

PRONUNCIAR EL SILENCIO
UNA INVESTIGACIÓN DE LA APERTURA
SEMÁNTICA DEL SILENCIO A TRAVÉS DE
LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

VIOLETA LÓPEZ LÓPEZ

TUTOR: CARLOS MARTÍNEZ BARRAGÁN

TRABAJO FINAL DE MÁSTER TIPOLOGÍA 4
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS

VALENCIA, JULIO 2019



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



MÁSTER en
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN y PALABRAS CLAVE

El presente Trabajo Final de Máster plantea una investigación en torno a la idea del silencio, partiendo en primera instancia desde una perspectiva de carácter oriental análoga a la del vacío para explorar las posibilidades del silencio como opuesto a la par que complementario del sonido y el lenguaje y su capacidad para albergar y proyectar significado por sí mismo. Con este fin, se realiza un recorrido en el que se trata el concepto del silencio con respecto al sonido y al lenguaje con la intención de descubrir cómo éstos se relacionan y en qué sentido podemos plantear la propuesta respecto a la profundidad semántica del silencio. A partir de estos elementos primarios (sonido y lenguaje) se proyecta la investigación hacia la relación e importancia del silencio en la poesía y la música y su vinculación con lo implícito y lo indeterminado. Este marco teórico es el que sirve como sustento conceptual de la producción artística realizada, en la que se abordan estas perspectivas a través de la gráfica, la instalación, la escultura y la pintura, para dar lugar a una exploración de las posibilidades de representar e interpretar el silencio en la obra artística, siempre atendiendo a la proyección de éste como contenedor de significado, destacando su multiplicidad semántica y capacidad de sugerencia.

Palabras clave: silencio, vacío, palabra, sonido, poesía, música

ABSTRACT and KEY WORDS

The present Final Master Project addresses a research on the idea of silence, taking as basis the analogous idea of void from an oriental point of view in order to explore the possibilities of silence as an element opposed and at the same time complementary to sound and language, and its ability to contain and project meaning by itself. With this purpose, we propose an investigation in which we deal with the idea of silence related to sound and language in order to find how these concepts are connected and in which way we can talk about the semantic deepness of silence. Based on these elements (sound and language) we deal with the connection and importance of silence related to poetry and music and its vinculation to the implicit and indeterminate. This theoretic approach is the conceptual support that is used in the artistic production that we have done, dealing with these ideas through graphic work, sculpture, installation and painting, so we can trace an exploration of the possibilities of representation and interpretation of silence, addressing always the idea of it as a meaning container, focusing on its open semantics and its suggestion ability.

Key words: silence, void, language, sound, poetry, music

ÍNDICE

1. Introducción.....	5
1.1. Objetivos.....	7
1.2. Metodología.....	8
2. Estado de la cuestión.....	10
2.1. Una aproximación al silencio a través del vacío.....	10
2.2. El sonido del silencio y el silencio del sonido.....	13
2.3. El silencio en el lenguaje.....	15
2.3.1. La palabra “silencio”.....	19
2.4. Silencio, música y poesía.....	21
2.4.1. El silencio de la poesía.....	21
2.4.2. Relación música-silencio.....	24
2.4.2.1. Signo abierto.....	24
2.4.2.2. Formas de indeterminación.....	25
3. Proyecto de producción artística.....	28
3.1. Obra propia relacionada.....	28
3.2. Pronunciar el silencio.....	36
3.2.1. Poesía de lo no-dicho.....	36
3.2.1.1. Concepto.....	36
3.2.1.2. Proceso.....	37
3.2.1.3. Resultado.....	42
3.2.2. Dependencias (lo callado de la presencia).....	46
3.2.2.1. Concepto.....	46
3.2.2.2. Proceso.....	47
3.2.2.3. Resultado.....	48
3.2.3. Aire tatuado por un ausente.....	51
3.2.3.1. Concepto.....	51
3.2.3.2. Proceso.....	51
3.2.3.3. Resultado.....	54
3.2.4. Presencia de Ausencia (Huella de Silencio).....	56
3.2.4.1. Concepto.....	56
3.2.4.2. Proceso.....	56
3.2.4.3. Resultado.....	59
3.2.5. Lied ohne worte (caja de Silencio).....	61
3.2.5.1. Concepto.....	61
3.2.5.2. Proceso.....	61
3.2.5.3. Resultado.....	63
3.2.6. LEER (lo indecible).....	64
3.2.6.1. Concepto.....	64
3.2.6.2. Proceso.....	64
3.2.6.3. Resultado.....	65

4. Referentes artísticos.....	67
4.1. Alejandra Pizarnik.....	67
4.2. Rocío Garriga Inarejos.....	68
4.3. Marcel Broodthaers.....	68
4.4. Janine Antoni.....	69
4.5. Rachel Whiteread.....	69
4.6. Felix Hess.....	70
4.7. John Cage y R. Rauschenberg.....	70
5. Conclusiones.....	72
6. Bibliografía.....	74
7. Índice de imágenes.....	77

1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo Final de Máster toma como eje de la investigación realizada el concepto del silencio abordado desde una perspectiva que, en su fundamento, se basa en ideas de carácter oriental para plantear la posibilidad de un silencio dotado de significado, y cuyo polisemantismo superaría todo límite del lenguaje. Alrededor de este marco conceptual se llevan a cabo distintas propuestas de producción artística en las que se trabaja con estas ideas a fin de plasmarlas e interpretarlas, además de desarrollar la propia investigación a través de la praxis.

El planteamiento y realización de este proyecto tiene su origen en los intereses que ya fueron planteados en el Trabajo Final de Grado INM(I/A)NENTE: *vacío, silencio, infinito* en el que se abordaron las ideas de lo sublime y el vacío para lograr una vinculación entre ambos conceptos, desembocando en el terreno de lo infinito como propuesta de nexo. En la investigación realizada en aquel momento se indagó en la idea del vacío concebido desde la filosofía oriental como algo positivo, como un todo, esencia de los seres. Es, por tanto, a partir de este punto, al que se llegó en primera instancia a través de los intereses planteados durante la carrera de manera más fragmentada, cómo la reflexión conceptual ha derivado en una apuesta por el silencio como análogo a ese vacío del que hablábamos.

Así mismo, podemos considerar que ha influido en la conducción hacia la presente investigación la realización del Trabajo Final de Título del Grado Superior de Música, en el que se trabajó acerca de la relación entre las artes plásticas y la música experimental americana en torno a la década de los 60, vínculos que derivaron en la aplicación de formas de indeterminación a la composición musical. La exploración de estas formas de indeterminación junto con el estudio de la obra de John Cage, entre la de otros compositores (Morton Feldman y Earle Brown), supusieron también un aporte de nexos de unión entre marcos teóricos aparentemente distintos, que se sumaron a lo tratado en el TFG para abrir paso al proyecto que nos atañe.

En estas páginas partimos, como se ha mencionado, en primera instancia, de la visión que se constituye como base para el desarrollo de la investigación: el silencio concebido de manera análoga al vacío de la filosofía oriental. Queremos plantear un silencio pleno de significado, no como algo vacío y carente de profundidad semántica.

A partir de esta premisa, se desarrolla el concepto del silencio en relación con el sonido y el lenguaje, para desembocar en su presencia en la poesía y la música como manifestaciones artísticas que hacen uso de los dos elementos: sonido y lenguaje.

A través de la exploración de estas categorías, descubrimos cómo podemos fundamentarnos en las ideas de diversos autores para apoyar la idea de un silencio que se constituye tanto como origen como lugar de desarrollo del sonido. Adoptamos una concepción según la cual sonido y silencio no se situarían como opuestos sin más, sino que además

serían complementarios. Hay una relación de necesidad entre ambos, a la vez que uno supone el fin del otro.

También descubrimos en éste punto cómo, ante la imposibilidad de la existencia del silencio concebido como ausencia total del sonido, este se convertiría más en un tipo de actitud de escucha ante los fenómenos auditivos que nos rodean, el silencio como un estado personal o actitud.

Por otra parte, al emprender la investigación que concierne al silencio en el lenguaje, nos encontramos con algunas ideas similares a las del sonido en lo que respecta a la concepción del silencio como origen, lugar de desarrollo y a la vez fin del lenguaje, elementos opuestos a la par que complementarios. Sin embargo, lo fundamental en este punto sería el planteamiento del silencio como contenedor de significado más allá de los límites de los términos. El lenguaje nos ayuda a conocer el mundo y a poder pensarlo, pero, a un mismo tiempo, supone una limitación de este mundo. Podríamos decir que ejerce como etiqueta o encasillamiento de éste, de modo que muchas facetas y posibilidades quedan fuera de lo alcanzable por el lenguaje ordinario. Es en el silencio, según esta reflexión, donde quedarían contenidas todas las posibilidades del ser, en su ambigüedad, su no concreción, el sugerir en lugar de decir.

Dentro del marco del lenguaje, cabe mencionar el caso concreto de la palabra “silencio”, haciendo un apunte acerca de ésta como paradoja en sí misma, ya que su ser como palabra niega o impide aquello que trata de designar.

Como se ha mencionado, a partir de los planteamientos propuestos en torno al silencio respecto del sonido y el lenguaje, desembocamos en los casos de la poesía y la música. La poesía funciona como escape de la limitación del lenguaje a través del propio lenguaje. Es decir, se constituye como una forma de empleo de las palabras que logra desarrollarse al margen de las relaciones que se establecen entre éstas en el lenguaje ordinario y sus significados atribuidos estrictos. La poesía posee un silencio inherente, ya que su esencia se basa en sugerir lo no dicho, en hacer patente a través de las palabras aquello que no pueden mostrar ellas mismas, lo callado de las cosas.

Al abordar las relaciones música-silencios se pretende más bien encontrar determinadas analogías entre ambos conceptos basándonos en el hecho musical como elemento alejado por sí mismo de los límites del lenguaje de las palabras, capaz de alcanzar cotas de significación y afección emotiva que se proyectan más allá del lenguaje mediante el empleo de elementos eminentemente abstractos como son los sonidos. La música y el silencio encuentran su vinculación en el carácter de ambos como “signo abierto”¹, aludiendo con este término a la capacidad de ambos para contener la posible sugerencia de múltiples significados.

1 Esta idea es desarrollada por Kiene Brillenburg Wurth en *Musically Sublime: Indeterminacy, Infinity, Irresolvability*, si bien se trata el concepto denominándolo como *empty sign*. También Umberto Eco en *Obra Abierta* trata las tendencias de la poética del arte contemporáneo hacia la indeterminación, cuestiones que se relacionan con la multiplicidad del significado.

También cabe mencionar por último la cuestión de la indeterminación musical, concebida ésta como una liberación de los sonidos a la hora de la realización de la composición musical que da lugar a lo que se denomina como obra abierta, significando ésto que la obra contiene en sí misma una multiplicidad de posibilidades de ser, abriéndose a la inclusión del intérprete y el espectador en ella. Hay aquí una vinculación, como ha sido dicho, con la indeterminación como factor posibilitador de multiplicidad de significados en lo concerniente al silencio, así como una posible analogía con las propuestas poéticas de Mallarmé de la liberación de la poesía de los términos y la inclusión del silencio como vacío que sugiere en la poesía.

Sustentándonos en este marco teórico, hemos llevado a cabo una propuesta de producción artística interdisciplinar en la que se ha generado un paralelismo de esta investigación en el ámbito plástico para experimentar con las posibilidades de representar, interpretar o contener el silencio en la obra.

Esto ha llevado a la elaboración de diferentes propuestas a lo largo del curso en los ámbitos de la escultura, instalación, obra gráfica, vídeo y pintura, entre las cuales se ha realizado una selección de obras en las que se considera que se han logrado planteamientos de mayor interés, exponiendo las demás como parte de este proceso de investigación a través de la producción artística.

1.1. OBJETIVOS

El objetivo principal que se plantea ante el desarrollo de la presente investigación y producción artística se trata de realizar un conjunto de obras en las que se aborde el concepto del silencio y sus posibilidades de significación.

En base al establecimiento de este objetivo como fundamento, se distinguen otros esenciales para alcanzarlo, o que lo complementan y amplían, como serían:

Establecer una vinculación entre el vacío y el silencio fundamentada principalmente en una visión del vacío desde la perspectiva oriental.

Abordar el concepto del silencio como contenedor de significado partiendo de la anterior vinculación.

Analizar la idea del silencio en relación con el sonido y con el lenguaje, cómo se complementan y oponen estos conceptos y qué ideas o conclusiones respecto de las posibilidades de significado del silencio se derivan de lo investigado.

Investigar y analizar en la práctica artística las posibilidades de representar la complementación ausencia/presencia así como la representación e interpretación del silencio.

Experimentar con las posibilidades de otorgar nuevos significados al silencio a través del intercambio entre lenguajes.

Experimentar con símbolos e imágenes que permitan una interpretación abierta de la obra al espectador.

Conseguir aunar elementos provenientes de distintos ámbitos artísticos para generar una confluencia que aporte interés y coherencia a la obra.

Trabajar con la poesía como manifestación artística en la que el lenguaje logra alcanzar una significación que se proyecta más allá de los términos fijados.

Emplear elementos concretos para dar lugar a algo más abstracto o implícito, así como elementos eminentemente figurativos para generar una apariencia de abstracción a través de determinados procesos como la fragmentación o la positividad de lo que no-es en lugar de lo que estamos acostumbrados a percibir.

Conseguir una obra en la que quede planteada la idea del silencio como un signo abierto, algo que no dice sino que sugiere y que genera algún tipo de incógnita en el espectador.

1.2.METODOLOGÍA

La metodología de investigación empleada durante el desarrollo del presente Trabajo Final de Máster es, en primera instancia, una metodología de carácter cualitativo, al haberse construido el proceso de investigación y producción artística a través del análisis de las distintas facetas o posibilidades de ver y tratar la idea del silencio, en base a cualidades que se adscriben a las relaciones y valoraciones que han ido derivando del propio conocimiento previo al desarrollo de la investigación y al obtenido a través de ésta al abordar los conceptos que guiaban la propuesta (silencio respecto al sonido, al lenguaje y en relación con la música y la poesía), enfocándose en las facetas que se despliegan de estas visiones y las posibilidades de significación que se nos abren atendiendo a éstas y las relaciones que podemos establecer entre ellas desde una perspectiva de interpretación personal.

Estaríamos hablando, por tanto, también de una metodología de base hermenéutica al sustentarse la investigación, como se ha mencionado, en la interpretación personal de los conceptos. A través del análisis de las distintas perspectivas que nos interesan acerca de la idea del silencio, llegamos al establecimiento de determinadas relaciones entre ideas

provenientes de diferentes ámbitos y proponemos unas conclusiones fundamentadas en la interpretación personal de éstas, obteniendo el planteamiento de un marco teórico conceptual en torno al cual se construye la producción artística.

La investigación realizada se asienta así mismo en una metodología fenomenológica en tanto que se apela al silencio como fenómeno en el ámbito lingüístico, sonoro y artístico y se profundiza en las posibilidades de significado de este concepto atendiendo a la experiencia que se obtiene a partir de él y su relación con el sujeto que lo experimenta y sus conceptos complementarios y a un mismo tiempo opuestos, como lenguaje y sonido.

Partiendo de este marco metodológico general (cualitativo, hermenéutico y fenomenológico), se pueden desglosar otros aspectos derivados de éste, como la metodología analítica, necesaria para abarcar el conjunto de posibilidades interpretativas del concepto del silencio, que vienen diferenciadas por diversos factores, como la perspectiva cultural desde la que se plantea la idea o en relación a qué factor opuesto se están planteando las teorías (silencio/sonido, silencio/lenguaje).

También resulta esencial para el desarrollo de la presente investigación una metodología de carácter sintético, ya que, tras el análisis y pormenorización de las propuestas y perspectivas en torno al silencio desde el enfoque que interesa para el presente proyecto, se trata de establecer relaciones y asociaciones de conceptos que llevan a generar un hilo conductor entre planteamientos teóricos que pueden parecer en un principio relativamente dispares y que da lugar al fundamento que guía el desarrollo conceptual de la propuesta de práctica artística.

Por último, mencionar la vertiente metodológica experimental intrínseca a la presente propuesta de investigación, puesto que todo el desarrollo teórico se elabora en miras de ser trasladado a la praxis, buscando un modo de “traducción” de las ideas planteadas en el proyecto artístico, experimentando con las posibilidades conceptuales abiertas y los modos en que éstas pueden quedar reflejadas en la práctica artística o ser sugeridas al espectador a través de ella.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. UNA APROXIMACIÓN AL SILENCIO DESDE EL VACÍO

“¿La presencia? Siempre se da en una forma, y sin embargo la forma, tomada separadamente es hueca, por lo tanto ausencia. Tomado por separado el contenido es informe, por lo tanto ausente. Forma y contenido separados son fugas de la presencia.”²

La visión que se toma como punto de partida para la presente investigación radica en una concepción del silencio como elemento positivo y fundamental (en lo concerniente al sonido, el lenguaje, y las artes que se desarrollan dentro de estos ámbitos) que viene vinculada con una idea análoga del vacío. Se considera, por tanto, necesario realizar un breve recorrido por algunas ideas clave en las que se basa este emparentamiento conceptual antes de abordar de manera más concreta la investigación en torno al silencio en sí mismo .

En primera instancia, resulta esencial hablar de la perspectiva oriental de la idea de vacío, cuyo fundamento podemos entender a partir de Lao Tse:

Treinta radios convergen en el centro de una rueda, pero es su vacío lo que hace útil al carro.

Se moldea la arcilla para hacer la vasija, pero de su vacío depende el uso de la vasija. Se horadan puertas y ventanas en los muros de una casa, y es el vacío lo que permite habitarla.³

En el ámbito cultural y filosófico oriental el vacío queda constituido como un elemento dinámico y esencial, fundamento de todos los seres, “lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud”.⁴ En su obra *Vacío y Plenitud*, François Cheng trata la introducción del vacío en el arte, tanto poético como musical y pictórico, como diversificador, como motor del sentido de las cosas, ya que “al introducir discontinuidad y reversibilidad en un sistema determinado, permite que las unidades componentes del sistema superen la oposición rígida y el desarrollo en sentido único”.⁵

2 LEFEBVRE, H. *La presencia y la ausencia*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 255-256

3 LAO TSE, Tao Te King, cap. XI

4 CHENG, F. *Vacío y Plenitud*, Madrid: Siruela, 2008, p. 68

5 Ibid

No se trata, por tanto, de un vacío negativo asociado a la experiencia de la nada como algo vacío, a una ausencia que impide o imposibilita, a una pérdida del sentido, sino que se forja una idea del vacío como flujo, como posibilitador del ser, esencia y fundamento, apertura de sentidos. El vacío como un “no” positivo. Un “no” que, como dice George Steiner, se trata de “una sílaba que contiene la promesa de la creación.”⁶

También la filosofía Zen se encuentra impregnada de este enfoque del vacío según el cual se constituye como afirmación de la existencia de las cosas, opuesto a la visión más occidental del vacío como una inexistencia.

Sin el espacio exterior al objeto, éste no tendría bordes definidos. Es jugando con esta idea del fondo y del espacio exterior, que los artistas Zen llegan a sugerir que el objeto, en otras palabras, la cosa material y el vacío están íntimamente relacionados y no pueden existir uno sin el otro. Por tanto, no hay antinomia entre forma y vacío, uno no es el contrario del otro o su ausencia, sino que son complementarios. Nosotros hacemos extensiva la noción ‘forma’ a la de ‘palabra’ y la de ‘vacío’ a la de ‘silencio’. De esta manera, ambos conceptos palabra y silencio no serían entendidos como los polos de una oposición, sino que estarían vinculados el uno al otro por una relación de íntima intradependencia.⁷

Es a través de esta base conceptual como se pretende realizar el acercamiento a la idea del silencio en el presente Trabajo Final de Master, como una extrapolación de las cualidades del vacío al ámbito del sonido y el lenguaje, donde operaría como su elemento análogo.

Resulta de interés en este punto destacar cómo se ven reflejados los conceptos del vacío y el silencio en algunos entornos artísticos en las culturas orientales. Dentro del ámbito de la creación artística china se puede analizar el tratamiento que se da al vacío en la escritura poética y cómo se generan diversos recursos a fin de conseguir un diálogo entre lo lleno y lo vacío, el impulso de vida y de arte.

Un rasgo fundamental de la escritura poética china es el empleo de palabras llenas (verbos y sustantivos) y palabras vacías (preposiciones, pronombres personales, adverbios, adjetivos, etc). Mediante el juego establecido por omisión y sustitución de palabras llenas y vacías, el poeta logra moldear el lenguaje y transgredir en cierto modo la significación de partida de los signos para dar lugar a oposiciones internas que llevan a un devenir de lenguaje libre a disposición de la creación.

También se introduce el dinamismo a través de características de similitud gráfica y fónica, ya que el carácter eminentemente gráfico de la escritura de esta lengua abre posibilidades combinatorias y recursos de significación. Los ideogramas son elementos gráficos que aluden a sus significados en un nivel elemental, es decir, se constituyen como representacio-

6 STEINER, G. *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. Madrid: Ed. Siruela, 2012, p. 230

7 MARCO FURRASOLA, A. *Una aproximación a la semiótica del silencio*, Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 1999, p. 34

nes de aquello a lo que se refieren de una manera muy próxima a su esencia, al contrario que nuestro lenguaje cuyas palabras se han alejado de esta proximidad gráfica. De este modo, muchos ideogramas van formándose a partir de otros, en una suma de significados.

Trazos imbricados con otros trazos, sentidos implícitos en otros sentidos. En cada signo, el sentido codificado nunca logra solapar del todo otros sentidos más hondos, siempre dispuestos a brotar; y los signos en su conjunto, formados según exigencias de equilibrio y de ritmo, revelan un verdadero manejo de ‘rasgos’ significativos: actitudes, movimientos, contradicciones buscadas, armonía de los contrarios, y, a fin de cuentas, maneras de ser.⁸

En lo concerniente a los artistas Zen, encontramos también manifestaciones que reflejan estas ideas, desde los arreglos florales, cuyas composiciones trabajan a un mismo nivel la importancia de las flores y de los espacios vacíos entre ellas, la organización de los jardines, los blancos en la pintura y la figura de la niebla aludiendo al silencio, el teatro japonés clásico *Nô*, en el cual el silencio es el que plasma la profundidad de la expresión, hasta el propio nombre del Salón de Té (*Cha No Yu*) significando “morada del vacío”. La característica más notoria en el conjunto de todas estas expresiones culturales podríamos, por tanto, encontrarla en “la capacidad de sugerir más que la de expresar. Podríamos decir que en todas ellas está presente el ‘vacío que habla’, o bien el ‘silencio que habla’ dirigiéndose al sentimiento y a la intuición, no a la razón. Así, podríamos decir que a la filosofía del silencio le corresponde una estética también del silencio y de la sugerencia.”⁹

Es, por tanto, partiendo de este prisma como se enfoca la investigación en torno al silencio en la propuesta que nos concierne: el silencio como elemento positivo, generador, sugerente, como cuestión implícita y esencial, no-ser que hace al ser, contenedor de expresión y profundidad semántica.

8 CHENG, F. *La escritura poética china*, Editorial Pre-Textos, 2007, p. 14

9 MARCO FURRASOLA, A. *Op.cit*, p. 35

2.2. EL SONIDO DEL SILENCIO Y EL SILENCIO DEL SONIDO

“El «silencio» de los objetos, las imágenes y las palabras es un requisito previo para su proliferación.”¹⁰

*“música de la música,
silencio y plenitud,
roca y marea,
dormida inmensidad
en donde sueñan formas y sonidos”¹¹*

Al abordar la idea del silencio en relación con el sonido puede surgir en primera instancia un planteamiento en el que estos términos aparecen como opuestos, concibiéndose el silencio como la ausencia de sonido, un negativo pasivo. Sin embargo, desde la posición que venimos adoptando, en la que abogamos por una perspectiva desde la que ver el no-ser a todos los niveles como algo no opuesto sino complementario del ser, y cargado de significado por sí mismo, podemos hablar del silencio como el origen del sonido, la semilla fundamental que permite su existencia, su nacimiento y desarrollo.

Con esta propuesta que parte, como mencionábamos, de una visión más oriental de los conceptos tratados, se desemboca en un marco conceptual en el que “más que una figura de la ausencia, el silencio tiene el estatuto de presencia real. Cuando el silencio es entendido no como ausencia sino como lugar de movimiento, el silencio se vuelve un grado de percepción auditiva.”¹²

En esta línea desarrolla sus ideas en torno al silencio John Cage tras su experiencia en la cámara anecoica, en la cual descubre cómo esa idea del silencio como ausencia de sonido es imposible, al menos mientras exista la vida, ya que, ante el aislamiento de todo sonido externo, percibimos los sonidos de nuestro interior, nuestras pulsaciones, el flujo sanguíneo y otros sonidos que, en otras condiciones, quedan mitigados y nos resultan imperceptibles. “Ningún sonido teme el silencio que lo apaga. Y ningún silencio existe que no esté cargado de sonido.”¹³

Cage comienza a afirmar entonces que el silencio es una suerte de “estado de libre intención” en el que los sonidos no suceden ni se corresponden con ningún modo de significación lógica atribuida por parte del oyente:

10 SONTAG, S. *Estilos Radicales*. Madrid: Santillana Ed. Generales, 2002, p. 50

11 PAZ, O. *Un sol más vivo: antología poética*. Mexico: Ediciones Era, 2009

12 ARROYAVE, M. (julio-diciembre 2013) ¡Silencio!... Se escucha el silencio, *Revista Calle14, Volumen 8* (11), p.144

13 CAGE, John. *A Year from Monday*, (Traducción de la autora), Connecticut: Wesley University Press, 1967, p.98

Nosotros lo llamamos silencio cuando no encontramos una conexión directa con las intenciones que producen los sonidos. Decimos que es un mundo silencioso (inmóvil) cuando a causa 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 diferencia verdaderamente esencial. Lo que va del silencio al ruido es el estado de no-intención, y ese es el estado que me interesa.¹⁴

Podríamos afirmar entonces que el silencio se constituye, al fin y al cabo, como una actitud de aquel que percibe hacia su propia percepción, de modo que el alejamiento de una significación concreta y organizada de los sonidos nos llevaría a ese estado en que lo sonoro se libera de la intención y encontramos el silencio.

Por otra parte, como mencionábamos anteriormente, este silencio es la condición o lugar necesario para la existencia del sonido. Esta perspectiva es desarrollada por Salomé Voegelin, que reflexiona acerca de cómo “el silencio provee la condición para construir la posibilidad de comprender desde la compacta materialidad del sonido: producir un vocabulario desde la densa quietud de su mundo intersubjetivo.”¹⁵

Voegelin habla de una vinculación del silencio con el significado frente a la ausencia de éste residente en el ruido. Como hemos visto en las reflexiones de Cage, se puede plantear una propuesta en la que el silencio y el ruido comparten la característica de no intencionalidad sonora. Voegelin, partiendo de unas ideas similares, expone cómo el ruido, como exceso, se aleja del significado, mientras el silencio da lugar a un espacio en el que quedan contenidos, de algún modo, todos los posibles significados.

A través de estas reflexiones queremos plantear la posibilidad de concebir el silencio no como un opuesto del sonido en un sentido estricto sino como su fundamento y término de algún modo complementario, así como elemento cargado de significado desde la indeterminación en tanto que permite la apertura a todas las posibilidades. Esta concepción está ligada con las propuestas que se desarrollarán a continuación en lo concerniente al silencio en relación con el lenguaje, y será crucial al abordar más adelante la reflexión en torno a las relaciones entre música y silencio, así como para la conceptualización de la obra artística del presente proyecto.

14 SMALLEY, R. y SYLVESTER, D. (1966). *John Cage talks to Roger Smalley and David Sylvester*, entrevista para la BBC, en Programa del concierto del 22 de mayo 1972, Royal Albert Hall. Londres.

15 VOEGELIN, S. *Listening to noise and silence. Towards a philosophy of sound art*, (Traducción de la autora), Londres: Continuum, 2011, p. 87

2.3. EL SILENCIO EN EL LENGUAJE

“El silencio no es sólo el horizonte sonoro que la palabra necesita para resonar, para constituirse en su consistencia de ser: es también el abismo sin fondo en el que la palabra pronunciada se pierde. El silencio funciona en relación con el lenguaje como la muerte en relación con la existencia.”¹⁶

Entre el silencio y el lenguaje se establece una relación estrecha e inevitable, siendo el primero esencial para el segundo, su origen y su final. No se concibe, sin embargo, el silencio como una mera ausencia de la palabra, aportando ésta la dosis de significado, sino que lo que se busca aquí es un alejamiento de la concepción de primacía del lenguaje, una exploración de la relevancia y la profundidad del silencio.

Para acercarse a este planteamiento se parte de la relación del lenguaje con la realidad que trata de nombrar y definir. Se percibe en este momento que el lenguaje está funcionando como límite que, en cierto modo, constriñe al ser. En su intento por acceder a la esencia de lo que nombra, la palabra del lenguaje ordinario le negaría a la realidad su inconmensurabilidad, su multiplicidad, ejecutando una suerte de “encarcelamiento” en los términos. Desde esta perspectiva, el lenguaje no parece designar las cosas sino que se designaría a sí mismo, se reafirmaría.

La desvinculación del lenguaje respecto de las cosas ha sido desarrollada detalladamente por Michel Foucault, quien plantea un progresivo alejamiento de las dimensiones de la palabra y de los seres a los que trata de designar a lo largo de la historia, partiendo de un supuesto primer momento en que el lenguaje era sólo uno y se encontraba directamente ligado a lo que designaba, de modo que la palabra ha acabado por convertirse en una suerte de signo de sí misma:

Se ha deshecho la profunda pertenencia del lenguaje y del mundo. Se ha terminado el primado de la escritura. Desaparece, pues, esta capa uniforme en la que se entrecruzaban indefinidamente lo *visto* y lo *leído*, lo visible y lo enunciable. Las cosas y las palabras van a separarse. El ojo será destinado a ver y sólo a ver; la oreja sólo a oír. El discurso tendrá desde luego como tarea el decir lo que es, pero no será más que lo que dice.¹⁷

16 VATTIMO, G. citado en: COLODRO, M. *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innombrable*, Chile: Ed. Cuarto Propio, 2000

17 FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Paris: Editions Gallimard, 2006, p. 50

Resulta interesante destacar las reflexiones de Foucault acerca de la muerte y el lenguaje, posicionando a ésta como su origen y su límite, así como hace Vattimo hablando del silencio en la cita que encabeza este capítulo. “El lenguaje sobre la línea de la muerte, se refleja: halla en sí como un espejo, y para detener esa muerte que va a detenerlo, sólo tiene un poder: el de alumbrar en sí mismo su propia imagen dentro de un juego de lunas que no tiene límites”.¹⁸ Se enuncia, una vez más, la autorreferencialidad del lenguaje, la duplicación de sí mismo sobre sí mismo en una prosecución hacia el infinito a través de los signos en los que se materializa y que se constituyen como túnel de espejos.

Llevado por estas ideas desarrolla también Max Colodro sus reflexiones en torno al tema que nos concierne, declarando de manera precisa que “el habla, tratando de acceder a la identidad del mundo, consigue tan solo perpetuar la identidad de la palabra en sí”¹⁹. Colodro habla del anhelo de precisión definitoria que es intrínseco a la palabra, la búsqueda de devenir una etiqueta total para encuadrar el significado de aquello que nombra, produciéndose, sin embargo, una interferencia, una falta de correlación dada por la inabarcabilidad de lo denominado frente a la limitación del denominador. “Sólo lo que ha sido establecido como presencia puede ser nombrado, fijado en una cadena signifiante que posee una correlación precisa y unívoca con un significado. El mundo en su total y permanente infinitud queda así relegado al silencio.”²⁰

Encontramos a través de esta perspectiva una concepción del silencio como contenedor del mundo en toda sus expansión, es decir, como expresión de la multiplicidad de los seres. En el silencio reside lo innombrable, lo indefinible, la inmensidad de lo que el lenguaje no puede abrazar en su estructura. “La totalidad del sentido del Ser es, por definición, ilimitado, y no puede ser circunscrito a las exclusivas posibilidades del lenguaje. El hombre está condenado a la condición de huérfano o a vivir de la falsa paternidad de la palabra.”²¹ De una manera análoga a como sucedía en la visión oriental de la idea del vacío expuesta en el primer apartado, se concibe el silencio como algo dinámico que participa de amane- ra activa e indispensable en la conformación del significado y la existencia.

Esta concepción del dinamismo se encuentra ligada con la idea de la existencia como tensión entre la palabra y el vacío propuesta por Colodro, y podría extenderse también hacia la perspectiva de Bernard Dauenhauer, quien habla de cómo “el silencio no tiene por qué estar directamente correlacionado con la expresión, sino que más bien establece y mantiene una oscilación o tensión entre sus diferentes niveles, es decir, entre el terreno de la expresión y los ámbitos pre expresivos y post-expresivos de la experiencia.”²²

18 FOUCAULT, M. *De lenguaje y literatura*, Paris: Editions Gallimard, 1996, p. 144

19 COLODRO, M. *El silencio en la palabra: aproximaciones a lo innombrable*, Chile: Ed. Cuarto Pro- pio, 2000, p. 28

20 Ibid p. 18

21 Ibid p. 44

22 DAUENHAUER, B. P. (1976) *Silence. An intentional analysis. Research in Phenomenology*, vol. 6, pp. 63-83. , pp. 82-83., citado en GARRIGA INAREJOS, R. *El silencio como límite comprensivo, cognitivo y estructural: una lectura estética en torno al arte contemporáneo*, (Tesis Doctoral), Universidad Politécnica de Valencia, 2015, p.193

Se podría hablar quizás, teniendo en cuenta estas líneas de pensamiento, del lenguaje como una dimensión de superficie que aspira a albergar un vínculo con la realidad que no llega a efectuarse sino de manera vaga. La profundidad de las cosas queda entonces en el territorio del silencio, puesto que es donde habita lo implícito y lo ausente, mientras la palabra se limita al factor más evidente de la presencia.

Según la presente propuesta, hay en el silencio una faceta del mundo que reside en él y no en el lenguaje (“El lenguaje puede decir cualquier cosa, pero nunca agota la integridad existencial de su referencia”²³) Lo indecible se constituye como parte esencial a la hora de concebir lo que nos rodea:

El silencio media en la comprensión de la realidad en la misma medida que participa de su construcción y por ello el silencio actúa como estructura de modo significativo, no solo por su importancia en la construcción formal del discurso, sino porque este mismo silencio alberga significados que le son propios en ese sentido y que se desatan por tal uso.²⁴

Mediante las palabras encontramos un modo de comprender el mundo designándolo, y, al mismo tiempo que hacemos un reconocimiento de la existencia de lo nombrado, ejercemos una delimitación de ello. Esta dinámica de enfrentarse al mundo se basa en una ordenación a través de la diferencia que nos ayuda a “encasillar” las cosas en base a aquello en lo que difieren de otras. “Lo “uno” se diferencia de lo “otro” según los límites que se reconocen entre ambos, pero los sistemas no son tan simples porque, entre otras cosas, las diferencias no son permanentes.”²⁵ Un pensamiento similar lo encontramos también en la filosofía oriental y las ideas en torno al Tao:

El silencio es la única enseñanza del sabio acerca de aquello que es innominable. El lenguaje tal vez pueda ayudarnos .como ahora lo estamos haciendo. a entender un concepto, pero no puede implicarnos en la experiencia del Tao. [...] Ninguna cosa es en sí misma si no es relativamente a otras. [...] Por ello, quien quiera transmitir lo que trasciende los contrarios y lo que los armoniza habrá de hacerlo mediante el silencio.²⁶

En *El grado cero de la escritura*, Barthes expone una reflexión en la que declara que “el lenguaje, en un nivel, oculta la verdad; en otro nivel, se traiciona a sí mismo. [...] El lenguaje lleva consigo la sugerencia de que lo que está presente por debajo es significativo únicamente en su ausencia”²⁷ Surge, por tanto, una idea de la palabra como una suerte de invocación de la ausencia de aquello a lo que denomina.

23 STEINER. G. Op. cit, p. 43

24 GARRIGA INAREJOS, R. *El silencio como límite comprensivo, cognitivo y estructural: una lectura estética en torno al arte contemporáneo*, (Tesis Doctoral), Universidad Politécnica de Valencia, 2015, p. 412

25 Ibid p. 414

26 MAILLARD, CH. *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid: Akal, 2008, p. 35

27 BARTHES, R. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1967, p. 66

Debemos también, al abordar esta temática, mencionar las reflexiones de Heidegger en torno al silencio. El silencio o callar hacen su aparición en la obra de Heidegger sobre mediados de la década de los años treinta, aludiendo a éstos, en una cierta analogía a lo que venimos exponiendo, como origen y fundamento del habla. Siguiendo el desarrollo de este pensamiento, acabaría llegando al son del silencio (*Geläut der Stille*) como constituyente de la esencia del decir.

Paloma Martínez Matías realiza un estudio en torno a Heidegger y lo indecible en el cual podemos encontrar estas ideas, así como la intrínseca relación que se establece entre el silencio y el ser:

En torno a este problema aparecen además ciertas apelaciones a lo que se designa en términos de lo no-hablado (*das Ungesprochene*), lo no-dicho (*das Ungesagte*), o lo indecible (*das Unsagbare*), expresiones que presumiblemente señalarían a cierta dimensión sólo perceptible, de manera paradójica, en y a través del decir. [...] A esto debe añadirse que tanto el silencio o callar como aquello que en el habla permanece no-dicho o callado quedarán íntimamente ligados, de forma más o menos explícita, a la cuestión del ser.²⁸

De este modo se estaría generando una suerte de ambivalencia según la cual concluiríamos cómo el ser queda vinculado tanto con el lenguaje como con el silencio, funcionando el lenguaje a modo de anclaje con el ser mientras éste remite al silencio.

Tratamos de decir el ser para acceder a él, pero en él mismo está lo indecible. “Al ser no pertenecería sólo el ocultamiento, sino que el ocultamiento tendría una referencia destacada con respecto al “decir” y éste sería el silenciamiento (*Verschweigung*). Entonces el ser sería el silenciamiento de su esencia [...] el ser sería, como el silenciamiento, el origen del lenguaje”²⁹

Cuando Heidegger pugna por encontrar una solución ante la problemática de la esencia del ser, encuentra que para ello ha de superar o proyectarse más allá del lenguaje ordinario, ya que la palabra “nunca representa algo, sino que apunta (*be-deutet*) a algo, esto es, al mostrar algo lo hace demorar en la amplitud de lo que tiene de decible”³⁰

Con el lenguaje habitual, que hoy día es gastado y consumido de forma cada vez más extendida, no se deja decir la verdad del ser (*Sein*). ¿Puede ésta ser dicha de manera inmediata, si todo lenguaje es, en efecto, lenguaje del ente? ¿O puede inventarse un nuevo lenguaje para el ser (*Sein*)? No. Y si esto se consiguiera, incluso sin una formación artificial de palabras, este lenguaje no sería un lenguaje dicente³¹

28 MARTÍNEZ MATÍAS, P. (noviembre 2008) Hablar en silencio, decir lo indecible. Una aproximación a la cuestión de los límites del lenguaje en la obra temprana de Martin Heidegger, *Diánoia, Volumen LIII*, (61), p. 113

29 HEIDEGGER, M. *Grundbegriffe*, G.A. 51, Fráncfort: Klostermann, 1981, p. 64. Citado en: MARTÍNEZ MATÍAS, P. Op. cit, p. 144

30 HEIDEGGER, M. *Serenidad*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989, p. 51.

31 HEIDEGGER, M. *Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis*, G.A. 65, Fráncfort: Klostermann, 1994, p. 78.

A partir de este marco de reflexión comenzarían a desarrollarse las ideas de Heidegger en torno a la poesía como modo de alcanzar la esencia del ser y el silencio como inherente al lenguaje poético, temática que será apuntada en su apartado correspondiente más adelante.

2.3.1. LA PALABRA “SILENCIO”

*“Desembocamos al silencio
en donde los silencios enmudecen”³²*

“la palabra silencio es también un ruido”³³

Es remarcable el caso concreto de la palabra “silencio” como término que se niega a sí mismo, anulando su significado en su existencia como palabra escrita, así como cuando es pronunciada rompe con aquello que nombra.

Acerca de esta naturaleza paradójica de la palabra silencio, Georges Bataille desarrolla una reflexión en la que plantea la autonegación generada por ésta, considerándola una no-palabra:

Es preciso encontrar: palabras que sirvan de alimento a la costumbre, pero que nos aparten de esos objetos cuyo conjunto nos tiene atraillados; objetos que nos hagan deslizar desde el plano exterior (objetivo) a la interioridad del sujeto.

No daré más que un ejemplo de palabra deslizante. Digo palabra: podría ser igualmente la frase en que se inserta la palabra, pero me limito a la palabra silencio. Tal palabra es ya, antes lo dije, la abolición del ruido que es la palabra; entre todas las palabras es la más perversa o la más poética: ella misma es prenda de su muerte.³⁴

Se genera de este modo un planteamiento según el cual se atiende a las palabras apelando a su esencia sonora, mientras que la palabra “silencio” se constituiría no como sonido sino más bien como concepto, una suerte de palabra arquetipo. “La palabra silencio acentuaría de este modo la división entre las palabras y las cosas, el lenguaje y la realidad, y - extrapolándolo al nivel microestructural del signo- su significado sería negado por su forma sonora y/o escrita.”³⁵

Citado en: MARTÍNEZ MATÍAS, P. Op. cit, p. 114

32 PAZ, O. Op. cit.

33 BATAILLE, G. *La experiencia interior*, Editions Gallimard: Paris, 1954, p. 23

34 Ibid pp. 25-26

35 WILKER, J. (2006-7) La scission du signe ou l'irréductible ambigüité du mot silence, (Traducción de la autora), *ELLF*, (17), p. 190

Cuando nos enfrentamos a la palabra silencio escrita se nos plantea, por una parte, el problema que acabamos de mencionar, que viene dado por el hecho de la palabra como elemento sonoro que, en el momento de ser pronunciada rompería el significado de aquello que trata de designar, situación que se implementa en la paradoja que supone el hecho de que para representar lingüísticamente el concepto del silencio necesitemos esta palabra, y estemos, por tanto, empleando como material de representación de algún modo su contrario. Por ello considera Bataille, como ha sido mencionado, que la palabra silencio es una no-palabra, un término de carácter privativo, pero “la negación no es más que otra forma de presencia, tal y como la ausencia de una idea es aún así una idea.”³⁶

De otra parte, nos encontramos ante la circunstancia tautológica de la palabra “silencio” al revertir esta en la propia naturaleza silenciosa inherente al lenguaje escrito. “Desde esta perspectiva, la relación entre el silencio y la palabra no es una relación de exclusión recíproca sino una suerte de *continuum*, cada palabra encerrando un grado de silencio, cada silencio conteniendo una o varias palabras en estado latente.”³⁷

36 Ibid

37 Ibid, p. 202

2.4. SILENCIO, MÚSICA Y POESÍA

Tras abordar la cuestión del silencio desde la perspectiva de su relación con el sonido y el lenguaje, pretendemos plantear de qué manera el silencio encuentra su lugar y relaciones con la poesía y la música como manifestaciones artísticas que se construyen a través de los dos mencionados elementos: sonido y lenguaje.

En los siguientes apartados se desarrollarán planteamientos que remiten a la capacidad significativa del silencio y cómo ésta es alcanzada, por una parte, a través de la poesía y el silencio inherente a ésta, y, por otra parte, se analizará cómo se puede establecer una analogía entre silencio y música basándonos en la multiplicidad de significados y la indeterminación.

2.4.1. EL SILENCIO DE LA POESÍA

“lo digno de veneración no es el lenguaje, sino lo inexpresable. Lo que hay que venerar no son las iglesias, sino lo invisible que vive en ellas. A eso es a lo que el autor se acerca con palabras, sin alcanzarlo jamás”³⁸

“La acción poética es tal porque en ella se rompe con la univocidad de un signo para convertirlo en algo plural. Así se da el silencio, tanto en la creación como en la interpretación: en esa ambigüedad, en ese crear y dejar opciones, en la apertura de los límites.”³⁹

El caso de la poesía como manifestación artística que emplea el lenguaje supone un paradigma en el que la palabra es capaz de trascender sus límites e ir más allá del término en sí mismo. Al respecto de esta cualidad especial del lenguaje poético se han manifestado diversos autores.

Este es el caso, como mencionábamos anteriormente, de Heidegger, quien haya en la poesía una manera de acceder al ser a través de su silencio intrínseco, frente al lenguaje empleado de un modo ordinario, ya que:

38 JÜNGER, E. *Radiaciones*, 14 de diciembre de 1944. Citado en: FERMANDOIS, J. (1995) Ernst Jünger, escritura en tiempos de catástrofe, *Estudios públicos*, (58), p. 486.

39 GARRIGA INAREJOS, R. (2013) *Little Nothings: el uso de la noción de silencio para crear e interpretar*. En Medias Res. Valencia: Universitat Politècnica de València.

La esencia del lenguaje no se pone de manifiesto allí donde éste ha sido desgastado y aplanado, tergiversado y forzado a convertirse en medio de comunicación y en pura expresión de la así llamada interioridad. La esencia del lenguaje se despliega esencialmente allí donde éste acontece como potencia creadora de mundo, es decir, allí donde el lenguaje prefigura de antemano el ser del ente y lo lleva a articulación. El lenguaje originario es el lenguaje del poetizar.⁴⁰

Heidegger desarrolla esta idea de la poesía como la dimensión a través de la cual se encuentra un resquicio, una vía de expresión a través del lenguaje que se apoya en el silencio, ya que “este lenguaje no debe precisamente expresar, sino más bien debe dejar lo indecible (*das Unsagbare*) como no-dicho (*ungesagt*), y precisamente en y a través de su decir”⁴¹

Todo gran poeta poetiza solo desde un único Poema. La grandeza se mide por la amplitud con que se afianza a este único Poema y hasta qué punto es capaz de mantener puro en él su decir poético. El Decir de un poeta permanece en lo no dicho. Ningún poema individual, ni siquiera su conjunto, lo dice todo. Sin embargo, cada poema habla desde la totalidad del Poema único y lo dice cada vez. Desde el lugar del Poema único brota la ola que cada vez remueve su decir en tanto que decir poético. Pero, tan poco desierta la ola del lugar del Poema que, por el contrario, en su brotar hace refluir todo el movimiento del Decir (*Sage*) hacia el origen cada vez más velado.⁴²

El lenguaje poético establece, por tanto, su modo de operar en torno a la dialéctica entre aquello que dice y lo indecible, tratando de acceder o hacer patente a través del lenguaje aquello que, precisamente, no se puede decir:

En y por medio de lo dicho, el decir poético habrá de hacer patente algo que, en su condición indecible, al mismo tiempo se sustrae al propio decir; sin poder pasar al plano de lo dicho, lo indecible deberá mostrarse en el decir precisamente como no-dicho. El lenguaje poético se concibe así como el lugar de aparición de un indecible cuyo salir a la luz requiere, paradójicamente, de ese mismo decir.⁴³

En el decir poético encontramos un intención de sacar a la luz la propia indecibilidad del lenguaje al enfrentarse mediante éste a una situación según la que el ser resulta inaccesible a partir de la palabra. En relación con estas propuestas podemos citar a Barthes cuando dice que “el lenguaje mallarmeano es Orfeo que no puede salvar lo que ama sino renunciando a ello”⁴⁴

40 HEIDEGGER, M. *Logik als die Frage nach dem Wesen der Sprache*, G.A. 38, Fráncfort: Klostermann, 1998, p.170. Citado en: MARTÍNEZ MATÍAS, P. Op. cit, p. 141

41 HEIDEGGER, M. *Hölderlins Hymnen “Germanien” und “Der Rhein”*, G.A. 39, Fráncfort: Klostermann, 1999, p.119. Citado en: MARTÍNEZ MATÍAS, P. Op. cit, p. 142

42 HEIDEGGER, M. *Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie*, G.A. 18, Fráncfort: Klostermann, 2002, p. 29. Citado en: MARTÍNEZ MATÍAS, P. Op. cit, p. 143

43 MARTÍNEZ MATÍAS, P. Op. cit, p. 143

44 BARTHES, R. Op cit

Parece, de este modo, que en el espacio poético podemos encontrar un modo de aproximación a aquello que no se puede decir, a lo que va más allá de los términos a partir del propio empleo de las palabras, por medio de ese silencio inherente a la poesía en lugar del empleo del lenguaje del modo ordinario, puesto que “la lengua que poetiza no es la de todos los días, la lengua común repetida y ya dicha desde siempre, sino una palabra que tiene el sabor de la primera vez.”⁴⁵

También cabe mencionar a Wittgenstein cuando reflexionamos en torno a la imposibilidad de acceso al ser, ya que plantea en el *Tractatus* que, siendo el lenguaje poético una cuestión más de mostrar que de decir, en base a la ambigüedad intrínseca de sus proposiciones, es a través de la poesía como se logra mostrar más allá de lo que se dice con las proposiciones científicas precisamente con su concreción y alejamiento de la ambigüedad.⁴⁶

Respecto a estas ideas según las que la poesía logra trascender esos límites del lenguaje que lo separan de las cosas plantea también Foucault una interesante reflexión en la que contrapone locura y poesía:

En los márgenes de un saber que separa los seres, los signos y las similitudes, y como para limitar su poder, el loco asegura la función del homosemantismo: junta todos los signos y los llena de una semejanza que no para de proliferar. El poeta asegura la función inversa; tiene el papel alegórico; bajo el lenguaje de los signos y bajo el juego de sus distinciones bien recortadas, trata de oír “el otro lenguaje”, sin palabras ni discursos, de la semejanza.⁴⁷

Podemos concluir entonces apoyándonos en las reflexiones anteriores que la poesía se constituye como la manifestación del lenguaje que encuentra un modo de aproximarse al ser empleando la palabra para, precisamente, buscar de algún modo lo indecible a través del silencio.

El pensamiento filosófico soberano, la poesía soberana, uno al lado de otra, en un silencio infinitamente significativo pero también inexplicable. Un silencio que salvaguarda y al mismo tiempo intenta trascender los límites del habla, que son también [...], los de la muerte.⁴⁸

45 RUIZ DE SAMANIEGO, A. *Al borde del mundo habitable. De cabañas y trazas de ausencia*. En: RUIZ DE SAMANIEGO, A., MOURIÑO, J. M. (eds.). 2015. *Cabañas para pensar*. Madrid: Maia ediciones. (Catálogo de exposición)., pp. 9-34, p. 11

46 JANIK, A. *Wittgenstein, la ética y el silencio de las musas*. En: MARRADES, J. (ed.) 2013. *Wittgenstein. Arte y Filosofía*. Madrid: Plaza y Valdés, 2013, pp. 17-44, .

47 FOUCAULT, M. Op. cit, 2006, p. 56

48 STEINER, G. Op. cit, p.225

2.4.2. RELACIONES MÚSICA-SILENCIO

Al considerar las relaciones que se establecen entre la música y el silencio, podemos observar, por una parte, su clara vinculación en tanto que el silencio funciona como parte fundamental del discurso musical. Obviando estas cuestiones, nos interesa más en el presente apartado descubrir ciertas analogías que podemos establecer entre el hecho musical y el silencio atendiendo a la capacidad de significación, así como a la multiplicidad de significados que pueden residir en ambos.

2.4.2.1. SIGNO ABIERTO

Cuando hablamos de la música no podemos evitar la mención de su lenguaje, ya que funciona a través de un compendio de elementos y posibles relaciones entre ellos que comprenden el lenguaje musical. Sin embargo, este lenguaje, al contrario que los lenguajes del habla o las palabras, es eminentemente abstracto, sus elementos no tratan de establecer conexiones con las cosas, no nombran o designan sino que son en sí mismos (“Al contrario que los signos lingüísticos, los sonidos musicales son abiertos o “vacíos”: tan solo sugieren⁴⁹), adquiriendo de este modo unas capacidades expresivas y creadoras propias más allá de todo límite posible establecido por los términos. “Ningún lenguaje puede competir con las capacidades de la música para las simultaneidades polifónicas, para los significados múltiples bajo la presión de unas formas intraducibles. La capacidad de suscitar emociones, a la vez específicas y generales, privadas y colectivas, excede en mucho a la que posee el lenguaje.”⁵⁰

Al experimentar la escucha de música, ésta nos plantea una proyección de posibles significados prácticamente sin fin, ya que, al contrario que las palabras, no está tratando de funcionar como un ancla que nos permita acceder a la comprensión de algo que no es ella misma.

De estos conceptos habla Kiene Brillenburg Wurth en *Musically Sublime: Indeterminacy, Infinity, Irresolvability*, apelando a la idea de lo que se ha denominado como “signo vacío”:

Básicamente, la “musicalidad” aquí viene a connotar e interpretar la indeterminación: una mediación indeterminada que obstruiría una visión mental específica. De acuerdo con los teóricos contemporáneos, este hecho viene dado por la cualidad de “signo vacío” atribuido a la música instrumental. Se trata de un signo que constantemente difiere su significante, de modo que se encuentra constantemente evadiendo cualquier significación fija. Se podría decir que este signo funciona como una ruina. Todo lo que presenta es una huella de algo que no puede ser jamás completamente revelado, aunque precisamente por esto, permite una constante reinvencción.⁵¹

49 SEPHERD, J. *Music as social text*, (Traducción de la autora), Cambridge: Polity Press, 1991, pp. 152-173

50 STEINER, G. Op. cit, pp. 24-25

51 BRILLENBURG WURTH, K. *Musically Sublime: Indeterminacy, Infinity, Irresolvability*. (Traduc-

Queremos plantear en nuestra propuesta una analogía entre la música y el silencio que parte de estas reflexiones acerca de la multiplicidad de significado presente en la música. De este modo, encontramos el vínculo entre música y silencio a través de esta idea del “signo vacío”, que quizás podríamos denominar también “signo abierto”, ya que el silencio, según venimos reflejando en el desarrollo teórico precedente, se nos plantea como contenedor de significado al margen de la concreción de los términos y apela a la multiplicidad de significados.

Brillenburt Würth habla de la capacidad de sugerencia de la música como clave que proyecta sus capacidades de afectar emocionalmente más allá del lenguaje, y abre esta posibilidad también para la poesía, ya que, al contrario que el lenguaje ordinario (y en concordancia con lo ya expuesto en el anterior apartado) su esencia reside en lo no dicho. La ausencia es la que posibilita la aparición del significado.⁵²

Por tanto, la música y el silencio se vinculan a través de ese alejamiento de lo concreto o explícito, de la vinculación con las cosas y los términos de manera estricta, en favor de la ausencia y la sugerencia, la indeterminación que les dota de “una fantástica abundancia de significados divergentes, incluso contradictorios, y una ausencia total de sentido.”⁵³

2.4.2.2. FORMAS DE INDETERMINACIÓN

Queremos aludir por último y en referencia a la cuestión de la indeterminación que ya se viene apuntando, la concepción de este término dentro del marco musical para realizar un breve planteamiento acerca de cómo ésta se constituye como un modo de comprender la música y el sonido de modo que lleve a una apertura plena del significado y a la inclusión del espectador en la creación de éste, estableciendo un cierto paralelismo en algunos aspectos con la concepción poética de Mallarmé.

Al hablar de indeterminación musical nos estamos refiriendo a un tipo de composición musical cuyos planteamientos provocan la creación de una obra que no es completamente cerrada en sus posibilidades, sino que puede darse una variabilidad de interpretaciones debido al empleo de elementos compositivos que no determinan todos los factores musicales de manera exacta. En *Give my Regards to Eighth Street*⁵⁴ Morton Feldman habla del empleo de la indeterminación en música como un modo de liberación del sonido: al perder el control absoluto sobre éste, el sonido comienza a ser él mismo y no en función de sus relaciones con otros en términos armónicos, rítmicos, dinámicos, etc. El sonido, de este modo, deja de ser un símbolo o una memoria para ser simplemente sonido.

ción de la autora), USA: Fordham University Press, 2009, pp. 16-17

52 Ibid, pp. 36-37

53 STEINER, G. Op. cit, p. 22

54 FELDMAN, Morton. *Give my regards to Eighth Street*. (Traducción de la autora), Cambridge: Exact Change, 2000

La notación gráfica surge como un modo de indeterminación en los años 50, siendo precisamente Morton Feldman el primer compositor en plantearla. Como se explica en *El grafismo musical en la frontera de los lenguajes artísticos*⁵⁵, ante las nuevas músicas experimentales que se estaban creando en el momento, y atendiendo al anhelo de liberación del sonido, era necesaria la creación de una nueva notación que permitiese su expresión.

La notación gráfica rompe con la tradición y genera nuevos símbolos para indicar determinados parámetros musicales de la composición, o, de manera más radical, plantea una partitura plenamente gráfica directamente exenta de ningún tipo de símbolo para el intérprete, como sería el caso de *December 1952* de Earle Brown.

La música deja de concebirse como un conjunto de sonidos transcritos en una partitura cerrada e inmodificable y deviene susceptible de ser interpretada de maneras diversas, considera tanto los sonidos que están escritos como los que no. Una composición renace con cada interpretación e incluye de manera decisiva para su “materialización” al intérprete y las decisiones que éste toma, pero también a la audiencia.

Sería éste el caso, entre otros, de John Cage, quien plantea una música en la que, en lugar de ofrecer al espectador una obra plenamente estructurada y determinada ante la que sea un oyente pasivo, se abren las posibilidades y se genera un marco en el que no se plantean los centros de interés ni la estructura musical imponiendo un claro recorrido al espectador a lo largo del proceso de escucha sino que el espectador ejerce un papel eminentemente activo por el que adquiere la responsabilidad y posibilidad de escuchar en función de su propia percepción, diferente a la de todos los demás.

Hay un anhelo de imbuir al espectador en la obra convirtiéndole en sujeto esencial que la conforma, conectado con una descentralización y apertura estructural de la obra que exige un espectador activo y, en su exigencia, libera la experiencia de visualización o escucha.

Cage habla de esta orientación en la creación musical de Christian Wolff, Earle Brown, Morton Feldman y suya propia: “donde la gente había sentido la necesidad de mantener los sonidos unidos para crear una continuidad, nosotros cuatro sentimos la necesidad opuesta de liberarnos del pegamento de modo que los sonidos pudiesen ser ellos mismos.”⁵⁶

Queremos plantear aquí algunas similitudes entre esta manera de entender la apertura de la música a través de la liberación de los sonidos y las ideas de Mallarmé según las cuales “la palabra y su uso referencial son los responsables de todas las representaciones, por naturaleza engañosas para el hombre. La palabra debe abandonar este uso y reflexionar sobre ella misma para desmontar esas ficciones y llegar a través del silencio musical, « *musicienne du silence* », a la Idea, cuyas dos caras son la música y la poesía.”⁵⁷

55 GARCÍA FERNANDEZ, I.D. (Octubre 2015) El grafismo musical en la frontera de los lenguajes artísticos, *Sinfonía Virtual*, (5)

56 CAGE, John. *History of Experimental Music in the United States*. En: CAGE, John. *Silence*. (Traducción de la autora), Connecticut: Wesley University Press, 1967, p. 71

57 VELOSO SANTAMARÍA, I. (2006-7) El silencio: entre la música y la poesía, *ELLF*, (17), p. 181

Surge una idea del espacio en blanco como silencio, pero como un silencio que dice más allá de lo que pueden decir las palabras. Sería el caso del poema *Un coup des dés*, en el que los espacios vacíos o silencios adquieren la misma importancia que la palabra, fragmentan el discurso, lo alejan de la interpretación ordinaria ligada al lenguaje, proponiendo de algún modo al lector como un elemento activo en la interpretación de la poesía a partir de la capacidad de sugerencia de ésta.

Mallarmé “considera el silencio poético como « condition et délice de la lecture » (Mallarmé, *Mimique*) un nuevo espacio que escapa de entre las palabras y de la página misma para dirigirse al lector susurrándole el misterio inefable de un lenguaje sin palabras.”⁵⁸

58 Ibid, p.184

3. PROYECTO DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

“existen unas pocas obras, y estas son para mí las que cuentan y que siempre contarán, que se fortalecen en el callar, que no conservan el callar pero lo transmiten (esta es la palabra exacta)”⁵⁹

3.1. OBRA PROPIA RELACIONADA

El origen del presente proyecto lo encontramos en el planteamiento del Trabajo Final de Grado, en el que se exploraron las ideas de lo sublime y del vacío de la filosofía oriental con el propósito de encontrar una vinculación entre estos dos conceptos y plantear la obra artística en base a ello.

Al plantearnos la búsqueda de un punto de enlace entre los conceptos de lo sublime y el vacío hemos de atender a la esencia de estas ideas, a aquello que hace que sean. Es decir, lo sublime es y se define como una experiencia en la que se aúnan la fascinación y el terror, y esta sensación es posible en función de la incapacidad de nuestra mente de hacer frente a aquello que se nos plantea, de abarcarlo, delimitarlo y asumirlo, es decir, se nos plantea el infinito. Atendiendo a las ideas aportadas anteriormente acerca de la concepción oriental, el vacío se constituye como infinito, al plantearse como una expansión y un flujo constante, cíclico, sin principio ni fin.

De este modo, encontramos que esta idea de inabarcabilidad aplica para el inalcanzable vacío. Podemos establecer una clasificación tripartita para considerar el término del vacío: el vacío atendiendo a éste desde un punto espacial, la eternidad hablando desde lo temporal, y el silencio en lo que concierne al sonido. Cada una de estas ideas nos lleva a reflexionar acerca de la totalidad y la ausencia. Así, podemos partir del hecho de que cada sonido tiene unos armónicos. Estos armónicos son otros sonidos que hacen que sea él, es decir, cada sonido existe en función de sus armónicos, en realidad no es uno, sino una totalidad, pero descompensada, ya que uno de ellos prevalece (fundamental). Entonces, quizás el silencio no sea la ausencia (inexistencia) de sonido, sino el equilibrio de la totalidad. Así ocurriría también con el tiempo, cuando la eternidad está latente en el momento, pero prevalece una posibilidad. La eternidad es el equilibrio entre todos los momentos, la conjunción de todas las posibilidades en estado de posibilidad sin determinar ninguna. Y lo mismo con el espacio, con el vacío como conjunción plena de los espacios, como su esencia. Al fin y al cabo, estos elementos de no-ser son realmente los contenedores de todo, en tanto que son la expresión de cada posibilidad, un “todo en suspensión” en el que nada es porque todo se encuentra en un mismo horizonte en estado de equilibrio, y, a la vez, todo es, todo está contenido.⁶⁰

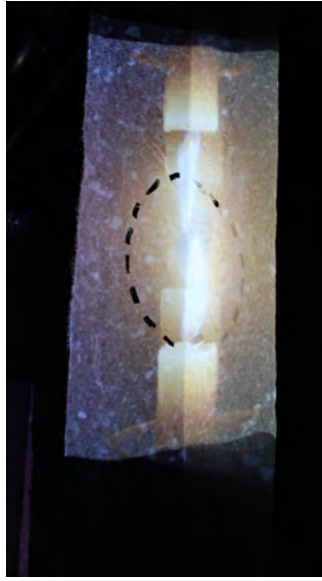
59 HANDKE, P. *Pero yo vivo en los intersticios*. Barcelona: Gedisa, 1990, p. 89

60 LÓPEZ LÓPEZ, V. *INM(I/A)NENTE: vacío, silencio, infinito*, (Trabajo de Fin de Grado), Universidad Politécnica de Valencia, 2016, pp. 14-15

[Link al video de las videoinstalaciones del TFG](#)



1. Videoinstalación 1 TFG (lateral)



2. Videoinstalación 1 TFG (centro)



3. Videoinstalación 1 TFG (lateral)



4. Videoinstalación 2 TFG



5. Videoinstalación 2 TFG (detalle)



6. Videoinstalación 2 TFG (detalle)



7. Videoinstalación 2 TFG (detalle)

Vemos cómo trabajando con el vacío surge ya en este punto la idea asociada del silencio como análogo a éste y algunas cuestiones que suponen de algún modo la semilla de lo que ha venido a desembocar en el presente Trabajo Final de Máster. También podemos mencionar el empleo de la representación gráfica del sonido a través de los espectrogramas tridimensionales y su posterior manipulación para convertirlos en una suerte de cartografía del sonido, cuyo origen fue el TFG, habiendo sido empleados también en el marco del TFM, siendo que ya en la anterior propuesta se planteaba cómo éstos generaban un nuevo significado a través del silenciamiento del sonido, que adquiriría un carácter de territorialidad, ya que la representación obtenida, al alejarse de un lenguaje legible como son las palabras o la notación musical, no era reinterpretable de vuelta al ámbito sonoro.



8. Obra gráfica a partir de espectrogramas



9. Obra gráfica a partir de espectrogramas

Ya en el marco del Máster en Producción Artística, la práctica totalidad de la producción e investigación llevada a cabo en las asignaturas matriculadas se ha enfocado a la temática que nos concierne.

Podemos plantear como punto vinculante entre TFG y TFM la pieza realizada en la asignatura de Técnicas Avanzadas de Fundición artística, *Presencia de Ausencia (Huella de Vacío)* en la que se llevó a cabo una resignificación del vacío a través de su materialización, concretamente, la pieza es el hueco que queda entre las manos al ponerlas unidas en una posición de ofrecimiento o recogida. De este modo, se traslada el foco de interés del ser al no-ser, de la presencia a la ausencia que le da significado.

También resulta de interés en el planteamiento de esta obra que se trata de una absoluta figuración, obtenida a partir de molde, pero que, siendo aquello que no es presencia, que no vemos ni consideramos, toma un aspecto de abstracción y genera una incógnita en el

espectador, que ha de acercarse y observar el detalle para figurar de qué se trata. También se plantea el diálogo entre los acabados de las superficies: el plano superior brillante, el resto (con las texturas de la piel) oscuro, de modo que la apariencia sea de una roca que contiene en sí misma el metal fundido.



10. *Presencia de Ausencia (Huella de Vacío)*, vista frontal



11. *Presencia de Ausencia (Huella de Vacío)*, vista superior



12. *Presencia de Ausencia (Huella de Vacío)*, vista inferior

En el marco de la asignatura de Procesos de Grabado: calcografía y xilografía, se llevaron a cabo unas piezas en las que se trabaja ya con la idea del silencio. En concreto, se planteó trabajar a través de la palabra, por una parte, en una pieza desarrollada en conjunto con la asignatura de Serigrafía, con la repetición de la palabra “Leer” por el doble sentido que nos proporcionaba (asociada al lenguaje en castellano, significa vacío en alemán) y por otra parte con la repetición de la propia palabra “silencio”, jugando con la acumulación y la ausencia, de modo que, ante la ausencia de la palabra silencio obtenemos el silencio, mientras que la presencia de ésta, como ha sido desarrollado en el planteamiento teórico, lo niega o imposibilita.



13. Díptico grabado (izda.)



14. Díptico grabado (dcha.)



15. Obra grabado (cera y carborundo)



16. Obra grabado (cera y carborundo) detalle



17. Obra grabado (cera y carborundo) detalle

En la asignatura de Retrato se trabajó en el formato de díptico con la idea de generar una ausencia-silencio en uno de los lados, que se convirtiese en otra identidad o significado en la otra parte del díptico. En la pieza concreta a la que nos referimos se llevó a cabo un retrato compuesto en el que aparecen las 8 caras correspondientes a la pronunciación de las 8 letras de la palabra silencio. El hueco de las bocas es eliminado, generándose una superposición de vacíos, correspondientes con la palabra, que son trasladados al otro lado resignificándose a través del estampado del propio retrato representado de modo que la mirada queda sobre la mancha-silencio generada. El rostro se estampa del revés para evitar una lectura figurativa, que llevaría al espectador a ver una cara con una mancha de color en los ojos, en lugar de una mancha de color en la que hay unos ojos.



18. Díptico Retrato (izda.)



19. Díptico Retrato (dcha.)

También se llevó cabo una obra a partir de fotografía y transferencia sobre resina acrílica transparente y cera microcristalina. En este caso, el propio retrato se compone de manera doble por sí mismo al complementarse con su mitad invertida, generándose un espacio vacío de oscuridad entre ambas mitades, una ausencia que remite al silencio. Los soportes empleados para realizar las transferencias añaden un significado a la propia poética de la imagen fotográfica al ser transparente (resina) y translúcido (cera), generándose un diálogo activo con la luz y el entorno.

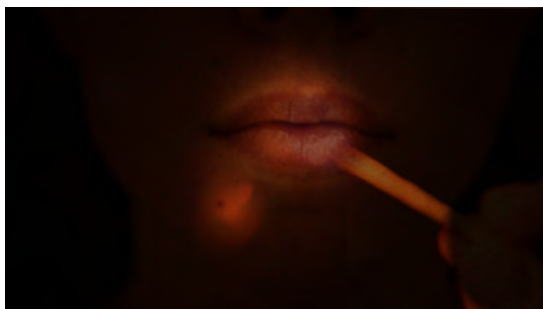
Esta pieza quedó en cierto modo aislada, sin saber muy bien como plantear su continuidad o presentación, habiendo después encontrado una aplicación de la imagen empleada para el proyecto de litografía que se presenta ya en el marco de la producción en sí del TFM en la que encuentra un mayor sentido.



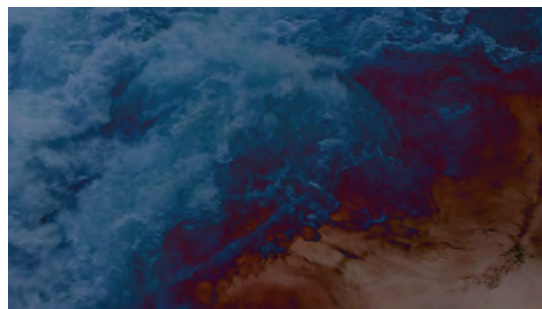
20. Doble retrato, transferencias

También se trabajó con el audiovisual para la pieza *die Kunst der Stille* ([enlace al video](#)), aplicando conocimientos adquiridos en la asignatura de Efectos visuales en la postproducción de video digital. A través de la estructura de la forma musical de la fuga se plantea una interpretación plástica y poética que toma como punto de partida la idea del silencio como origen y fin de la palabra y el sonido, y su potencial de significación.

Como apertura y de algún modo guía de desarrollo del vídeo, se plantea el poema de Alejandra Pizarnik: “*El lenguaje silencioso engendra fuego. El silencio se propaga, el silencio es fuego*”



21. *Die Kunst der Stille* (fotograma)



22. *Die Kunst der Stille* (fotograma)

Tanto formal como conceptualmente, la obra trata de generar una propuesta de carácter poético a través del vídeo, adoptando características formales de la música. Concretamente, el título, *Die Kunst der Stille* (El arte del silencio), está directamente ligado a *Die Kunst der Fugue* (El arte de la fuga) de J.S.Bach, y la obra se plantea siguiendo la estructura y variaciones motílicas de la forma musical de fuga.

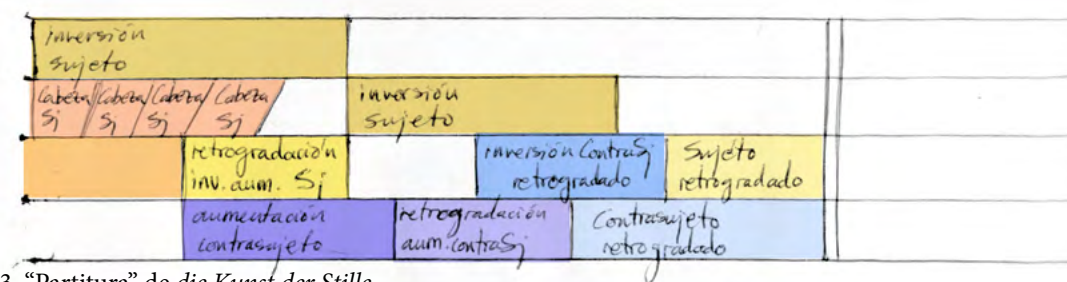
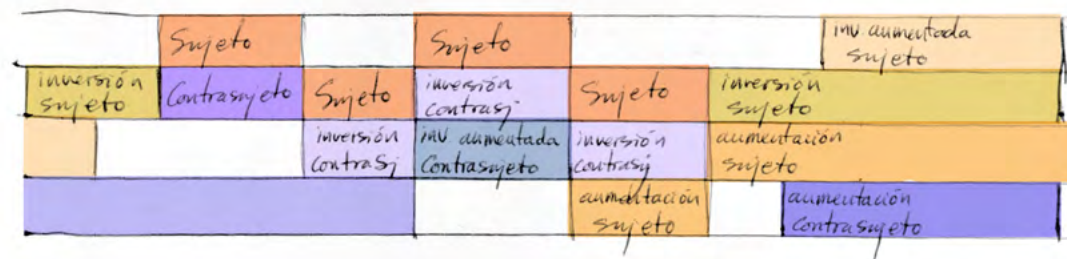
De este modo, se plantea una interpretación propia en la que se traducen estas ideas propiamente musicales al mundo del vídeo para conformar una obra en la que los fragmentos de imágenes en movimiento actúan por sí mismos de manera análoga a la melodía y se interrelacionan entre ellos en la verticalidad en una suerte de armonía, generando combi-

naciones visuales mediante las cuales se juega con los parámetros de fusión, relación entre capas, opacidades, etc, al igual que se emplearían en la música las dinámicas, reguladores, registros y demás parámetros, para generar nuevas voces a través de las relaciones entre los motivos.

La forma musical de la fuga se caracteriza por la entrada sucesiva de un motivo repetido al que se denomina sujeto. Las voces entran de manera que cuando la primera termina de enunciar el sujeto, empieza con éste la segunda, y así sucesivamente. Suele haber un contrasujeto, que es el motivo que se combina en otra voz a la vez que suena el sujeto, y se emplean derivaciones de estos dos motivos como: aumentaciones, disminuciones, retrogradaciones, inversiones, inversión de la aumentación y de la disminución.

Siguiendo esta estructura, se ha generado una relación de motivos de vídeo asociados a todas estas ideas, guiados por una concepción más vinculada con la poética que con lo meramente formal: sujeto (cerilla prendiendo), contrasujeto (boca en silencio) inversión del sujeto (gota de agua), inversión del contrasujeto (boca hablando), aumentación del sujeto (fuego), aumentación del contrasujeto (cuerpo), inversión de la aumentación del sujeto (agua en movimiento), inversión de la aumentación del contrasujeto (ondas de cismática del sonido), inversión de la disminución del sujeto (camino de gotas en cristal), retrogradación (vídeo marcha atrás)

La "partitura" de la pieza sería la siguiente:



23. "Partitura" de die Kunst der Stille

3.2. PRONUNCIAR EL SILENCIO

El proyecto que se presenta como producción artística para el presente Trabajo Final de Máster engloba un conjunto de obras de carácter interdisciplinar (instalación, gráfica, escultura, pintura) que hemos agrupado bajo el título *Pronunciar el Silencio*. En estas propuestas se abordan las temáticas desarrolladas en este trabajo en torno al silencio, su potencial de significación y su relación con el lenguaje o la poesía, explorando diferentes posibilidades de llevar a la praxis lo previamente planteado.

3.2.1. POESÍA DE LO NO-DICHO

3.2.1.1. CONCEPTO

En la obra aquí abordada, desarrollada en el marco de la asignatura de Procesos experimentales de litografía, se trata la idea del silencio que surge de la analogía personal que establecemos entre el silencio y la música cuando se habla de ésta como un “signo vacío” o abierto. Con esto se quiere decir que la música, al no tener asociada una única posibilidad de significación por su carácter eminentemente abstracto, abre un amplio (prácticamente infinito) espectro de significados. Queremos plantear una idea en la que el silencio actúa de un modo similar. Frente a la concreción de la palabra, lo infinito del silencio.

Se trataría concretamente de una obra en la que la litografía-offset se constituye como técnica fundamental para dar lugar a una propuesta más instalativa o de gráfica extendida en la que quedan imbricados diferentes procesos y materiales: como materia base tendríamos la poesía, esta poesía (escrita) se graba para trabajar con el sonido y llevarla de vuelta a lo gráfico a partir de espectrogramas tridimensionales y su tratamiento en una reinterpretación de vuelta a la bidimensionalidad, se combina con la imagen fotográfica, las estampas se fragmentan para dar lugar a libros, se generan silencios a partir de la extracción de la poesía escrita en las páginas y se llevan estos elementos gráficos a piezas de carácter escultórico en parafina.

En esta obra se plantea como objetivo trabajar con la poesía como manifestación artística en la que el lenguaje logra alcanzar una significación que se proyecta más allá de los términos fijados.

Se han empleado elementos concretos para dar lugar a algo más abstracto o implícito (la poesía se emplea para obtener, por una parte, unas representaciones gráficas con aspecto cartográfico que se alejan de la concreción de las palabras y, por otra, huecos que comunican las páginas y sugieren. La imagen fotográfica en gran tamaño, al quedar muy fragmentada, se convierte prácticamente en una abstracción).

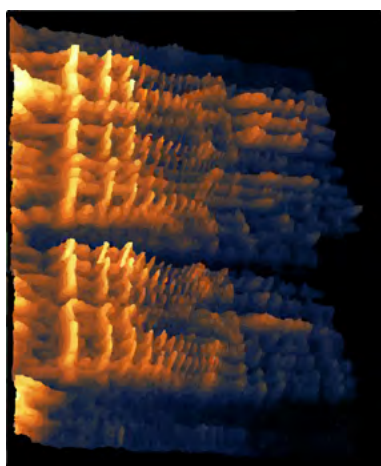
A través de estos procesos y planteamientos se ha tratado de conseguir una obra en la que quede planteada la idea del silencio como un signo abierto, algo que no dice sino que sugiere y que genera algún tipo de incógnita en el espectador.

El interés también radica en la materialización de las ideas en una propuesta que saque la gráfica más allá de la tradicional estampa, con un carácter más de gráfica expandida que aúne lo bidimensional y lo tridimensional en una forma instalativa.

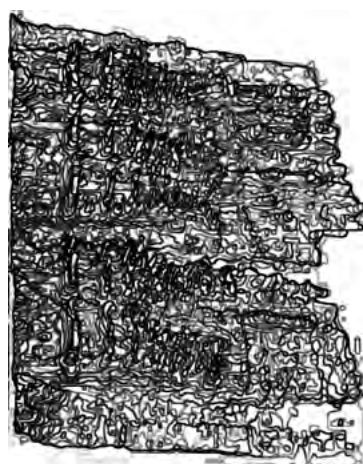
3.2.1.2. PROCESO

Para poder abordar el trabajo fue imprescindible la selección de los 32 poemas acerca del silencio con los que se ha trabajado toda la obra. Una vez hecha esta selección, se pudo proceder a la elaboración de las planchas de offset. Para ello, en primera instancia se preparan las imágenes a insolar. En este caso, ha habido dos tipos de imágenes: por una parte imagen de líneas con aspecto cartográfico que se corresponden con los espectrogramas de sonido de las poesías leídas, y, por otra, la imagen fotográfica de retrato combinada con las poesías escritas.

El proceso de elaboración de las imágenes que denominaremos como “cartografías del sonido” es el siguiente: primero se graba el poema leído. Este archivo de sonido se lleva a Adobe Audition donde se obtiene un espectrograma tridimensional del sonido mediante el plug-in iZotope insight de Steinberg. Los espectrogramas tridimensionales de sonido tienen un aspecto similar a un paisaje y nos interesa una vista de pájaro de éstos para poder elaborar luego su transformación en “mapa cartográfico”. El plug-in no permite obtener el espectrograma completo de una vez, por lo que hay que capturarlo por fragmentos. Estos fragmentos son juntados en Photoshop y posteriormente vectorizados en Illustrator. Con esta imagen vectorizada se puede trabajar ya su conversión en Photoshop mediante la aplicación del filtro bordes resplandecientes y cambio de modo a blanco y negro, para obtener la imagen de aspecto cartográfico de este paisaje sonoro.



24. Espectrograma 3D de sonido



25. “Cartografía” del sonido

Estas imágenes-mapa de los 32 poemas se insolaron en 4 de las 8 planchas con las que se hizo el proyecto, para dar lugar a uno de los dos libros. Hubo algunos problemas para encontrar el tiempo adecuado de insolar la imagen. La primera plancha se insoló a 105 segundos con papel vegetal, la segunda a 100 con acetato y la tercera a 115 con acetato, sin

embargo no se conseguía un fondo claro por lo que se realizó una prueba antes de insolar la imagen y se determinó que el tiempo correcto era 180 segundos, por lo que la cuarta plancha se insoló a 180 con fotolito en acetato quedando el fondo limpio y las líneas bien visibles. Las planchas fueron estampadas con tinta negra sobre papel de seda como material para pruebas y papel japonés de 17 gramos como material definitivo.

La elaboración de las otras 4 planchas que constituirían el segundo libro, parte de una imagen fotográfica de retrato duplicada sobre la que se escribieron los 32 poemas.



26. Fotolito para insolar plancha de offset

Antes de insolar estas planchas se realizó una prueba en la que se testaba su insolado desde 120 segundos hasta 200, determinando que el tiempo adecuado eran 165 segundos. Se insolaron, por tanto, a 165 segundos las 4 planchas quedando perfectas y sin dar ningún problema en su estampado. Al igual que para las otras 4, el material de prueba para estampar fue el papel de seda y el definitivo el papel japonés de 17 gramos.

En principio todas las estampas estaban concebidas para ser tan sólo parte de los libros, sin embargo, durante el proceso de trabajo se vio el potencial que tenían las últimas 4 estampas (imagen fotográfica + poesía) por sí mismas, por lo que se decidió, aparte de emplearlas fragmentadas para la realización del libro, estamparlas en papel japonés también para plantearlas como obra definitiva en sí mismas, completando la propuesta inicial.

Para la elaboración de los libros, se partieron todas las estampas en 4 partes cada una para obtener las dobles páginas. Lo interesante del papel japonés como soporte es que, gracias a su poco gramaje genera una translucidez que permite una comunicación entre las páginas del libro, ya que en cada página no se ve tan solo lo que está estampado sino que quedan sugeridas algunas imágenes más allá.



27. Página del libro de poemas (sin extraer)



28. Página del libro de poemas (sin extraer)

También resulta interesante que la estampación se ve prácticamente igual de bien con el anverso que por el reverso del papel. Esto permite que, en el segundo libro, en el que se recortaron todos los poemas para dejar tan solo sus vacíos, a través de éstos huecos se generen unas comunicaciones en las que se van dando lugar puntos de coincidencia de vacíos y puntos donde se ve la siguiente estampa, o varias páginas más allá. Resulta muy interesante de cara a los conceptos tratados, la idea de lo sugerente del silencio, de su significado abierto.



29. Libro con los poemas extraídos



30. Libro con los poemas extraídos (detalle)

Una vez las páginas separadas y los poemas recortados, fue necesario añadir al extremo de estas un trozo de papel japonés para que el tamaño final no fuese demasiado pequeño ni se perdiese imagen, ya que la encuadernación que se iba a realizar era a la japonesa, pero la junta entre las páginas y el añadido de papel queda oculta por la encuadernación.

Se pretendía que las tapas no desentonasen con toda la estética de lo liviano y translúcido de las estampas, por lo que se realizaron encerando papel japonés. Para dar consistencia al

libro, el extremo donde va el cosido se elaboró con un trozo de acetato grueso forrado en papel japonés y se cosió con hilo negro.



31. Libro de cartografías del sonido



32. Libro de "silencios" de poemas

Con los poemas recortados se realizaron 32 piezas de cera parafina en las que éstos quedaban encapsulados. Las piezas de parafina elaboradas tienen la forma del hueco de la oreja, en alusión a la percepción del sonido, al vacío que lo posibilita, y trabajando con una forma que, aun siendo eminentemente figurativa, al ser "lo que no vemos", la ausencia, nos parece abstracta y nos cuesta de identificar.

Para hacer estas piezas, se sacó primero un molde del hueco de las dos orejas con alginato. A su vez, se realizó un molde de escayola de esta pieza de alginato. Como la forma tiene muchos recovecos, no era posible utilizar este molde para la positivación de las 32 piezas de cera, era necesario elaborar un molde de silicona. Primero se realizó un molde de silicona del molde de escayola (para aprovechar y no perder el original), el cual, si se positivó, da la oreja, no su hueco. Por tanto, se positivó éste en escayola para usarlo como molde para una pieza de cera que nos daría el hueco de la oreja. Este molde es perdido, por lo que se rompe la escayola y se obtiene la pieza de cera del hueco de la oreja. Ahora ya se realiza el molde de silicona de esta última pieza, que es el que queremos emplear para la obra. Este proceso se realiza duplicado, para oreja derecha e izquierda.



33. Moldes de escayola del hueco de las orejas



34. Huecos de oreja de parafina



35. Moldes de silicona

Una vez elaborados los moldes, se procede a la realización de las piezas. Para ello, se coloca cada vez un poema recortado en el hueco del molde y se van realizando baños con parafina para que la pieza solidifique correctamente, es decir, se vierte parafina en el molde y se voltea para que quede una fina capa que cubre toda la superficie y cuando esta capa ha solidificado se repite la operación hasta completar la pieza.



36. Molde con poema recortado



37. Primer baño de cera

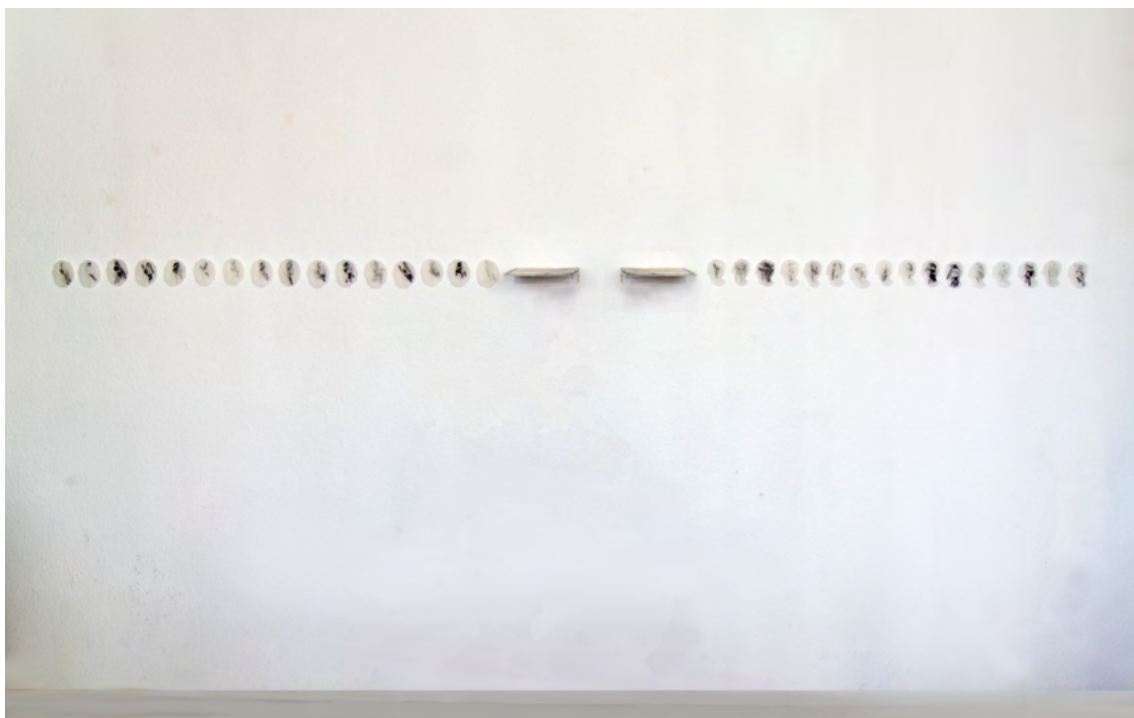


38. Molde lleno



39. Piezas de cera con poemas encapsulados

3.2.1.3. RESULTADO



40. Instalación de los 2 libros y 32 piezas de cera



41. Detalle del libro de cartografías de sonido y piezas de cera



42. Detalle del libro de "silencios" y piezas de cera



43. Detalle libro y piezas de cera



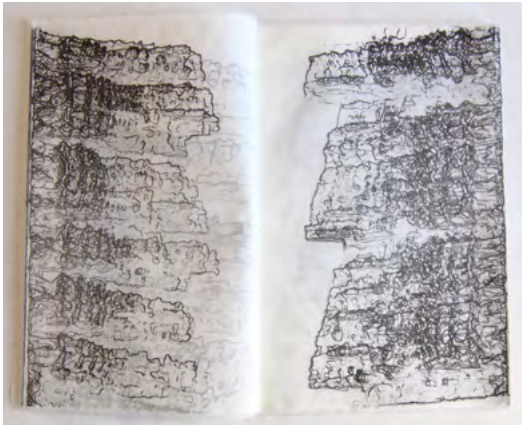
44. Detalle libro y piezas de cera



45. Piezas de cera (hueco de la oreja izquierda)



46. Piezas de cera (hueco de la oreja derecha)



47. Páginas libro cartografías del sonido



48. Páginas libro cartografías del sonido



49. Páginas libro cartografías del sonido



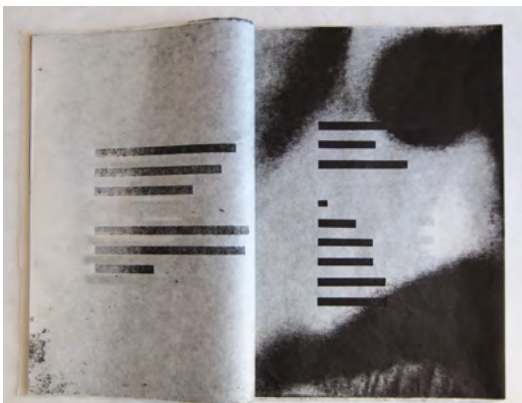
50. Páginas libro cartografías del sonido



51. Páginas libro de silencios de poemas



52. Páginas libro de silencios de poemas



53. Páginas libro de silencios de poemas



54. Páginas libro de silencios de poemas



55. Conjunto de estampas de litografía-offset completas



56. Superposición de los 32 poemas sobre el silencio

3.2.2. DEPENDENCIAS (LO CALLADO DE LA PRESENCIA)

3.2.2.1. CONCEPTO

En esta ocasión se plantea una obra de carácter instalativo en la que se aborda la idea del silencio como origen y fin de la palabra, una suerte de no-ser que hace al ser, en una analogía con el concepto del vacío desde una visión filosófica oriental y atendiendo a la propuesta del silencio como posibilitador de una infinitud significativa frente a la determinación de los términos lingüísticos.

El concepto se traslada a la obra plástica en base a las posibilidades de los elementos tridimensionales, la imagen y la interacción del espectador con la obra. Por una parte, se emplea como generador de imagen el escaner, medio que permite obtener una visión propia de lo capturado y gracias al cual se puede dar lugar a una fragmentación del retrato producida en el espacio temporal y reflejada en el plano físico. La imagen obtenida, de este modo, alude al silencio y a la ausencia a través de la corporeidad (lo que está en contacto con la pantalla) y su desaparición al alejarse.

En línea con este concepto de presencia-ausencia, cuerpo-hueco, se emplea la escanografía original y su inversión. La reproducción de esta imagen mediante transferencia también genera una estética propia sobre el material concreto, la cera microcristalina, que aporta una liviandad complementaria a la de la tela de gasa que se usa como soporte instalativo.

Otro elemento constitutivo de la obra es la pieza de cera que va ubicada a los pies de cada imagen, en la tela sobrante que se extiende en el suelo. Estas dos piezas funcionan como complemento de la imagen-escanografía, de modo que una de ellas es el vacío o silencio (se encuentra completamente en blanco) mientras la otra alberga en su interior una transparencia con un texto (presencia, lenguaje) que el espectador tan sólo puede intuir levemente, sin llegar a saber qué es.

El espectador resulta clave para completar el significado de la obra, ya que es el que activa realmente el funcionamiento de la instalación que apela a la idea planteada del silencio. De este modo, el sensor PIR (sensor pasivo infra-rojo) ubicado dentro de la pequeña pieza de cera que está en blanco (asociada al silencio) detecta la presencia del espectador cuando se encuentra cerca, activando las luces led ubicadas en el interior de la otra pieza de cera (asociada a la palabra) y permitiendo, por la translucidez de la cera, ver el texto que oculta en su interior. Sin embargo, cuando el espectador se va hacia la pieza de la palabra, y siempre que no se aproxime a la del silencio, las luces se apagarán impidiendo la visualización del texto interior de modo que, sin el silencio, no es posible la palabra.

3.2.2.2. PROCESO

El proceso de elaboración de la obra parte de la escanografía con la que se trabajará en la instalación, para la que se emplea el propio rostro con pintura. Una vez obtenida ésta, se modifica para realizar la transferencia convirtiéndola a blanco y negro y obteniendo también la imagen invertida.



57. Escanografía original



58. Escanografía en blanco y negro



59. Inversión de la escanografía

La escanografía y su inversión se imprimieron en papel de 100x70 cm y se procedió a la realización de la transferencia sobre cera mediante en vertido directo de ésta sobre la tinta. Una vez sólida, se retira el papel, quedando el tóner adherido en la cera microcristalina.



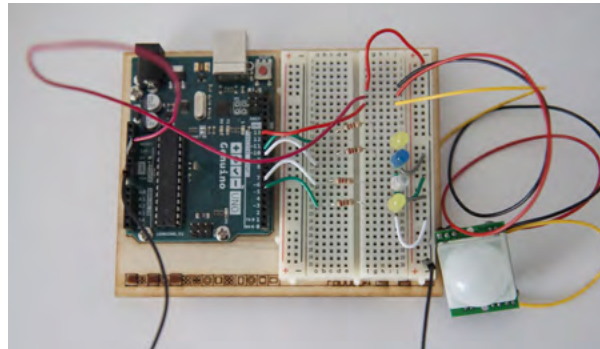
60. Transferencia en proceso



61. Transferencia en proceso

Las escanografías se cosieron con hilo encerado en la tela de gasa que les serviría como soporte para ser colgadas. Se elaboraron las piezas de cera que irían en la parte inferior de la tela a partir de una lámina de cera y se creó el texto que albergaría una de ellas a partir de transparencias impresas en acetato de la definición de las palabras: silencio, palabra, cuerpo, hueco, todo, nada, ausencia, presencia; superpuestas.

Se procedió a montar el circuito de Arduino Uno que permitiría el funcionamiento de las luces led activadas por el sensor PIR y se cargó en la placa el código para realizar la función deseada.



62. Circuito de Arduino

La instalación de la pieza se realizó colgando las piezas de gasa blanca por sus dos extremos superiores. Arduino y el circuito quedaron albergados en una pequeña caja blanca tras una de las telas, prolongándose un cable por el suelo hasta el lado opuesto que conecta con el sensor PIR.

3.2.2.3. RESULTADO

[Enlace a vídeo de la instalación](#)



63. Transferencia de la escanografía sobre cera



64. Transferencia de la inversión sobre cera



65. Vista general de la instalación



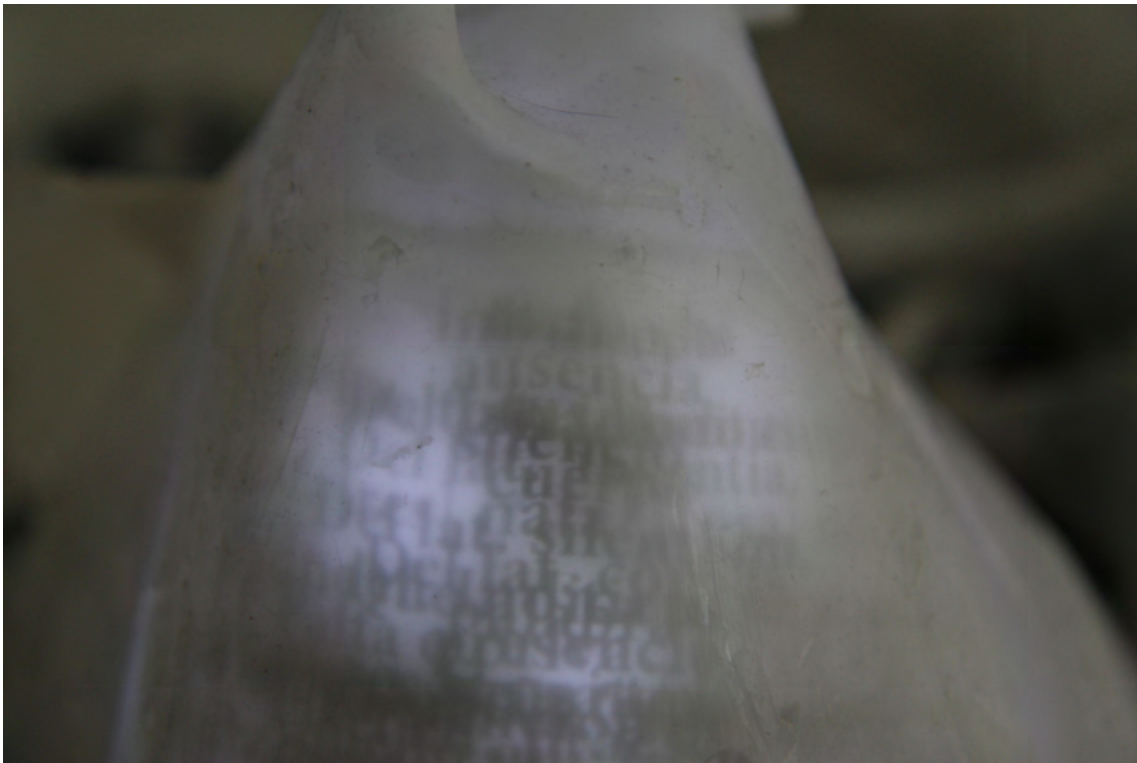
66. Instalación (lateral)



67. Instalación (lateral)



68. Pieza de cera con texto oculto



69. Detalle de la pieza de cera con los leds activados

3.2.3. AIRE TATUADO POR UN AUSENTE

3.2.3.1. CONCEPTO

En esta pieza, desarrollada en la asignatura de Técnicas avanzadas de fundición artística, se plantea la confrontación entre el silencio como análogo del vacío y el lenguaje. Para materializar esta propuesta, se ideó la elaboración de una obra en la que, de base, una mano ocultase una plancha escrita. En esta plancha, puede leerse la palabra “LEER” repetidamente (a excepción de un hueco que se deja sin escribir generando la ausencia de una de las apariciones de la palabra), que ha venido usándose en la obra en desarrollo como elemento simbólico al remitir al lenguaje en español, mientras su significado en alemán es vacío.

La pieza se ubicaría en una esquina de la sala expositiva, de manera que el espectador ha de interactuar con ella en cierto modo al verse obligado a tratar de asomarse para ver que esconde la mano. Debido a esta disposición, este acceso es imposible: el espectador podrá ver parte de la plancha escrita pero nunca el interior de la mano y la zona que parece ocultar, generándose así una suerte de vacío y silencio que viene dado por la propia experiencia del espectador.

3.2.3.2. PROCESO

En primer lugar, se abordó el modelado de la mano a partir de planchas de cera. Partiendo de una base esquemática y plana de la palma y los dedos, se fue construyendo añadiendo trozos de plancha hasta obtener la pieza con el volumen y detalle deseados.

A partir de una plancha de cera roja, se obtuvo un fragmento por ruptura. Sobre este se escribió con punta seca el texto constituido por la repetición de la palabra “LEER”.



70. Mano de cera



71. Mano de cera



72. Mano de cera



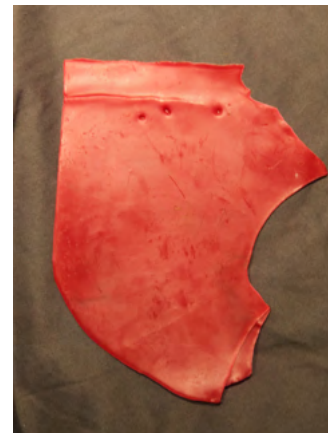
73. Mano de cera



74. Mano de cera



75. Mano de cera



76. Plancha de cera

Se soldaron las piezas a las copas, se aplicó goma laca y se realizó el molde de cáscara cerámica de 4 capas (dos de grano medio y dos de grano fino), se aplicó la fibra de vidrio, se desceraron y se dio el baño de seguridad, quedando preparadas para la colada de latón.



77. Piezas montadas en la copa



78. Plancha con el molde de cáscara cerámica



79. Moldes en el lecho de colada

Se procedió a la ruptura del molde para extraer las piezas de latón y limpiarlas. Un vez retirados todos los restos de cáscara cerámica y separadas de copas y bebederos, las piezas se patinaron.



80. Plancha escrita colada en latón



81. Mano colada en latón



82. Plancha acabada y patinada



83. Mano acabada y patinada



84. Detalle mano de latón



85. Detalle mano de latón

3.2.3.3. RESULTADO



86. Aire tatuado por un ausente

3.2.4. PRESENCIA DE AUSENCIA (HUELLA DE SILENCIO)

3.2.4.1. CONCEPTO

Se plantea una obra en la que se trabaja con el concepto del silencio de una manera similar a como se había enfocado en una obra anterior (presente en el apartado de obra propia relacionada) la materialización del vacío a través de la positivación del hueco entre las manos. En esta ocasión, se trata de producir la pretendida resignificación del silencio a través de la positivación de los huecos de la boca al pronunciar cada una de las letras de la palabra “silencio”.

Al abordar la palabra de este modo, se produce una traducción del nivel lingüístico al nivel material, el vacío que permitía el sonido de la letra queda solidificado y, tomando cuerpo, es a un mismo tiempo silenciado. Aparece una cierta analogía con la ya mencionada paradoja de la palabra silencio que, al mismo tiempo que nos permite designar conocer al concepto que nos referimos, se constituye como anulación de su propio significado.

Hay, así mismo, un alejamiento de la palabra para encontrar las posibilidades semánticas del silencio más allá de los límites del lenguaje, utilizando la propia palabra “silencio”.

También resulta interesante en este caso cómo, al igual que en la pieza en la que se positivó el hueco entre las manos, la figuración más exacta obtenida a partir de molde de alginato del cuerpo, adquiere un cierto aspecto de abstracción al pertenecer a la ausencia en lugar de a la presencia, mostrándonos aquello que posibilita, en este caso la pronunciación del “silencio”, en lugar de aquello que estamos acostumbrados a percibir.

3.2.4.2. PROCESO

En primer lugar se elaboraron los moldes de alginato de los huecos de la boca al pronunciar cada una de las letras de la palabra “silencio”. Esta pieza de alginato era la que se quería obtener en cera, por lo que se elaboró un molde de escayola de cada una de ellas, por piezas para no tener que romperlo. El proceso resultó más complejo de lo que aparentaba, ya que hay una notable dificultad en situar la posición de la boca y la lengua adecuada a la pronunciación de cada letra sin poder emitir el sonido y teniendo la boca llena de alginato.



88. Pieza de alginato (hueco de boca)



89. Pieza de alginato (hueco de boca)



90. Pieza de alginato (hueco de boca)



91. Moldes de los huecos de las 8 letras de la palabra silencio



92. Moldes de los huecos de las 8 letras de la palabra silencio

Las piezas se positivaron macizas, al ser pequeñas, con mezcla de cera de abeja (70%), parafina (10%) y colofonia (20%). Se soldaron a las copas con un solo bebedero cada una, que podría funcionar de enganche en la pieza final (a excepción de la N que por su forma fue soldada mediante dos bebederos más finos). Una vez preparadas, se continuó con el proceso: aplicado de goma laca, molde de cáscara cerámica de 4 capas (2 de grano fino y 2 de grano medio), fibra de vidrio, descerado y baño de seguridad, para ser coladas en latón.



93. Huecos de las bocas en cera



94. Piezas coladas en latón

Por último se aplicó pátina a las 8 piezas, mezclando la negra, la roja y la verde, y sacando brillos con lija posteriormente.



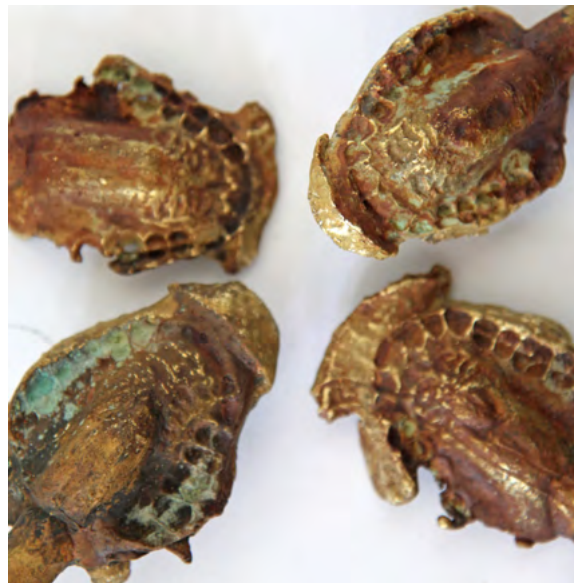
95. Pieza acabada y patinada



96. Pieza acabada y patinada



97. Piezas acabadas y patinadas



98. Piezas acabadas y patinadas

3.2.4.3. RESULTADO



99. *Presencia de Ausencia (Huella de Silencio)*



100. *Presencia de Ausencia (Huella de Silencio)*



101. *Presencia de Ausencia (Huella de Silencio)*, detalle



102. *Presencia de Ausencia (Huella de Silencio)*, detalle

3.2.5. LIED OHNE WORTE (CAJA DE SILENCIO)

3.2.5.1. CONCEPTO

Continuando con el trabajo en torno a la palabra “silencio”, en la presente pieza, elaborada entre la asignatura de Fundición y de Procedimientos constructivos en madera y metal, se ha llevado a cabo una sustitución de la música de una caja de música por esta palabra para realizar su lectura en términos de sonido como notas musicales. De este modo, se está tratando de alcanzar un nuevo significado de la palabra y de su concepto a través del intercambio y sustitución entre lenguajes.

Se apela a la palabra silencio atendiendo a lo paradójico de su ser, como ha sido comentado, siendo que su pronunciación anula su significado. Por tanto, al trasladar la palabra “silencio” más allá de los límites del lenguaje y transportarla al cilindro de la caja de música para leerla en otro lenguaje distinto que se adscribe al mundo del sonido musical abstracto, se está generando una relectura y resignificación a un doble nivel, tanto de la palabra como del concepto, apelando de este modo y a través de un objeto poético a la posibilidad de proyección del silencio más allá de los límites del lenguaje a través de la propia palabra “silencio”.

3.2.5.2. PROCESO

Para abordar la elaboración de la obra, se planteó en primer lugar la problemática de construir una caja de música al completo, idea que se manejó en primera instancia. Tras una primera evaluación de la complejidad que planteaban las piezas a construir, se decidió llevar a cabo el cilindro en fundición como opción más factible. El peine afinado se trató de realizar a partir de una plancha de latón, objetivo que no fue logrado dada la elevada complejidad y precisión de estas piezas que son construidas con maquinaria muy específica y cuya afinación depende de más factores aparte de la longitud de las lengüetas de metal.

Dado este problema, se resolvió aprovechar el peine de una caja de música ya fabricada. Siendo los peines de las cajas de música tradicionales (con cilindro) demasiado pequeños, se encontró adecuada la utilización de la pieza procedente de una caja de música que lee el papel perforado.

El cilindro al que se trasladaría la palabra “silencio” para ser leída en notas musicales se llevó a cabo en la asignatura de Técnicas avanzadas de fundición artística. Para ello, previamente se hizo una plantilla en la que se ubicaron los puntos que componían la palabra “silencio” de acuerdo a las 15 notas que tenía el peine. Con esta plantilla se trasladaron los puntos al cilindro de cera y sobre él, en los lugares señalados, fueron soldándose pequeños fragmentos de hilo de cera de joyería.



103. Cilindro de cera con plantilla



104. Cilindro de cera acabado

Una vez preparada la pieza de cera se montó en el árbol, se elaboró el molde de microfusión y se coló en latón, cortando después los bebederos y limpiando los restos de molde.

Una vez obtenida la pieza en metal, se patinó para darle el acabado deseado y se rebajaron las puntas de los punto que conforman la palabra para nivelarlos. Tras este mecanizado, se procedió a la adaptación del mecanismo de la caja de música al cilindro nuevo, ya que los cilindros originales eran muy estrechos y éste mucho más ancho.

La adaptación del mecanismo al nuevo cilindro resultó compleja, ya que éste es más grande y los puntos que conforman la palabra son abundantes y provocan un gran choque con el peine afinado, por lo que la mecánica no funciona tan fluida como haría con un cilindro normal.

De manera paralela, se llevó a cabo en la asignatura de Procedimientos constructivos en madera y metal la construcción de la caja de madera de palo rojo que contendría la caja de música y actuaría como caja de resonancia para el sonido. Se cortaron las tablas a medida, se lijaron y acabaron, se tallaron los raíles para la tapa y se encolaron las partes. Por último se talló un silencio musical de negra en la tapa.

En la obra final se incluye un gofrado realizado en papel rosaspina con el propio cilindro de latón.



105. Cilindro de latón acabado y patinado



106. Cilindro de latón acabado y patinado



107. Cilindro de latón acabado y patinado

3.2.5.3. RESULTADO

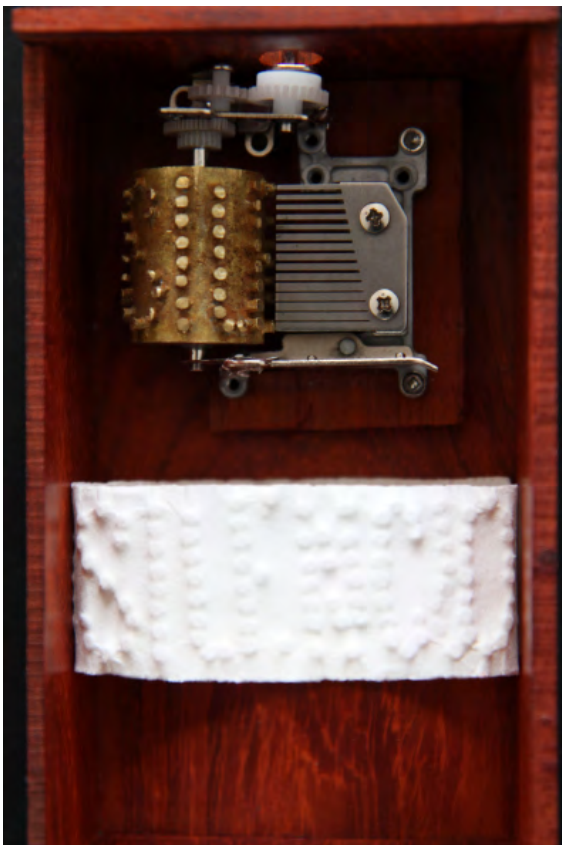
[Enlace a vídeo](#)



108. *Lied ohne Worte (Caja de Silencio)*, exterior



109. *Lied ohne Worte (Caja de Silencio)*, exterior



110. *Lied ohne Worte (Caja de Silencio)*, interior



111. *Lied ohne Worte (Caja de Silencio)*, detalle

3.2.6. LEER (LO INDECIBLE)

3.2.6.1. CONCEPTO

Esta obra toma forma en un díptico de carácter pictórico realizado entre las asignaturas de La imagen de la identidad: el retrato contemporáneo, Procesos experimentales de Serigrafía y Procesos de grabado: calcografía y xilografía.

El doble retrato que encontramos en la parte izquierda del lienzo parece mostrar dos caras de una misma persona: por un lado la encontramos callada, en el otro caso hablando. En este punto se produce la ruptura de lo esperado, se introduce un elemento de incógnita a través de la omisión de la zona de la boca y cuello, que remite a una eliminación de la palabra. Esta mancha de vacío representativa de un silencio, al magnificarse y tomar el protagonismo en la parte derecha del díptico, pasa de ser una ausencia a ser una presencia, del no-ser al ser.

La estampa serigráfica parcial de la imagen que se corresponde con aquello que ha sido borrado en el retrato de la parte izquierda, ahora sobre una zona de la mancha roja que ha devenido protagonista, ayuda a dotarle de una nueva identidad. La imagen figurativa se estampa invertida para evitar una lectura de la figuración frente a la abstracción por parte del espectador, poniendo énfasis en la mancha como elemento sujeto de la obra.

La duplicación del retrato o retrato compuesto encierra en sí mismo un movimiento y un tiempo. Al aparecer un retrato en color y otro en blanco y negro se genera una distinción entre ambos que acompaña a sus actitudes: el silencio y el habla.

Por otra parte, se emplea la palabra “LEER” como elemento simbólico, conteniendo un doble sentido al remitir en español al lenguaje y en alemán al vacío. En la parte izquierda del lienzo la palabra no aparece representada por sus letras sino por los huecos o vacíos entre éstas.

En general, en esta obra se está generando un planteamiento de confrontación y complementación del lenguaje y el silencio. Se trata de reflejar una idea de la dialéctica entre ambos y ensalzar el silencio como elemento productor y contenedor de significado.

3.2.6.2. PROCESO

La elaboración del díptico comenzó por la elaboración del boceto digital que serviría como referente y en el que se trabajó en cuanto a decisiones compositivas y de color en primera instancia. Se comenzó pintando la parte izquierda del díptico con acrílico (retrato a color) y, una vez finalizado este primer retrato, se llevó a cabo una transferencia de la imagen fotográfica del segundo retrato que se ubicaría encima. Para ello se imprimió en blanco y negro sobre papel 100x70 centímetros, se adhirió la parte posterior de este papel

a un acetato grueso que ejerciese como soporte y se realizó el vertido de varias capas de resina acrílica sobre la zona impresa.

Una vez seca y adquirido su aspecto transparente, se despegó el papel del acetato y se retiró éste en su totalidad, quedando el tóner en la lámina de resina. Esta lámina con la transferencia fue pegada con la propia resina acrílica a la superficie del lienzo.

Para ultimar esta parte del díptico se realizó una plantilla de los huecos de la palabra “LEER”, aplicando mediante ésta resina acrílica sobre la transferencia, de modo que la imagen correspondiente a los huecos de la palabra quedaban en transparente brillante sobre el mate del tóner transferido.

En la elaboración de la parte derecha del díptico se realizó, en primera instancia, una plancha con carborundo para estampar la gran mancha roja que se corresponde con la ausencia generada en la parte izquierda del díptico. La estampación de ésta no dio un resultado de la intensidad deseada, al estar el lienzo imprimado dificultando la estampación, por lo que se llevó a cabo una plantilla con la forma de la mancha y se reforzó el color con spray.

A continuación, se extrajo el fragmento fotográfico deseado (proveniente de la fotografía con la que se había realizado la transferencia) y se tramó para obtener el fotolito. Se imprimó éste en papel vegetal y se insoló en la pantalla de serigrafía para estamparlo sobre el lienzo con tinta serigráfica negra, en la ubicación planeada sobre la mancha roja.

Por último se escribió con acrílico e invertida la palabra “LEER”.

3.2.6.3. RESULTADO



112. LEER (lo indecible), detalle



113. *LEER (lo increíble)*, izda. díptico



114. *LEER (lo increíble)*, dcha. díptico



115. *LEER (lo increíble)*, detalle

4. REFERENTES ARTÍSTICOS

4.1. ALEJANDRA PIZARNIK

Pizarnik trata el silencio desde el ámbito de la poesía, tanto por cómo habita este en la obra poética como por el trabajo expreso en el poema con el concepto del silencio, siendo que “una de las guías principales de la exploración de su escritura parece ser la intención de decir lo indecible, de dar testimonio de lo irrepresentable”⁶¹ así como de la imposibilidad del lenguaje de abarcar lo que pretende denominar, la separación entre las palabras y las cosas.

Algunos ejemplos de versos que muestran cómo plasma estas ideas en su obra serían:

los bordes del silencio de las cosas
lo callado que recorre la presencia de las cosas

el silencio es luz
el canto sabio de la desdicha
emana tiempo primitivo

Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje,
alguien canta en el lugar en que se forma el silencio.

extraña que fui
cuando vecina de lejanas luces
atesoraba palabras muy puras
para crear nuevos silencios

(todo lo que se puede decir es mentira)
el resto es silencio
sólo que el silencio no existe

no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia⁶²

61 LERMAN, J. (marzo 2013) El silencio de la sirena: lo sublime en Alejandra Pizarnik, *Boletim de Pesquisa Nelic*, Volumen 12, (17), p.88

62 PIZARNIK, A. *Antología poética*, Barcelona: Editorial Lumen, 2000

4.2. ROCÍO GARRIGA INAREJOS

Rocío Garriga Inarejos se constituye como referente para el presente proyecto a partir de su tesis *El silencio como límite comprensivo, cognitivo y estructural: una lectura estética en torno al arte contemporáneo* y la obra que produce en torno a esta tesis y la temática del silencio. Esta obra, de carácter escultórico, se constituye por piezas e instalaciones de carácter marcadamente poético en la que emplea la metáfora y las cualidades materiales para reflejar sus planteamientos en torno al silencio.

Todo el trabajo creativo de Rocío está henchido de intención poética. La poética se crea en el momento en que diversos elementos — todos con significado y capacidad de comunicar — se conjugan juntos. Esta nueva realidad es de significado plural. La ambigüedad, siempre presente en el proceso de interpretar la propuesta, de algún modo la posibilita. Esa multiplicidad de posibles interpretaciones realiza la ruptura de límites que ella asocia con el silencio⁶³



116. *Break the silence* (objeto de un solo uso) Rocío Garriga, 2010-12

4.3. MARCEL BROODTHAERS

Respecto a Marcel Broodthaers queremos resaltar como referente la obra homenaje a Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1969). El homónimo poema de Mallarmé trataba de liberarse de las convenciones concernientes al espacio y la tipografía abogando por una abstracción tanto de forma como de contenido. Broodthaers toma el poema de Mallarmé y “anula” o “silencia” las palabras ocultándolas, generando ausencias allí donde estaban las palabras, quedando en una forma más de abstracción propia del poema, que alude a él sin nombrarlo.



117. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Marcel Broodthaers, 1969

63 MARCOS MARTÍNEZ, C. (junio 2015) Al borde del abismo: Rocío Garriga, *Revista Estúdio*, Volumen 6, (11)

4.4. JANINE ANTONI

Se establece como referente del presente proyecto a Janine Antonine principalmente por su obra *Umbilical* (2000) en la que trabaja con la positivación del hueco, de la ausencia, de aquello que hace al ser pero que no percibimos de normal, no somos conscientes de su forma por ser vacío. Plantea en esta pieza, por tanto, cuestiones que nos interesaban en el desarrollo de la presente investigación: la materialización de lo inmaterial para apelar a su contenido, a su significado, la presencia por ausencia.



118. *Umbilical*, Janine Antoni, 2000

4.5. RACHEL WHITEREAD

El protagonista de la obra de Whiteread es el vacío, dedicándose a positivizar grandes espacios, que, al igual que ocurre con la anteriormente citada pieza de Janine Antonine, dan lugar a una materialización de aquello que no-es, los espacios que no estamos acostumbrados a percibir como formas, haciendo significativos esos vacíos frente al poder de la presencia.



119. *Untitled (Stairs)*, Rachel Whiteread, 2001

4.6. FELIX HESS

Felix Hess trabaja con las nociones del sonido y el silencio en relación con el tiempo. Planteamos aquí concretamente como referente su obra *Air Pressure Fluctuations* (2000) por su analogía con las propuestas en las que se lleva a cabo una positivación del vacío para darle una materialidad, pero en el ámbito de lo sonoro.

En *Air Pressure Fluctuations*, Hess toma grabaciones de infrasonidos de gran extensión y las comprime hasta conseguir que estas entren en el rango de audición humano. De este modo Hess logra traer a nuestra percepción todo un universo de sonidos que ocurre a nuestro alrededor y que para nosotros permanecen en el ámbito silencioso a través de la relación sonido-tiempo.

4.7. JOHN CAGE Y R. RAUSCHENBERG

Planteamos como referentes a John Cage y Robert Rauschenberg por el empleo del silencio y el vacío, respectivamente, concretamente en lo concerniente a las obras *4'33"* de Cage y las *White Paintings* de Rauschenberg.

Las pinturas completamente blancas de Rauschenberg fueron para Cage una influencia determinante en su desarrollo de la obra *4'33"*. Ya en 1948 había declarado Cage en *A Composer's Confessions* su deseo de componer una pieza en la que se interpretase el silencio cuyo título sería *Silent Prayer*. Sin embargo, esta idea quedó aplazada por las propias inseguridades de Cage:

Si yo crease una pieza carente de sonidos, pensarían que estoy de broma. De hecho, es probable que yo haya trabajado durante más tiempo en mi obra "silenciosa" que en ninguna otra [...] lo que me empujó a ello no fue el valor, sino el ejemplo de Robert Rauschenberg. Sus pinturas blancas... cuando vi esas pinturas, me dije: 'sí, debo hacerlo; si no, me estoy quedando atrás; si no, la música se está quedando atrás.'⁶⁴

En *4'33"* John Cage genera una música completamente nueva en la que el intérprete no produce ningún sonido, sino que múltiples sonidos que aparecen en ese ambiente y circunstancias concretas en los que tiene lugar la interpretación componen la pieza musical dentro del aparente silencio.

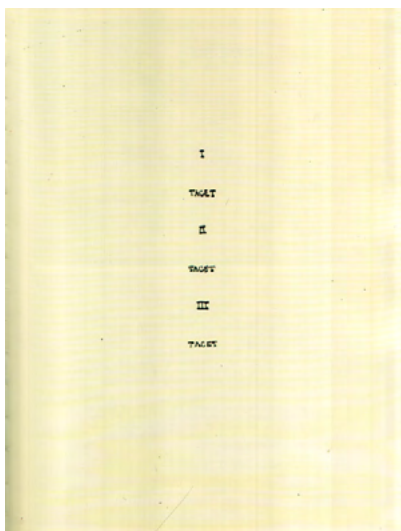
Así como Cage habla de la inexistencia del silencio comprendido como ausencia absoluta de sonido tras su experiencia en la cámara anecoica, en la que se percata de la imposibilidad de éste al estar presentes siempre el sonido de nuestros latidos, nuestro flujo sanguíneo y nervios, y emplea esta idea en el planteamiento de *4'33'*, resulta análogamente válido este planteamiento para las pinturas completamente blancas de Rauschenberg. Al igual que no

64 NICHOLS, D. *John Cage*. Madrid: Turner Publicaciones, 2009, p. 87

había “silencio” en la mencionada obra de Cage, no se trataba de vacío sin contenido lo que imperaba en las pinturas de Rauschenberg, sino que Cage veía en ellas “espejos del aire” y “aeropuertos para luces, sombras y partículas”⁶⁵, un modo de entender estas obras que las posicionaba como superficies que respondían al mundo en torno a ellas. Como mencionamos al analizar las relaciones sonido-silencio en el desarrollo teórico, al igual que el silencio se constituye como una suerte de actitud frente a la escucha para Cage, parece que las *White Paintings* toman este carácter en el ámbito de las artes plásticas.

En una entrevista realizada con motivo de su exposición en SFMOMA en 1999, Rauschenberg menciona el concepto que John Cage tenía de éstas como lugar de proyección de la sombra del espectador que las observa. También habla de sus *White Paintings* como relojes en tanto que, si se presta la atención adecuada, se puede extraer información de ellas acerca de cuánta gente hay en torno a ellas, qué hora es e incluso cuál es el tiempo en el exterior.⁶⁶

Adjudica, de este modo, a sus pinturas una cualidad de temporalidad que sobrepasa los límites tradicionales de las dimensiones a las que se refiere la obra pictórica, y se afirma un paralelismo con la obra *4'33"* de Cage: mientras en ésta el aparente vacío sonoro genera un marco para la focalización de la atención en los sonidos que se encuentran en el entorno de la interpretación, en las *White Paintings* el aparente vacío pictórico se presenta como campo de proyección de los acontecimientos visuales (luces, sombras, partículas) que aparecen en el espacio de observación.



120. Partitura de *4'33"*, John Cage



121. *White Painting*, Robert Rauschenberg

65 SFMOMA. Disponible online en: https://www.moma.org/explore/inside_out/2014/01/03/composing-silence-john-cage-and-black-mountain-college-3/ [Fecha de consulta: 06/04/2018]

66 SFMOMA. Disponible online en: https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/research-materials/document/WHIT_98.308_005/ [Fecha de consulta: 06/04/2018]

5. CONCLUSIONES

Ante la finalización del proyecto aquí planteado podemos afirmar, en primera instancia, que la complejidad del concepto tratado, el silencio, y las múltiples posibilidades de abarcar su estudio han supuesto un reto desde el primer momento. Aún con toda las concreciones de enfoque con las que se ha abarcado la investigación, somos conscientes de la necesidad de síntesis que ha habido debido a los límites impuestos por la propia naturaleza del Trabajo Final de Máster. Es cierto que se ha generado un amplio recorrido explorando las ideas y propuestas que nos interesaban en ámbitos relacionados pero diversos (sonido, lenguaje, poesía, música), pero creemos que se ha conseguido plantear una relación de conceptos coherente con las ideas de los autores referenciados así como con la interpretación personal desde la que se conceptualiza la producción artística realizada.

En lo concerniente a la elaboración de la propuesta plástica, cabe mencionar así mismo la complejidad de tratar con la idea del silencio en una obra artística material, siendo que por sí mismo apela a lo inmaterial y quizás más a un ámbito de las artes temporales que las espaciales.

Revisando los objetivos que se habían planteado ante el desarrollo del presente proyecto, consideramos que se ha cumplido con aquello que se pretendía abarcar a la hora de realizar la investigación teórica, planteando en primer lugar el fundamento de la vinculación del silencio con la idea del vacío desde la perspectiva de la filosofía oriental, para dar paso a la exploración de las relaciones del silencio con el sonido y el lenguaje.

Hemos fundamentado una propuesta que nos permitía hablar del silencio no como una ausencia vacua de sonido, sino como su origen y elemento necesario para su desarrollo, así como plantear la idea de este silencio como contenedor por sí mismo de toda una experiencia auditiva relacionada más con la actitud de escucha que con la presencia o no de sonido. En esta línea se ha expandido la investigación en torno a la relación entre silencio y lenguaje, de modo que se han aunado propuestas teóricas en torno al tema para basarnos en ellas para construir nuestra propuesta del silencio como escape a las limitaciones de los términos, un campo inmenso de significado implícito frente a la incapacidad de las palabras para abarcar los significados.

Se han derivado estas investigaciones a los campos de la poesía y la música como manifestaciones artísticas que emplean el lenguaje y el sonido en las cuales el silencio ejerce un papel fundamental. Así, hemos podido constatar la acción de la poesía como expresión de lo no dicho, que permite un empleo de las palabras más allá del lenguaje ordinario, así como la analogía que se establece entre música y silencio en tanto que ambos se constituyen como un signo abierto que produce múltiples o incluso infinitos significados, basándose en la cualidad de la indeterminación como clave para construir esta apertura semántica.

Consideramos que la investigación de todo este espectro conceptual a través de la práctica artística ha sido así mismo satisfactoria, habiendo llevado a cabo una exploración de diferentes posibilidades de representar e interpretar el silencio en la obra, así como de plantear una obra que contuviese, de algún modo, un silencio inherente.

Se ha trabajado, como se pretendía, con una dialéctica entre la ausencia y la presencia de diferentes modos (eliminaciones por corte, borrado, espacios en blanco, impedimentos de visualización por parte del espectador, etc). Así mismo consideramos que el trabajo con elementos figurativos que adquieren un carácter de abstracción, ya sea por fragmentación de la imagen o por positivación del no-ser, ha resultado una estrategia que permite transmitir de algún modo la apertura de significados y generar en el espectador una suerte de incógnita hacia lo que ve, lo que percibe y lo que éste de transmite.

En términos generales, la sensación tras abordar este proyecto es satisfactoria, tanto a nivel teórico como de producción artística, ya que nos ha permitido proyectar el encuentro de intereses personales provenientes de diferentes ámbitos, encontrando en este punto un concepto lleno de posibilidades y que imbrica de manera concreta nuestros intereses personales (artes visuales, música y poesía).

Somos conscientes, aún así, de que la propuesta ha sido ambiciosa y de que puede que determinados puntos de la investigación hayan quedado por desarrollar debido a la complejidad del tema tratado. Nos planteamos este hecho como una posibilidad para el trabajo futuro, ya que nos permite continuar explorando y profundizando, funcionando este Trabajo Final de Máster como punto de partida para una investigación más extensa en torno al silencio y su expresión en la obra artística.

Es posible que la producción artística realizada plantee una dispersión en lo concerniente a las técnicas empleadas, si bien es cierto que es cuestión de interés personal la producción dirigida a diversas disciplinas y, concretamente en este proyecto, nos ha permitido explorar sin barreras posibilidades de trabajar con el concepto y descubrir qué funcionaba mejor y qué tipo de propuestas parecían plantear más efectivamente nuestras ideas.

Como se ha mencionado, este proyecto se nos plantea como el inicio de un camino por recorrer. Consideramos de gran interés las ideas en torno al silencio como contenedor de significado y su vinculación con lo implícito y la indeterminación, y nos gustaría continuar con el desarrollo del proyecto, quizás expandiéndolo también hacia ámbitos en los que se incluya el aspecto temporal en la obra de arte a través del sonido o el audiovisual.

6. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

BARTHES, R. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1967

BATAILLE, G. *La experiencia interior*, Paris: Editions Gallimard, 1954

BRILLENBURG WURTH, K. *Musically Sublime. Indeterminacy, infinity, irresolvability*. New York: Fordham University Press, 2009

CAGE, John. *Silence*. Connecticut: Wesley University Press, 1967

– *A Year from Monday*. Connecticut: Wesley University Press, 1967

CHENG, F. *La escritura poética china*. Editorial Pre-Textos, 2007

– *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela, 2008

COLODRO, M. *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innombrable*, Chile: Ed. Cuarto Propio, 2000

ECO, U. *Obra abierta*, Barcelona: Planeta de Agostini, 1992

FELDMAN, M. *Give my regards to Eighth Street*. Cambridge: Exact Change, 2000

FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Paris: Editions Gallimard, 2006

– *De lenguaje y literatura*, Paris: Editions Gallimard, 1996

HANDKE, P. *Pero yo vivo en los intersticios*. Barcelona: Gedisa, 1990

HEIDEGGER, M. *Serenidad*. Traducción de Yves Zimmermann. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989

LAO TSE, *Tao Te King*. Madrid: Mandala ediciones, 2011

LEFEBVRE, H. *La presencia y la ausencia*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983

MAILLARD, CH. *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid: Akal, 2008

MARRADES, J. (ed.) *Wittgenstein. Arte y Filosofía*. Madrid: Plaza y Valdés, 2013

- NICHOLS, David. *John Cage*. Madrid: Turner Publicaciones, 2009
- PAZ, O. *Un sol más vivo: antología poética*. Mexico: Ediciones Era, 2009
- PIZARNIK, A. *Antología poética*, Barcelona: Editorial Lumen, 2000
- SEPHARD, J. *Music as social text*, Cambridge: Polity Press, 1991
- SONTAG, S. *Estilos Radicales*. Madrid: Santillana Ed. Generales, 2002
- STEINER, G. *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. Madrid: Ed. Siruela, 2012
- VOEGELIN, S. *Listening to noise and silence. Towards a philosophy of sound art*, Londres: Continuum, 2011

ARTÍCULOS

- ARROYAVE, M. (julio-diciembre 2013) ¡Silencio!... Se escucha el silencio, *Revista Calle14, Volumen 8* (11)
- FERMANDOIS, J. (1995) Ernst Jünger, escritura en tiempos de catástrofe, *Estudios públicos*, (58)
- GARCÍA FERNANDEZ, I.D. (Octubre 2015) El grafismo musical en la frontera de los lenguajes artísticos, *Sinfonía Virtual*, (5)
- GARRIGA INAREJOS, R. (2013) *Little Nothings: el uso de la noción de silencio para crear e interpretar*. En: Medias Res. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- LERMAN, J. (marzo 2013) El silencio de la sirena: lo sublime en Alejandra Pizarnik, *Boletín de Pesquisa Nelic*, Volumen 12, (17)
- MARCOS MARTÍNEZ, C. (junio 2015) Al borde del abismo: Rocío Garriga, *Revista Estudio*, Volumen 6, (11)
- MARTÍNEZ MATÍAS, P. (noviembre 2008) Hablar en silencio, decir lo indecible. Una aproximación a la cuestión de los límites del lenguaje en la obra temprana de Martin Heidegger, *Diánoia*, Volumen LIII, (61)
- VELOSO SANTAMARÍA, I. (2006-7) El silencio: entre la música y la poesía, *ELLF*, (17)
- WILKER, J. (2006-7) La scission du signe ou l'irréductible ambigüité du mot silence, *ELLF*, (17)

TRABAJOS ACADÉMICOS

GARRIGA INAREJOS, R. *El silencio como límite comprensivo, cognitivo y estructural: una lectura estética en torno al arte contemporáneo*, (Tesis Doctoral), Universidad Politécnica de Valencia, 2015

LÓPEZ LÓPEZ, V. *INM(I/A)NENTE: vacío, silencio, infinito*, (Trabajo de Fin de Grado), Universidad Politécnica de Valencia, 2016

MARCO FURRASOLA, A. *Una aproximación a la semiótica del silencio*, (Tesis Doctoral), Universitat de Barcelona, 1999

CATÁLOGOS

RUIZ DE SAMANIEGO, A., MOURIÑO, J. M. (eds.). *Cabañas para pensar*. Madrid: Maia ediciones, 2015

ENTREVISTAS

SMALLEY, R. y SYLVESTER, D. (1966). *John Cage talks to Roger Smalley and David Sylvester*, entrevista para la BBC, en Programa del concierto del 22 de mayo 1972, Royal Albert Hall. Londres.

WEBS

SFMOMA. Disponible online en: https://www.moma.org/explore/inside_out/2014/01/03/composing-silence-john-cage-and-black-mountain-college-3/ [Fecha de consulta: 06/04/2018]

SFMOMA. Disponible online en: https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/research-materials/document/WHIT_98.308_005/ [Fecha de consulta: 06/04/2018]

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Videoinstalación 1 TFG (lateral)	27
2. Videoinstalación 1 TFG (centro)	27
3. Videoinstalación 1 TFG (lateral)	27
4. Videoinstalación 2 TFG	27
5. Videoinstalación 2 TFG (detalle)	27
6. Videoinstalación 2 TFG (detalle)	27
7. Videoinstalación 2 TFG (detalle)	27
8. Obra gráfica a partir de espectrogramas	28
9. Obra gráfica a partir de espectrogramas	28
10. <i>Presencia de Ausencia (Huella de Vacío)</i> , vista frontal	29
11. <i>Presencia de Ausencia (Huella de Vacío)</i> , vista superior	29
12. <i>Presencia de Ausencia (Huella de Vacío)</i> , vista inferior	29
13. Díptico grabado (izda.)	30
14. Díptico grabado (dcha.)	30
15. Obra grabado (cera y carborundo)	30
16. Obra grabado (cera y carborundo) detalle	30
17. Obra grabado (cera y carborundo) detalle	30
18. Díptico Retrato (izda.)	31
19. Díptico Retrato (dcha.)	31
20. Doble retrato, transferencias	32
21. <i>Die Kunst der Stille</i> (fotograma)	32
22. <i>Die Kunst der Stille</i> (fotograma)	32
23. “Partitura” de <i>die Kunst der Stille</i>	33
24. Espectrograma 3D de sonido	35
25. “Cartografía” del sonido	35
26. Fitolito para insolar plancha de offset	36
27. Página del libro de poemas (sin extraer)	37
28. Página del libro de poemas (sin extraer)	37
29. Libro con los poemas extraídos	37
30. Libro con los poemas extraídos (detalle)	37
31. Libro de cartografías del sonido	38
32. Libro de “silencios” de poemas	38
33. Moldes de escayola del hueco de las orejas	38
34. Huecos de oreja de parafina	39
35. Moldes de silicona	39
36. Molde con poema recortado	39
37. Primer baño de cera	39
38. Molde lleno	39
39. Piezas de cera con poemas encapsulados	39
40. Instalación de los 2 libros y 32 piezas de cera	40
41. Detalle del libro de cartografías de sonido y piezas de cera	40

42. Detalle del libro de “silencios” y piezas de cera	41
43. Detalle libro y piezas de cera	41
44. Detalle libro y piezas de cera	41
45. Piezas de cera (hueco de la oreja izquierda)	41
46. Piezas de cera (hueco de la oreja derecha)	41
47. Páginas libro cartografías del sonido	42
48. Páginas libro cartografías del sonido	42
49. Páginas libro cartografías del sonido	42
50. Páginas libro cartografías del sonido	42
51. Páginas libro de silencios de poemas	42
52. Páginas libro de silencios de poemas	42
53. Páginas libro de silencios de poemas	42
54. Páginas libro de silencios de poemas	42
55. Conjunto de estampas de litografía-offset completas	43
56. Superposición de los 32 poemas sobre el silencio	43
57. Escanografía original	45
58. Escanografía en blanco y negro	45
59. Inversión de la escanografía	45
60. Transferencia en proceso	45
61. Transferencia en proceso	45
62. Circuito de Arduino	46
63. Transferencia de la escanografía sobre cera	46
64. Transferencia de la inversión sobre cera	46
65. Vista general de la instalación	47
66. Instalación (lateral)	47
67. Instalación (lateral)	47
68. Pieza de cera con texto oculto	48
69. Detalle de la pieza de cera con los leds activados	48
70. Mano de cera	49
71. Mano de cera	49
72. Mano de cera	49
73. Mano de cera	50
74. Mano de cera	50
75. Mano de cera	50
76. Plancha de cera	50
77. Piezas montadas en la copa con el molde de cáscara cerámica	50
78. Plancha con el molde de cáscara cerámica	50
79. Moldes en el lecho de colada	50
80. Plancha escrita colada en latón	51
81. Mano colada en latón	51
82. Plancha acabada y patinada	51
83. Mano acabada y patinada	51
84. Detalle mano de latón	52
85. Detalle mano de latón	52
86. <i>Aire tatuado por un ausente</i>	53

87. <i>Aire tatuado por un ausente</i>	53
88. Pieza de alginato (hueco de boca)	54
89. Pieza de alginato (hueco de boca)	54
90. Pieza de alginato (hueco de boca)	54
91. Moldes de los huecos de las 8 letras de la palabra silencio	55
92. Moldes de los huecos de las 8 letras de la palabra silencio	55
93. Huecos de las bocas en cera	55
94. Piezas coladas en latón	55
95. Pieza acabada y patinada	56
96. Pieza acabada y patinada	56
97. Piezas acabadas y patinadas	56
98. Piezas acabadas y patinadas	56
99. <i>Presencia de Ausencia (Huella de Silencio)</i>	57
100. <i>Presencia de Ausencia (Huella de Silencio)</i>	57
101. <i>Presencia de Ausencia (Huella de Silencio)</i> , detalle	58
102. <i>Presencia de Ausencia (Huella de Silencio)</i> , detalle	58
103. Cilindro de cera con plantilla	60
104. Cilindro de cera acabado	60
105. Cilindro de latón acabado y patinado	60
106. Cilindro de latón acabado y patinado	60
107. Cilindro de latón acabado y patinado	60
108. <i>Lied ohne Worte (Caja de Silencio)</i> , exterior	61
109. <i>Lied ohne Worte (Caja de Silencio)</i> , exterior	61
110. <i>Lied ohne Worte (Caja de Silencio)</i> , interior	61
111. <i>Lied ohne Worte (Caja de Silencio)</i> , detalle	61
112. <i>LEER (lo indecible)</i> , detalle	63
113. <i>LEER (lo indecible)</i> , izda. díptico	64
114. <i>LEER (lo indecible)</i> , dcha. díptico	64
115. <i>LEER (lo indecible)</i> , detalle	64
116. <i>Break the silence (objeto de un solo uso)</i> Rocío Garriga, 2010-12	66
117. <i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> , Marcel Broodthaers, 1969	66
118. <i>Umbilical</i> , Janine Antoni, 2000	67
119. <i>Untitled (Stairs)</i> , Rachel Whiteread, 2001	67
120. Partitura de 4'33", John Cage	69
121. <i>White Painting</i> , Robert Rauschenberg	69