntesis.
- Osorio de Almeida (1981) *Diálogo sobre el arte, la arquitectura del mundo, con su arquitecto Joseph Beuys. Entrevista con Achille Bonito Oliva, 9 de abril de 1981*. En Bernd Klüser (Ed.), *Joseph Beuys: Ensayos y entrevistas* (pp. 169-190) Madrid: Síntesis.
- Ronsenthal, Mark. (2014) *Joseph Beuys. Escenificación de la escultura*. En Fundación PROA (Ed.), *Joseph Beuys* (pp. 10-140). Catálogo de exposición *Joseph Beuys: Obras 1955-1985* (Buenos Aires 2014).

- Sandford, Mariellen R. (1995) *Joseph Beuys*. En Mariellen R. Sandford (Ed.), *Happening* (pp. 278-282). Londres: Routledge.
- Sontag, Susan. (1969). *Estética del silencio*. Estilos Radicales España: Penguin Random House Group.

Apéndice.

Obras en las que se utilizan pianos / principales obras que aluden al silencio:

1958-82: “Stag Monument for George Maciunas”, Beuys coloca tres planchas de cobre debajo de las patas de un piano.

1962, la región del Rin se había convertido en el centro del movimiento Fluxus. Beuys y Maciunas acuerdan en que este último ponga en escena su pieza “Earth Piano” en el Festival de Fluxus en Wiesbaden. Beuys decide cuatro posibilidades: *la idea de enterrar un piano negativo, como un pozo a cielo abierto; luego estaba la posibilidad de esparcir*

tierra encima de un piano; una tercera versión era hacer un piano entero de tierra... o poner un piano de cola Bechtein en la tierra". Finalmente no participa.

1963 Primer concierto Fluxus en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf Festum Fluxorum-Fluxus (2 y 3 de febrero). En la primer velada, Beuys realiza "Composition for Two Musicians" que duraba unos veinte segundos y constaba de dos bateristas de juguete y el traqueteo de sus instrumentos sobre un piano de cola, En la siguiente noche, lleva a cabo otra acción titulada: "Siberian symphony first Movement", donde hace aparecer por primera vez una liebre muerta. Improvisa un movimiento libre, mezclado luego con una pieza de Erik Satie, cuelga la liebre junto a una pizarra, prepara el piano con montoncitos de arcilla, hunde en cada uno de ellos una rama, ata después un alambre desde el piano hasta la liebre y le saca a la liebre el corazón.

1964 "El silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado" durante la performance, Beuys coloca detrás suyo un cartel con la frase que daba nombre a la acción, mientras que recitaba varias líneas del guión "El Silencio" de I. Bergman; contraponiendo así un silencio vacío con otro opresivo.

"Kukei / Akopee -No / Brown Cross / Fat Corners / Model Fat Corners".

1966 "Infiltration---Homogen for Grand Piano, the Greatest Contemporary Composer Is the Thalidomide Child".

1969 "Revolutionary Piano" en esta acción cubre íntegramente un piano con rosas secas. Beuys refuerza la idea del piano como algo igual al arte, así como la identidad del propio instrumento.

1973 Beuys galvanizó cinco bovinas de la película "El Silencio" de I. Bergman (1962), titulado la acción "El Silencio", en un gesto donde el lenguaje de la acción en clave acústica mostraba la renuncia a la retórica del silencio, contraponiendo la acción al discurso.

1978 (7 de julio) En memoria de George Maciunas, Beuys y Nam-June Paik, durante una velada Fluxus organizada por la galería René Block en el gran salón de la Academia de Arte de Dusseldorf, realizan un dueto de piano en honor al fundador y protagonista del movimiento, que murió en mayo del mismo año.

1983 "Schmerz Raum" habitación forrada en láminas de plomo, material aislante que absorbe el sonido y la luz, protegiendo, verdadera experiencia regresiva que altera las sensaciones bajo condiciones transformadas por el espacio. Beuys pretendía que cada individuo pudiera tomar conciencia de sí mismo, experiencia la denomina "el dolor del conocimiento".

1984 "Die Haut, Häutung"

1985 PLIGHT (29 de noviembre) Concierto de piano simultáneo realizado por Henning Christiansen y Nam June Paik en la Facultad de Bellas Artes de Hamburgo. Beuys, ya demasiado débil para viajar, se une a vía telefónica desde

Düsseldorf. Su amigo y coleccionista Wolfgang Feelisch actúa en su lugar, siguiendo las instrucciones dadas por el artista. Como resultado Beuys crea la escultura "Klavier Oxígeno" (Piano-Oxígeno).