

Gutiérrez Reyes, Cintia.

Artista plástica e investigadora pre – doctoral del departamento de historia del arte de la Universidad de Málaga, en el grupo I+D+I “Prácticas de subjetividad en las artes contemporáneas, recepción crítica y ficciones de la identidad desde la perspectiva de Género”, financiado por el Ministerio de Economía y competitividad.

La estética del silencio: Juan Muñoz y la esquizofonía.

The aesthetics of silence: Juan Muñoz and the schizophonia.

TIPO DE TRABAJO:

Comunicación.

PALABRAS CLAVE:

Silencio, posmodernidad, esquizofonía, panofonía, Juan Muñoz.

KEY WORDS:

Silence, postmodernism, schizophonia, panophonia, Juan Muñoz.

RESUMEN.

Esta ponencia tiene como objeto analizar el silencio como una categoría estética intrínseca de los planteamientos artísticos posmodernos. Atendiendo para ello a la poética de un discurso “rizomático”, en donde la obra, material o inmaterial no posee ya una única lectura, no hay una relación clara entre el significante y el significado por tanto, queda abierta la polisemia que invita al receptor a configurar su propia vía de acercamiento a la experiencia artística. Una experiencia que aparece como sistema que facilitará su reconocimiento en lo ajeno.

Frente a estas premisas se extiende una habitación vacía, como zona de meditación para una experiencia fáustica, o como afirma Calvino, “como dura prueba que culmina con la conquista del derecho a hablar”¹. Sin embargo, el diálogo que se establece está huérfano de cuerpo, y aparece una voz en la que nos distinguimos la fuente. Por ello, estableceremos qué tipos de silencio se vislumbran entre los planteamientos del arte actual: esquizofónico, panofónico o de conversión.

Nos acercaremos de forma específica a la obra de Juan Muñoz, como ejemplo garante de un tipo de silencio donde el extrañamiento se yergue como baluarte en el que se sostienen nuestros propios pensamientos.

Para concluir como dijo Cage, que el silencio se presenta con su propia ironía devastadora, «el silencio es contar con un espacio de tiempo vacío y dejar que actúe con su propiedad magnética»².

ABSTRACT.

This paper is intended to analyze the silence as an intrinsic aesthetic category postmodernist artistic approaches. Basis for this to poetic of a "rhizome" speech, where the work, material or immaterial no longer has a single reading, there is not a clear relationship between the signifier and the signified therefore it remains open polysemy that invites the recipient to set up your own way of approaching artistic experience. An experience that appears as a system that will facilitate its recognition in gossiping.

¹ CALVINO, Ítalo, *Si una noche de verano un viajero*, Madrid: Siruela, 1991, p.191.

² CAGE, John, *Silencio: conferencias y escritos*, Madrid: Ardora Editores, 2002, p.158.

Faced with these premises an empty room extends as meditation area for a Faustian experience, or as Calvin says, "as ordeal culminating in the conquest of the right to speak" [1]. However, the dialogue established body is orphaned, and a voice in which we distinguish the source appears. Therefore, we will establish what types of silence are emerging between the approaches of contemporary art: schizophonic, panophonic or conversion.

We will approach specifically to the work of Juan Muñoz, as an example guarantor of a kind of silence where the estrangement stands as a bulwark in our own thoughts are held. To conclude as Cage said, that silence comes with its own devastating irony, "the silence is to have an empty space time and let it work with its magnetic property" [2].

CONTENIDO.

Introducción.

En la vida, como en el arte es difícil decir cualquier cosa que suene eficaz sobre el silencio, quizá, como afirma Ludwig Wittgenstein, "de lo que no se puede hablar hay que callar"³. Sin embargo, es imposible no reconocer la importancia de un factor fundamental que ha atrapado la obra de arte desde sus comienzos. Esa cualidad intrínseca, en un principio, trasformada en una categoría estética a partir de la posmodernidad que es el silencio, ha sido puesta en cuestionamiento, analizada y diseccionada por artistas, estetas e historiadores. Quizá lo más sensato sería callarnos, extraño lugar el discurso para pedir silencio.

El silencio así como la palabra puede asumir múltiples significados y como el discurso necesita un trabajo interpretativo para comprender su alcance en el arte. Crear una taxonomía del silencio supone establecer cuáles son los tipos de silencio que se suceden en la obra de arte a lo largo de la historia, basándose en los efectos que este produce en el espectador.

Desarrollo.

1.- Silencio: de cualidad inherente a categoría estética.

El silencio no siempre es fácilmente descifrable, y del mismo modo resulta difícilmente definible. Con el silencio experimentamos sentimientos, pensamientos, deseos y estados de ánimos. "Para el poeta, para el artista y para el místico, el silencio – escribe Wiesel – comporta aspectos diversos, zonas diversas que no coinciden. El silencio posee su propio esqueleto, su laberinto y contradicciones. El silencio del asesino no es aquel de la víctima, ni será el del espectador"⁴.

Por su impenetrable cualidad de ausencia, el silencio se diluye siempre transformándose según la época histórica, el autor, o desde la posmodernidad - del público. Por tanto, para comprender la diferencia sustancial que constituye la plurivocidad del silencio en la obra de arte, debemos establecer el sentido de este y las modificaciones que se produjeron en los últimos años del siglo XX, donde una serie de crisis va a confluír para trasformar el silencio de elemento inherente a la obra de arte, a ser una categoría estética.

Son muchos los síntomas del silencio en la historia del arte, quizá para diferenciar ese hilo donde los caminos se bifurcan entre la obra de arte tradicional y el arte contemporáneo mencionaremos el pensamiento estético de Kant, donde la clave del arte es la finalidad sin fin. De este modo estamos distinguiendo entre un tipo de producción artística cuya finalidad respondía a usos utilitarios y rituales; y por otro un arte autónomo desvinculado de función servil alguna.

El primer tipo de producción artística había estado dominado por un sentido clásico y cristiano del mundo que se habían esforzado para ordenar la realidad bajo el régimen del lenguaje. El silencio describe Valéry y Rilke⁵ – era esa zona de meditación, como preparación para la maduración espiritual. Un estadio necesario para establecer con la obra de arte una visión limpia, propia del academicismo, donde el espectador abordaba el discurso artístico como el que observa un paisaje; olvidándose de sí mismo, sin simpatías, sin comprensión.

Las modificaciones que se produjeron en los últimos dos siglos - XIX y XX – trajeron una serie de acontecimientos que van a converger en una trasformación del modo de pensar. El pasado siglo comenzaba de una manera trágica con el hundimiento del Titanic, en 1912 para llegar hasta la tragedia nuclear de Chernóbil en 1986. No era de extrañar que la aporía del lenguaje cayese en desgracia, "somos

³ WITTEGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus lógico – filosoficus*, Madrid: Anaya, 2002, p.52.

⁴ WIESEL, Elie, *Contra la melancolía*, Madrid: Caparrós Editores, 1996, p.98.

⁵ En SONSAG, Susan, "La estética del silencio", en *Estilos radicales*, Barcelona: Alfaguara, 1996, p. 243.

una civilización - escribe Ionesco - desolada, de palabras fantasmas, consumadas, usurpadas. Las palabras crean confusiones. Cuanto más intentamos explicarnos, menos nos entendemos⁶. Quizá cuando el prestigio de la palabra disminuye el del silencio aumenta. De este modo, aparece una nueva categoría estética en el siglo XX, donde cada obra de arte va a citar lo ocurrido metonímicamente a través del silencio.

Sin embargo, no debemos entender el silencio como la nada, sino como afirma Susan Sontag “el artista que crea el silencio o el vacío debe producir algo dialéctico: un vacío colmado, una vacuidad enriquecedora, un silencio resonante o elocuente. El silencio continúa siendo, inevitablemente, una forma del lenguaje (en muchos casos, de protesta o acusación) y un elemento del diálogo”.

Así pues, “los múltiples recodos y caminos de este silencio-palabra por los que transita el arte, escribe Maite Méndez, nos permite contemplarlo como un laberinto”. Un laberinto lleno de meandros, donde nos encontramos en medio de un amplio vociferar, de una panofonía de silencios que son asumidas por un espectador capaz de leer este nuevo discurso artístico, un espectador emancipado.

La relación entre la obra de arte y el espectador ha sido siempre una relación de alteridad. Sin embargo, desde la posmodernidad este nuevo observador camina entre una obra de arte que bascula su finalidad, en un silencio que describe porqué hay que callar o que exalta que no hay nada que decir. Pero que, en definitiva, está transmitiendo un mensaje que va a ser traducido por un lector que completa la experiencia artística en función de su propia psique, de sus propios recuerdos. Un lector convertido, emancipado del dominio aniquilador de un discurso programado y establecido. Este nuevo lector, que advierte que aquello que no se dice, que no es rotundamente palpable es lo que le hace reconocerse en la imagen, no engulle información o contenido, sino que es cómplice activo de un secreto oculto.

Nuestra situación histórica está propiciando, desde hace décadas una nueva postura en el terreno artístico, donde la experiencia artística se convierte en mero soporte de pensamiento, una obra de arte que no evidencia sus intenciones, como una estrategia para su no agotamiento. Un “rizoma” donde el enlace entre el significante y el significado no es tan evidente y de este modo se aleja de los posicionamientos tradicionales. Demandando por tanto, del espectador una postura activa.

Este nuevo papel del espectador en la obra de arte contemporánea va a ser fundamental para el discurso de Juan Muñoz, basado en el silencio y la incapacidad de comunicación. Este autor, supone un ejemplo que posibilita la demostración de este reconocimiento en lo ajeno del nuevo espectador.

2.- El caso de Juan Muñoz: La promesa de oír; esquizofonía.

Parece que hubiera una lacónica dimensión en la obra de Juan Muñoz, un espacio fugaz donde sus esculturas se interpelan sin decir nada, como si la voz hubiera desaparecido. Hay muñecos ventrílocuos sin ventrílocuo, o escenarios donde no habita nadie. Estos monólogos sordos nos atraen, “*su silencio nos atrapa*”⁷.

En *The Tuning of the World*⁸, Murray Schafer anuncia que vivimos bajo unas condiciones que denominó con el término “esquizofonía”. Esta palabra, que pretende aunar ese sentimiento de disociación del habla, ha conseguido cierto éxito como nominador de la condición en el que la voz está disgregada de su fuente. Una disociación que, en el caso del ventrílocuo, llega a ser prácticamente endémica. Este *pathos*, en el que se expone, en cierto sentido, una muestra de sufrimiento, se representa de una forma hiriente en la obra de Juan Muñoz. Las voces originales son sugeridas y, sin un cuerpo que las acompañe, se reconocen como un acto de mutilación. Como afirma James Lingwood:

*“El muñeco ventrílocuo es, a menudo, el resorte del silencio, un cuerpo que nos ofrece la posibilidad de oír, pero sin una voz propia. En realidad, la voz que oímos es la nuestra, un eco que retumba reminiscencias de lo vivido, y que nunca llegará a ser por sí misma la voz del discurso original. Las piezas llegan a ser inhabitadas por otras voces y otras vidas, al son que crecen otras cosas nacen de ellas. Sin la alfombra, quizá nunca hubieran aparecido esos suelos”*⁹

Pero Juan Muñoz, va a elegir materiales inusuales para un escultor: la voz, la música y el sonido. Es por ello, que resulta fundamental el libro *A Cultural History of Ventriloquist*, escrito por Steven Connor¹⁰, donde podemos distinguir dos pensamientos para definir la voz, que se cruzan en la historia de la ventriloquia:

⁶ IONESCU, Eugene, *Diarios en migajas: Presente pasado, pasado presente*, Madrid: Páginas de Espuma, 2007, p.240.

⁷ LINGWOOD, James, Carátula del CD publicado en ocasión de la Documenta 11, Kassel, 2001.

⁸ SCHAFER, Murray, *The soundscape: our Sonic environment and the tuning of the world*, Rochester: Destiny Book, p. 47-52.

⁹ LINGWOOD, James, *Monologues & Dialogues*, Madrid: MNCARS, 1996, p. 37.

¹⁰ CONNOR, Steven, *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquist*, Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 65.

- Uno de ellos es la voz separada por su fuente, a través de la disimulación, eco, emisión, amplificación o transcripción, que podemos identificar en la obra de Juan Muñoz, a través de sus escritos, y obras radiofónicas. En este tipo de obras la voz es conocida pero la fuente no está presente.

- Pero existe otra manera de hacer presente la voz. Para ella debemos remontarnos a la tradición en la que sentimos que existe una voz interior donde no hay nada. Esta voz propia que es proyectada a través del otro, aparece en su trabajo escultórico.

Así que podemos diferenciar entre la voz que llamaremos “disociativa” y aquella que denominamos de “alucinación”:

En el primer caso, se traduce en la obra narrativa y radiofónica de Juan Muñoz, la voz es proyectada a través de medios tecnológicos o escritos, es decir, hay algo más que la propia secuencia sonora. Es más, como afirma Bartolomeu Mari:

“Lejos de la unidad de espacio y tiempo a la que las condiciones de recepción de las obras de arte tradicionales están sujetas, la emisión radiofónica exagera la unidad de tiempo para destruir la unidad de espacio.(...) La radio (...) aumenta la paradoja”¹¹.

En el segundo caso, es decir, en la obra escultórica del madrileño, hay menos que la voz, el silencio de una presencia que como si de una estatua se tratara nos proyecta una voz interior; que sin dejar de hacernos preguntas, nos desafía con las respuestas de nuestro propio silencio.

La necesidad de recurrir a ese otro lado de la escultura, el del lenguaje, a través de la voz y la música suponen un punto de mira para la especulación sobre la relación entre autor y receptor. Juan Muñoz escribió:

“Me gustaría introducir un murmullo en una de mis esculturas, que se activara sólo por la noche, cuando se hubiera ido todo el mundo. Tenerlo funcionando toda la noche y que en el momento de abrir la puerta la pieza dejara de murmurar”¹².

Esto supone el encuentro con la obra concebida como un evento espacio-temporal. Una semblanza que cuestiona la expresión como valor fundamental del arte. Esta indagación se ve acentuada en obras como *Stuttering Pieces* de 1993. En esta pieza la presencia del objeto escultórico es acompañada por una grabación, que reproduce el tartamudeo de una voz en una determinación psicótica de hacer imposible el entendimiento. Reflejo de la obra de Beckett.

Por tanto, la obra de Juan Muñoz va a fomentar dos tipos de espectadores: el observador de piezas escultóricas que evoluciona más como un lector que como un espectador al reconstruir la obra en función de su propia subjetividad. Y el oyente de piezas radiofónicas que se va transformando en torno a entidades silenciosas e inmóviles, “refugios de la ficción; guarida alojada en la telefonía, el altavoz y el anonimato”¹³.

Un *shock* que se produce en una obra en la que no se puede ver lo descrito o en la que se recrea una interlocución entre dos personajes que parten de la misma fuente. Esto ocurre en la obra *Building for Music* de 1998, una pieza radiofónica, donde un narrador llamado Juan Muñoz, busca desesperadamente el *Concerthalle*, un edificio inexistente. Esta actuación fue concebida como propuesta del propio artista a la invitación de Valerie Smith a la *Sonsbeek 93*, exposición colectiva de esculturas en Arnhem (Holanda). Resulta sin lugar a dudas un hecho curioso, que la obra del artista simule una conversación con el arquitecto Johan Alten, un autor desdichado que nunca convenció a las autoridades municipales que encargaron este edificio que nunca existió.

Dicha obra recuerda a la disparatada historia de Charlie McCharthy, muñeco del gran ventríloco Edgard Bergen y su principal personaje, quien durante muchos años (1937 a 1956) tuvo, junto a Edgar Berger una gran repercusión en la radio estadounidense con el programa, *The Chase and Sanborn Hour* (emitido los sábados en la NBC). Actuaron sin que muchos de los radioyentes supieran que el interlocutor era un muñeco.

Mencionar la historia de Charlie McCharthy no resulta anecdótico, dado que cuando Juan Muñoz emprende la búsqueda para realizar la imagen de un muñeco ventríloco elige esta figura como modelo:

“Hice una copia perfecta de un muñeco ventríloco, porque un ventríloco es siempre un cuentista. Pero el muñeco sin el hombre también llega a ser un gran narrador. Se sienta esperando la voz. Él todavía no habla, pero su propia identidad lo dota de la capacidad de ser un gran contador de historias”.

¹¹ MAU, Bartolomeu, *Juan Muñoz, la voz sola*, Madrid: La Casa Encendida, 2005, p. 23.

¹² LINGWOOD, James, *Monologues & Dialogues*, Madrid: MNCARS, 1996, p. 37.

¹³ MAU, Bartolomeu, *Juan Muñoz, la voz sola*, Ob.Cit, p. 23.

Por tanto, hay una relación unívoca entre lo que vemos y lo que oímos. Un mismo sentimiento que impregna toda la obra de Muñoz. Una manipulación psicológica que realiza a través de sus esculturas, fundamentalmente de sus piezas con ventrílocuo y que se ve enfatizada en las piezas de instrumentos.

En las series de instrumentos, especialmente en aquellas donde aparece el tambor sobre el escenario sin un músico que lo interprete, nosotros oímos el tambor retumbar, consecuencia del llamado efecto McGurk, por el cual los sonidos se repiten en nuestras mentes por el simple hecho de ver el objeto.

Es decir, establecemos un puente de unión sonoro en elementos silentes, y por el contrario ponemos rostro a voces que oímos desde el otro lado del transistor. Por tanto, las obras escultóricas y radiofónicas de Juan Muñoz se traslapan para intercambiar su propia naturaleza. Unidades que se estimulan y se influyen para potenciar el extrañamiento de un mismo discurso.

Conclusión.

La condición actual de los discursos artísticos, suponen un pluralismo valorativo. Un objeto artístico, que muestra la pérdida de esperanza en la palabra, y que paradójicamente se deja seducir por el abismo que las obvia: el silencio.

Incluso cuando programáticamente se entrega a la cadena lingüística, el silencio está problematizando sobre el mito del arte ¿quizá no está remitiendo al origen y por ende, cuestionando la posición del autor?

Cuando remitimos a la experiencia íntima y a un conocimiento tácito, estamos determinando la importancia del sujeto receptor implicado en ella. Este silencio posmoderno nos convierte en víctimas de nuestros propios espectros, que amenazantes nos insinúan lo que no queremos oír, que la única forma de conquistar la palabra es la franqueza.

Pero ya Kant había dejado sobradamente demostrado, afirma José Luis Brea¹⁴, “que la fruición de la experiencia estética, se debía a la sensación de consistencia que el sujeto obtenía por la comunicabilidad de su propio juicio”. Es decir, que el núcleo de la experiencia artística no se refería a ningún objeto.

Lo terrible, por tanto del sistema de arte hoy por hoy, es como aparece la negación abierta de la implacable contradicción de las apariencias. El exceso de estrategias que irredenta la lógica del espectáculo y que indaga sobre la cualidad del sujeto a través del otro, de la cosa. Y por tanto, escribe Sontag, “no nos queda otra opción que seguir hasta el final del pensamiento, donde (quizá) lograremos recuperar la gracia y la inocencia en la conciencia plena del yo”¹⁵.

Aunque ante el objeto artístico la mente se transforma en un mirón, no mira al mundo, se mira a sí misma, que es aquello que le falta al otro, al objeto. El sujeto cuyo deseo quiere tocar narcisísticamente su auto – reflejo, se retrocede y desvanece en un espacio abierto de significantes simbólicos. Escenario predilecto del adagio freudiano “donde estaba ello, debo advenir yo”.

Por tanto, hemos establecido que hay un enfrentamiento entre el arte y el lenguaje, y que el silencio forma parte dialéctica de un discurso al que somos arrojados. Estamos condenados al lenguaje que habla por nosotros, que delimita nuestras posibilidades de experiencia. Sólo queda esperar que ese sano engaño que es la emergencia del silencio establezca en la práctica artística la soberanía del discurso.

FUENTES REFERENCIALES.

BREA, José Luis, *Las auras frías: el culto a la obra de arte en la era postaurática*, Barcelona: Anagrama, 1991.

CALVINO, Ítalo, *Si una noche de verano un viajero*, Madrid: Siruela, 1991.

CAGE, John, *Silencio: conferencias y escritos*, Madrid: Ardora Editores, 2002.

CONNOR, Steven, *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquist*, Oxford: Oxford University Press, 2000.

¹⁴ BREA, José Luis, *Las auras frías: el culto a la obra de arte en la era postaurática*, Barcelona: Anagrama, 1991, p.65.

¹⁵ SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Madrid: Alfaguara, 1996, p.92.

IONESCO, Eugene, *Diarios en migajas: Presente pasado, pasado presente*, Madrid: Páginas de Espuma, 2007.

LINGWOOD, James, Carátula del CD publicado en ocasión de la Documenta 11, Kassel, 2001.

LINGWOOD, James, *Monologues & Dialogues*, Madrid: MNCARS, 1996,

MAU, Bartolomeu, *Juan Muñoz, la voz sola*, Madrid: La Casa Encendida, 2005.

SCHAFER, Murray, *The soundscape: our Sonic environment and the tuning of the world*, Rochester: Destiny Book, 2000.

SONSAG, Susan, *Estilos radicales*, Barcelona: Alfaguara, 1996.

SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Madrid: Alfaguara, 1996.

WIESEL, Elie, *Contra la melancolía*, Madrid: Caparrós Editores, 1996.

WITTEGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus lógico – filosoficus*, Madrid: Anaya, 2002