



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

EL RUIDO DEL SILENCIO

El silencio como lugar (in)habitable. Libro de artista.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Espinosa Fernández, Susana

Tutor/a: Rodríguez León, Alejandro

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

RESUMEN

El ruido del silencio es un libro de artista realizado principalmente con la técnica de la xilografía. Su objetivo es expresar visualmente la unión de dos antónimos y cómo esta constituye una definición del silencio válida para muchas personas.

Este proyecto autobiográfico nace de la propia experiencia personal, pero es completado y reafirmado por testimonios de personas con poca o ninguna capacidad de audición tras haber sido oyentes. Por tanto, la idea que sostiene el libro es que el silencio se convierte, después de haber vivido en él, en ruido. Con ello, se llega a la conclusión de que el silencio total no existe: el pensamiento es silencio y, a su vez, sonido; y no se puede vivir sin pensar.

Visualizar el silencio no es una tarea fácil porque es un concepto tan abstracto que, además, produce rechazo e incluso miedo. Pero este proyecto hace el esfuerzo de representarlo poéticamente para intentar generar en el espectador un sentimiento de empatía o identificación. Es por ello que las imágenes que contiene son muy gestuales y expresivas, llevadas por el impulso, a través del lenguaje propio que tiene la xilografía.

Se sigue una metodología concreta a partir de una investigación sobre el concepto y su influencia en las personas, siguiendo por la realización de unos proyectos previos a modo de preparación para comenzar con los bocetos y maquetas necesarias del trabajo final, finalizando así con la realización de este y de su memoria correspondiente.

Palabras claves:

Silencio, ruido, sonido, libro xilográfico, expresión, pérdida auditiva, aislamiento.

ABSTRACT

El ruido del silencio is an artist's book made mainly with the xylography technique. Its objective is to visually express the union of two antonyms and how this constitutes a definition of silence acceptable for many people.

This autobiographical project is born from personal experience, but it is completed and reaffirmed by testimonies of people with few or no hearing capacity after having been listeners. Therefore, the idea that sustains the book is that silence becomes, after having lived in it, noise. With this, the conclusion is reached that total silence does not exist: thought is silence and, in turn, sound; and one cannot live without thinking.

Visualizing silence is not an easy task because it is such an abstract concept that, in addition, it produces rejection and even fear. But this project makes the effort to represent it poetically to try to generate in the viewer a feeling of empathy or identification. That is why the images it contains are very gestural and expressive, carried by the impulse, through the language of the xylography.

A specific methodology is followed starting with a research on the concept and its influence on people, followed by the realization of some previous projects as a preparation to start with the sketches and models necessary for the final work, ending with the realization of this and its corresponding memory.

Keywords:

Silence, noise, sound, xylographic book, expression, hearing loss, isolation.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por apoyarme aún sin saber lo que estoy haciendo.

A Vic. Por todo. Por empezar y terminar juntas.

A María (no es broma), por ayudarme tanto en tan poco tiempo.

A todos mis amigos.

A mi tutor, Alejandro, por enseñarme la xilografía de verdad.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	5
3. EL SILENCIO, QUÉ ES.....	7
3.1. EXPERIENCIA SUBJETIVA DEL MUNDO SILENCIOSO, EJE CONCEPTUAL DEL PROYECTO.....	8
3.2. SILENCIO Y RUIDO: SINÓNIMOS Y ANTÓNIMOS.....	9
3.3. EL SILENCIO EN EL ARTE.....	10
3.3.1. <i>John Cage</i>	11
3.3.1.1. <i>Conferencia sobre nada y Conferencia sobre Algo</i>	11
3.3.1.2. <i>4'33"</i>	12
4. LIBRO ILUSTRADO Y LIBRO DE ARTISTA.....	13
5. LA XILOGRAFÍA EN EL LIBRO.....	14
5.1. MEDIO Y LENGUAJE EN SÍ MISMO.....	15
5.1.1. <i>La expresión xilográfica</i>	15
5.1.1.1. <i>Edvard Munch</i>	16
5.1.1.2. <i>Expresionismo alemán</i>	16
5.1.1.3. <i>Georg Baselitz</i>	17
5.1.1.4. <i>Anselm Kiefer</i>	18
6. PROYECTO	18
6.1. LIBRO XILOGRÁFICO.....	18
6.1.1. <i>Proceso y construcción del libro</i>	19
6.1.2. <i>Matrices</i>	20
6.1.3. <i>Pruebas</i>	21
6.1.4. <i>Talla de la madera</i>	21
6.1.5. <i>Proceso de estampación</i>	22
6.1.6. <i>Proceso de encuadernación</i>	22
7. CONCLUSIONES.....	23
8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	24
9. ÍNDICE DE FIGURAS.....	24
10. ANEXOS	26
10.1. RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030.....	26
10.2. CONTEXTO Y PENSAMIENTO DE JOHN CAGE EN REFERENCIA AL PROYECTO.....	26
10.3. FOTOGRAFÍAS DETALLE PROYECTO <i>EL RUIDO DEL SILENCIO</i> ...29	
10.4. FANZINE <i>LA GOSSA SORDA (LITERAL). HISTORIA DE UNA ADOLESCENTE</i>	31

1. INTRODUCCIÓN

Vivir en silencio no es fácil. Aislarse en una realidad distinta no es fácil.

Percibir el mundo y a las personas de otra manera no es fácil.

Ser sordo o sorda no es fácil.

Eso está claro, pero no todo el mundo lo entiende o quiere entenderlo.

Aceptar la diversidad y la empatía no son cualidades que todos y todas posean. Es por ello que este proyecto desea visibilizar, poniendo al lector en una situación hipotética pero tensa para que entienda, o al menos intente, cómo es ese mundo silencioso del que hablamos. Tratamos de representar simbólicamente cómo es posible que se genere una unión de antónimos, que ruido y silencio acaben significando lo mismo; así como la distinción y posterior unión de mundos contrarios. Aunque para ello primero es necesario entender qué es el silencio. Y por qué es.

A través del lenguaje gestual de la xilografía confeccionamos un libro de artista dispuesto a expresarse por sí mismo. Todo es un proceso totalmente artesanal, poniendo en práctica lo que los primeros grabadores llevan a cabo y que siglos más tarde retomarían los expresionistas y neoexpresionistas alemanes, valorando y admirando su legado.

En este trabajo, se explican los objetivos y la metodología del proyecto; así como el eje conceptual de la obra, tratando de poner en contexto de los conceptos que se manejan. Además, se sitúa en el marco teórico correspondiente, evidenciando los principales referentes teóricos y prácticos; para terminar con una explicación detallada de todo el proceso de construcción de la obra.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo principal de este proyecto es el de, como se ha comentado anteriormente, visibilizar y generar un sentimiento de empatía en el lector hacia una realidad distinta a la que se entiende por normal. Haciendo tangible algo invisible a través de la metáfora, se pretende enseñar lo que condiciona la vida de miles de personas en todo el mundo: la sordera parcial o total.

Así como hay un objetivo principal que sostiene todo el proyecto -no solo el libro de artista- hay muchos otros objetivos específicos que lo van construyendo poco a poco tales como:

- Unir conceptos contrarios hallándoles un sentido común que constituya una definición válida respaldada por las personas anacúsicas.

- Visualizar y plasmar una idea abstracta que normalmente se evita y/o pasa por alto.

- Sostener una tesis durante todo el proyecto con argumentos objetivos y subjetivos sin descuidar el punto de vista que se defiende.

- Emplear un lenguaje expresivo que consiga transmitir los sentimientos generados.
- Utilizar y experimentar algunas de las herramientas que estén a nuestro alcance para alcanzar el objetivo plástico y estético.
- Aprender, canalizar y poner en práctica lo realizado anteriormente por artistas que se considere tengan ciertos aspectos en común con la propia obra.
- Gestionar un proyecto propio creado indirectamente entre todos y todas.

En cuanto al proceso metodológico del proyecto se sigue desde un inicio un ejercicio de autoexploración y definición objetiva y subjetiva de lo que ha significado el silencio desde un punto de vista personal todos estos años, además de la búsqueda de respuestas sobre cómo éste es capaz de moldear un mundo paralelo. El siguiente paso en este proceso y con el objetivo de reafirmar y completar las conclusiones de las reflexiones que se estaban llevando a cabo, se pone en contacto con la asociación AICE para la realización de entrevistas a voluntarios que quisieran contar su historia bajo la motivación de visibilizar diferentes realidades. Nace así la primera parte de este proyecto con un libro ilustrado titulado *¿A qué suena el silencio?* de la mano de la propia asociación (aún por comercializar) y como ayuda para esta. En él se comparten e ilustran estas experiencias desde el punto de vista de cada persona. Esta puesta en común de testimonios en personas de diferente edad, género, nacionalidad (españolas e italianas principalmente), etc. sigue unos parámetros diferentes, pero que llegan a conclusiones más o menos parecidas. Este hecho permite la reflexión y el poder defender una idea que quede respaldada por personas que tienen algo en común. Con ello, se crea un proyecto conjunto en el que participan indirectamente (habiendo participado anteriormente de forma directa) en el que se comparten y defienden estas ideas y sentimientos comunes.



Fig. 1. Susana Espinosa. Fragmento del libro ilustrado *¿A qué suena el silencio?*, 2021.



Fig. 2. Susana Espinosa. Fragmento del libro ilustrado *¿A qué suena el silencio?*, 2021.

Tras esta investigación sobre el concepto del silencio (que se desarrollará posteriormente) y su influencia en las personas, así como el proyecto previo al definitivo de este trabajo; se empiezan a unificar y a expresar visualmente todas las reflexiones llevadas a cabo. A continuación, se realizan diferentes pruebas en cuanto a técnicas hasta encontrar el lenguaje tan expresivo de la xilografía que permite plasmar lo que se busca. Seguidamente, se van intercalando partes teóricas de conocimiento sobre el medio y las herramientas que se trabajarán, además de los artistas que trabajen tanto el concepto de la obra como el lenguaje utilizado de esta; con la parte práctica del proyecto, retroalimentándose hasta alcanzar los objetivos deseados para realizar el libro de artista *El ruido del silencio* y su explicación y defensa teórica y conceptual en esta memoria.

3. EL SILENCIO, QUÉ ES

Antes de comenzar este apartado reflexivo, cabe alertar que está repleto de contradicciones que no buscan más que enriquecer el concepto a trabajar, ya que se percibe desde distintas corrientes de investigación sin una definición final objetiva y completa que englobe todos los campos y que sea capaz de describir algo que más que un concepto es una experiencia. Estos desvaríos, que no son más que intentos de utilizar el lenguaje para dar a entender algo, alrededor del término terminarán en una conclusión subjetiva del significado de éste en el apartado 3.1. *Experiencia subjetiva del mundo silencioso, eje conceptual del proyecto.*

Ahora sí, para definir qué es el silencio en un primer lugar es necesario entender que es. El silencio es. No es ausencia ni vacío. No es *nada*, entendida esta como una analogía del cero o la negación; pero sí es similar a la *Nada* que es, al igual que el silencio, y “que debido a que es podemos ser y que debido a que somos la concebimos”¹. Pues, bajo la visión de Parménides, el silencio (y la *nada*) como ausencia pertenecería al ámbito del no ser. Con ello es posible defender que este concepto pertenece al ámbito del ser ya que, por el contrario, no se podría ni empezar este apartado -y menos aún el proyecto- puesto que no seríamos capaces de concebirlo y menos de intentar definirlo², aunque esta no sería la palabra correcta. Interpretarlo o expresarlo serían términos más apropiados.

¿Qué es el silencio entonces?

Una vez más, volvemos a intentar responder la pregunta, pero esta vez partiendo de un foco más aclaratorio buscando en la Real Academia Española el significado de silencio. Observamos que “Abstención de hablar”; “Falta de ruido”; y “Falta u omisión de algo por escrito”³ son las tres primeras definiciones que aparecen. ¿Falta no es sinónimo de ausencia? Y si, como hemos expresado anteriormente, el silencio no es ausencia, entonces el silencio no es falta. Otra vez la contradicción que confunde. El silencio no es ausencia. No es la ausencia de sonidos (como se expondrá más adelante). Entendemos entonces que, siguiendo esta premisa, el silencio no existiría, al menos tal y como se le conoce comúnmente. Por tanto, nos encontramos, una vez más, ante una paradoja repleta de complejidad y abstracción.

Vamos a darle otra vuelta. Intentamos olvidarnos de la veracidad de la RAE -solo por estos minutos-, ¿cómo se definiría un término cuya ambigüedad es palpable? Al igual que el propio término, sus estudios y teorías son también dispersos y difusos. Por lo tanto, hay que tomar una decisión para saber qué

¹ SEVILLA GODÍNEZ, H (2020). “El silencio parlante. Cavilaciones sobre el lugar de la nada en la Filosofía, el Arte y la Ciencia” en *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*. Nº 20, p. 29.

² NAVARRETE, S (2020). “Los espacios del silencio. Una reflexión de base fenomenológica de lo no evidente en la arquitectura” En *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Nº. 109, pp. 192-193.

³ RAE. *Silencio*.< <https://dle.rae.es/silencio>>. [Consulta: 4 de octubre de 2022]

metodología es más conviene seguir en esta investigación sin olvidar nuestro propósito. Se decide seguir principalmente (habiendo leído sus fuentes más usadas) a Ángel Rodríguez Bravo y su artículo *¿El silencio es un sonido?: Diez principios para una teoría expresiva del silencio*, y se revisará el objeto de estudio “silencio” bajo el método fenomenológico, entendiendo la esencia misma de este, “desencadenado por el sentido de la audición (...), cuyo carácter expresivo rebasa ampliamente el universo sensorial de lo sonoro (...) generando experiencias perceptivas complejas”⁴. El autor del artículo agrupa los conocimientos sobre éste en distintas corrientes de investigación: la filosofía, el arte, la bioacústica, la semiótica, la psicoacústica, etc. A continuación, destacaremos y reflexionaremos sobre algunas de las hipótesis y “conclusiones” que el autor saca y en las cuales se apoya el proyecto.

Por una parte, y como hemos defendido en un inicio y veremos que defiende John Cage, el silencio es una experiencia propia que nace cuando tomamos conciencia de este al no haber percibido el sonido esperado. Esta experiencia es mayormente ignorada en todos los ámbitos técnico-psíquicos, pero en el ámbito comunicológico ha llamado la atención de algunos expertos que han formalizado acústicamente el sonido y que nos han permitido tomar conciencia y aceptar que el silencio absoluto es inexistente. Con ello, no debemos asumir que este no exista, al menos desde las disciplinas tecnoacústicas, pero sí que no hay situaciones de ausencia sonora total: siempre se puede encontrar e incluso medir algún sonido, incluso en una cámara anecoica. ¿Y si el silencio proviene del interior del cuerpo? Como en el caso de las personas sordas. ¿No escuchan *nada*? Como Nada ya es, asumimos que sí escuchan, pero escuchan el silencio, lo sienten (experiencia). Como única “respuesta”, nos remitimos a la segunda de las conclusiones que estos estudiosos sacan: el silencio es una forma sonora. Asumimos la paradoja: el silencio existe (si no pregunten a las personas anacústicas) pero la ausencia total de sonidos es imposible.

3.1. EXPERIENCIA SUBJETIVA DEL MUNDO SILENCIOSO, EJE CONCEPTUAL DEL PROYECTO

Pasamos de una vez a expresar las ideas sobre los que se basa el proyecto tras tanta vuelta alrededor del significado de una “simple” palabra. Pero es que, como hemos visto, es necesario establecer unas bases que intenten hacer entender la ambigüedad y los pocos conocimientos objetivos que se tienen sobre el silencio. Pero tiene una parte buena, podemos coger lo que nos interese defender a partir de la propia experiencia para la realización del trabajo.

Como se puede observar en el proceso metodológico que hemos descrito anteriormente, después de investigar el significado de la palabra pasamos a investigar lo que produce esa palabra: la experiencia de una experiencia. Tras

⁴ RODRÍGUEZ BRAVO, A (2021). “¿El silencio es un sonido?: Diez principios para una teoría expresiva del silencio” en *Journal of Sound, Image and Technology*. N°4, p. 10.

muchas reflexiones sobre qué es el silencio, cómo he sentido yo ese silencio, qué percepción tengo de él después de un contacto directo durante años, sobre si considero que es una experiencia positiva o negativa, etc.; y tras preguntar y hablar con las personas voluntarias a contar sus sensaciones y opiniones, encuentro un artículo científico que recoge todo lo comentado. No es casualidad, son grupos de estudio idénticos, analizado este último desde un enfoque neuropsíquico. Eduardo Pardiñas investiga a personas (de entre cuarenta y cincuenta años) sordas desde el nacimiento en proceso de rehabilitación ocupacional⁵. Estas no han tenido ningún tipo de educación y, sin embargo, presentan rasgos más o menos idénticos a raíz de lo que les une: la sordera. Entre algunos de estos destacamos la inseguridad que presentan, la desconfianza, la dependencia y la impulsividad; pero, sobre todo, la tendencia que tienen a aislarse.

El aislamiento que produce la sordera es debido al lento proceso de diferenciación entre el Yo y el mundo exterior, lo que lleva a la construcción de un nuevo mundo, uno interior silencioso. Las personas sordas no perciben, lógicamente, el mundo como el resto, sino que deben construirse a la vez que construir su propia realidad. Esta es una realidad subjetiva en la que se encuentran inmersos, que piensan es la objetiva. Vivir en una realidad diferente pensando que es la de todos no es fácil. Poco a poco se va siendo consciente de lo equivocado que se estaba. El mundo silencioso es un mundo repleto de inseguridad y alerta, ya que la realidad sigue su curso y suceden cosas que las personas sordas -parcial o total- perciben a través de una especie de velo, interpretando las situaciones de manera distinta al resto, no siempre coincidiendo con lo que pasa realmente.

3.2. SILENCIO Y RUIDO: SINÓNIMOS Y ANTÓNIMOS

Entonces, el silencio es una forma sonora, un sonido. Conocemos y somos conscientes de que los sonidos también pueden ser percibidos como peligrosos y/o desagradables. En ese caso, cuando un sonido es molesto se le califica como ruido. Si el silencio es un sonido y para mí, por ejemplo, ese sonido es desagradable, yo percibiría el silencio como ruido. El silencio ruidoso, podríamos llamarlo. En cambio, si buscamos el antónimo de ruido vemos que aparece el término silencio. Son antónimos, pero también sinónimos, ¿es eso? Pues para la mayoría de las personas que poseen algún tipo de pérdida auditiva el silencio como ruido es una visión válida, una forma de vivir la experiencia silencio. Esto supone dotar de connotaciones negativas al silencio, verlo como algo malo, muy al contrario de todos los libros que defienden la tranquilidad que aportaría llevar

⁵ PARDIÑAS, E (2008). "El mundo del silencio. La construcción del objeto, la percepción y el razonamiento abstracto" en *Alcmeon, Revista Argentina de Clínica Neuropsiquiátrica*. Vol. 14, Nº 4, pp. 37-41.

a cabo una práctica silenciosa en el entorno ruidoso en el que vivimos⁶⁷. Un pequeño detalle, en este caso el silencio es opcional, no obligatorio. Hay una gran diferencia.

Asumimos que vivir en el mundo silencioso, es decir, en el mundo interno, significaría vivir en un mundo ruidoso. Al menos uno sonoro, ya que hemos visto que el silencio no existe. ¿Qué son esos sonidos, ese ruido? Cuando vivimos la experiencia “silencio”, ¿qué oímos? El latido de nuestro corazón o nuestros pensamientos, por ejemplo. Las personas no somos capaces de vivir sin pensamientos, incluso las personas que no conocen el lenguaje. Cuando se consigue el silencio empieza el pensamiento, el ruido mental. Los pensamientos son sonidos sordos que suenan en nuestro interior, son los ruidos del mundo silencioso convirtiéndolo en un mundo ruidoso imparable.

3.3. EL SILENCIO EN EL ARTE

No es ninguna novedad que los temas en el mundo del arte se repitan, lógico, no son infinitos. Los artistas curiosean todo aquello que les llama la atención y lo materializan según sus propios ideales. En el caso del silencio, son varios los que, a partir del siglo XIX, empiezan a interesarse por él y a revalorizarlo, sobre todo desde el ámbito de la música (compositores mayormente). Estudiar algo tan ambiguo produce conclusiones distintas, esto es, no hay ninguna obra en la que se estudie el objeto “silencio” que sea totalmente similar conceptualmente a otra. Aunque la importancia que se le da es común. Descubrimos, gracias a Miriam Arroyave⁸, artistas como John Cage, Allais, Young, Klein, Nono, Feidman, Satie... que lo estudian.

Sería interesante hacer un recorrido por las obras “silenciosas” de cada uno, pero son tan diferentes las percepciones del concepto que muchas no son ni de lejos parecidas con la obra a exponer, pero sí hay ciertas que recogen “trozos” de la interpretación subjetiva que le damos. Es importante destacar a La Monte Young, entre otros. Este refleja en sus ensayos lo que aprendió sobre los sonidos como significantes en sí mismos y la intención de sus piezas agrupadas en *Composiciones 1960*⁹. En la oscuridad cree que es capaz de entrar en los propios sonidos, permitiéndoles ser y evitando forzarlos. Esta experiencia le abre los ojos y descubre diferentes mundos que le maravillan, sobre todo por lo novedoso y distinto de cada uno. Un planteamiento opuesto que a su vez podría guardar alguna semejanza con el libro, es el de Satie en su ideación de “música de mobiliario”. La necesidad de ocupar cualquier espacio silencioso con sonido manifiesta cierto odio hacia él, tiene la necesidad de “arreglar” el espacio. Morton Feldman, por su parte, busca convertir lo insonoro en sonido a través

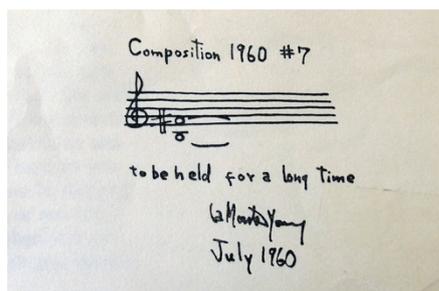


Fig. 3. La Monte Young: *Composition 1960 #7*, 1960.

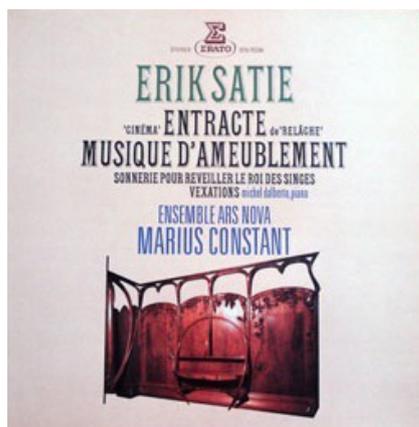


Fig. 4. Erik Satie: *Musique d'ameublement*, 1917.

⁶ KAGGE, E (2017). *El silencio en la era del ruido: el placer de evadirse del mundo*. España: Taurus.

⁷ HANDKE, P (2015). *Ensayo sobre el lugar silencioso*. España: Alianza.

⁸ ARROYAVE, M (2014). “¡Silencio!...Se escucha el silencio” en *Calle 14: Revista de Investigación en El Campo Del Arte*. Vol. 8, N° 11, pp. 140-153.

⁹ YOUNG, L. M. (1998). *Conférence 1960*. París: Eolienne.

de la percusión (*The King of Denmark*)¹⁰, afirmando que el silencio es un sonido y que la línea que los separa es muy fina.

Entre todos ellos, el artista que investigó los sonidos, destacando términos como el ruido y el silencio en sus conferencias y escritos, además de girar toda su obra alrededor de ellos fue el vanguardista estadounidense John Cage.

3.3.1. John Cage

Si, desde el ámbito artístico, pensamos en términos como ruido y silencio visualizamos a John Cage. Lógico. Pionero en el ámbito artístico y musical tratando el silencio como eje conceptual en su obra, haciendo que significara en sí mismo. Inusual en un músico y compositor. Si bien es obvia la relevancia del silencio en la música, tratarlo como música no es algo a lo que estén ni estemos acostumbrados. El silencio en una partitura es un puente entre dos sonidos, permite el vínculo entre ellos y les da significado. Si tomamos por válida esta forma de verlo estaríamos interiorizando el silencio como ausencia, la interrupción de algo sonoro, y ya hemos visto que el silencio sí es, sobre todo bajo la perspectiva de Cage.

En el anexo 10.2 se comenta el contexto y desarrollo con más detalle de la obra de John Cage en referencia el proyecto.

3.3.1.1. Conferencia sobre Nada y Conferencia sobre Algo

“Estoy aquí y no tengo nada que decir”¹¹. ¿Cómo se puede decir algo sobre nada? En 1950 (posteriormente recogida en su libro *Silence*) Cage pronuncia una conferencia en la que dice mucho, pero sobre nada. Nada sería algo y no sería “nada”. Así, y como hemos debatido en el capítulo 3. *El silencio, qué es*; lo que inicialmente se relaciona con el silencio, la nada, es equívoco, pues, por el contrario, el silencio -y la nada- es algo. *Conferencia sobre nada* se centra en el vacío, el silencio y el tiempo. Al igual que estructura sus piezas sobre bloques de tiempo, la propia charla se desarrolla del mismo modo, un poco incoherente, discontinuo y jugando con la repetición, pero, al ser el único parámetro que sigue, los sonidos pueden combinarse libre y azarosamente¹². Empieza así a unir los conceptos de sonido y silencio, poco a poco.

Dicha conferencia supone un antes y un después en el pensamiento y obra del autor, así como el descubrimiento de la filosofía zen. Cage Intenta demostrar ideas concretas ilustrando el vacío, paradójicamente. Digamos que juega con lo positivo y lo negativo, es decir, con las connotaciones que llevan ciertos verbos -afirmativos, por ejemplo- que juntándolos de esta o aquella manera resultan su contrario. Cage aplaude la dualidad: afirmaciones negativas o negaciones positivas. ¿Por qué hace esto? Porque el artista se da cuenta de que no hay

¹⁰ WILLIAMS, J. (1983). *An interview with Morton Feldman, 22nd April 1983. By Jan Williams*. París. <<https://www.cnvill.net/mfjw1.htm>> [Consulta: 10 de marzo de 2023]

¹¹ CAGE, J (1959). “Conferencia sobre nada” en *Silencio*, M. Pedraza y J. Hidalgo. Madrid: Árdora. P. 109.

¹² ARROYAVE, M (2014). “¡Silencio!...Se escucha el silencio” en *Calle 14: Revista de Investigación en El Campo Del Arte*. Vol. 8, Nº 11, p. 146.

blanco o negro, no hay una verdad objetiva, no hay un silencio absoluto, no hay negación completamente negativa. No podemos nombrar y controlarlo todo, ni mucho menos saber lo que va a pasar porque, como ilustra en el texto, por mucho que las palabras sigan unos parámetros de repetición y sepamos casi con exactitud la sintaxis de la siguiente oración, no siempre va a ocurrir lo que damos por hecho que va a ocurrir, y menos dominarlo y adelantarnos.

Algo y nada se necesitan. Algo sin nada no existiría, así como nada sin algo tampoco existiría. ¿Necesitamos entonces lo opuesto para dar significado a un concepto? Si pensamos en términos tan ambiguos como silencio y nada es mucho más fácil para nosotros percibirlo como lo contrario a sonido y algo. Silencio es cuando no hay sonidos y nada es cuando no hay algo, en ambos casos, que esperamos que esté. Nuestra mente lo percibe de forma más sencilla ya que es difícil que generemos una imagen cuando pensamos en silencio y nada. Esta unión de contrarios es lo que, en su *Conferencia sobre Algo* (1950) -ligada a la anterior y su opuesta a la vez- ilustra más claramente. Utiliza constantemente palabras opuestas que significan juntas, aunque el resultado pierda coherencia¹³.

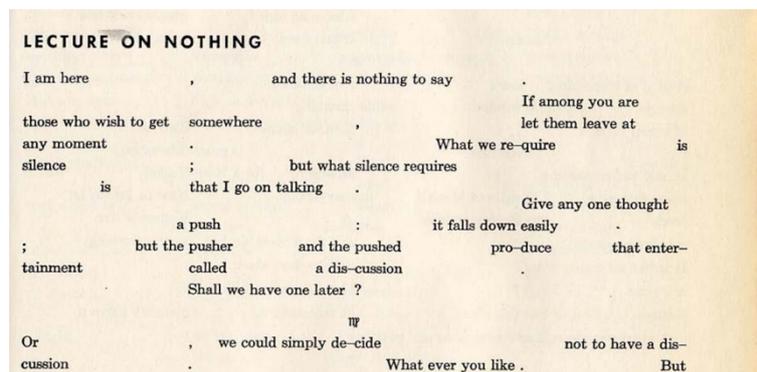


Fig. 5. John Cage. Escrito de la conferencia *Lecture on nothing*, 1959.

3.3.1.2. 4'33"

La famosa pieza insonora. Cuatro minutos y treinta y tres segundos. El concepto es bastante sencillo y todos lo conocemos, además de ser la desembocadura del desarrollo de los pensamientos del compositor, que ya hemos comentado. Aún así, no mucha gente lo entiende ni lo quiere entender por ser música sin música, una pieza en la que no pasa "nada" ya que se espera que pase algo, meditado y compuesto a poder ser. El pianista se sienta, distribuye y cumple los tiempos, cierra y abre la tapa del piano y poco más. ¿Qué ocurre entonces y por qué es tan importante dentro del mundo artístico y musical? Y para nosotros, por supuesto. Cage descubre el silencio que es y redescubre los sonidos no intencionados a través del azar. Esto es, a partir de su experiencia en la cámara sorda que, con toda la tecnología disponible, no era capaz de crear un silencio en el que no se oyera nada; Cage descubre que la

¹³ CAGE, J (1959). "Conferencia sobre algo" en *Silencio*, M. Pedraza y J. Hidalgo. Madrid: Árdora.



Fig. 6. John Cage. Partitura de 4'33", 1917.



Fig. 7. John Cage. Interpretación de 4'33", 1952.

ausencia total de sonido era imposible de vivir y que el silencio, la experiencia que estaba viviendo, era una experiencia rica en sonidos. Una vez asume esta realidad empieza a componer desde el silencio, desde lo no predeterminado¹⁴.

Hay un problema. El compositor intenta crear al espectador una situación en la que sea capaz de recibir y aceptar los sonidos que el silencio esconde, que sea consciente de cómo es vivir el silencio. Pero es que la experiencia de Cage no es la misma que la del espectador, ni entre ellos. Es algo tan propio y subjetivo que es casi imposible de describir y compartir. Lo mismo pasa con el libro xilográfico del proyecto personal, aunque uno de los objetivos sea lograr toda aproximación posible para generar una idea cercana a lo que es en realidad - aunque esta nunca sea objetivo y global-. Es por ello que 4'33" nos presenta la idea del silencio como lugar que da la bienvenida a todo los sonidos -libres de ataduras-, propios y del entorno, intencionados o no; pero es superficial. Nosotros debemos coger esa percepción del silencio y apropiarnos de ella para descubrir nuestra forma de enfrentarnos a él. No podemos evitar que exista, pero sí podemos aceptarlo y darle la importancia que posee, incluso por el mero hecho de existir.

4. LIBRO ILUSTRADO Y LIBRO DE ARTISTA

Desde la época prehistórica, el ser humano ha representado figuras y elementos, pensando en la perdurabilidad de estos. La especie primitiva reproduce gráficamente las formas, siguiendo un patrón que se repite en distintos soportes. Era cuestión de tiempo que se precisara de un elemento que recogiera dichas representaciones para poder almacenarlas y comunicarlas a generaciones futuras. Nace así en la civilización sumeria el primer objeto considerado propiamente un libro. El libro, con su gran carácter comunicativo y de libre expresión, posee una carga simbólica indudable que le ha llevado incluso a ser perseguido¹⁵.

Uno de los primeros objetivos del libro, el de difundir los conocimientos - religiosos, principalmente- a la gente, mayormente analfabeta; se servía de los tradicionales métodos de reproducción -grabado en relieve que evolucionó, por cuestiones de detalle, al grabado a buril- para producir y propagar los libros¹⁶, permitiendo a estos, casi obligándoles, a aunar texto e imagen. Al ilustrar un libro descubren que se unen dos canales de comunicación, dos artes, convirtiendo a su vez al lector en espectador que recibe los mensajes más fácilmente. Poco a poco va evolucionando hasta que, en el siglo XIX, la

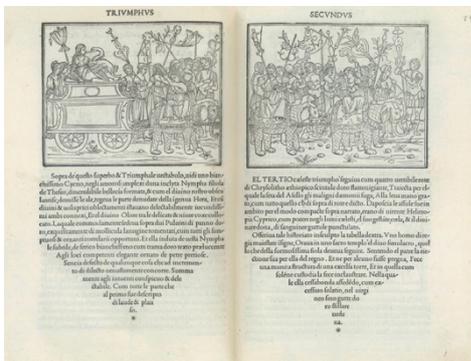


Fig. 8. Aldo Manucio y Francesco Colonna: *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499. Libro ilustrado.

¹⁴ PRITCHETT, J (2009). "Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4'33"" en *La anarquía del silencio: John Cage y el arte experimental*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

¹⁵ BARRIOS, L (2020). *La rebelión del libro de artista: idea + audacia*. Donostia: Arteliburu.

¹⁶ ESTEVE, F (1948). *El grabado en la ilustración del libro. Las gráficas artísticas y fotomecánicas*. Madrid: Doce Calles. P.P. 24-27.

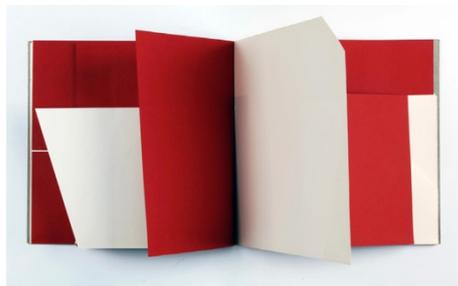


Fig. 9. Bruno Munari: *Libro illegibile*, 1953. Libro de artista.

ilustración en el libro es considerada un género dentro del campo artístico, surgiendo un nuevo concepto: el libro ilustrado por artistas. El artista, más o menos reconocido, participa en mayor o menor medida en el proceso de creación, producción y edición del libro. Dependiendo de estos factores, en el siglo XIX, se distinguen distintos tipos de calidad del libro, desde obras más artesanales hasta tiradas masivas de cierta calidad en la que el artista no es el único que la produce¹⁷. Una hibridación de las distintas formas de crear el objeto por el artista, un cuestionamiento sobre los límites y el significado de este como medio y mensaje -contenedor y contenido-, unas necesidades experimentales del lenguaje de los artistas de las vanguardias, entre otras cosas; son los ingredientes para que el libro cobre la categoría de obra por sí misma, de obra plástica, en los años sesenta, bajo el nombre de libro de artista¹⁸.

5. LA XILOGRAFÍA EN EL LIBRO

Las primeras impresiones se realizan, hasta finales del siglo XVI, tallando un bloque de madera, por su relativa sencillez e inmediatez. Incluso antes de establecer el nacimiento de las primeras imágenes consideradas, actualmente, propiamente artísticas; se utilizan frecuentemente maderas para crear diseños, simples y toscos, para estampación textil. La Iglesia favorece la difusión de esta técnica al ver las claras ventajas que esta supone para propagar conocimientos e ideas rápida y económicamente al poder imprimir imagen y texto simultáneamente. Los primeros libros confeccionados a partir de bloques de madera son realizados por los monasterios en cantidades considerables en el segundo cuarto del siglo XV, aumentando progresivamente la demanda tanto de escritos como de estampas hasta que los libros xilográficos suponen la transición entre las impresiones sueltas y los modernos libros ilustrados de finales de siglo¹⁹.

Aunque en un principio se utilice la xilografía por la comodidad que ofrece, el bajo coste y las pocas herramientas que, simplificando mucho, necesitan; esta es retomada en el siglo XIX por su lenguaje, tan directo y real que es difícil de imitar; retomando, además, el concepto de libro artesanal. Es por ello que los expresionistas alemanes se nutren del grabado en madera para crear, con todo el proceso que supone y asumiendo todos los roles, libros libres y primitivos. Esta vuelta es el resultado de una identificación con la antigua tradición del grabado alemán, al legado de su país, a los orígenes de su arte. Gauguin es considerado el encargado de restablecer este sentimiento y revalorizar la

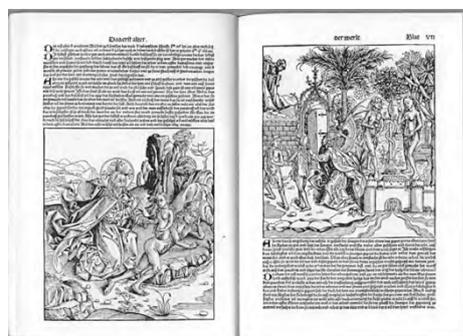


Fig. 10. Hartmann Schedel. *Crónicas de Nuremberg*, 1493. Libro xilográfico.

¹⁷ MARTÍNEZ, J (1998). *Un ensayo sobre grabado. (A finales del siglo XX)*. Santander: Creática Ediciones. P.P. 93-94.

¹⁸ BARRIOS, L (2020). *La rebelión del libro de artista: idea + audacia*. Donostia: Arteliburu. P.P. 26-28.

¹⁹ CHAMBERLAIN, W (1988). *Manual de grabado en madera y técnicas afines*. Madrid: Hermann Blume. P.P. 14-15.



Fig. 11. Anselm Kiefer. *Die Hermannschlacht*, 1977. Libro xilográfico.

xilografía, ya no sólo entendida como un medio para un fin²⁰. Sus exploraciones, experimentos y estudios sobre la técnica consiguen crear estampas increíblemente modernas, tanto que impresionan al artista que sigue su camino: Edvard Munch. Este, centrado en la manipulación de la matriz como elemento clave en la confección de una xilografía, introduce elementos de la propia madera como parte del dibujo. Gracias a la calidad de las obras de estos artistas -y muchos más que comentaremos más adelante-, así como por otros factores externos, la xilografía se establece como un medio artístico independiente transformando, más adelante, la idea que se tiene de libro xilográfico, encontrando un hueco en el mundo del arte y llegando a convertirse en toda una experiencia para el lector/espectador.

5.1. MEDIO Y LENGUAJE EN SÍ MISMO

La xilografía es utilizada, hasta hace relativamente poco, como un mero medio de reproducción en el que se traslada un dibujo del papel a la matriz. Si ya de por sí trasladar una misma imagen a distintos soportes y con distintas herramientas supone un cambio relevante en la expresión y significado de esta, utilizar una madera viva con herramientas con las cuales no podemos tener un gesto similar al de una mano al dibujar genera un resultado completamente diferente, un lenguaje diferente. El objetivo es aceptarlo, interiorizarlo y servirnos de él para generar mensajes que se apoyen del lenguaje que genera el medio. Entendiendo cómo funciona el sistema de estampación en relieve podemos ser libres, errar y disfrutar de la expresividad que el gesto xilográfico ofrece. El medio empleado, en este caso madera contrachapada, incorpora ya de por sí una imagen previa dependiendo del tamaño del tablero y la dirección y cantidad de veta que contenga, clave para crear la obra. Con ello, ejemplificamos cómo no hay medio sin lenguaje y cómo la xilografía es una clara representación de la unión de estos conceptos, siendo esta su característica más destacable.



Fig. 12. Edvard Munch. *El beso*, 1902. Xilografía. 44,5 x 44,5cm.

5.1.1. La expresión xilográfica

“Así surgieron aquellos trazos robustos y toscos”²¹. Palabras de Westheim que, en su libro *El grabado en madera*, reflexiona sobre lo que ahora entendemos por estilo xilográfico, repasando y analizando la historia del grabado en madera. Como hemos comentado, la xilografía ha sido considerada, si acaso, un arte menor para la gente humilde, pasando por alto sus posibilidades y limitaciones técnicas, siendo sometida a exigencias que no era capaz de cumplir. Con ello, los resultados que se consiguen con la técnica

²⁰ CHAMBERLAIN, W (1988). *Manual de grabado en madera y técnicas afines*. Madrid: Hermann Blume. P.P. 47-48

²¹ WESTHEIM, P (2014). *El grabado en madera*. México D.F.: FCE - Fondo de Cultura Económica. P. 52.



Fig. 13. Erich Heckel. *Roquairol*, 1917. Xilografía. 32 x 24cm.



Fig. 14. Edvard Munch. *Pánico en Oslo*, 1917. Xilografía. 38 x 56cm.



Fig. 15. Otto Müller. *Knabe zwischen Blattpflanzen*, 1912. Xilografía. 35 x 50cm.

“conducen irremediabilmente a la violación y al abuso de un procedimiento”²², luchando contra lo que hoy conocemos como estilo xilográfico. Pero ¿a qué nos referimos cuando nombramos dicho “estilo”? ¿A esos trazos robustos y toscos? Sí, cuando hoy nos ponemos delante de una imagen y nos percatamos de esos trazos espontáneos, de esa fuerza áspera, de las irregularidades de la línea, de las simplificaciones de las formas, de los contrastes, del ritmo; sobre todo de la expresión del gesto, distinguimos que esa imagen es una xilografía. Ese gesto primitivo esencia de esta genera una expresión que algunos artistas son incapaces de pasar por alto.

5.1.1.1. Edvard Munch

Edvard Munch es un artista artesano. Grabador moderno que prioriza la libertad de lo que quiere expresar por encima de todo, eligiendo la técnica que más le ayude a reforzar el discurso porque considera, como hemos visto, que no hay medio sin lenguaje²³. Como artista -y artesano- que comprende las posibilidades así como las limitaciones de cada técnica, decide por sí mismo qué procedimiento gráfico seguir para plasmar la imagen, ejecutándola a su vez. Como xilógrafo es un referente para todo aquel que estudie y se interese por las matrices. La forma en la que integra la madera y el dibujo es insuperable. Respeta las formas, las vetas y todos los elementos gráficos que aporta la madera. Si prima la verticalidad de la estampa, por ejemplo, es porque la matriz es tallada en vertical, porque tiene en cuenta la dirección de la veta -vertical- y porque la fuerza expresiva del discurso es mayor si la imagen está tratada de esa forma. Todos los factores y posibles resultados son tenidos en cuenta por Munch.

5.1.1.2. Expresionismo alemán

6.

En 1905, en Dresde; Kirchner, Bleyl, Heckel y Schmidt-Rottluff crean el grupo Die Brücke, al que se unen más adelante artistas como Max Pechstein, Emil Nolde y Otto Müller²⁴. En ellos destaca la cantidad de obra gráfica que, influenciados por Gauguin y Munch, crean. Con un clima de incertidumbre, los artistas encuentran en la xilografía el medio perfecto para volver al primitivismo del arte. Estos tallan directamente sobre la matriz formas austeras, desiguales, violentas, contrastadas, matéricas y simplificadas buscando una pasión y una fuerza que sirva de protesta.

²² WESTHEIM, P (2014). *El grabado en madera*. México D.F.: FCE - Fondo de Cultura Económica. P. 22.

²³ WESTHEIM, P (2014). *El grabado en madera*. México D.F.: FCE - Fondo de Cultura Económica. P. 189.

²⁴ CHAMBERLAIN, W (1988). *Manual de grabado en madera y técnicas afines*. Madrid: Hermann Blume. P. 51.



Fig. 16. Emil Nolde. *Profeta*, 1912. Xilografía. 32,1 x 22,2cm.

A principios de siglo los alemanes necesitan de un movimiento de revuelta en todos los ámbitos. En lo cultural se busca la autenticidad, expresando sentimientos y pensamientos a la espera de una respuesta de vuelta, a través de un diálogo íntimo con el espectador. Todo ello conforma una nueva identidad grupal, así como personal. Sienten una conexión con la antigua tradición del grabado alemán cuyo origen se halla en las primeras estampas de la Edad Media que se han comentado anteriormente. Es por ello que vuelven a revalorizar la artesanía, pero esta vez sí es considerada un arte, autónomo entonces. A pesar de todas estas características comunes, cada artista tiene su propio lenguaje, diferente incluso en cada etapa de su vida, detallar cada uno requeriría de un trabajo completo. Algunos artistas nos parecen especialmente interesante, como Erich Heckel por cómo el tratamiento de la línea consigue un estilo más duro, anguloso y nervioso; Emil Nolde, que consigue una expresividad y un dramatismo inalcanzables; Feininger, que busca un ritmo quebrado y astillado; Otto Dix que plasma el caos, el terror y la bestialidad; etc. Todos ellos liberan a la xilografía de las cadenas que los dibujantes le pusieron y arrancan la expresividad del lenguaje que esta es capaz de generar²⁵.

6.1.1.1. Georg Baselitz

Así como los expresionistas alemanes, los artistas que surgieron a finales de los años setenta -conocidos como neoexpresionistas- procuran recuperar su pasado histórico tras el intento del gobierno alemán de hacer desaparecer su tradición, tratando de conseguir una sumisión del pueblo. Muchos artistas son los que reaccionan tras la Segunda Guerra Mundial, poniendo sus vidas en peligro. Entre ellos destacamos a Georg Baselitz y a Anselm Kiefer por el lenguaje de los procedimientos gráficos de los que se aprovechan para recuperar y ensalzar la memoria histórica, aunque el primero no se identifique con los neoexpresionistas.

Como artista interesado en el proceso de creación, Baselitz encuentra en la gráfica un registro de todo aquel ensayo y error que no consigue con la pintura y la escultura. Su obra evoluciona desde la búsqueda de un lenguaje personal hasta conseguir una línea y un gesto cuya fuerza expresiva abarca sus obras más monumentales. En un principio, y casi como cualquier persona que se adentre en el mundo del grabado, su objetivo es trasladar un dibujo a la plancha. Se sorprende por la inmediatez, la frescura y el lenguaje que solo el grabado es capaz de ofrecer- algo que no hicieron los primeros grabadores-. Baselitz busca la síntesis de la línea, tramándola hasta unir figura y fondo, modificando los elementos -quedando una muestra de ello- todas las veces que considere. Por otra parte, considera el acto de tallar primordial para reflexionar y fundirse con la propia acción, en la que controla el trazo directo. Aunque el gesto no sea tan espontáneo como el del resto de artistas expresionistas y neoexpresionistas, éste sí que es una preocupación para el artista y una de sus características más



Fig. 17. Georg Baselitz. *Akt im Lehnstuhl*, 1977. Linograbado. 220 x 151cm.

²⁵ SABARSKY, S (1984). *Grafica dell'espressionismo tedesco: [Exposicion]*. Milano: Mazzotta.



Fig. 18. Georg Baselitz. *Kopf*, 1983. Xilografía. 36 x 50,3cm.

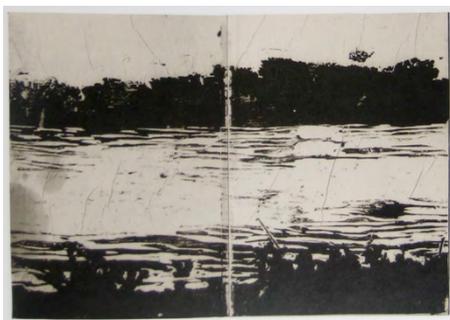


Fig. 19. Anselm Kiefer. Fragmento del libro *Der Rhein*, 1983. Xilografía sobre emulsión. 60 x 41,5cm.

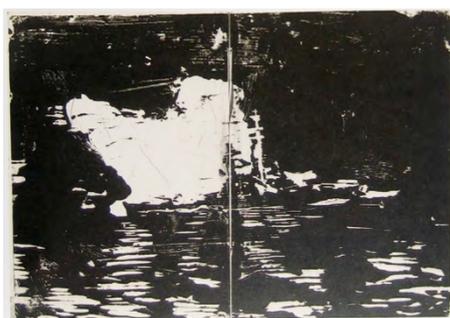


Fig. 20. Anselm Kiefer. Fragmento del libro *Der Rhein*, 1983. Xilografía sobre emulsión. 60 x 41,5cm.

destacables. El gesto que otorga espontaneidad aporta una riqueza expresiva inigualable a la obra, y eso es lo que pretendemos conseguir en el libro.

6.1.1.2. Anselm Kiefer

Si hay un artista centrado en el propósito que siguen los neoexpresionistas alemanes, ese es Anselm Kiefer. El artista muestra un total compromiso con el intento de recuperación de la historia del país, a través de diversos procesos, considerando sus obras un proyecto colectivo. Se sirve del arte “feo” y brutal para reflexionar sobre la memoria alemana insistiendo al espectador que reflexione a su vez sobre sí mismo y su propia historia: pasada, presente y futura. Todo ello lo hace a través de la mitología y la simbología, pues no es capaz de representar objetivamente los horrores que su país ha cometido en un pasado. Es por ello que, como observamos en su libro *Der Rhein*, se obsesiona con el bosque, siendo este el escenario donde suceden las narrativas. El bosque, así como los elementos que lo componen, es muy importante para su cultura, llegando a obsesionarse con representarlo. Ensambla maderas en sus cuadros, incorpora imágenes impresas con las texturas de estas y, sobre todo, utiliza la propia madera para crear xilografías en las que se plasma la huella. Además de la textura que consigue con las matrices, utiliza el grabado en relieve como ofrenda al legado de Alemania en las que repite, además del lenguaje, los temas que se trataban²⁶.

Kiefer crea a lo largo de su vida una inmensa cantidad de obras, principalmente libros. Encuentra en ellos el formato perfecto para narrar la historia gracias a su estructura. Configura una secuencia página tras página en la que se unen texto e imagen, retroalimentándose para llegar a comunicar -objetivo principal del objeto libro- y hacer pensar -objetivo de Kiefer-; simulando de algún modo los primeros libros impresos.

6. PROYECTO

El concepto del proyecto y las ideas que se defiende están desglosadas y consideramos que bien definidas. Ahora procederemos a explicar y mostrar cómo estas se ven reflejadas y representadas en el libro de artista, así como todo el proceso de creación y construcción de este.

6.1. LIBRO XILOGRÁFICO

El libro habla con el lector/espectador para ponerle en una situación concreta y ver cómo le afecta y reacciona ante lo que va sucediendo. Al igual que Kiefer, ambientamos la historia en el bosque, el cual simboliza ese mundo silencioso, pero a la vez ruidoso. Al recorrer el mundo nos vamos dando cuenta

²⁶ GARCÍA SÁNCHEZ, C (2012). *Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.



Fig. 21. Portada del libro xilográfico. Tabla de contrachapado impresa en serigrafía. 47x46cm.

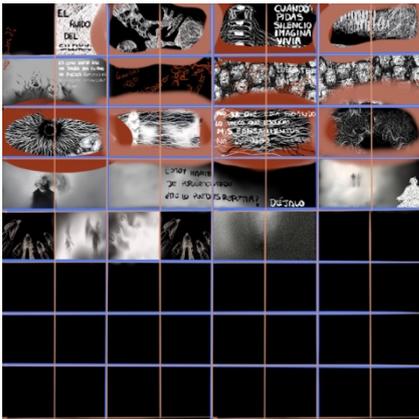


Fig. 22. Ejemplo de maquetación de los primeros bocetos realizados para el libro. Ilustraciones en Procreate.

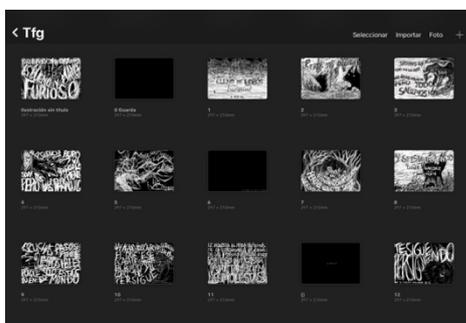


Fig. 23. Captura general de los bocetos definitivos realizados para el libro. Aplicación de Procreate.

de lo sombrío, peligroso y alarmante que es, ya que a cada paso que se da (cada página) el lobo acecha, está ahí, pero no es fácil de percibir para el protagonista. Es bastante obvio que le persigue pues todos lo estamos viendo -y muy en grande- pero él no consigue escucharle, puesto que va siempre por su espalda y es imposible de visualizar. Con ello concluimos que es evidente lo que está ocurriendo, pero no lo es tanto para él, por lo que estamos ante dos realidades distintas: el mundo oyente y el mundo silencioso.

Además, la obra presenta una realidad caótica y confusa, así como contradictoria, al igual que el propio término. En el bosque hay momentos de silencio, de tensión, pero también hay sonidos de la naturaleza que nunca llegan a cesar del todo. Así, texto e imagen acompañan al lector página tras página mostrando cómo silencio y ruido son sinónimos e inseparables para darse significado.

6.1.1. Proceso y construcción del libro

Las razones y el por qué de la decisión de crear este libro ya han sido expresadas en puntos anteriores. El objetivo está claro desde un principio, cómo llegar a él ha sido lo que más ha variado. Expresar y representar una idea abstracta que además entienda el mayor público posible es difícil. Todos los cambios de idea, los bocetos, las maquetas, las pruebas con distintos materiales, las pruebas de estado... han sido claves para perfeccionar y pulir lo máximo posible la forma de llegar a alcanzar ese objetivo. Ha sido un proceso de experimentación y de gran aprendizaje de la xilografía -teniendo en cuenta el tiempo disponible-, tanto teórica como artesanalmente.

Desde un principio se busca una conexión directa con el lector, por ello se decide utilizar texto e incluirlo en la matriz, como se realizaban en las primeras impresiones, para que surja del gesto personal y el texto no sea solo texto sino también imagen, quedando todo integrado. La primera de las opciones de secuencia del libro es un cúmulo de preguntas hacia el espectador en el que se le pone en ciertas situaciones y se le va preguntando cómo reaccionaría y cómo se sentiría. Son situaciones comunes del día a día que ayudan a que este se ponga en la piel de una persona con pérdida auditiva, pero se descarta por ser muy disperso y perder un poco el objetivo del proyecto, además de ser excesivamente largo y muy difícil de imprimir todo, si además queremos sacar edición. Otra de las opciones que se barajan es la de realizar, con la encuadernación de cortes alternos, dos secuencias distintas. Por un lado, se lee desde la perspectiva del silencio y por otro desde el ruido, pero la historia es la misma. Así, se ejemplificarían perfectamente ambos mundos y veríamos cómo una misma narrativa se ve desde diferentes perspectivas. Esta idea nos sigue pareciendo interesante pero no se consigue llevar a cabo porque el definitivo está bastante avanzado y esta, lamentablemente, surge demasiado tarde. Finalmente se decide por utilizar la parte en la que se ejemplifica todo con una metáfora con el bosque, ya que resulta más poético, pero se refleja bien lo que



Fig. 24. Pruebas. Adaptación al lenguaje xilográfico. DM y papel continuo gris.



Fig. 25. Entintado de dos de los DMs de prueba en el taller.

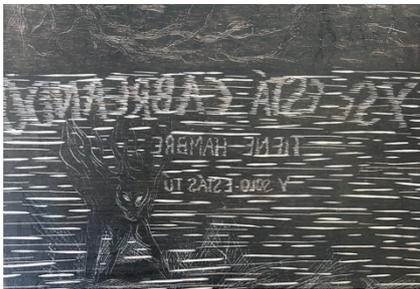


Fig. 26. Contrachapado tallado y entintado para observar el posible resultado.

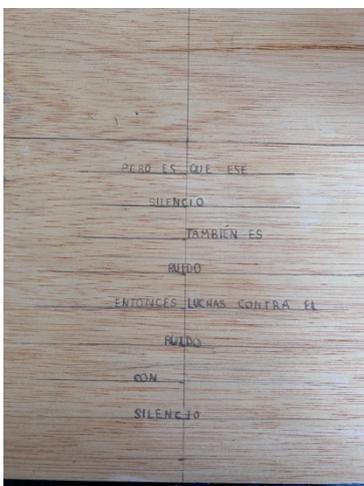


Fig. 27. Boceto sobre el contrachapado. Previamente a ser tallado.

queremos defender. Con esto queda todo más centrado, la secuencia es lineal y la narrativa queda más clara.

Las primeras pruebas comienzan a surgir el año anterior con algunos proyectos previos que persiguen el mismo objetivo, el de visibilizar, pero que se abordan desde distintas perspectivas. Se realizan bocetos tanto en papel con distintas técnicas como en digital, además de pruebas talladas directamente sobre la matriz para ver todos los resultados posibles. Por cuestiones de comodidad se organiza y construye el libro en digital con la aplicación de Procreate, pero siempre pensando en poner las imágenes a disposición del lenguaje xilográfico, primando este por encima de los bocetos iniciales.

6.1.2. Matrices

Tras defender en puntos anteriores el por qué del actual estilo tan característico de la xilografía entendemos la importancia del medio para la construcción de su lenguaje. Es por ello que desde un principio realizamos numerosas pruebas con distintas maderas y materiales para comprobar cómo funcionan tanto a la hora de gubiar como a la hora de estampar.

Casi al comenzar se descarta el linóleo como material a utilizar. No buscamos un resultado fino, necesitamos un gesto y un resultado que no quede tan artificial, además de descartarlo por su elevado coste al tener en cuenta la cantidad de planchas -relativamente grandes- que confeccionan el libro. Por su facilidad de adquisición, así como su económico precio comenzamos a tallar y a probar con el DM. Es un material que aguanta una amplia tirada y consigue negros potentes que contrastan con el blanco. Al ser resistente, ya que reúne características de la madera y del linóleo, se pueden conseguir resultados brutos por la propia composición del material y da la opción de utilizar herramientas eléctricas para conseguir resultados diferentes. Realizamos varias pruebas con un torno para crear efectos de desgarre y movimiento, dejando vía libre el descontrol y la imprecisión de la herramienta; pero finalmente descartamos el uso del DM por su dificultad para tallar, además que el medio no aporta a la obra ya que los resultados que ofrece son similares a los del linóleo, y no es lo que pretendemos conseguir. A pesar de no ser útil para la realización del libro, con la práctica hemos aprendido mucho del material, sobre todo algunos trucos para que se ablande un poco y sea más sencillo de tallar, recuperando su dureza al secar.

Decidimos empezar con alguna madera veteada ya que, al decantarnos por la narrativa del bosque, que la matriz aporte información es un punto a nuestro favor. Comenzamos con tablas de contrachapado por los grandes formatos más o menos baratos que se pueden encontrar en el mercado. Esta madera tampoco es fácil de tallar, la gubia debe estar muy bien afilada y seguir la dirección de la veta. Si, por el contrario, queremos ir en contra de la dirección, es necesario cortar esa veta. Esta es una de las desventajas del material, ya que no permite la fluidez del trazo en todas las direcciones. A pesar de ello y tras realizar varias pruebas de tallado, observamos que es una madera blanda y por tanto es puede

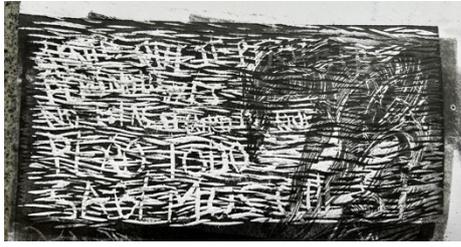


Fig. 28. Prueba de estampación del DM. Superposición de negros con transparente.



Fig. 29. Proceso de estampación en el taller. Utilización de reservas para organizar la maquetación de las páginas.



Fig. 30. Proceso de talla.

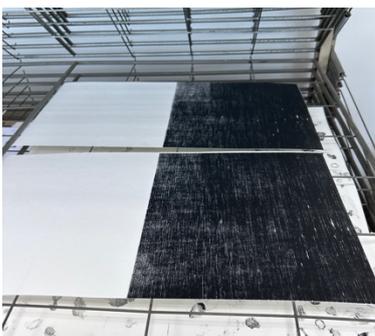


Fig. 31. Estampas definitivas sobre papel Fabriano Única. 24x46cm.

incidir en ella, hundirla. Con ello podemos conseguir resultados finos imitando al gesto de dibujar, simplemente incidiendo con un lápiz duro, tipo 4H; o resultados bastos aplastando zonas con distintos materiales. Por fin conseguimos un material que deje su huella pero que a su vez se puede manipular fácilmente.

6.1.3. Pruebas

Las primeras pruebas de estado son realizadas estampando las planchas de DM talladas. Jugamos con la superposición de estas, así como con la saturación de la tinta negra, para generar el máximo ruido posible. Hacemos varios tonos de grises con la tinta transparente, sin blancos, simplemente para generar ciertas distorsiones con la superposición. Estas primeras pruebas tienen un tamaño menor al de las estampas definitivas, aunque ese iba a ser el tamaño inicial. Más adelante decidimos aumentar el tamaño para que cada página incluyera la máxima información posible, intentando amortizar el espacio de estas. Además, los formatos grandes son mucho más llamativos para el espectador y se sale un poco del típico formato del libro, imitando al mismo tiempo a las grandes obras de los expresionistas y neoexpresionistas.

Estas pruebas no se utilizan finalmente por el cambio de material que hemos comentado, pero son una muy buena toma de contacto. Además, son necesarias para construir el resultado final poco a poco, confiando en el proceso. Las pruebas de estado de las matrices pensadas para el libro definitivo nos sirven para medir la cantidad de tinta del rodillo, la transparencia, los papeles idóneos, si es necesario aportar más información a la matriz, etc. Utilizando papel Torreón y papel continuo gris, vamos revelando cómo se va comportando la madera y el lenguaje que construye.

6.1.4. Talla de la madera

Tallar es una acción tan directa como indirecta. Indirecta porque no estamos en contacto inmediato con la madera, nuestro cuerpo no está tocándola todo lo que dura la acción. Directa porque es el resultado más real procedente de un gesto. Las herramientas con las que trabajamos deben ser una extensión de la mano, pero muchas veces controlarlas es complicado, hay mucho azar de por medio. Es necesario aceptarlo y dejarnos llevar para conectar con el lenguaje xilográfico.

La gubia es imprecisa, pero precisamente ahí se encuentra su encanto. Tallando expresamos, a través de esos trazos que gubiamos, un movimiento, un gesto. No es difícil caer en la búsqueda de un resultado concreto sin abrirse al cambio. En el caso del libro, partimos de una idea y de unos bocetos. Pero no porque busquemos ese resultado sin prestarle atención a la xilografía, sino porque necesitamos seguir un orden para construir el libro. Con la madera medida probamos a tallar sobre un dibujo previo, sin dibujo, con mucha precisión, menos precisión, con un movimiento muy rápido y descontrolado, o un movimiento corto y muy controlado. Así, hemos experimentado con



Fig. 32. Estampas definitivas sobre papel Fabriano Única. 24x46cm.



Fig. 33. Estampas definitivas sobre papel Fabriano Única. 24x46cm.



Fig. 34. Proceso de recorte de todos los pliegos a la misma altura. Arreglar imperfecciones.



Fig. 35. Proceso de encuadernación. Unión de ambas tapas con el fuelle entelado. Revestimiento de la parte interior con tela de encuadernar negra.

diferentes gubias -de cañón o de tricanto- de mayor o menor tamaño, afilada o sin afilar para un resultado más astillado. En este proceso, descubrimos que la madera de contrachapado, al ser blanda, es posible incidir en ella hundiéndola con diferentes materiales. Lijando o con materiales con un acabado duro pueden dejar una huella de registro en la madera muy interesantes y diferentes a lo que estamos acostumbrados.

6.1.5. *Proceso de estampación*

Este proceso es igual o más importante que cualquier otro. Técnicamente es necesario controlar muchos puntos, tratando de solucionar cualquier error que podamos tener tanto entintando como estampando. Para poder llevar a cabo este proceso realizamos una pequeña maqueta con todos los pliegos para no perder de vista el orden y facilitar todo lo posible la encuadernación. Dividido en cuatro cuadernillos, cortamos todos los papeles a medida y clasificamos dónde va cada estampa. Una vez en el taller, repitiendo el proceso varios días, entintamos las zonas que vayan a ser reproducidas ese día. Utilizamos tinta negra con un poco de suavizante para que vaya todo un poco más fluido y no haya problemas con el papel, ya que el Fabriano Única no es idóneo para sumergir completamente pero sí para estar húmedo. Con la presión previamente ajustada, ponemos la madera en este y dividimos el papel o papeles que deben estamparse. Al ser cuatro cuadernillos hay caras que se estampan en un papel y otras en otro, por ambas caras, hay que tener mucho cuidado con eso.

Hemos tenido fallos de organización, pero finalmente se han resuelto con mucha paciencia. El proceso de estampación no ha tenido mucho misterio, hemos seguido las reglas generales y llevado mucho cuidado con la limpieza. Precisamente por esto, hemos podido experimentar y disfrutarlo mucho. En el taller hemos probado distintas maneras de pasar el rodillo, distintos grosores, distintos tamaños, diferentes cantidades de tinta, hemos ajustado la presión de diferentes formas buscando el acabado idóneo, etc. Hemos aprendido mucho tanto de las herramientas como de la técnica en sí, y eso ha sido lo más interesante.

6.1.6. *Proceso de encuadernación*

Impresas con serigrafía, las tablas presentan la portada, la contraportada -colofón- y los laterales que cierran el libro, creando una especie de caja y protegiendo los papeles que se exponen debido a la altura de todo junto. Reiteramos la importancia de la propia matriz en el lenguaje del libro, que ha sido capaz de expresar lo propuesto. Para ello, utilizamos el propio contrachapado como principio y final del libro, siendo la estructura de este. Las tapas de contrachapado, como se ha mencionado, son impresas con serigrafía, pero el proceso para alcanzar ese resultado también es interesante. La matriz tallada es la protagonista. Es decir, tallamos una tabla con el lenguaje gestual que se intuye que se encuentra en el interior para entintarla posteriormente.



Fig. 36. Fitolitos para la impresión con serigrafía sobre contrachapado. Portada, laterales y contraportada -colofón-.

Una vez entintada, volvemos a tallar lo que consideramos necesario para conseguir el efecto de ruido en las palabras del título y los trazos en movimiento. Procedemos a escanearlo todo y limpiar las zonas digitalmente en las que se ve lo tallado para que en la pantalla se bloquee la emulsión y la veta real se aprecie. Entonces, imprimimos los fotolitos (fig. 34) en acetato para su posterior impresión en el contrachapado sin tallar, pero ofreciendo el efecto de tallado. Conseguimos así que la propia matriz sea la portada pero que se reproduzca sin ningún cambio en la edición gracias a la técnica de la serigrafía que nos permite imprimir en soportes alternativos al papel.

Los cuatro cuadernillos del libro son cosidos con costura seguida a un fuelle, con hilo negro 100% algodón. Para llegar a ello, es necesario terminar de cortar todos los pliegos a la misma altura, con regla y cúter para controlarlo mejor. Una vez todos los cuadernillos están listos, construimos el fuelle entelando un papel de buen gramaje con tela negra de encuadernar. Con una separación de dos centímetros entre cuadernillos, organizamos todos los pliegos, fijándolos a su parte del fuelle para que al pasar el punzón no se mueva nada. Enceramos el hilo, medimos y procedemos a coserlo todo bien. A modo de lomo, el fuelle une las tablas de contrachapado que crean la estructura externa, lo que aporta la flexibilidad a la caja para su fácil manipulación a la hora de visualizarlo.

7. CONCLUSIONES

Este proyecto ha cerrado un ciclo. Decidí cursar la asignatura de xilografía por pura casualidad. El primer día me enamoré de la técnica, del proceso creativo y del resultado que algo tan “sencillo” era capaz de brindar. Nunca antes había realizado algo así. Más adelante, comencé a cursar libro de artista, y otra vez la misma sensación. Lamentablemente y por problemas personales no pude exprimir ni aprovechar la asignatura al máximo. Así, decidí volcar todo lo que quería experimentar e indagar en un mismo proyecto: un libro xilográfico.

Con este libro he disfrutado como nadie. He puesto a prueba los materiales, he descubierto “trucos” para trabajarlos mejor, los he intervenido de diferentes formas para ver todos -o gran parte- de los resultados posibles, etc. Me he sentido libre tallándolos, rayándolos, cortándolos...

En cuanto al concepto y a los objetivos del proyecto más de lo mismo. El año pasado comencé a explorar y a indagar sobre las personas con poca capacidad auditiva. A pesar de vivir con esta “condición” desde muy pequeña, nunca me había preocupado de si era la única que se sentía así. Ni siquiera en el colegio. Por eso, cuando empecé con el ejercicio de autoexploración para un proyecto y contacté con una asociación para que me ayudara a llevarlo a cabo, me sentí comprendida y menos sola. Ha sido todo un reto tanto abrir lo que sentía a la gente como expresar una idea tan abstracta y que el resto lo comprendiera al leerlo. No ha sido fácil, pero fue un reto y considero que lo hemos conseguido.

Es mucho peso crear un libro que englobe a todas las personas en la misma situación, y más cuando han puesto su granito de arena para que esto saliera

adelante. Coordinar y decidir cómo enfocarlo ha sido lo más complicado. He querido que todos y todas se sintieran identificados y que, al mismo tiempo, el resto nos comprendiera.

Lo que hayamos conseguido ya es un gran paso. Poco a poco y feliz.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARROYAVE, M (2014). “¡Silencio!...Se escucha el silencio” en *Calle 14: Revista de Investigación en El Campo Del Arte*. Vol. 8, Nº 11.
- BARRIOS, L (2020). *La rebelión del libro de artista: idea + audacia*. Donostia: Arteliburu.
- CAGE, J (1961). *Silence*. Wesleyan University Press of New England: Hanover. Traducido y editado por M. Pedraza y J. Hidalgo en *Silencio* (2002). Madrid: Árdora.
- CHAMBERLAIN, W (1988). *Manual de grabado en madera y técnicas afines*. Madrid: Hermann Blume.
- ESTEVE, F (1948). *El grabado en la ilustración del libro. Las gráficas artísticas y fotomecánicas*. Madrid: Doce Calles.
- GARCÍA SÁNCHEZ, C (2012). *Procesos de creación en técnicas mixtas a través de la xilografía*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- HANDKE, P (2015). *Ensayo sobre el lugar silencioso*. España: Alianza.
- KAGGE, E (2017). *El silencio en la era del ruido: el placer de evadirse del mundo*. España: Taurus.
- MARTÍNEZ, J (1998). *Un ensayo sobre grabado. (A finales del siglo XX)*. Santander: Creática Ediciones.
- NAVARRETE, S (2020). “Los espacios del silencio. Una reflexión de base fenomenológica de lo no evidente en la arquitectura” En *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Nº. 109.
- NICHOLLS, D (2007). *John Cage*. Illinois.: Board of Trustees of the University of Illinois. Traducido y editado por Turner Publicaciones S. L. (2009): Madrid.
- PARDIÑAS, E (2008). “El mundo del silencio. La construcción del objeto, la percepción y el razonamiento abstracto” en *Alcmeon, Revista Argentina de Clínica Neuropsiquiátrica*. Vol. 14, Nº 4.
- PRITCHETT, J (2009). “Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4’33”” en *La anarquía del silencio: John Cage y el arte experimental*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona.
- RAE. *Silencio*. <<https://dle.rae.es/silencio>>. [Consulta: 4 de octubre de 2022]
- RODRÍGUEZ BRAVO, A (2021). “¿El silencio es un sonido?: Diez principios para una teoría expresiva del silencio” en *Journal of Sound, Image and Technology*. Nº4.
- SABARSKY, S (1984). *Grafica dell'espressionismo tedesco: [Exposicion]*. Milano: Mazzotta.
- SEVILLA GODÍNEZ, H (2020). “El silencio parlante. Cavilaciones sobre el lugar de la nada en la filosofía, el arte y la ciencia” en *Fedro, Revista de Estética Y Teoría de las Artes*. Nº 20.
- WESTHEIM, P (2014). *El grabado en madera*. México D.F.: FCE - Fondo de Cultura Económica.
- WILLIAMS, J. (1983). *An interview with Morton Feldman, 22nd April 1983. By Jan Williams*. París. <<https://www.cnvill.net/mfjw1.htm>> [Consulta: 10 de marzo de 2023]
- YOUNG, L. M. (1998). *Conférence 1960*. París: Eolienne.

9. ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Susana Espinosa. Fragmento del libro ilustrado *¿A qué suena el silencio?*, 2021.

Fig. 2. Susana Espinosa. Fragmento del libro ilustrado *¿A qué suena el silencio?*, 2021.

Fig. 3. La Monte Young: *Composition 1960 #7*, 1960.

Fig. 4. Erik Satie: *Musique d'amueblement*, 1917.

Fig. 5. John Cage. Escrito de la conferencia *Lecture on nothing*, 1959.

Fig. 6. John Cage. Partitura de *4’33”*, 1917.

Fig. 7. John Cage. Interpretación de *4’33”*, 1952.

- Fig. 8. Aldo Manucio y Francesco Colonna: *Hypnerotomachia Poliplili*, 1499. Libro ilustrado.
- Fig. 9. Bruno Munari: *Libro illegibile*, 1953. Libro de artista.
- Fig. 10. Hartmann Schedel. *Crónicas de Nuremberg*, 1493. Libro xilográfico.
- Fig. 11. Anselm Kiefer. *Die Hermannslacht*, 1977. Libro xilográfico.
- Fig. 12. Edvard Munch. *El beso*, 1902. Xilografía. 44,5 x 44,5cm.
- Fig. 13. Erich Heckel. *Roquairol*, 1917. Xilografía. 32 x 24cm.
- Fig. 14. Edvard Munch. *Pánico en Oslo*, 1917. Xilografía. 38 x 56cm.
- Fig. 15. Otto Müller. *Knabe zwischen Blattplanzen*, 1912. Xilografía. 35 x 50cm.
- Fig. 16. Emil Nolde. *Profeta*, 1912. Xilografía. 32,1 x 22,2cm.
- Fig. 17. Georg Baselitz. *Akt im Lecnstuhl*, 1977. Linograbado. 220 x 151cm.
- Fig. 18. Georg Baselitz. *Kopf*, 1983. Xilografía. 36 x 50,3cm.
- Fig. 19. Anselm Kiefer. Fragmento del libro *Der Rhein*, 1983. Xilografía sobre emulsión. 60x 41,5cm.
- Fig. 20. Anselm Kiefer. Fragmento del libro *Der Rhein*, 1983. Xilografía sobre emulsión. 60x 41,5cm.
- Fig. 21. Portada del libro xilográfico. Tabla de contrachapado impresa en serigrafía. 47x46cm.
- Fig. 22. Ejemplo de maquetación de los primeros bocetos realizados para el libro. Ilustraciones en Procreate.
- Fig. 23. Captura general de los bocetos definitivos realizados para el libro. Aplicación de Procreate.
- Fig. 24. Pruebas. Adaptación al lenguaje xilográfico. DM y papel continuo gris.
- Fig. 25. Entintado de dos de los DMs de prueba en el taller.
- Fig. 26. Contrachapado tallado y entintado para observar el posible resultado.
- Fig. 27. Boceto sobre el contrachapado. Previo a ser tallado.
- Fig. 28. Prueba de estampación del DM. Superposición de negros con transparente.
- Fig. 29. Proceso de estampación en el taller. Utilización de reservas para organizar la maquetación de las páginas.
- Fig. 30. Proceso de talla.
- Fig. 31. Estampas definitivas sobre papel Fabriano Única. 24x46cm.
- Fig. 32. Estampas definitivas sobre papel Fabriano Única. 24x46cm.
- Fig. 33. Estampas definitivas sobre papel Fabriano Única. 24x46cm.
- Fig. 34. Proceso de recorte de todos los pliegos a la misma altura. Arreglar imperfecciones.
- Fig. 35. Proceso de encuadernación. Unión de ambas tapas con el fuelle entelado. Revestimiento de la parte interior con tela de encuadernar negra.
- Fig. 36. Fitolitos para la impresión con serigrafía sobre contrachapado. Portada, laterales y contraportada -colofón-.

10. ANEXOS

10.1. RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

ANEXO I. RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenible	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 2. Hambre cero.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 3. Salud y bienestar.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 4. Educación de calidad.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 5. Igualdad de género.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 10. Reducción de las desigualdades.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 12. Producción y consumo responsables.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 13. Acción por el clima.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 14. Vida submarina.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto.

1

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

El proyecto busca dar a conocer una condición, la pérdida auditiva, presente en la vida de muchas personas. Considero que el trabajo tiene relación con varios de los Objetivos de Desarrollo Sostenible tales como el tercer, cuarto, décimo y diecisieteavo punto. Para igualar el bienestar de todas estas personas es necesario brindarles una educación de calidad, consciente de las carencias que éstas desarrollan a causa de la pérdida del sentido de la audición. Trabajándolas y ofreciendo alternativas podrán percibir y enfrentarse al mundo de una manera más sencilla. El bienestar tanto físico como mental es primordial para llevar una mejor vida y aceptarse tal y como son. Ponemos nuestro granito de arena tratando de alcanzar los objetivos presentes, uniendo fuerzas con asociaciones dedicadas a ofrecer las herramientas necesarias para ayudar, intentando disminuir la desigualdad de oportunidades.

2

10.2. CONTEXTO Y PENSAMIENTO DE JOHN CAGE EN REFERENCIA AL PROYECTO

Es necesario poner en contexto antes de llegar a comentar sus máximas. Siguiendo el orden de las palabras claves que he mencionado (sonido, ruido, silencio) podemos seguir una breve línea temporal que se desarrolla junto al pensamiento de John Cage. Y es que, es muy fácil relacionarlo con el silencio, pero el artista emprendió un largo y sinuoso viaje hasta llegar a su obra más conocida.

Pongamos que el pensamiento de Cage, alejado un poco de la completa objetividad para este trabajo, se divide en siete períodos y va evolucionando de uno a otro, sacando conclusiones -aquí en brevedad- y cambiando su pensamiento. Escogemos lo que nos interesa dentro de su recopilación de conferencias y ensayos de su libro *Silence*²⁷ y destacamos los siguientes títulos -cronológicamente- que iremos, en mayor o menos medida, desarrollando: *El futuro de la música: Credo* (1937); *Música experimental: Doctrina* (1955); *Música experimental* (1957); *III. Comunicación -tercera parte de Composición como proceso-* (1958); *Conferencia sobre nada* (1959); y *Conferencia sobre algo* (1959). Como último período y conclusión -fuera del eje cronológico, así como del libro por no ser un escrito-, su célebre obra *4'33"* (1952). En ese orden. Ruido, ruido (sonido) y silencio, silencio. Más o menos, en ese orden.

-Nos centraremos casi exclusivamente en los conceptos mencionados y lo que se ha utilizado de referencia por interés en el proyecto relacionándolo con este, varias ideas que aparecen escritas en el libro no se indagarán, no por ello son menos relevantes para el pensamiento del artista-.

“Donde quiera que estemos, lo que oímos es en su mayor parte ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante.”²⁸ Con esta cita comprobamos que Cage defiende, desde su ensayo *El futuro de la música: Credo* (perteneciente al libro en el que aparece dicha afirmación) y casi hasta mitad de los años cuarenta, el ruido. El antónimo de silencio, es curioso. ¿Cómo llega entonces a escribir *4'33"*, una pieza contraria al ruido, a la electrónica que busca? Con un cambio de mentalidad no tan drástico como parece, aunque aparente lo contrario en su ensayo, en el que, de hecho, la palabra silencio no llega ni a aparecer. Diversas teorías son las que promueve en este y que van acercando a considerar el silencio. Y, es que, destaca la validez de todos los sonidos. Todos. Sin distinción. Aunque en este momento ni se plantea que el silencio signifique por sí mismo, que sea un sonido. Va uniendo cabos, sin saber lo que sucedería en un principio, al estructurar las piezas siguientes al ensayo (previamente comentado en este) en estructuras temporales, siendo el tiempo la única forma de medir el silencio²⁹. Lo único que, piensa, tienen en común el sonido y el silencio. “La música es pensada entonces como construida sobre bloques de tiempo que contienen sonido, ruido o silencio”³⁰. O todo a la vez. Todo a la vez parece imposible. Son contrarios, sería una paradoja.

Si damos por verdad que lo único que tienen en común estos dos concepto contrarios -erróneamente nombrado- es el tiempo es porque no hemos entrado

²⁷ CAGE, J (1961). *Silence*. Wesleyan University Press of New England: Hanover. Traducido y editado por M. Pedraza y J. Hidalgo en *Silencio* (2002). Madrid: Árdora.

²⁸ CAGE, J (1937). “El futuro de la música: Credo” en *Silencio*, M. Pedraza y J. Hidalgo. Madrid: Árdora.

²⁹ NICHOLLS, D (2007). *John Cage*. Illinois.: Board of Trustees of the University of Illinois. Traducido y editado por Turner Publicaciones S. L. (2009): Madrid. P. 42.

³⁰ ARROYAVE, M (2014). “¡Silencio!...Se escucha el silencio” en *Calle 14: Revista de Investigación en El Campo Del Arte*. Vol. 8, Nº 11, p. 146.

a una cámara sorda, como manifiesta Cage en *Música Experimental: Doctrina*³¹. Destruimos la verdad de que son opuestos entonces, estamos equivocados, y añadimos una nueva idea: el silencio absoluto no existe, es un sonido, y, en el caso de la cámara, el sistema nervioso y el circulatorio. Solamente hay sonidos, pero unos son intencionados y otros -los silencios- no. Concluye Cage que, si hay vida, hay sonidos y que la experiencia de ausencia de estos no puede ser vivida³². Es que, el mundo no es libre de la presencia de sonidos y, por ende, de silencios. Pero estos silencios son percibidos por la mente de formas diferentes, desde - como era usual anteriormente- como un corte en el tiempo entre dos sonidos; como parte de un discurso expresivo intencionado; e incluso, como un sonido impredecible que simplemente llamamos silencio por no haber sido voluntario e invariable. “Hay, puede demostrarse, sonidos que oír y los hay siempre, si hay oídos para oírlos”³³.

En 1957 empieza a darle cada vez más importancia a los sonidos no intencionados, así lo expone en *Música Experimental*³⁴. Afirma una vez más que el espacio y el tiempo vacío no existen. Vacío como sinónimo de nada y silencio. No existe, no podemos silenciar un silencio, que estamos entendiendo no es tan silencioso como se pensaba. Surgen -ruidos y silencios: sonidos- se quiera o no se quiera. Nace una nueva música, experimental, que acoge todos y cada uno de los sonidos, incluyéndolos en el pentagrama o no (sonidos del ambiente). Con ello, son libres. Pertenecen a todos y el único límite lo ponen nuestros oídos y la forma en la que nos enfrentamos a ellos. Cómo los percibimos, ya que ellos simplemente existen como sonidos, estemos o no ahí para verlos. Esta nueva música trae consigo una nueva actitud, no intentando entenderla sino dejándolos, prestándoles atención.

Cage sigue dudando, en 1958, de todo lo que se daba por hecho. Así se observa en *III. Comunicación* dentro del escrito *Composición Como Proceso*³⁵. Empieza a hacer preguntas directas al lector, cosa que, personalmente, me llama mucho la atención por cómo es capaz de hacerle pensar y ser partícipe. Lo utilizo con gusto. ¿Hay siempre algo que oír, no hay nunca paz y silencio?, pregunta Cage. Cuestiona los sonidos y nuestra percepción de ellos, sobre si los percibimos como bonitos o feos, sonido o ruido. Pregunta, además, si seríamos capaces de intercambiar los términos, empezando así la paradoja y la unión de contrarios sobre lo que construye las dos conferencias más importantes de su carrera: *Conferencia sobre Nada y Conferencia sobre Algo*.

³¹ CAGE, J (1955). “Música experimental: Doctrina” en *Silencio*, M. Pedraza y J. Hidalgo. Madrid: Árdora.

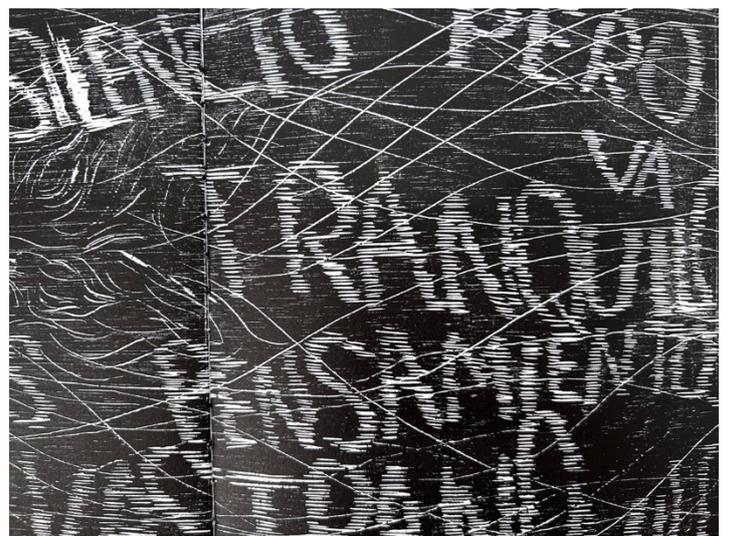
³² ARROYAVE, M (2014). “¡Silencio!...Se escucha el silencio” en *Calle 14: Revista de Investigación en El Campo Del Arte*. Vol. 8, Nº 11, p. 145.

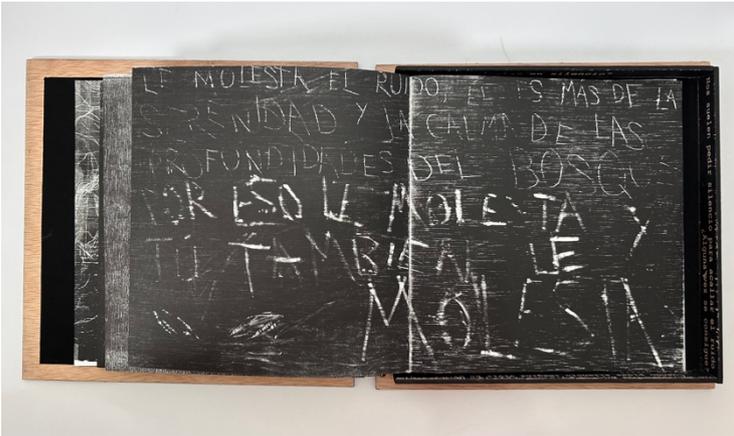
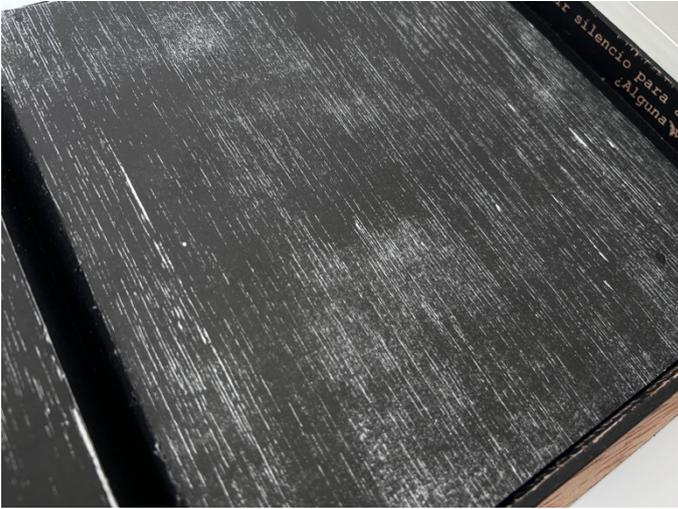
³³ CAGE, J (1955). “Música experimental: Doctrina” en *Silencio*, M. Pedraza y J. Hidalgo. Madrid: Árdora. P. 23.

³⁴ CAGE, J (1955). “Música experimental” en *Silencio*, M. Pedraza y J. Hidalgo. Madrid: Árdora.

³⁵ CAGE, J (1958). “Composición Como Proceso: III. Comunicación” en *Silencio*, M. Pedraza y J. Hidalgo. Madrid: Árdora.

10.3. FOTOGRAFÍAS DETALLE PROYECTO EL RUIDO DEL SILENCIO





Libro de artista realizado por Susana Espinosa Fernández en el año 2023
Elaborado con la técnica del grabado en relieve, se han utilizado 19 planchas de contrachapado (24x22,5cm)
Han sido estampadas sobre papel Fabriano Unica en el taller de Xilografía de la Universidad Politécnica de Valencia. En esta misma ubicación, en el taller de Serigrafía, han sido impresas las tapas
Consta de 5 ejemplares numerados, 2 pruebas de estado y una prueba de artista

Susana Espinosa Fernández

10.4. FANZINE LA GOSSA SORDA (LITERAL). HISTORIA DE UNA ADOLESCENTE.

Con el objetivo de utilizar la obra personal para visibilizar la vida de las personas con poca o ninguna capacidad auditiva nace este pequeño proyecto. Tratamos de alcanzar otro tipo de público, un público adolescente estudiante, para concienciar y evitar el acoso escolar hacia las y los adolescentes parcial o totalmente sordos. Es por ello que el lenguaje y las imágenes son graciosas, amenas y fáciles de entender. Está especialmente pensado para repartir en el instituto Gabriel Miró en el que la protagonista es relativamente conocida, siendo más sencillo captar la atención de los lectores.

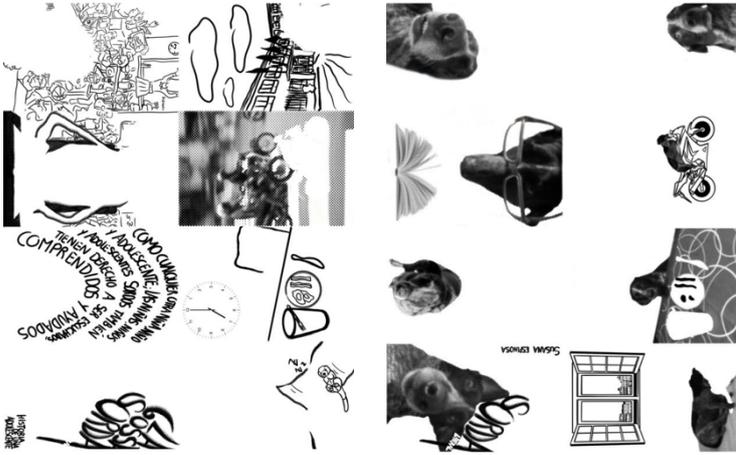
El él, se narra la historia de la rutina de un día cotidiano en el instituto de una perra sorda cuya realidad aparentemente es normal, pero cuyos pensamientos están plagados de inseguridades y miedos por tener que aislarse. Es evitada por sus compañeros y compañeras de clase por no conseguir integrarse debido a su sordera parcial. Impreso en serigrafía, se consigue este efecto gracias a la tinta luminiscente que es invisible a simple vista pero que está ahí y se puede ver claramente en la oscuridad.

Se trabajan cuatro fotolitos, pero tres tintas, teniendo en cuenta la imagen completa de la parte de detrás. En cada página, con Procreate, se van ensamblando distintos lenguajes a modo de collage pero que funcionan muy bien juntos. La lectura es visual hasta que se intuye el texto invisible y se trata de leer.

El proceso de creación es sencillo. Se imprimen los fotolitos en acetatos a la vez que la emulsión aplicada previamente en la pantalla termina de secarse. Insolamos, dos veces en este caso, las imágenes A3 en orden de estampación. Se lava la pantalla tras insolar, se seca y procedemos a preparar las tintas y la cinta para imprimir. Con todo colocado y los papeles, cartulinas de diferentes colores, preparados; se imprimen varios ejemplares. Una vez impreso, se cortan del mismo tamaño a la vez que se corta el centro y se dobla siguiendo la encuadernación de corte central.

La última parte del proyecto está sin terminar. Queremos imprimir y repartir varios de los ejemplares en el instituto, acompañado de una charla. Aún está en proceso de organización, pero se llevará a cabo.

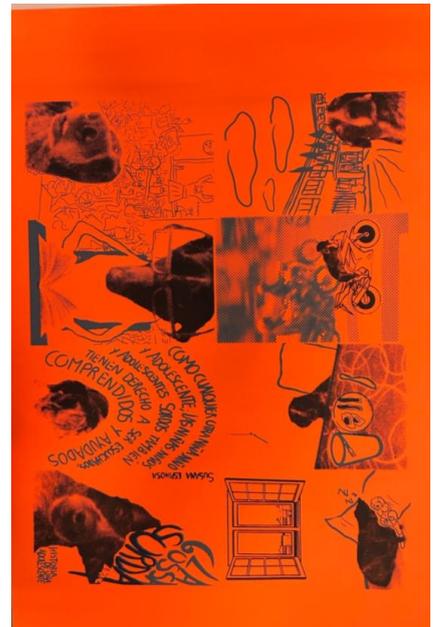
Adjunto varias imágenes del proceso, así como del resultado.



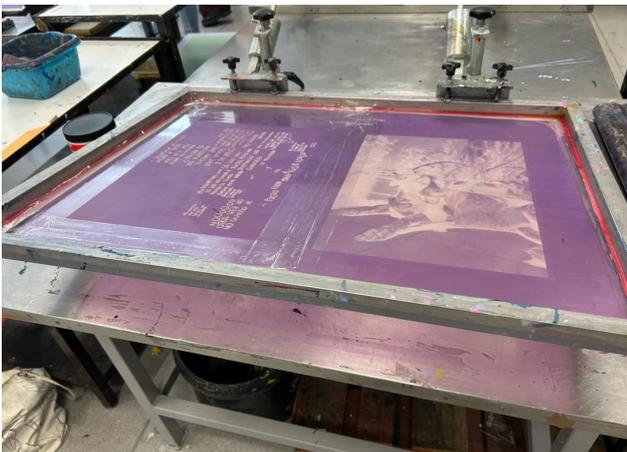
NO QUIERO
OTRA VEZ NO
QUIERO IR
A LA ESCUELA
PORQUE NO
ME GUSTAN
LOS PROFESORES
Y LOS AMIGOS
QUE ESTAN
SIEMPRE
CONMIGO
Y ME
GUSTAN
MUCHO
MÁS
QUE
ESTAR
SOLO
Y
SIN
NADIE
CONMIGO
Y
ME
GUSTAN
MUCHO
MÁS
QUE
ESTAR
SOLO
Y
SIN
NADIE
CONMIGO

NO QUIERO
OTRA VEZ NO
QUIERO IR
A LA ESCUELA
PORQUE NO
ME GUSTAN
LOS PROFESORES
Y LOS AMIGOS
QUE ESTAN
SIEMPRE
CONMIGO
Y ME
GUSTAN
MUCHO
MÁS
QUE
ESTAR
SOLO
Y
SIN
NADIE
CONMIGO

NO QUIERO
OTRA VEZ NO
QUIERO IR
A LA ESCUELA
PORQUE NO
ME GUSTAN
LOS PROFESORES
Y LOS AMIGOS
QUE ESTAN
SIEMPRE
CONMIGO
Y ME
GUSTAN
MUCHO
MÁS
QUE
ESTAR
SOLO
Y
SIN
NADIE
CONMIGO



Algunas impresiones en distintos colores de cartulina. Impresas dos tintas hasta el momento. Maquetado para su posterior encuadernación.



Pantalla preparada para la estampación de la tinta luminiscente y el póster posterior.



Preparación para cortar los fanzines y encuadernarlos.



Fragments del fanzine *La Gossa Sorda (literal)*. Historia de una adolescente.



Fragments del fanzine *La Gossa Sorda (literal)*. Historia de una adolescente.



Fanzine *La Gossa Sorda (literal)*. Historia de una adolescente.