



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Universidad politécnica de Valencia

Facultad de Bellas Artes

Trabajo Final de Máster

Tipología 4

La imagen silente: Estrategias de análisis y construcción en la
pintura contemporánea

Sergio Pílan Gómez

Valencia Julio de 2013

Dirigido por Francisco de la Torre Oliver

*Hablar sobre pintura no es solo difícil, sino inútil.
Solo es posible expresar con palabras lo que las palabras pueden expresar, lo
que el lenguaje es capaz de comunicar.
Y la pintura no tiene nada que ver con eso.
Eso incluye la típica pregunta: “¿en que estabas pensando?”.
No puedes pensar en nada: La pintura es otra forma de pensar.*

Gerhard Ritchter.

A Celia, mi profesora dentro y fuera de la pintura.

Índice

	Pág.
Introducción.	3
1 Silencio. Una aproximación.	9
1.1 El silencio como expectativa.	11
1.2 Silencio vs Lógica de la razón.	13
1.3 Silencio hacia una obra abierta.	14
1.4 El silencio no existe.	16
1.5 Traicionar el silencio.	18
1.6 Reivindicar el silencio.	20
2 La poética del silencio en la pintura contemporánea.	23
2.1 Composiciones con <i>masa blanca</i> .	26
2.2 Descontextualización e inquietud.	28
2.3 Planitud y sutileza.	30
2.4 Dialéctica entre pinturas blancas (Malévich/Rauschenberg).	31
2.5 Ecos del silencio hopperiano en la nueva figuración española.	32
3 Imágenes silentes.	35
3.1 Desarrollo conceptual.	38
3.1.1 Ruido y pensamiento.	38
3.1.2 Componiendo <i>Imágenes silentes</i> .	43
3.1.3 Repositorio de imágenes.	47
3.2 Proceso técnico.	50
3.3 Catalogación de la obra.	54
4 Conclusiones.	63
5 Glosario de figuras.	67
6 Bibliografía.	71

Resumen:

El presente trabajo de fin de máster efectúa un análisis teórico-práctico sobre la relación entre silencio e imagen, dando como resultado lo que definiremos como *Imágenes silentes*. En este análisis se planteará un recorrido multidisciplinar donde revisaremos las teorías de diversos autores como John Cage, Susan Sontag, David Pérez o David LeBretón; así como la obra de una serie de artistas contemporáneos, entre los que se encuentran Justin Mortimer, Michaël Borremans y Angel Mateo Charris. A través de estas referencias profundizaremos en el concepto del silencio y su (extraña) naturaleza, para posteriormente reflexionar en las características que configuran estas imágenes. Así estaremos, por fin, ante las claves que persigue nuestra pintura.

Palabras clave: Silencio, imágenes silenciosas, ruido, insuficiencia del lenguaje, comunicación, blanco, pintura contemporánea.

Abstract:

This master degree thesis offers a theoretical and practical analysis of the relationship between silence and image, resulting in what we define as *Silent Images*. This analysis will raise an interdisciplinary view, revising theories by authors such as John Cage, Susan Sontag David Pérez, or David Lebreton, as well as the work of a number of contemporary artists, including Justin Mortimer, Michaël Borremans and Angel Mateo Charris. Through these references we will delve into the concept of silence and its (strange) nature, to consider eventually the characteristics that configure these images. Thus, we will finally reach the keys to our painting.

Key Words: silence, silent images, noise, failure of language, communication, white, contemporary painting.

Introducción.

A lo largo de este proyecto abordaremos diversos conceptos relacionados con el silencio, y cómo la relación entre este y la pintura pueden dar como resultado una propuesta pictórica contemporánea. Nuestra propuesta plástica está acompañada de un cuerpo teórico que favorece un constante estado de reflexión sobre la pintura, otorgando un desarrollo de evolución cíclica a la línea de trabajo.

El circuito artístico contemporáneo está plagado de un sin fin de imágenes dependientes de su propio discurso u otros apoyos de carácter económico-financiero. La conocida calavera recubierta de diamantes de Damien Hirst, podría mostrarnos cómo la objetualización en el arte se aproxima a un sentido en absoluto relacionado con la propia pieza. Se estaría generando una gran cantidad de discursos colaterales, que no hacen sino postergar el juicio reflexivo del público a favor de una voz sin contenido. Estos discursos solo generan un ruido ensordecedor que podría terminar por banalizar la imagen que presenta la obra, anestesiando así las sensaciones que nos podría transmitir. Sin embargo, esta saturación de imágenes y de palabras contenidas en ellas podría empezar a despertar la fascinación por el silencio, o quizá por una imagen que prefiere permanecer en silencio.

Las motivaciones formales siempre han girado en las proximidades de la pintura, aclarando que los límites entre pintura y dibujo se conciben muy difusos. No entenderíamos la pintura como único medio de expresión plástica, un artista debe ser capaz de discernir cuál es el medio adecuado para plantear su discurso al espectador. Es cierto que en este proyecto las piezas propuestas se mantienen en el ámbito pictórico, pero es debido a que las inquietudes y las dudas ya se conciben desde un punto de vista de la pintura, sin embargo uno de los objetivos es construir imágenes, y no deja de ser cierto que el corto periodo de tiempo que se ofrece para elaborar el proyecto dificulta un desarrollo más extenso, es decir, es cuestión de tiempo que las imágenes acaben pidiendo un medio distinto para ser resuelta de un modo diverso, un collage ó una técnica mixta, son medios que no se descartan en la futura evolución de esta investigación.

Desde el lado conceptual, se considera en un principio que hay actualmente una gran cantidad de obras absolutamente dependientes de su propio discurso y de su explicación. Toda obra debe tener una retórica tras ella, ya que de un modo u otro es un elemento vital para poder transmitir al espectador. Pero la obligación de expresarlo en palabras acaba cubriendo la propia expresión visual de la imagen, y es en ese punto cuando surge la necesidad de una búsqueda de imágenes con relativa independencia de la palabra. Frente a las imágenes que “gritan” reclamando la atención, plantearemos imágenes que prefieren callar, porque la solución no es gritar más alto, sino quizás ensordecen con su silencio.

Es preciso manifestar, que esta posición aun firme, no tiene como prioridad fines críticos, admitiendo que hay muchos caminos para llegar a un mismo fin.

Con estas motivaciones presentes nuestro trabajo se basa en esta serie de objetivos:

1. Investigar en el concepto del silencio desde diferentes fuentes multidisciplinares.
2. Desarrollar conceptos propios relacionados con la imagen silente.
3. Analizar y definir las claves que diferencien y configuren las imágenes silenciosas.
4. Construir un repositorio de imágenes de referencia.
5. Llevar a cabo una producción pictórica que permita indagar en diversas inquietudes artísticas.

Desde un principio se plantean en el trabajo dos ramas de investigación. Una de las líneas de trabajo ha sido fundamentalmente teórica, y ha servido para centrar las ideas que intuíamos pero se encontraban dispersas y sin definir. Era por tanto, necesario indagar en ellas, definir las y estudiar diferentes fuentes teóricas. Por otro lado, y como apoyo a la producción, se plantea otra línea de investigación de carácter plástico, que profundiza en la obra de distintos pintores de interés y traza entre ellos líneas en común. Estas claves comunes han supuesto un punto de partida para investigar la clase de imágenes se deseaba construir y que elementos serían los necesarios.

Para poder abordar esta tarea de forma sistemática se plantea la siguiente metodología:

1. Recopilar y analizar una bibliografía de contenido teórico.
2. Revisar desde un punto analítico las obras de los referentes formales.
3. Creación de una base de datos a partir del repositorio de imágenes de referencia.
4. Realización de ensayos de carácter plástico.

Es necesario resaltar que, pese al orden establecido en esta metodología, siempre de forma simultánea se seguía pintando y pensando en pintura. Hay que asumir que el proceso de creación artística no puede siempre ser encorsetado en un orden de puntos, en ciertos momentos una imagen, construida mentalmente o en registro fotográfico, exige ser pintada.

Así pues, la metodología propuesta ha favorecido un proceso fluido, en el que no ha sido necesario completar totalmente un punto para dar comienzo al siguiente. Las inquietudes nacidas de las lecturas y las obras analizadas han dado pie a nuevas imágenes. Estas a su vez eran interpretadas, y su resultado o su planteamiento podía invitar a experimentar cómo respondían los materiales, o llevar esta experimentación directamente a la pieza producida.

La estructura seguida en este proyecto parte de unos objetivos planteados, con ellos enumeraremos las metas que el proyecto ha perseguido. Una vez quedan planteados los objetivos, continuaremos con una reflexión sobre la metodología empleada durante el proceso de investigación. Siendo un estudio de carácter teórico-práctico, ambas líneas han avanzado en paralelo, y gracias a la constante que permite un método ha sido posible que ambas hayan llegado a una posible conclusión.

A continuación, en el primer punto *Silencio. Una aproximación*, podremos hacer una contextualización mediante una revisión del concepto en el discurso de diferentes teóricos, un estudio que nos planteará cuestiones como, ¿qué es el silencio?, ¿puede el silencio existir?, ¿existe el silencio en el arte?, ¿es paradójico hablar del silencio? Este marco conceptual nos aportará las claves para posteriormente poder reflexionar y extraer nuestras propias conclusiones.

El punto número dos *La poética del silencio en la pintura contemporánea*, nos aporta una serie de propuestas plásticas que puedan dar sentido y apoyo a esta investigación. Una serie de referentes, pintores en su mayoría de producción actual, que han proporcionado las claves formales para la evolución y desarrollo de nuestra propuesta pictórica.

Llegando ya al punto tres *Imágenes silentes*, presentamos el contenido teórico-práctico al que se ha llegado tras la investigación. La propuesta en sí misma, acompañada de los pasos previos que han posibilitado su desarrollo, seguida de un cuerpo conceptual donde se aportan las ideas planteadas, y finalmente la obra producida.

Para concluir, en el epígrafe cuatro, daremos una breve revisión sobre los puntos que más han alimentado la reflexión y las conclusiones a las que finalmente se han llegado.

1 Silencio. Una aproximación.

Para adentrarnos en el concepto del silencio comenzaremos creando un marco teórico, a través de un personal recorrido interdisciplinar con el que analizar el silencio desde diferentes ámbitos.

Comenzaremos con las aportaciones de la profesora Carmen Pardo dentro del terreno musical, donde plantea el silencio como respiraciones capaces de enfatizar el contenido en el que se ubiquen. Ludwig Wittgenstein, desde la filosofía, será otro de nuestros referentes teóricos, rompiendo sus propias afirmaciones nos muestra el silencio como concesión ante la ciencia.

Con la ensayista Susan Sontag introduciremos el concepto de silencio en el medio de las artes plásticas, planteando y analizando cómo el artista moderno opta por el silencio. John Cage, de un modo u otro presente en casi todos estos referentes, es una aportación de gran relevancia, dado que aborda el silencio de forma directa y con rotundidad desmonta la existencia del silencio en su sentido literal.

Gracias a las reflexiones del profesor David Pérez plantearemos la interesante contradicción que supone *hablar el silencio* y como éste debe ser traicionado para poder ser argumentado.

Finalmente David LeBretón, desde el campo de la sociología, nos aproximará a una base teórica que comprende el silencio como reacción transgresora ante una sociedad moderna mediáticamente saturada.

1.1 El silencio como expectativa.

Desde un análisis relacionado con el ámbito de la música, Carmen Pardo Salgado, plantea cómo el silencio puede manifestarse en el lenguaje escrito: en forma de puntos suspensivos o en composiciones musicales por medio de figuras que miden los tiempos de silencio, marcados en la partitura que ejecuta el músico.

Es interesante observar como afirma la autora, que el silencio que se introduce en la música suele representar respiraciones que reclaman la atención, y de este modo enfatiza lo que viene a continuación. Por tanto, el silencio está cargado de intención, como pausa que crea expectativa hasta su posterior

irrupción. También puede el silencio ocupar los tiempos fuertes de la composición, produciendo un contratiempo y dotando así de una nueva forma a la efectividad del silencio. Sin embargo, es cuestión de tiempo, cuando se inicia el sonido a continuación, que el silencio vuelva a quedar relegado en los tiempos débiles. Sintetizando este último concepto, es una conclusión plausible entender que un manejo inteligente del silencio puede ayudar a dar un mayor peso al sonido, e influir de este modo en su recepción.

Sin embargo, como mantiene la autora, existe esa dualidad entre sonido y silencio, que induce a interpretar la existencia del uno con la ausencia del otro, como opuestos. Y aun así, es necesaria la presencia del silencio para poder percibir el sonido. Pero quizá sea el silencio el que debería ser escuchado, atender al silencio... “Atender al silencio es escuchar lo que usualmente se escapa, lo que pasa desapercibido”¹.

Pero, ¿podemos *realmente* escuchar el silencio? Veremos más adelante con qué medios John Cage plantea y responde esta pregunta. Es muy importante para la autora su pieza 4'33", en la que se atiende a un silencio que no puede producirse. Entendiendo entonces que es un silencio definido por la intencionalidad, una invitación a la escucha de otro tipo de sonidos producidos por uno mismo, escuchar más allá de lo que se quiere y *debe* escuchar.

“Porque, ¿qué ocurre cuando uno se queda en silencio? (...). Se escuchan las ideas que rondan la cabeza, lo que se ha vivido, tal vez lo que se espera vivir, se escucha el propio cuerpo”².

El silencio es, con toda probabilidad, un elemento que invita a la reflexión y permite un *alto* en el ajetreado tránsito constante al que nos encontramos expuestos. Concedernos ese *alto* puede ser un primer paso para reparar, como señala la autora, en lo que pasa desapercibido.

¹ Pardo, Carmen, “Las formas del silencio”, *Olobo3*, Girona, 2002, p.4.

² *Ibidem*, p.5.

1.2 Silencio vs Lógica de la razón.

Desde la filosofía, Ludwig Wittgenstein autor de la obra *Tractatus logico-philosophicus* (1921), donde muestra una adhesión a la ciencia y a la lógica. No una lógica de la razón (*Vernunft*), sino una lógica del entendimiento (*Verstand*), ya que es ésta la que es capaz de abordar el ámbito de lo que puede ser dicho con sentido, adquiriendo un carácter silenciador sobre las demás lógicas, puesto que las opciones que quedan más allá serían o emitir un sin sentido, o quedar en silencio.

Sin embargo, el propio Wittgenstein no seguirá su propia regla en la que declara que *de lo que no se puede hablar, hay que callar*. Suenan un poco paradójica su afirmación teniendo en cuenta que escribirá el *Tractatus*, aunque cobra sentido esta contradicción, entendiendo la situación de analizar la relación del pensamiento metafísico en una época saturada de ciencia positivista. Ésta corriente de pensamiento dominaba triunfante el conocimiento, y parecía poder silenciar cualquier posición que se expresase desde fuera del campo de la ciencia.

“El filósofo Wittgenstein vive en un místico silencio lo metafísico sabiendo que no puede, dentro de un mundo totalitariamente dominado por la lógica de los objetos, comunicar acerca de “realidades” no objetivas presentes en su consciencia y, en rigor, sin poder pensar sobre ellas”³.

En esta situación nos encontramos en un contexto donde la palabra es el único medio contra una forma de totalitarismo, que de alguna manera intenta reducir las formas de pensamiento, en éste caso concreto anulando las opciones fuera del campo científico. Si Wittgenstein hubiera optado por el silencio se habría reducido a si mismo al mutismo, a una forma de consentimiento, debilitando cualquier significado que pudiera tratar de evidenciar si hubiera seguido su propia regla.

³ Santander, Jesús Rodolfo, “El silencio de Wittgenstein”, *La lámpara de Diógenes*, México, 2000, p.3.

1.3 Silencio hacia una obra abierta.

En *La estética del silencio* Susan Sontag reflexiona sobre este concepto en el terreno de las artes plásticas. La primera posición que plantea de interés para este análisis es: ¿El artista moderno opta por el silencio? Lo cierto es que, como bien afirma la autora, rara vez llegará al extremo de quedar literalmente callado, si bien es cierto que en numerosas ocasiones optará por elementos como la inteligibilidad, e incluso la invisibilidad. Esto no deja de ser un intento de provocación por parte del autor que cíclicamente se da en el arte moderno, llegando al grado de costumbre.

La búsqueda de frustrar o disgustar al espectador no solo queda como un argumento algo limitado dentro del ideal del silencio, sino contradictoria. Contradictoria, como plantea la autora, porque ya en primera instancia el artista sigue produciendo obra. Pero más importante aún es destacar como argumento en esta contradicción que el aislamiento de la obra con respecto al público nunca va a ser permanente, ni mucho menos duradero. Para comprender esta última afirmación baste con revisar los distintos movimientos artísticos de iniciativa transgresora, que niegan el formato convencional eliminando en consecuencia parte de la relación entre el público y la pieza, llegando sin embargo al público igualmente en forma de registro documental de la acción.

Si bien es cierto que gran parte del arte contemporáneo parece sentirse estimulado por el deseo de “eliminar al público del arte”⁴, podemos comprobar cómo ninguna de estas agresiones ha conseguido abolir al público de arte.

El segundo planteamiento que presenta Sontag de interés para el proyecto parte del trabajo de John Cage, que nuevamente protagoniza los intentos de ubicar el silencio como elemento literal en el arte.

Si el silencio entendido como ausencia total de sonido no es posible, entonces no puede existir en un sentido literal como experiencia del público ante una obra. En el caso de que este hecho sucediera, podríamos entender que el espectador no estaría percibiendo estímulo alguno, o bien que no estaría

⁴ Sontag, Susan, *La estética del silencio*, Madrid, Suma de letras, 2005, p.16.

generando respuesta alguna, (que a efectos prácticos de interés para el artista, es lo mismo). Esta no-percepción o no-respuesta puede estar producida, o como Sontag plantea una “presencia defectuosa” por parte del espectador, o como una mala interpretación alimentada por las ideas restrictivas planteadas por el artista. Así pues, la mejor conclusión a la que podemos llegar queda patente en el mismo texto:

“El silencio sólo puede existir como propiedad de la obra de arte propiamente dicha en un sentido fraguado, no literal. (Expresado de otra manera: si una obra existe de veras, su silencio solo es uno de los elementos que la componen)”⁵.

En consecuencia, para la autora el silencio solo puede ser uno de los elementos que componen una obra, no su único sujeto y menos aún de forma literal. Sin embargo, lo considera un elemento tan imperativo como la propia palabra. El silencio suministra tiempo para continuar el pensamiento, mantiene las cosas “abiertas”, siendo en cambio la *palabra* la que pone el punto y final al pensamiento. ¿No debería ser una obra abierta para que el espectador tenga un “espacio” que completar con sus pensamientos?

“(…) 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 (...) y un elemento del diálogo”⁶.

Asumiendo todo lo dicho hasta el momento, podemos concluir que el silencio es otra forma de lenguaje que puede trascender sin apoyo de la palabra. Dentro de la representación figurativa que este proyecto propone, se pretende apelar a la construcción de una imagen que no necesite de la palabra como medio informativo. Invitar a *conceptos visuales*⁷, de algún modo libres de *conceptos verbales*, no necesariamente resultado de un esquema *que no dice porque no hay nada que decir*. La frase de Wittgenstein: *Todo lo que se puede pensar se puede pensar claramente. Todo lo que se puede decir se puede*

⁵ Sontag, Susan, *La estética del silencio*, op. cit., p.18.

⁶ Sontag, Susan, *La estética del silencio*, op. cit., p.19.

⁷ Ver p. 43.

*decir claramente. Pero no todo lo que se puede pensar se puede decir*⁸, alude directamente a formas de pensamiento que no pueden ser verbalizadas, reconociendo el valor de otros medios de expresión, por ejemplo, la pintura. Pese a que alguien podría siempre desear verter en palabras *todo lo que se puede pensar*.

1.4 El silencio no existe.

No será necesario profundizar en la figura y obra de John Cage, baste recordar que este artista más alineado con la música inició una búsqueda hacia una experiencia teatral, planteando una posición firme: El silencio no existe. El autor, publicó en 1961 la primera edición de *Silence*, donde narra su famoso experimento en una cámara anecoica que le mantiene aislado de todo sonido. Fue en este espacio experimental donde Cage se detuvo a escuchar. Para comprender esta experiencia lo más adecuado es atender a su propia narración de los hechos:

“Fue después de llegar a Boston cuando fui a la cámara anecoica de la Universidad de Harvard. Todo el mundo me conoce, conoce esa historia. La explico continuamente. En cualquier caso, en aquella habitación silenciosa, escuché dos sonidos, uno agudo y otro grave. Después le pregunté al ingeniero responsable por qué, siendo la habitación tan silenciosa, había escuchado dos sonidos. Me dijo: «Descríbalos». Lo hice. Me dijo: «El agudo era el funcionamiento de su sistema nervioso. El grave era la circulación de su sangre».”⁹.

Esta experiencia le demuestra en ese instante que el silencio no existe como posibilidad de vivencia: Siempre habrá un sonido que imposibilite la percepción de un silencio en su sentido literal. Como señala el profesor David Pérez, el concepto de sonido que Cage sitúa más allá del término musical, no puede cesar, dado que el silencio nunca se ha llegado a producir verdaderamente.

⁸ Cita de Wittgenstein extraída de: Sontag, Susan, *La estética del silencio*, op. cit., p. 12.

⁹ Cage, John, *Escritos al oído*, Murcia, Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, 1999, p.93.

Como consecuencia entendemos el mundo como un sonido interminable e infinito, el viento, un coche, el ladrido de un perro, un teléfono... ya que como afirma Cage, siempre tenemos sonidos; y en consecuencia no disponemos de ningún silencio en el mundo. "Estamos en un mundo de sonidos"¹⁰. Y más adelante se pregunta por el problemático significado del concepto silencio:

"Le llamamos silencio cuando no encontramos una conexión directa con las intenciones que producen los sonidos. Decimos que es un mundo silencioso (quieto) cuando en virtud de nuestra ausencia de intención, no nos parece que haya muchos sonidos. Cuando nos parece que hay muchos decimos que hay ruido. Pero entre un silencio silencioso y un silencio lleno de ruidos, no hay una diferencia realmente esencial. Esto que va del silencio al ruido, es el estado de no-intención, y es este el estado que me interesa"¹¹.

Recordemos que en 1951 Rauschenberg realiza sus *pinturas blancas*. Se ha especulado sobre la posibilidad del blanco como sinónimo de silencio, de un vacío que ya en torno a 1918 podemos encontrar en la obra del pintor Kasimir Malévich, *Blanco sobre blanco*. El blanco nos conduce a un sentimiento de expectativa, cuando buscamos información sobre su plano. Se suele plantear el lienzo en blanco como un soporte *vacío* que está listo para ser *llenado*, como una superficie que evidencia y enfatiza cualquier registro. El blanco, al igual que el silencio, puede tener también la propiedad de tapar, ocultar la información, como el gesto que supone volver a pintar un cuadro de blanco, acallando lo que previamente podía decir, para preparar el siguiente mensaje o simplemente silenciarlo, censurando y eliminando su contenido anterior.

Fueron, según hizo constar el autor, estas *pinturas blancas* de Rauschenberg las que le inspiraron para crear la pieza sonora *4'33"* (1952). Compuesta por Cage, e interpretada por el pianista David Tudor en su premiere, el título de esta pieza, marca la duración de la interpretación: 33", 2'40" y 1'20", cada

¹⁰ Extraído del texto de Carmen Pardo, "*Las formas del silencio*", donde cita su fuente como: Cf. John Cage talks to Roger Smalley and David Sylvester, entrevista en la B.B.C., diciembre de 1996, publicada en el programa de concierto del lunes 22 de mayo de 1972 en el Royal Albert Hall de Londres.

¹¹ Pardo, Carmen, "*Las formas del silencio*", *op. cit.*, p.4.

fragmento está acotado por el hecho de que el pianista cierre la tapa del piano al inicio de cada fragmento y la abra al final.

“Con 4´33” se atiende al sonido, al silencio sonoro que siempre coexiste en el espacio de ejecución de una obra musical. Esta obra que, ciertamente incitó la cólera de muchos oyentes, pretendía abrir la escucha a todos los sonidos, mostrar que lo que denominamos silencio, está regido por la intencionalidad. Se trataba pues, de aprender a escuchar, de no tapiarse los oídos con unos sonidos prefijados y atender a todos los sonidos que se acallan con la palabra silencio”¹².

Para concluir esta breve revisión del punto de vista de John Cage, podemos entender que ante un silencio imposible, es posible superponer una actitud de apertura sensorial, que intente buscar más allá de la interminable (e inevitable) ola de sonidos banales que percibimos como no-silencios. La pregunta que podemos plantear para entender el concepto es, ¿qué sonidos son entonces los que podemos percibir con el silencio? En respuesta a ello solo podemos añadir que 10 años después Cage compuso 0´0”.

1.5 Traicionar el silencio.

Para continuar con esta visión multidisciplinar planteada trasladémonos al terreno de la estética, donde el profesor David Pérez efectúa un análisis sobre la paradójica esencia que encierra el silencio. En su libro *Sonidos escritos, silencios leídos: un recorrido transtextual a través de la literatura y el arte*, el autor señala que, cada cultura determina un conjunto de valoraciones que vienen dadas al formular la semántica de sus conceptos. Con su imposición –y a partir de aquí parafraseamos para evitar pérdidas en su precisa descripción– se genera un ámbito de tensiones dialécticas y entrecruzados solapamientos, que se vinculan a cada campo social y a los conceptos usados en estos últimos, conceptos que en ocasiones adquieren una contradictoria significación.

¹² Pardo, Carmen, “Las formas del silencio”, *op. cit.*, p.3.

Sin lugar a dudas podríamos señalar el silencio como uno de estos conceptos. Hablar sobre el silencio (incluido escribir sobre él) ya supone una evidente contradicción: La paradoja de tener que romper el silencio para que este quede dicho. Pero David Pérez no cree que sea una ambivalencia extraña o exclusiva, quizá no hemos reflexionado lo suficiente para percibir esta contradicción en otros conceptos mucho más explotados dentro del mundo del arte, como la muerte.

“Detenernos sobre esta fractura, sin embargo, no debe conducirnos a apreciación errónea alguna, ya que la misma no es exclusiva tan sólo de este concepto sino de nociones que, tal y como sucede con la de la muerte, nos están situando en el ámbito de un discurso colapsado (...), ya que su mera formulación requiere palabra y vida, sentido y conciencia”¹³.

Así pues, es inevitable y necesario romper el silencio para poder argumentarlo y defenderlo. A partir de tres reflexiones interdisciplinares inherentes a tres autores que tratan dicha ambivalencia, el autor llega a una constatación común: *decir el silencio*. “El silencio se convierte en una aspiración que sólo desde la sonoridad de lo material se configura con cuerpo y textura”¹⁴. Es necesaria la intención de decir para hacer saber, es necesario hablar del silencio para conformar su concepto, y desde este punto de vista, es necesaria la palabra, porque hasta que el silencio no quede dicho, no podrá *ser*.

Para terminar de perfilar el argumento de interés defendido en su texto es necesario destacar dos citas más. La primera utilizada en el propio texto por el autor, de sor Juana Inés de la Cruz, que en 1691 formula la explicada paradoja. Una reflexión en la línea de pensamiento wittgenstenienano:

“De manera que aquellas cosas que no se pueden decir, es menester decir siquiera que no se pueden decir, para que se entienda que el callar

¹³ Pérez, David, “Sonidos escritos, silencios leídos: un recorrido transtextual a través de la literatura y el arte”, *Extravío*, Valencia, 2008, p.16.

¹⁴ *Ibidem*, p.19.

no es no haber qué decir, sino no caber en las voces lo mucho que hay que decir”¹⁵.

La segunda nos permite cerrar al autor consigo mismo:

“En efecto, callar, guardar silencio resguardándonos de la palabra, no supone necesariamente no saber, sino por el contrario, saber de la propia insuficiencia ante la urgencia de un decir que resulta difícil de ser articulado. Debido a ello, si queremos enfrentarnos al silencio tenemos que traicionar al mismo. Y traicionarlo supone, de entrada, reconocer que debemos no callar (...) para que, ensordeciendo los oídos, resuene aquello que no suena”¹⁶.

1.6 Reivindicar el silencio.

El último referente teórico que propondremos en este proyecto es el sociólogo francés David LeBretón y su obra *“El silencio, aproximaciones”*, que ha supuesto un argumento de suma importancia para el desarrollo conceptual del proyecto.

Como plantea el autor, el único silencio en la utopía de la comunicación queda relegado a un error, ya que en un provocado bombardeo constante de información la parada supondría el fallo de la máquina y por tanto una interrupción de la transmisión. Como suspensión técnica, el silencio queda totalmente alejado de una idea más cercana a la evocación introspectiva de las sensaciones, no supone nada más que, en palabras del autor, la *avería*.

El silencio queda planteado como algo contenido, que por su propia censura cobra un valor infinito. Supone la esperanza para restaurar todo el sentido de la palabra que queda ensordecida por el estruendo generado por la disolución mediática del mundo.

¹⁵ De la cruz, J. I. Carta a sor Filotea de la Cruz, México D. F.:Universidad autónoma de México, 2004.

¹⁶ Pérez, David, “Sonidos escritos, silencios leídos: un recorrido transtextual a través de la literatura y el arte”, op. cit., p.20.

“La hemorragia del discurso nace de la imposible sutura del silencio. Esta comunicación (...) no sabe callarse para ser escuchada, carece del silencio que podría darle un peso específico, una fuerza”¹⁷.

Una de las ideas que plantea el autor y que mayor interés ha despertado en nuestra investigación ha sido el uso del silencio para poder reaccionar al dolor. El exceso de información carece de relieve y hace que cada vez resulte más compleja la comprensión del mundo, anulando así la empatía ante un suceso. Los posibles sentimientos compartidos por el prójimo caen por la reiteración del mensaje, generando una expectativa por la llegada de un mensaje que consiga tener alguna resonancia. Esta aspiración a un instante de ruptura en la banalidad podría ser en realidad una aspiración a callar.

“Cuanto más se extiende la comunicación más intensa se hace la aspiración a callarse, (...) a fin de escuchar el palpito de las cosas o para reaccionar ante el dolor de un acontecimiento (...)”¹⁸.

¹⁷ LeBretón, David, *El silencio, aproximaciones*, Madrid, Sequitur, 2007, p.5.

¹⁸ *Ibidem*, p.3.

2 La poética del silencio en la pintura contemporánea.

A lo largo de este capítulo, vamos a adentrarnos en el conjunto de referentes plásticos que han influido de un modo especial en la obra propuesta en este proyecto. A través del estudio de una serie de artistas, en su mayoría acompañados de piezas producidas en los últimos años, presentamos una visión del actual panorama artístico y de las estrategias en la construcción de sus imágenes.

El primer artista que seleccionamos, y probablemente el de mayor influencia, es el pintor británico Justin Mortimer. Con algunas de sus últimas piezas, supone un referente desde diversas claves: El uso del blanco, las composiciones y la forma de construir las imágenes.

Adrian Ghenie, por su parte, aparece como referente en el momento en que se plantea la idea de la primera llamada de atención, buscar la construcción de una imagen inquietante que atrape la mirada.

La planitud en la pintura es uno de los conflictos que ha perseguido los cuadros producidos tanto en la duración de este proyecto como en proyectos anteriores, al poner en cuestión si la pintura materica siempre beneficia al cuadro. Borremans afianza con su obra la intención de mantener una planitud y la búsqueda de recursos loables que la potencien.

También analizaremos la relación entre los pintores Malévich y Rauschenberg, utilizando como nexos sus pinturas blancas.

Y finalmente el pintor Ángel Mateo Charris. Esta última propuesta ofrece una pequeña ruptura en la línea de pintores contemporáneos que se plantean. Charris no hace uso de una paleta tan quebrada pero podremos observar cómo construye imágenes que podríamos nombrar como silentes.

2.1 Composiciones con *masa blanca*.

Justin Mortimer es un pintor nacido en Inglaterra que se promocionó en el mercado a partir de obtener el premio de la National Gallery's BP Portrait en 1991. A partir de ese momento, el pintor realizó una serie de retratos a personalidades celebres, entre las más conocidas David Bowie o la reina Elizabeth en 1998. Pero nos centraremos en sus últimas pinturas (2011-2012), donde el pintor trata temas como la guerra o la violencia, siempre evitando la evidencia. Como él mismo afirma, prefiere no mostrar una pistola: Su elección es la presión visual, atmósferas pesadas que inquieten y perturben ligeramente al espectador.

Hablando en términos formales, Mortimer influye desde múltiples ángulos todo el proyecto, ya que contiene el total de los aspectos que forman la *atmosfera de silencio*¹⁹ que posteriormente analizaremos. La paleta, quebrada y realmente reducida, nos dispone ante una imagen que controla los puntos de atención, donde el color no tiene ningún protagonismo sobre la forma. Nos encontramos con una figuración que construye siempre pensando en el carácter global de la imagen, lo que nos lleva a detenernos en sus composiciones. Unas composiciones que se muestran profundamente estáticas, y en las que podemos apreciar en algunos de sus cuadros cómo una *masa blanca* toma totalmente el control de la composición. Como es el caso de *26A* (Fig.1), cuadro en el que podemos observar como el blanco compite con la caseta. Igualmente en *Coma* (Fig.2) el punto de atención dominante es el fragmento blanco. Pero en ambos casos se puede decir que estas *masas* son planteados con una justificación formal. Sin embargo, cuando contemplamos *Resort* (Fig.3), nos encontramos con algo más directo: Blanco invadiendo sin ninguna justificación aparente el primer y segundo término e integrándose con el fondo en la esquina superior derecha.

¹⁹ Ver punto 3.1.2



Fig.1, Justin Mortimer, *26A*, 2010.



Fig.2, Justin Mortimer *Coma*, 2011-2012.



Fig.3, Justin Mortimer, *Resort*, 2012.

Podemos concluir que al hablar de Mortimer, estamos hablando de la influencia más significativa para este proyecto, con su obra más actual, ha sido el origen de múltiples preguntas que tienen como respuesta algunos de los resultados de esta investigación.

2.2 Descontextualización e inquietud.

Adrian Ghenie, nacido en Rumania, ha expuesto su obra en numerosos países. En 2009 se presentó su primera retrospectiva en Bucarest y actualmente son numerosos los museos interesados en su producción. Su obra suele moverse en torno a la reflexión sobre la muerte de la pintura, pero se inclina a defender una pintura que sigue viva. El poder y su abuso suele estar presente, en su obra pero nos interesa más su planteamiento de la negación de la lógica. El placer por sus propias contradicciones le conduce a desarrollar la imagen en un conjunto de leyes que posteriormente pueden ser violadas, acercando la pintura de un modo u otro a una especie de humanización.

Formalmente hay muchas similitudes entre la obra de Ghenie y Mortimer. En ambas propuestas, nos encontramos con unas gamas cromáticas muy quebradas, en muchas ocasiones tendientes al carmín, eludiendo en gran medida el uso de tierras. Encontramos en la mayoría de sus cuadros espacios cerrados, donde la escena es a menudo presentada con iluminación artificial, espacios altamente silenciosos nos insinúan atmósferas de lugares cerrados y cargados. Cuadros como *That moment* (Fig.4) o *The nightmare* (Fig.5) ofrecen imágenes inquietantes que despiertan la curiosidad por seguir mirando.

Una de las piezas ineludibles es *Dada is dead* (Fig.6), en collage y pintura, ambas formas tienen como referente una fotografía antigua, registro de la primera feria internacional de Dada en Berlín (1920) (Fig.7).



Fig.4, Adrian Ghenie, *That moment*, 2009.



Fig.5, Adrian Ghenie, *The nightmare*, 2007.



Fig.6, Adrian Ghenie, *Dada is dead*, 2009.



Fig.7, Feria internacional de Dada, 1920.

En su pintura *Dada is dead*, podemos observar una habitación cuya luz no alcanza a iluminar el fondo, además de mal iluminada se percibe con cierto abandono. En medio del habitáculo se encuentra un animal, un perro, pero nos inclinamos a pensar en algo más salvaje, quizá un lobo. Un animal no doméstico en un espacio artificial, construido por el hombre. Esta descontextualización del elemento principal (el animal), plantea un primer impacto visual por medio de lo extraño, incluso conociendo la fotografía de origen, dado que en ella no aparece. Estas ideas serán tomadas como argumento para una pieza que posteriormente plantea el proyecto dentro de su producción. Pero el cuadro de Ghenie no acaba ahí, hemos apuntado como el pintor rompe con la lógica que genera su propia imagen. En este caso es necesario mencionar como rompe con sutilezas, podemos apreciar en la sección superior, entre cierta penumbra en el techo, un cuerpo extraño, una clara chaqueta y demás elementos que insinúan algo humanoide flotando. En este caso, el elemento flotante tiene doble función, por una parte romper con la lógica de la imagen, por otra nos da la pista final para contextualizar el espacio, no en una habitación aleatoria, sino la ubicación concreta de la fotografía de referencia.

Este ejemplo práctico representaría el modo de reclamo en la atención del espectador por medio de elementos que rompen con la constante, demasiado evidente para los intereses de esta investigación, pero rotundo ateniendo a las teorías en las que hemos planteado el silencio como ruptura con el *ruido*.

2.3 Planitud y sutileza.

Michaël Borremans es un pintor Belga que ha conseguido gran relevancia con sus exposiciones individuales, prácticamente bienales. Partiendo de fotografías, antiguas o capturadas por él mismo, como paso previo al cuadro, su intención es crear composiciones abiertas que inciten a la reflexión a través de su ambigüedad y misterio. Con gran preferencia por el primer plano, los personajes que representa se muestran indiferentes, pero a la vez dentro de una inquietante teatralidad ajena a la realidad. Mantiene a los sujetos en un halo de ambigüedad que torna la imagen misteriosa y tiene como objetivo según su propia descripción, aparecer como un cuchillo en el ojo.

Este autor es un referente que ha influido en el proyecto desde sus antecedentes. Debemos destacar la gran importancia que otorga al *tiempo*, los ritmos son extremadamente pausados, incluso en sus videos el movimiento es lento como una respiración profunda. Es innegable la calma que rodea sus imágenes, independientemente del contexto visual que la propicia, y esta atmosfera de *pausa*, de realidad estática y tiempo dilatado, por ello, con Borremans estaríamos hablando de una de las claves fundamentales que conforman la propuesta de *imágenes silentes*.

Desde un análisis formal resulta muy interesante observar el formato característico de sus imágenes. También destacan las *incisiones*, los cortes fotográficos y cinematográficos, que desemboca en muchos de los casos en la elipsis, que en términos de cinematográficos podríamos denominar como *fuera de campo*. Esta es una de las sutilezas de Michaël Borremans: Evitar el camino recto para llegar a un punto. Por otro lado, supone un referente principal como técnica pictórica en la que la textura material o el empaste no son la principal propuesta de interés, obtiene una riqueza visual a través de otros medios, a efectos prácticos igual de válidos, sin por ello caer en evidenciar la condición material de la pintura como gran característica de ésta. Esta característica constituye cierta relación entre la pintura y la fotografía de origen, siendo para su obra absolutamente necesaria.



Fig.8, Michaël Borremans, *The Tape*, 2010.



Fig.9, Michaël Borremans, *The Ear*, 2011.

2.4 Dialéctica entre pinturas blancas (Malévich/Rauschenberg).

Es casi una obligación retroceder en el tiempo y abandonar la actualidad para buscar antecedentes en la poética del *blanco*. Encontramos en Kasimir Malévich y Robert Rauschenberg unos cuadros en los que el principal elemento en juego es la pintura blanca. Un blanco que juega a ser vacío, o tal vez la nada, que cubre o que está preparado para ser cubierto. Y sin embargo en contraposición, y curiosamente en ambos autores, encontramos también cuadros cuyo único elemento es el negro.

*Desde el Cubismo al Suprematismo en arte*²⁰ podría resumir el tránsito del pintor Kasimir Malévich. Presenta junto con sus primeras piezas suprematistas en 1915, su obra *Cuadrado negro*. Un cuadrado dentro de otro cuadrado blanco, este último con sus límites definidos por la propia medida del cuadro, ambos en la misma orientación y compartiendo un mismo centro. En 1918 llegará a la cima del Suprematismo con la obra *Blanco sobre blanco* (Fig.10). En ella observamos un cuadrado blanco dentro de otro cuadrado blanco, siendo este último el que actúa a modo de fondo, con un tono de diferencia. En este caso ambos cuadrados no comparten el centro ni tampoco la orientación,

²⁰ Título del folleto publicado por Kasimir Malévich en 1915. Un año después publicará otro titulado *Desde el cubismo y el Futurismo al Suprematismo, el nuevo realismo pictórico*.

componiendo una relación geométrica que erige la *nada*, que como bien plantea el profesor David Pérez, más que ausencia, escribe la esencia verdadera del ser en lo inobjetivo.

Rauschenberg, más conocido por sus pinturas combinadas, a principios de la década de 1950 también se interesa por el blanco. Presentará sus *Pinturas blancas* (Fig.11) pero a diferencia de Malévich, Rauschenberg presenta una serie de paneles pintados de blanco, sin representación en su interior, no hay un punto de atención claro, tan solo el blanco, eliminando cualquier influencia del artista en el recorrido visual.

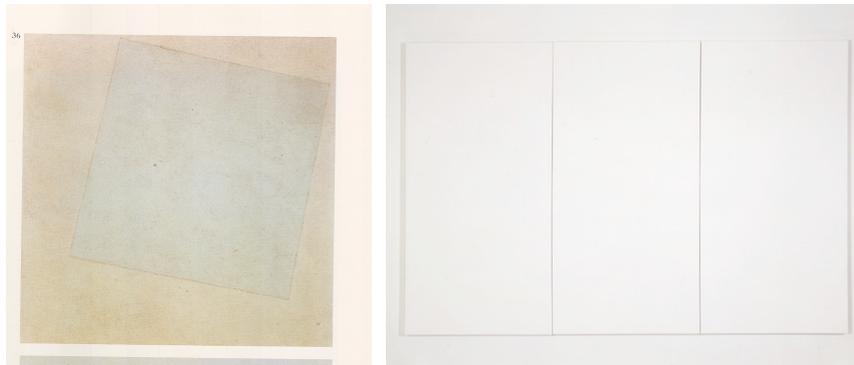


Fig.10, Kasimir Malévich, *Blanco sobre blanco*, 1918. Fig.11, Robert Rauschenberg, *Pinturas blancas*, 1951.

2.5 Ecos del silencio hopperiano en la nueva figuración española.

Al hablar del pintor Ángel Mateo Charris debemos hacer referencia a Edward Hopper. Las obras de Hopper, a primera vista, se mueven en ambientes de sencilla cotidianidad, pero las sensaciones que produce están más cercanas a la soledad y al silencio. Pese a ser espacios públicos, no transmiten ajetreo, por el contrario se percibe calma e incluso silencio. Cuando decimos *hopperiano*, hablamos de una extraña unión de realismo abstracto, sin anécdota o argumento, pero al mismo tiempo concreto y objetivo.

En sus escenas, que tanto han influenciado al cine, apenas podemos encontrar signos temporales, que nos sitúen en un tiempo concreto. Se comprenden como imágenes en un tiempo y espacio incierto. Pero esa incertidumbre queda dentro de una lógica construida, porque estaríamos hablando de una

reformulación de la realidad en su pintura, hasta hacerla plausible. Por un lado se consigue la aceptación de la lógica de la imagen, pero por otro consigue que esa lógica torne extraña la imagen. Según el comisario Dider Ottiger, en una comparación entre Hopper y De Chirico, plantea como clave común entre ambos pintores, un interés por trastocar metódicamente las apariencias, con una misma capacidad para lograr que nuestra relación con la realidad se tambalee.

El pintor español de influencia hopperiana Charris, se convierte en referente con sus series de cuadros relacionados con la nieve, producidos entre la década de 1990 y 2000. Obras como *El país de la nieve* (Fig.12) o *Viaje al blanco* (Fig.13), son piezas donde el blanco tiene una presencia de gran peso, donde las escalas apenas cambian salvo para destacar el único elemento perdido en la inmensidad del paisaje en que se encuentran. Podemos concluir, que tanto Charris como sus referentes Hopper y De Chirico, plantean unas imágenes reconfortantes por su reconocimiento, pero inquietantes por lo extraño de su naturaleza.



Fig.12, Angel Mateo Charris, *El país de la nieve*, 2003. Fig.13, Angel Mateo Charris, *Viaje al blanco*, 2003.

3 Imágenes Silentes.

Llegados a este punto, hemos obtenido una visión ligeramente más panorámica del concepto de silencio. A lo largo del siguiente capítulo, plantaremos la propuesta de proyecto, apreciando en primer lugar los antecedentes que dan lugar a su gestación. El grueso teórico que se forma por influencia de los referentes ya presentados, en el que analizaremos como se sugiere el ruido, una propuesta de elementos que formulan una imagen silenciosa, y la importancia del repositorio de imágenes de referencia. Finalmente se mostrará el proceso técnico y la catalogación de las piezas que componen la muestra práctica, la materialización a la que se ha llegado en este proceso de pintar y pensar en pintar, que refleja el carácter teórico-práctico que ha mantenido el proyecto desde su inicio hasta su registro escrito en este documento.

Los pasos previos al proyecto, plantean como antecedente un interés por las piezas artísticas capaces de comunicar su mensaje por sí mismas, obras autónomas de posteriores explicaciones de su propio contenido. En una primera instancia la elección de la figuración puede confundir, y por intuición dar a entender que se busca una imagen que en realidad es estéril, o dicho en otros términos, vacía de contenido.

Así se lleva el pensamiento pictórico a un estadio en el que se reflexiona acerca del contenido. El contenido expresivo debe estar presente, no se trata simplemente de mostrar una imagen, la imagen debe plantear preguntas e inquietudes, es decir, no se trata de no tener nada que decir, se trata de no querer decir, para poder solo mostrar. Este punto lleva la cadena de pensamientos a un interés por la información visual, una información que en ocasiones no es expresable en palabras. Tras el visionado de múltiples obras, al margen del contexto socio-cultural (siendo de diferentes épocas y diferentes estilos) hemos encontrado que unas ofrecían más información al situarse frente a ellas, que otras que simplemente vistas una vez no invitaban a un segundo visionado. Si bien es cierto que puede verse motivado por los gustos pictóricos particulares, hay que admitir un límite en el que los cuadros se defienden por encima del gusto personal (siempre que el espectador se lo permita). Sin embargo esta idea de una información visual solo era un concepto de tránsito,

no interesaba como objeto de estudio en profundidad, pero sí la relación entre, *no decir sin que ello signifique no tener nada que decir*. Sin duda, afirmaremos que hay intereses conceptuales, intereses más allá de la exclusiva *pintura y la superficie*.

Sabiendo que se quiere expresar una idea, pero dando las claves en la misma pieza, se llega a la conclusión de situar el interés en *no querer decir*, para invitar a buscar en la imagen.

Gracias a las conversaciones mantenidas con nuestro tutor llegamos finalmente a la conclusión de que la clave es el silencio. La mejor forma de expresar algo que no se quiere plantear con palabras, es optar por callar. En un acto de elipsis conseguir un reclamo en la atención, y entonces mostrar algo sutil, como un *susurro* y esto necesita un estado distinto de atención para percibirlo.

3.1 Desarrollo conceptual.

El nudo conceptual de este proyecto está estrechamente vinculado al pensamiento del sociólogo, previamente presentado, LeBretón. Que con su obra *“El silencio, aproximaciones”* conforma la columna vertebral sobre la que se articula el desarrollo conceptual que a continuación pasamos a tratar.

En primer lugar plantearemos el silencio como llamada de atención y promotor del pensamiento. En segundo lugar analizaremos cuáles son los elementos que pueden articular lo que el proyecto definirá como *atmosfera de silencio*.

3.1.1 Ruido y pensamiento.

“Reivindicar el silencio en nuestros días se convierte así en algo provocador, contracultural”²¹. Se suele decir que *el mundo moderno está saturado de imágenes*. El desacuerdo con esta última afirmación ha sido probablemente una de las motivaciones fundamentales que han impulsado este proyecto.

²¹ LeBretón, David, *El silencio, aproximaciones, op. cit.*, p.2.

Indudablemente el mundo moderno nos abastece de un bombardeo constante de información, y su objetivo es la *comunicación*, que seguidamente abordaremos como uno de nuestros elementos de análisis.

Pero podemos observar como es una paradoja como la propia comunicación se ve imposibilitada por su propia saturación, impidiendo que el mensaje sea recibido correctamente.

Después de haber dedicado unos párrafos a Cage, podemos recordar que, según su pensamiento: Silencio (no en su sentido literal) y sonido dejan de ser opuestos para juntos llegar a un devenir de sonido interminable. Así pues, interpretaremos el ruido, no como un elemento que interrumpe ese devenir (no puede), sino como cualquier elemento que interfiere en la recepción de un mensaje. Si la propia saturación de imágenes está minando y anestesiando la capacidad de recepción de dichas imágenes, entonces podemos admitir que el mundo moderno no está saturado de imágenes. La afirmación es conceptualmente errónea. Deberíamos en su lugar afirmar que, *el mundo moderno está saturado de ruido*. “La modernidad trae consigo el ruido”²².

Estamos inmersos en panorama mediático que se caracteriza por la obligación a decirlo todo. Arriesgándose en el proceso a devaluarse, perder la trascendencia cayendo en la banalidad que propicia una monótona repetición. Y resumiéndose en un mero contacto que deja de priorizar en la información que contiene y pretende transmitir. Simplemente recordando su presencia, que sigue ahí como un murmullo permanente. De alguna manera este murmullo nos delimita los espacios seguros, uno puede sentirse seguro gracias a estos *contactos*, de los que recibe un flujo constante que indica *normalidad*. Encontramos, por tanto, un sujeto sin rostro que responde y cuya respuesta reafirma nuestra propia presencia.

Cuando ese flujo constante se rompe empieza la preocupación, una situación que se malentiende como poco controlada (malentendiendo previamente la ausencia de control como ausencia de seguridad). En terminología de LeBretón, la *avería* de los medios de comunicación, es decir, el silencio,

²² LeBretón, David, *El silencio, aproximaciones, op. cit.*, p.4.

inesperadamente supone el drama, la inquietud que en términos de retórica podría causar la elipsis.

La ausencia de un elemento constante provoca un primer golpe de atención y la atracción de este primer impacto será uno de los puntos más importantes para lo que el proyecto intentará definir como *imágenes silentes*.

Por su propia saturación del sistema, la palabra se hace inaudible y la imagen invisible, anulándose el mensaje por su contenido inabordable, enuncia datos imposibles de entender en una primera recepción y se torna anestésico blindando las sensibilidades. El tamaño del concepto impide la comprensión del mismo. Propicia un distanciamiento del individuo que es incapaz de empatizar y sentir el peso real del acontecimiento.

“Seis millones no es para nosotros más que un simple número, mientras que la evocación del asesinato de diez personas quizá cause todavía alguna resonancia en nosotros, y el asesinato de un solo ser humano nos llene de horror”²³.

En este contexto el silencio es el enemigo de este sistema, y es curioso, porque como ya hemos observado y analizado, siguiendo el discurso de distintos autores, es el silencio el elemento que podría dar la fuerza para que esas palabras recobren su propio significado. Paradójicamente el elemento que se pretende anular, es el que podría reconvertir el ruido en información.

Acabamos de mencionar como el único silencio conocido en está *máquina de comunicación* es la *avería*, es decir, el fallo, la suspensión de la transmisión, un hecho que deja al silencio bajo una condición anacrónica. Pero la tormenta caótica de palabras despierta la curiosidad por la calma, una pausa que devuelva la capacidad de marcar el ritmo a las personas, que incite a oponerse y provocar a *la comunicación de la modernidad*. Una condición de *aspiración al silencio*.

²³ Anders, Günter, *Nosotros, los hijos de Eichmann*, Barcelona, Paidós, 2001, p.32.

Aspiración a callar, a fin de poder acceder de nuevo a la sensibilidad que permite valorar un acontecimiento, un diálogo, o una imagen.

Es preciso entonces generar un tipo diferente de imágenes que tengan una resonancia distinta a la invasiva comunicación, imágenes que inviten a la reflexión. Para profundizar en esta reflexión, vamos a enfrentar dos conceptos en una dialéctica de antítesis entre *comunicación* y *pensamiento*.

Dentro del imperativo de comunicar entra en juego un factor que abre la gran brecha: el *tiempo*. La *comunicación* se mueve en un ámbito de urgencia, la prisa y la cantidad compiten con el contenido, de ahí que no haya cabida para el silencio, lo interpreta como vacío y según su credo todo hueco debe ser saturado hasta el desbordamiento. Como resultado de esta práctica se anulan los espacios reservados a respirar y asimilar. Esta situación propicia un ritmo en el que no se valora al individuo, empujándolo al mero tránsito. Reflexión o divagación, son conceptos que están fuera de su terreno acotado.

El *pensamiento*, por el contrario, es enriquecido por el tiempo, espacio temporal que es dedicado a *rumiar* las ideas, y con ese constante masticado se puede de nuevo valorar, deliberar, reflexionar sobre la información que se está recibiendo y de este modo profundizar en ella. Cuando se concede al individuo un espacio de reflexión, éste puede analizar el esquema real hasta percibir nuevamente las sensaciones antes anuladas. El silencio es promotor de la calma necesaria para favorecer el pensamiento, no solo causa esa expectación previa, ese reclamo en la atención que en anteriormente hemos descrito, sino que posteriormente invita a profundizar en aquello que envuelve.

La *imagen silenciosa*, en primera instancia, provoca ese *alto*, previamente visto en palabras de Carmen Pardo, inducido por el vacío que supone dentro de un esquema profundamente saturado. Una vez se ha conseguido captar la atención, pasa a la segunda instancia, invitar a la reflexión, a la escucha del interior de uno mismo, ese concepto mencionado previamente por varios autores, que pretende que el espectador de un paso mas allá de una lectura

rápida. Un proceso introspectivo en el que valorar la cadena de pensamientos que la imagen propicia.

La obra que invita a la reflexión invita a no pronunciarse precipitadamente, a extinguir la urgencia de emitir la opinión sobre el primer impacto, porque esto degrada la imagen a la inmediatez, y la relación con la obra se reduce a *resbalar* sobre su superficie.

Una primera restricción de la palabra, jugaría en favor de la recepción de sensaciones. El hecho de intentar escuchar el silencio implica intentar escucharse a sí mismo y atender a la relación que se crea entre los pensamientos que desencadena la imagen. Unos pensamientos, que al igual que la imagen misma, no necesitan el apoyo o la expresión en palabras.

Este acontecer plantea una experiencia compleja que disuelve el lenguaje. Para explicar esta extraña afirmación vamos a utilizar como referencia un caso extremo, y en algunos aspectos totalmente opuesto, pero que comparte el mismo núcleo: La *Shoah*.

El rechazo de la palabra por parte de los supervivientes del exterminio judío, con intención de enterrar el recuerdo, pero que produce ese desgarramiento interno, entre la necesidad de expresar el horror, y no encontrar palabras para ello.

Parece ser una opinión consensuada que el lenguaje no limita el pensamiento, pero sí la expresión del mismo, porque las palabras esbozan el significado del mundo y permiten comprenderlo. Este es otro punto en el que el proyecto se encuentra en desacuerdo, se puede afirmar que la expresión del pensamiento está limitada por el lenguaje, en la medida que no se tome *lenguaje* como un único medio de expresión para compartir una idea o una sensación, y ese único medio sea la *palabra*. Dado que es más que evidente que el pensamiento bebe de un mar de imágenes, construyendo y comprendiendo gracias a ellas. Así pues, podemos atrevernos a afirmar, que inevitablemente construir imágenes debe ser al menos, otro medio con el que expresar el pensamiento, y muy probablemente sea el medio con el que llegar donde las palabras no llegan.

“No hay necesidad de amueblar siempre el tiempo con palabras; muchas veces la presencia basta por sí sola. El silencio también es comunicación (...) la inconsiderada negación de su palabra”²⁴.

3.1.2 Componiendo *Imágenes silentes*.

Llegados a este punto, deberíamos detenernos para preguntarnos, ¿qué caracteriza a una imagen silenciosa? A lo largo de este epígrafe, intentaremos articular una red de características consideradas factores clave a la hora de describir una imagen como silenciosa. La presencia de varios o todos ellos, daría como resultado el concepto que este proyecto acuña como *Atmosfera de silencio*.

La *Atmosfera de silencio* sería el aura que envuelve y caracteriza una imagen silenciosa. En este proyecto se plantea como resultante ante un solapamiento de elementos articulados para generar un estado de calma o quietud. Un efecto sinestésico que parte de una ruptura en la lógica de la imagen, que conduce hacia un espacio de *vacío*, una atemporalidad onírica, y que tiene como finalidad *dejar en blanco* la mente del espectador, cediéndole así lo que antes hemos definido como un *espacio de silencio*. Un lapso temporal en el que la reflexión aplasta por su peso al resto de sensaciones, excepto la visión que sigue recogiendo en la imagen esos *conceptos visuales* que acrecentan la cadena de pensamientos, reforzando el proceso. Cuando hablamos de *conceptos visuales* estamos hablando de una información que no puede ser verbalizada, se trata de una información ajena a la palabra, como ya se intuía con las teorías de Wittgenstein, que toda información pueda llegar al pensamiento, no quiere decir que pueda ser volcada en palabras.

Siguiendo con nuestra definición, *Atmosfera de silencio* sería un concepto que se mueve dentro de lo etéreo, difícil de acotar, por ello este proyecto ha

²⁴ LeBretón, David, *El silencio, aproximaciones*, op. cit., p.8.

decidido investigar en sus características propias, para intentar llegar a una serie de claves (definitorias). Una propuesta de tres puntos cuya aplicación podría conformar una *imagen silente*:

1. Cuestionamiento de la profundidad espacial.
2. Congelación de la composición
3. Desaturación de las escalas cromáticas.

Estos elementos, como analizaremos con diversos ejemplos, por si solos no son suficiente para conformar una imagen de esta tipología. Será necesario el uso de varios de ellos para alcanzar esa atmosfera de silencio que nos interesa.

El primer punto plantea la importancia de la profundidad espacial, esto se traduce en términos que juegan con el fondo. Del mismo modo que la saturación de información en la imagen hace que en cierto modo se anule, una amplia cantidad de elementos en la imagen es contraproducente. La ordenación de planos debe provocar cierta incertidumbre. Rompiendo la lógica fija de primer, segundo y tercer plano, la presencia que se busca debe plantear dudas al respecto, un segundo plano que entra y toma protagonismo en el primero, o un salto del primer plano a un fondo de profundidad enigmática. Pongamos como ejemplo los bodegones de Zurbarán, que presentan un fondo indiscriminadamente oscuro que oculta la espacialidad del mismo. Encontramos también como ejemplo el uso del blanco en los cuadros de Mortimer, donde observamos una masa blanca de caprichosa presencia, que rompe toda lógica narrativa.

La congelación de la composición es una clave compleja. En este caso el factor del tiempo vuelve a tomar papel, el tiempo empleado en pintar, el tiempo empleado en pensar, y ahora el tiempo que referencia la imagen aspirante a silenciosa. La creación de una imagen, tanto en pintura como en fotografía ya supone por naturaleza una congelación de la escena, no en vano uno de los objetivos más perseguidos en la Historia del Arte ha sido dotar a la imagen de relativo movimiento. Pero lo que debemos plantearnos en este momento es

como lograr justamente lo contrario, una dilatación del tiempo. Es decir, conseguir que la imagen dure más de lo que secuencialmente está captando. Esto debería invitarnos a descartar composiciones de gran dinamismo solo capturables fotográficamente. Imágenes que impliquen velocidad, o acciones instantáneas no propiciarán calma. En su lugar se proponen imágenes que podrían permanecer narrativamente como se presentan, composiciones de cierta estaticidad.

Para comprender este punto, podemos plantear un dialogo entre la pintura de los artistas Magritte y Turner. Podría afirmarse que Turner es un claro ejemplo del primer punto, vapores, nieblas y una figuración que se funde con el fondo que lo envuelve. Sin embargo este proyecto no considera la pintura de Turner cercana al silencio, la vibración cromática y el movimiento en los elementos que intervienen hacen dificultoso cumplir la propuesta de estaticidad. La pintura de René Magritte sin embargo es un claro ejemplo de estas escenas de duración relativamente prolongada. El hombre sin rostro frente al espejo (Fig.14) nos transmite una quietud casi pétrea, pero no por ello se considera que la narrativa de la imagen sea un instante fugaz, por el contrario, invita a detenerse frente al cuadro y convertirse en una repetición más de la figura. Al margen de la retórica que implica la obra, podemos apreciar en la escena una duración (ficticia) que podría abarcar un prolongado periodo de tiempo sin apenas cambios.



Fig.14, René Magritte, *La reproduction interdite*, 1937.

La tercera clave denominada *desaturación de las escalas cromáticas* pretende analizar la fuerte influencia que el color produce en las sensaciones que percibe el espectador.

Como acabamos de señalar en el ejemplo de Turner, una escala en la que predomine el color puro y vibrante será un registro a evitar si el objetivo perseguido es una imagen de carácter silencioso. El color vibrante, genera una llamada de atención visual inmediata si el entorno es neutro, sin embargo y como concepto que ya hemos planteado, entre colores vibrantes un simple blanco despertará nuestra atención. Ahora bien, nos encontramos en un mundo que hemos planteado como saturado hasta la condición de ruido, así pues siguiendo la filosofía del proyecto, el primer paso será la búsqueda de una paleta quebrada, que tiende a colores cuaternarios, buscando una gama general en la que domine el blanco o el negro.

El blanco y el negro como colores dominantes, son los dos pilares en los que se mantiene este último punto, el blanco en concreto ha sido el valor en que más se ha profundizado tanto en la investigación plástica como en la

conceptual. El blanco es un generador de silencio. Para dar cuerpo a esta afirmación, vamos a referirnos brevemente a las teorías expuestas sobre la nieve de la escritora Menchu Gutiérrez²⁵. Para esta autora la nieve tiene una innegable condición de espacio difusor del silencio, nos permite hacer el silencio en nosotros mismos, permite dejar la mente en *blanco*. Un espacio nevado es por su propia naturaleza un espejo que refleja los colores, pero también los sonidos. El blanco se convierte así en un espejo acústico, que refleja el silencio en todas direcciones.

3.1.3 Repositorio de imágenes.

Uno de los objetivos enunciados en su introducción consistía en la construcción de un repositorio de imágenes de referencia. En este punto se pretende definir el criterio de selección y la relevancia que estas imágenes tienen en relación con la obra producida.

Nuestras obras mantienen un estrecho vínculo con las imágenes de referencia, dependiendo de ellas a la vez que las traiciona en función de las necesidades. La figuración en la que se mueven las piezas tiene necesidad de un referente formal tomado de la realidad, del que poder tomar mayor información de cara a la búsqueda de una mimesis. La fuente de origen de las imágenes puede variar, o bien producidas en plató, o tomadas directamente de otras fuentes como puede ser Internet. En una primera etapa del proyecto se parte de una sesión fotográfica realizada durante el rodaje de una performance²⁶, posteriormente la imagen fue modificada digitalmente para contener tres de las fotografías en una misma composición, finalmente en su interpretación pictórica la imagen queda modificada ocultando partes de las figuras. Así pues, encontramos que por una parte existe una necesidad formal en la que fundamentar parámetros formales como la luz o los volúmenes, pero por otro lado no se cuestiona la alteración del referente en función de las necesidades

²⁵ Gutierrez, Menchu, *Decir la nieve*, Madrid, Siruela, 2011.

²⁶ La performance es *In between*, de Clara Moncho Jiménez. 2011.

cromáticas o compositivas.

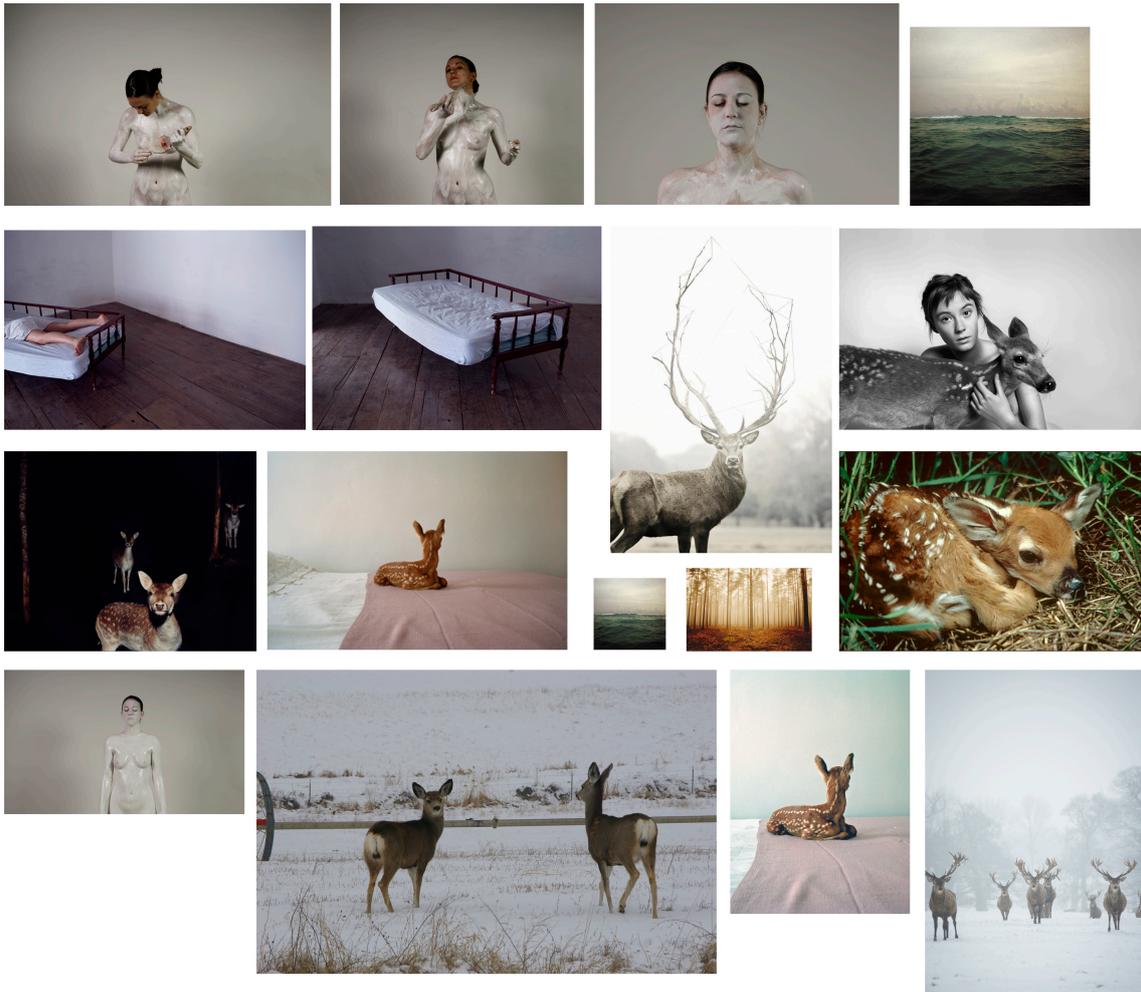
En una siguiente fase de la producción surge una búsqueda de nuevos elementos formales que sugieran una atmosfera de silencio. La niebla como elemento natural que cubre de blanco la imagen sirve como referente para una pequeña serie de estudio. En este caso las imágenes son tomadas de *Tumblr*²⁷, una red de difusión masiva de imágenes. La selección de estas imágenes toma cierta forma conceptual, rescatar imágenes de un medio saturado, donde la contemplación de imágenes queda reducida a segundos, pasando una tras otra hasta la monotonía, reduciendo su visionado a un trance de mínima atención. Se extraen por tanto, de medio que dificulta una observación atenta y pausada, para posteriormente reinterpretarla y reubicarla bajo unas claves que propicien su contemplación con los sentidos abiertos.

Finalmente y como última vía de referentes formales aparece la figura del ciervo. La decisión de tomar un animal como elemento principal, surge mediada por la influencia del artista Adrian Ghenie. Tras un intenso análisis de su obra, se adopta cierto interés por el primer impacto visual, causado por la figura de un animal salvaje interpretado en unas claves pictóricas que no mantienen relación con el bodegón o las clásicas imágenes de caza. Una de las imágenes de referencia más relevantes, nos muestra un cervatillo tumbado, con sus patas encogidas, sobre una cama claramente humana. Esa imagen en el contexto de la producción artística de este proyecto, cobra una fuerza significativa, la descontextualización de un animal salvaje, que se encuentra colocado en un escenario de habitabilidad humana, con un único elemento que referencia presencia racional. Todo ello en una imagen dentro de un medio de difusión masiva resulta anecdótico, sin embargo, en una pieza contextualizada en un medio artístico plantea preguntas.

En resumen, podemos concluir que no se tiene ningún prejuicio en las fuentes de las imágenes de referencia. Se plantea como objetivo conseguir una imagen de diversas características, y el camino puede conducir a la creación de la imagen para producir la pieza pictórica, o en sentido inverso, el encuentro de

²⁷ Referencia a www.tumblr.com, red de difusión de imágenes online. Se emplearon las siguientes etiquetas de búsqueda: *Fog, Deer, Stag, Hind, Forest, Doe, Silence*.

una imagen que sugiere ideas o la inspiración necesaria para reinterpretarla en términos plásticos. A continuación se presenta una selección de algunas de las imágenes que componen el repositorio:



3.2 Proceso técnico.

Para facilitar la comprensión de la metodología de carácter práctico, dedicaremos unas líneas a la explicación del desarrollo de un cuadro. Los límites plásticos quedan acotados entre la pintura y el dibujo, pero ciertamente es difícil plantear cuáles son los límites en que un cuadro deja de ser pintura para convertirse en dibujo y viceversa. No nos adentraremos en este encendido debate, pero sin duda podemos afirmar que el factor limitante no es el material ni el soporte empleado. Así pues, simplemente mostraremos el proceso de creación, utilizando diversas piezas con las que mostrar distintas etapas en su producción. Observaremos un trabajo sesgado a fragmentos, sin una progresión equitativa en toda la superficie, acompañado de una paleta muy reducida de la que se extraen 3 únicos tonos (un óxido, un verde y blanco), estas mezclas serán aplicadas por capas. Partimos de una aplicación personal de la técnica *veneciana*, en la que se trabaja por sustracción y adición de un mismo tono, a continuación se superponen capas en función de las necesidades de la imagen. Observemos el proceso pictórico con distintas piezas:

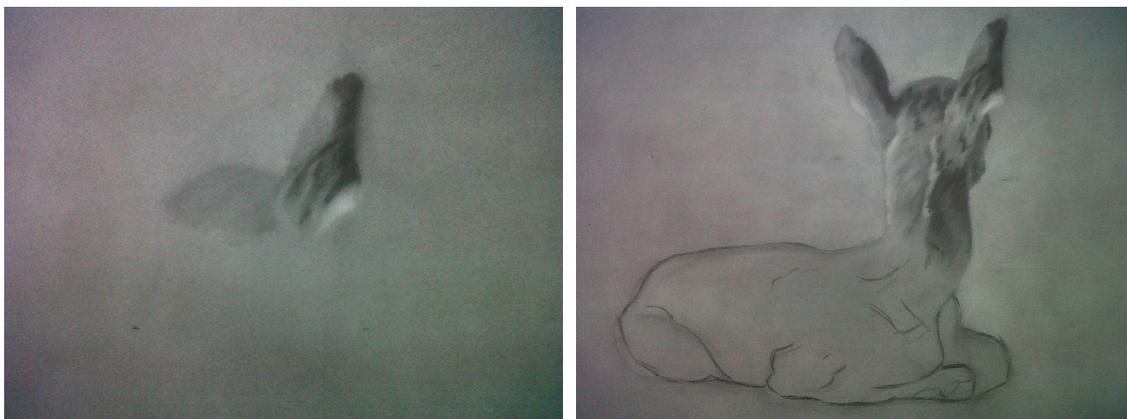


Tras una serie de sesiones completando la grisalla en óxido se aplica una veladura de verde. Este proceso de velado se repite en distintos fragmentos para definir los volúmenes.



Las sucesivas capas de blanco utilizan como medio barniz Dammar para evitar el amarilleo propio del aceite de elaboración casera empleado en capas previas.

En la pieza *Reposo en silencio*, pese a emplear otro procedimiento mas acorde al material empleado, observaremos ciertas similitudes como el trabajo por fragmentos:



Se parte de una grisalla general a base de carbón molido, tras una toma de medidas del formato simplemente se parte de un punto y se comienza el proceso de valoración tonal.





3.3 Catalogación de la obra.

Para concluir con el capítulo tres, presentaremos la obra producida. La intencionalidad de estas imágenes ha sido investigar en la retórica formal que podía conducirnos hacia el concepto *silencio*. Pero como ya hemos afirmado, ha sido un proceso de investigación en paralelo, en que se producía obra a la par que se investigaba en los autores de referencia. Es por ello que debemos comprender que las obras no formulan la resolución de nuestra investigación, sino un proceso de evolución y búsqueda.



El silencio de Wittgenstein n°2, óleo sobre lienzo, 130x195 cm. (2012-2013)



El silencio de Wittgenstein n°2, (detalle)



S/T, óleo sobre lienzo, 50x50 cm. (2012)



S/T, óleo sobre lienzo, 50x50 cm. (2012)



S/T, óleo sobre tabla, 80x80 cm. (2013)



S/T, óleo sobre tabla, 162x120 cm. (En proceso)



Reposo en silencio, carbón sobre papel, 130x183 cm. (2013)



Reposo en silencio. (Detalle)

4 Conclusiones.

Llegando al final de nuestro trabajo final de máster, es momento de recapitular y reflexionar sobre algunos de los puntos planteados en la investigación. Hemos analizado distintos puntos de vista sobre el silencio, distintas resoluciones formales y sugerido una fórmula descriptiva de lo que podría conformar una imagen silenciosa. Pero hay una serie de cuestiones que consideramos de interés de las que podemos extraer conclusiones:

1. El silencio es un elemento que por su condición invita a la reflexión, invita a una bajada drástica del ritmo comunicativo de cualquier persona habitante del mundo mediatizado. Cualquier parada en este ritmo ejerce de ruptura y es un primer paso para invertir en el pensamiento, una vez se da libertad a la reflexión, uno puede abrir sus sentidos a lo que por exceso de información se encontraba anestesiado.

2. El silencio no pone punto y final a las cosas, no pone un límite al pensamiento, no distrae, al contrario, enfatiza, centraliza y enfoca. Es la palabra la que cierra y pone punto final, el silencio permite dejar las cosas abiertas. Toda obra debe permitir una interacción al espectador, invitar a que se plantee preguntas, no darle todas las respuestas, para que de algún modo el espectador tenga la necesidad de completar, con su presencia, una parte de la obra. Esto da sentido a la obra y favorece el dialogo, porque lo que es expresado lo es para que otra persona pueda percibirlo.

3. Hemos analizado como el silencio es propuesto como un elemento de diálogo, mantiene la expectativa a lo que está por venir, enfatiza el elemento que rodea, una nota musical ó un discurso, crea algo dialéctico, un vacío colmado, un silencio que resuena. Estas circunstancias nos llevan a concluir que el silencio es una forma de lenguaje.

4. ¿El silencio es la negación del sonido? No, basándonos los estudios de Cage podemos afirmar que el silencio y el sonido son indisolubles, el mundo es una sucesión infinita de sonidos, así que no podemos afirmar que silencio sea la ausencia de sonido.

5. Bajo la influencia de la conclusión anterior, podemos comprender que el silencio en su sentido literal no puede existir, así que lo que es aplicado en la obra como silencio, no puede ser el único elemento que compone a la obra.

6. Ruido vs Silencio. El ruido, como afirma John Cage, no existe. Y al igual que el sonido, este no es el opuesto a silencio, entenderemos ruido como todo aquello que impide la recepción de un mensaje.

7. La *aspiración al silencio* es un estado en el que el propio individuo es consciente de cómo el exceso de información anestesia y blinda las sensibilidades. Se trata de una aspiración a volver a sentir las emociones taponadas. Por ejemplo, el dolor de un acontecimiento o el placer por la contemplación.

8. La paleta empleada a lo largo de la serie pictórica, reducida a óxido, verde y blanco, podemos concluir que puede ser insuficiente. El trabajo por capas que busca un registro de ligereza y un proceso de intervenciones limitadas, nos empieza a reclamar una ampliación cromática, sin alejar demasiado el resultado de las gamas dominantes.

5 Glosario de figuras.

- Fig.1 Justin Mortimer, *26A*, 2010.
- Fig.2 Justin Mortimer, *Coma*, 2011-2012.
- Fig.3 Justin Mortimer, *Resort*, 2012.
- Fig.4 Adrian Ghenie, *That moment*, 2007.
- Fig.5 Adrian Ghenie, *The nightmare*, 2007.
- Fig.6 Adrian Ghenie, *Dada is dead*, 2009.
- Fig.7 Registro feria internacional de Dada, Berlín, 1920.
- Fig.8 Michaël Borremans, *The Tape*, 2010.
- Fig.9 Michaël Borremans, *The Ear*, 2011.
- Fig.10 Kasimir Malévich, *Blanco sobre blanco*, 1918.
- Fig.11 Rauschemberg, *Pinturas blancas*, 1951.
- Fig.12 Angel Mateo Charris, *El país de la nieve*, 2003.
- Fig.13 Angel Mateo Charris, *Viaje al blanco*, 2003.
- Fig.14 René Magritte, *La reproduction interdite*, 1937.

6 Bibliografía.

Pardo, Carmen, "Las formas del silencio", *Olobo3*, Girona, 2002.

Santander, Jesús Rodolfo, "El silencio de Wittgenstein", *La lámpara de Diógenes*, México, 2000.

Sontag, Susan, *La estética del silencio*, Madrid, Suma de letras, 2005.

Cage, John, *Escritos al oído*, Murcia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos tecnic, 1999.

Pérez, David, "Sonidos escritos, silencios leídos: un recorrido transtextual a través de la literatura y el arte", *Extravio*, Valencia, 2008.

De la cruz, J. I. Carta a sor Filotea de la Cruz, México D. F.:Universidad autónoma de México, 2004.

LeBretón, David, *El silencio, aproximaciones*, Madrid, Sequitur, 2007.

Anders, Günter, *Nosotros, los hijos de Eichmann*, Barcelona, Paidós, 2001.