

TFG

EL ROSTRO Y LA PALABRA

Presentado por Simeón Llicer
Tutora: Rosa Martínez-Artero

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2017-2018



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Utilizamos las palabras más por el contexto de donde las sacamos que por su propia definición. Este Trabajo Final de Grado indaga en este contexto desvelando que paradójicamente ningún concepto se describe por sí solo, todo requiere de un entramado; de un espacio para poder ser.

Desde esta intención se introduce de modo expositivo, y a través de un recorrido histórico en los diversos campos artísticos las claves sensibles y conceptuales provenientes de una búsqueda interdisciplinar, fruto del análisis expresivo y las cualidades comunicativas de diversos campos, materiales y técnicas. Una investigación que parte de la elección del material y la técnica, la resolución e interrelación rostro-palabra y la revisión del resultado que acaba por unificar todos los trabajos: La idea de lenguaje como signo/símbolo y del rostro como imagen.

Produciendo un uso del lenguaje consciente de sí mismo con el propósito de reflejar una identidad (propia). El lenguaje alberga la esencia de quien lo emplea.

Habitar y construir.

Palabras clave: lenguaje, rostro, palabra, objeto, vídeo, mosaico, grabado.

ABSTRACT AND KEYWORDS

Words are used more according to the context than to their own definition. This Final Work Degree searches through that context and It reveals paradoxically, that no concept can describe itself, everything requires a framework. An space for existing.

From this intention, sensible and conceptual keys are introduced by an expositive way, and through an historical tour around diverse fields. These keys come from an interdisciplinary research. They, re the fruit of expressive analysis and communicative skills from different fields, materials and techniques. An investigation which begins with material and technical choices, the resolution and interrelation between face and word. And finally, the assesment of the result that unifies every work: Language as a sign/symbol and face as an image.

It produces a self-conscious language use, with the purpose of reflecting our identity. Language keeps its users essence.

Living and building.

Keywords: language, face, word, object, video, mosaic, engraving.

	Pág.
1. INTRODUCCIÓN	4
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	5
2.1. OBJETIVOS	5
2.2. METODOLOGÍA	5
3. PROYECTO <i>EL ROSTRO Y LA PALABRA</i>	6
3.1. CONCEPTOS Y REFERENTES	6
3.1.1. El retrato	6
3.1.2. Fotografía	8
3.1.3. Cine	9
3.1.4. Arquitectura	10
3.1.5. Escultura	11
3.1.6. Mosaico	12
3.1.7. Teatro	13
3.1.8. La palabra	14
3.1.9. El Lenguaje	15
3.2. SOBRE MI OBRA	17
3.2.1. <i>Concussus</i>	17
3.2.2. <i>Villagio, Circoli, Fiori</i>	19
3.2.2.1. Villagio	19
3.2.2.2. Circoli	20
3.2.2.3. Torri	21
3.2.2.4. Fiori	21
3.2.3. <i>Caffetiera</i>	21
3.2.4. <i>Comes suspensives</i>	23
3.2.5. <i>Blau</i>	24
3.2.6. <i>Telai</i>	26
3.3. CATÁLOGO	29
4. CONCLUSIONES	38
5. BIBLIOGRAFÍA	39
6. ÍNDICE DE IMÁGENES	41
7. ANEXOS	43

1. INTRODUCCIÓN

Empezaré por desenmascarar este título, cuya función es otorgar un carácter general que me permita profundizar en los diversos aspectos provenientes de la dicotomía entre cuerpo y materia; idea y expresión; rostro y palabra. Un par de conceptos complementarios desde el que se articulan los diversos estudios que conforman este trabajo, siendo un trabajo que indaga en la idea de lenguaje a través de la palabra como signo/símbolo y del rostro como imagen.

La historia del arte evoluciona entre el concepto de comunicación y la idea de expresión; desde una intención comunicativa hasta el uso del tema como premisa de la experimentación y la búsqueda de las cualidades matéricas y conceptuales.

Este proyecto no tiene un carácter ilustrativo si con ello entendemos formalizar o resolver las ideas aquí planteadas. Pues este mismo trabajo es la apertura hacia otras preguntas, ya que rostro y palabra van a ser siempre reflejo de un conjunto de factores: de dónde viene, por dónde pasa y a dónde va dirigido.

La memoria consta de seis apartados que avanzan desde la introducción, pasando por los objetivos y metodología hasta llegar a la conclusión, bibliografía e índice de imágenes. Sobre la escritura de la memoria hay que advertir que se ha seguido una manera de exponer los conceptos más bien enunciativa, tipo aforismos, fruto de la síntesis de lecturas escogidas. Tal vez pueda parecer incluso poética, y esta percepción no dista mucho de un sentir emocional y riguroso acerca de lo leído y encontrado en la bibliografía estudiada. Las enunciaciones sintéticas, los párrafos derivados de estas, las frases cortas, así como las citas que las acompañan se disponen en cada apartado respetando el concepto principal, así como al conjunto de autores del que se han extraído, a modo de anotaciones conectadas, cercanas a un *abstract*. Se verá al respecto que la bibliografía se ha distribuido también por apartados.

Soy consciente de que con esta manera de escribir me alejo de la prosa académica un tanto, pues quiero que el proyecto y la memoria del proyecto se sitúen en la misma esfera de sensibilidad, que en mi caso se traduce en la contaminación de todos los ámbitos de actuación en los que me muevo y me he movido para realizar el estudio conceptual y para escoger la metodología de los procesos de materialización de las obras.

La finalidad de este proyecto es mostrar un/mi desarrollo artístico mediante trabajos de diversos ámbitos que acaban por desvelar en apariencia

de trabajo final la dirección que siguen mis inquietudes artísticas. Desde la necesidad de buscar un diálogo con los materiales y sus múltiples propiedades, con rostro y palabra propios.

A través del presente TFG, pretendo subrayar la importancia del nacimiento de la palabra (concepto) como toma de conciencia; saber que existo porque puedo ser nombrado. Combinado con que puedo expresarme porque puedo ser escuchado, mostrando mi rostro.

Tensión, aparecen los conceptos.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS

El objetivo de este TFG como ya se ha dicho, es indagar en el lenguaje mediante la palabra como signo y del rostro como imagen, haciendo un recorrido a través de diferentes corrientes artísticas y de la propia evolución del arte con la finalidad de encontrar una cohesión entre principio y creación; entre rostro y palabra. Con la intención de hacer de la historia un puente metafórico desde el que mostrar mi trabajo, tratando de ofrecer diversas herramientas con las que comprender el provenir y devenir de mis proyectos. Materializando con cada uno de los trabajos un vocabulario propio con el que expresarme.

2.2. METODOLOGÍA

Más que un solo método de investigación, el presente Trabajo de Final de Grado combina diversos métodos comunes. Parte de una revisión bibliográfica y una investigación documental que se concreta en el apartado de “contextualización” dentro del cuerpo de la memoria, donde la elección de los diferentes apartados y la información obtenida a través de cada uno se muestra como una selección que sirve de punto de partida para abordar la comprensión de los trabajos presentados.

Desde la observación del entorno a través del pensamiento crítico se producen mis creaciones artísticas a través de enfoques alternativos, aplicando el método heurístico y la experimentación con distintos materiales y técnicas. Los recursos organizativos del proceso de resolución que han contribuido especialmente a determinar la vía de solución a la cuestión planteada se sitúan dentro del método heurístico:

ESCOGER Y DECIDIR LA TECNICA.

2. RESOLVER EL USO DE MATERIALES Y LA INTERRELACION ROSTRO-PALABRA.

3. REVISAR LA SOLUCION (hallando paradójicamente el mismo resultado).



1. Philippe de Champaigne: *Retrato triple del Cardenal Richelieu*, 1642. Óleo sobre lienzo, 58 x 74 cm. Londres, The Nacional Gallery.

2. Chuck Close: [detalle] *Linda*, 1975-76. Acrílico y lápiz sobre lienzo, 274,3 x 213,4 cm. Ohio, Akron Art Museum.

3. PROYECTO *EL ROSTRO Y LA PALABRA*

Lógico es aquello que se puede asimilar en base a los conocimientos que uno posee, por tanto, la lógica suele aparecer junto a algo que pueda serlo, es decir, la lógica aparece como calificativo de algo que le precede. Pero a veces se nos escapa que no siempre lo que se ha hecho va relacionado con algo que se ha hecho antes, al menos no directamente, y la lógica solamente sirve como hilo conductor, por ello parece lógico establecer los límites del presente trabajo y sus etapas de desarrollo; tratando de reformular así el tema propuesto.

3.1. CONCEPTOS Y REFERENTES

De los diferentes lenguajes artísticos a los que voy a referirme solo presento un esbozo de su significado e importancia en el tiempo; no veo necesidad de trasladar en el presente trabajo todo el estudio teórico de los mismos o su evolución histórica, que puede extraerse sin dificultad de la bibliografía referenciada; y solo es relevante, en tanto en cuando me permiten llegar a un punto de reflexión/partida de la propuesta de trabajo que queda reflejada en el siguiente apartado.

Los arboles alineados en las avenidas nada tenían que ver con todo esto.

PESSOA. F. *Libro del desasosiego*.

3.1.1. El retrato

Desde reconocer al primer hombre porque enterró a sus muertos (su cabeza), pasando por el retrato como aquello referido a la muerte y a la conciencia activa de transcendencia (los retratos del Fayum) y la iconografía (retrato religioso medieval), hasta llegar a la cuestión fisiognómica y pictórica; la idea de retrato evoluciona llegando a ver la fisonomía no solo como algo que pertenece al rostro, sino que cualquier paisaje o bodegón u objeto puede representar una personalidad. Los conceptos se expanden.

Nos movemos porque ya hemos sido movidos.

PAVESE. C. *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*.

Desde la aparición de las series, como los autorretratos de Rembrandt, la idea de retrato pasa de una intención transcendente a una actitud más expresiva donde lo creado adquiere una personalidad propia más allá del retratado. Una personalidad que trata de hablar por si sola. Buscando dentro



3. Piero della Francesca: [detalle] *Federico da Montefeltro y su esposa Battista Sforza*, 1465. Témpera sobre madera, 2 tablas, cada una 47 x 33 cm. Florencia, Galleria degli Uffizi.

4. Alberto Giacometti: [detalle] *Jean Genet*, 1954-55. Óleo sobre lienzo, 65,3 x 54,3 cm. Londres, Tate.



de sus cualidades comienza a metamorfosearse, multiplicarse, deformarse, deshacerse y llegar a esa frontera entre lo humano y lo otro que son el rostro de dentro o la cabeza desnuda, desollada, boca y grito.¹

Luego los cubistas que empiezan a buscar bajo la apariencia la intimidad. El rostro que se expande y se disgrega. Un rostro que empieza a hablar desde dentro, sujeto a una exterioridad imparable, irreductible, brutalmente comprometedor.²

El rostro desenfocado que fotografía Robert Frank, los retratos de Francis Bacon. La ampliación del rostro que hacen Richard Avedon, el pintor Chuck Close o el fotógrafo alemán Thomas Ruff. Noya y Bill Brandt con la simultaneidad del tiempo en un solo retrato. Antonio Saura o Frank Auerbach y la pincelada que penetra de dentro a fuera la idea de rostro. Sophie Jodoin y sus figuras atrapadas en su provenir.

El rostro que era “reflejo del alma” empieza a ser consciente de sí mismo y de sus propias máscaras. El concepto de rostro se deshace en palabras y acciones que buscan desde sus propios recursos ser de nuevo rostro.

Es el nacimiento de los seudónimos y heterónimos que hacen de su creador palabras de un nuevo rostro.

¹ GLUCKSMAN, B. *La desaparición del rostro*, p. 19.

² RUIZ DE SAMANIEGO, A. *La pérdida de nuestros rostros*, p. 46.



5. Jan Dibbets: [detalle] *Four windows*, 1991. Fotografía en color y acuarela en papel, montada sobre tablero de madera, 125 x 125 cm. Colección privada.



6. Jan Dibbets: [detalle] *Venecia*, 1991. Fotografía en color y acuarela en papel, montada sobre tablero de madera, 125 x 125 cm. Colección privada.



7. Jan Dibbets: [detalle] *Four windows*, 1991. Fotografía en color y acuarela en papel, montada sobre tablero de madera, 125 x 125 cm. Colección privada.

3.1.2. Fotografía

La aparición de la fotografía trajo consigo nuevas preguntas, afectando incluso al planteamiento de otras áreas artísticas, teniendo todas ellas que buscar dentro de sus propias cualidades para ganarse el título propio e independiente como arte. *La distancia entre modelo (aquello de lo que se parte) y sujeto (aquello a lo que se encamina) se ve reducida. El instante se vuelve muy importante, y con este la fotogenia. Hay una búsqueda de lo imprevisto; lo fugitivo.*³

Desde este momento, fotografía y pintura van cogidos de la mano hablando de aquello que les rodea. Ambas buscando mediante el diálogo una personalidad propia.

Hoy, frente a tus ojos miro, miro mi enigma.

ALEIXANDRE. V. *Sombra del paraíso*

*El fotógrafo, intensificando todas las posibilidades de la apariencia, muestra la verdad como un puzle irresuelto, como un enigma sin reposo*⁴, buscando desde sus límites su expresión, creando ventanas. Es el caso de Jan Dibbets y el uso de la fotografía (imitación) para desde aquí alcanzar la creación nuevos paisajes provenientes del juego de los límites del lenguaje fotográfico. O Man Ray, sus estampas de luz y la experimentación de los efectos al revelar las fotos o superponer el carrete. O Chema Madoz y el juego poético de diversos objetos que hablan entre si desde el espacio acotado de una foto. La foto acoge las palabras provenientes de la realidad para ser máscara.

³ AMOUNT, J. *El rostro en el cine*, p. 168.

⁴ RUIZ DE SAMANIEGO, A. *La pérdida de nuestros rostros*, p. 45.



8. Harun Farocki: *Die Worte des Vorsitsenden*, 1967. Film.

9. Krzysztof Wodiczko: [foto] *Tijuana Projection*, 2000. Proyección sobre arquitectura.



3.1.3. Cine

Si la fotografía capta un instante, el cine busca representar el tiempo. La expresión del rostro es la movilidad misma; los elementos más expresivos del rostro (los ojos y la boca) cambian constantemente, lo visible (lo evidente) cambia para acentuar lo legible.

En el cine primitivo, se nota la teatralización del rostro, cuyas articulaciones se exageran para ser más visibles. Esto lo resuelven con el simple hecho de diferenciar las cualidades del cine de las del teatro. *La cámara permite que todos los espectadores puedan ver como si estuviesen en la primera fila.* Aun así, lo que se ve en el rostro sigue viniendo de las necesidades del relato, ahora quizá más sutiles. Junto a esto, el papel del actor gana importancia, nace así el concepto del glamour, hijo de la naturaleza mediática del cine y con este la estrella, que es siempre un rostro.

Así se observa desde la historia del cine una evolución desde las posibilidades del vídeo confrontadas con la realidad, como sería el ejemplo del ilusionista Georges Méliès y sus desarrollos técnicos y narrativos, pasando por el uso de los planos y elementos simbólicos que utiliza Max Ophüls, hasta llegar hasta la estructura narrativa de Alfred Hitchcock pendiente de cómo va desvelando los acontecimientos a lo largo del film.

El cine y el vídeo contemporáneo son el rostro del lenguaje técnico-narrativo del cine primitivo.



10. Elizabeth Diller y Ricardo Scorfidio: *La nube*, 2002. Estructura arquitectónica. Yverdon-les-Bains, Suiza.

11. Gordon Matta-Clark: *Conical Insect*, 1975. Intervención en la arquitectura. Nueva York, Marian Goodman Gallery.



3.1.4. Arquitectura

Analizando el entorno desde el propio cuerpo, el ser humano ha tratado siempre de resolver sus necesidades mediante los recursos frente a los cuales se encuentra, haciendo aquello que está dentro de sus posibilidades, que en un principio no son otras que las naturales y posteriormente las que resultan de sus conocimientos científicos de la naturaleza, resultado de experiencias anteriores. Está claro que no existe un determinismo naturalista absoluto sino que muchas veces, como consecuencia de una tradición el hombre emplea otros materiales más aquellos que tiene a mano. Así vemos como por ejemplo en Egipto, el hombre se encuentra frente a la abundancia de piedra y crea soluciones como las adinteladas sostenidas por muros o columnas, y en cambio, en Mesopotamia, donde la piedra escasea el hombre idea el arco a base de ladrillos. O el arte musulmán que se sirve del ladrillo más que por los materiales a su alcance, debido a antiguas tradiciones constructivas que forman parte de la ideología del pueblo que trabaja de este modo.

Los elementos que componen la historia de la arquitectura son dialécticos no siempre deviene sobrepasar aquello de donde se parte, sino tal vez encuentra otras soluciones, lo que quiere decir que una innovación desencadena inmediatamente otra e inutiliza la anterior, y determina su desaparición después que esta última es readaptada a sus nuevas condiciones. Aquello que ya no es necesario se convierte en accesorio, en motivo ornamental.

Así vemos que, en la misma arquitectura romana (heredera directa de la griega caracterizada por la presencia de la columna como elemento de sustentación de los espacios porticados) esta misma columna se adosa al muro



12. Richard Serra: *Tilted Arc*, 1981. COR-TEN steel, 37 x 3,7 x 0.64 m. Federal Plaza in Lower Manhattan, New York.



13. Alexander Calder: *Untitled, C*, 1934. Tubería, varilla, madera, alambre, pintura y cuerda 45 x 38 x 12 cm. Nueva York, Calder Foundation.



14. Jorge Oteiza: *Caja Vacía*, 1958. Acero corten, 53,5 x 46 x 46 cm. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

sin otra función que la ornamental. Como también se observa en el Coliseo de Roma el triple sistema de órdenes estructuralmente innecesario; aquí se ve que la dialéctica ha cambiado la función de sustentación por una función estética.

La arquitectura según va evolucionando va generando nuevas necesidades a resolver, como es el ejemplo de la iluminación. La necesidad de practicar ventanales determina la desaparición de la bóveda de cañón seguido por la de crucería y los arcos torales para convertirse en contrafuertes, dejando de ser el muro la única posibilidad de sustentación.

La arquitectura en la actualidad es el rostro de lo que ha sido antes. Las estructuras de hierro y el hormigón son simplemente nuevas palabras.

El mundo y las cosas que hay en él están vivas y hablan cuando se comprende su lenguaje, y la arquitectura es el lenguaje de los hombres hablado a través del tiempo.

3.1.5. Escultura

La arquitectura es escultura habitada.

BRANCUSI, C. *Brancusi's Birds*

Esta frase nos invita a entender como escultura todo aquello que no es habitable. Un punto de vista razonable si analizamos la escultura como adquisición del espacio en todas sus dimensiones.

Desde esta visión nace la escultura griega, una escultura intemporal, idealizada (divina, noble, serena). *Una escultura sin temática, sin compromisos. La escultura total, forma y contenido en un sentido ideal.*⁵ Una escultura que llegará a ser la imagen que hoy conocemos como escultura clásica. Donde lo que se crea es una recreación de lo que se ve. Tal vez aquí esté la clave, en la

⁵ PUIG, A. *Síntesis de estilos arquitectónicos*, p. 3.



15. Kurt Schwitters: *Merzbild Kijkduin*, 1923. Óleo, lápiz y assemblage de madera sobre cartón, 74,3 x 60,3 cm. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

16. Toyoharu Kii: *A corner of Town*, 2016. Mármol sobre cemento 16,5 x 15,25 x 12 cm. Colección privada.

evolución de la escultura, en el transcurso de la imitación, en la creación.

Desaparece el naturalismo.

Contrapuesto a la idea de perfección en la imitación del cuerpo humano que busca el clasicismo (purismo), aparecen estilos más expresivos como el Barroco o el Romanticismo, todos ellos deviniendo lenguaje básico de la escultura.

En la Edad Media todo queda reducido a un concepto universal de estilo (manuales iconográficos o modelos a imitar). La escultura pierde su autonomía para formar parte de la ornamentación, y desde aquí nace la mística, la contemplación, el éxtasis... Valores que empiezan a dotar de personalidad la escultura. Miguel Ángel y sus trabajos con piedra tallada con la intención de desvelar que hay dentro de ella. O Vasari, donde la escultura surge del bloque de mármol como el cuerpo del agua.

La pasión por la materia; desde un mismo rostro varias lenguas.

Búsquedas como las del Manierismo, con la multiplicidad de la visión escultórica y el valor cinético de movimiento que ofrecen las obras de Cellini y Giovanni di Bologna. La idea de monumento de Rodin. Henry Moore y el diálogo entre material y forma. Brancusi y la escultura en su más simple expresión. Julio González que inventa una nueva sintaxis en el lenguaje escultórico, que heredarán constructivistas...

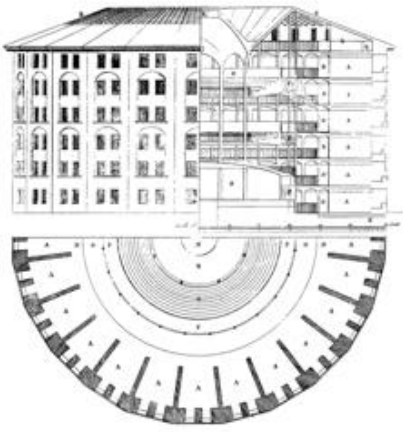
Cambian los materiales, las técnicas, los conceptos, y junto a ellos, su rostro.

3.1.6. Mosaico

El mosaico es una técnica autónoma que se retroalimenta de sí misma y de los diversos campos artísticos, siendo un lenguaje interdisciplinar. Un arte impregnado de cualidades pictóricas y escultóricas, que evoluciona desde la Grecia antigua, pasando por Roma, el arte Bizantino, el Art déco, hasta el siglo XX. Tratando de encontrar una identidad propia (un rostro). Intrínsecamente anti-naturalista, a veces simbólico, comprometido con la materia y comprendido muchas veces como medio para un fin proveniente de otro campo.

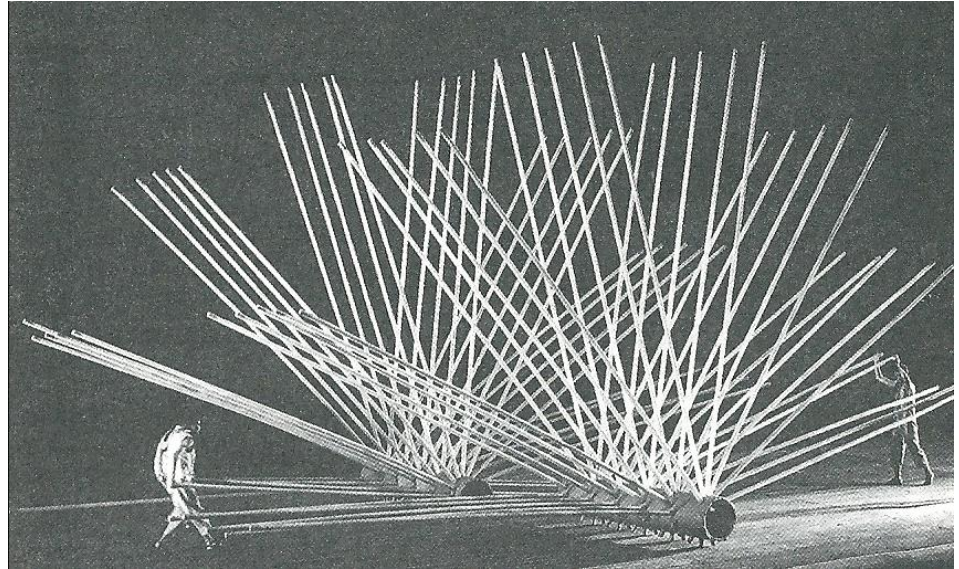
De la utilización del mosaico como elemento decorativo bidimensional se llega a una visión tridimensional de la materia. Desde el rostro del mosaico se crean nuevas técnicas y materiales lo dotan de personalidad en las diversas partes del mundo.

Los vidrios venecianos, los nuevos esmaltes, la cerámica. Desde la idea de



17. Jeremy Bentham: *Diseño del panóptico de Bentham*, finales siglo XVIII.

18. Remondi; Caporossi: *Ameba.*, 1986 Parte seconda: al distaco.



collage, la idea de recubrimiento, y el assemblage, se enriquece el vocabulario expresivo del mosaico, que atraviesa la línea de la artesanía para proclamarse arte.

Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto.

KRISTEVA, J. *Semiótica. Volumen I*

3.1.7 El teatro

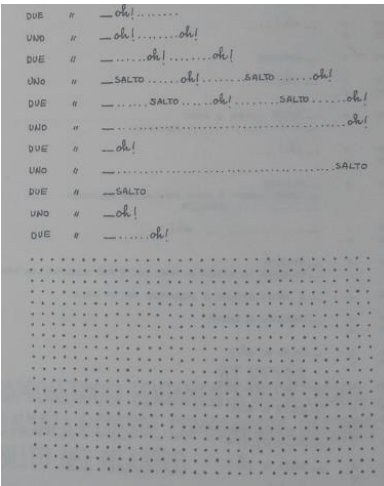
Todo cuerpo participa en cada uno de nuestros movimientos.

MEJERCHOL'D, V. *Sul teatro. Scriti 1907-1912.*

El teatro es la conquista continua del espacio, el cuerpo y la palabra que se entrelazan para crear un rostro, testimonio lacónico del tiempo.

Hablar de teatro es hablar de arquitectura, escenografía, objetos, movimientos... que desde sus cualidades individuales evocan una escena. El teatro es una actividad de ocio, la historia del teatro es el reflejo sociocultural de una época y lugar determinados.

Desde la arquitectura, el teatro evoluciona de los espacios abiertos (Grecia, Roma...) pasando por las representaciones medievales de temas religiosos en las iglesias, hasta llegar a los edificios teatrales cerrados del Renacimiento y el Barroco, espacios diseñados con la intención de aprovechar al máximo la envergadura del arte teatral. La posibilidad de controlar las luces, de crear efectos y cambiar de escena mediante mecanismos en búsqueda de una puesta en escena realista, contrastará con el concepto de teatro del siglo XX.



19. Alexander Calder: *Performing sculpture*, 1926-1931. London, Tate Modern.

20. Remondi; Caporossi: *Cottimisti*, 1977. Texto donde se señalan las acciones de los personajes. Escena 6.

Elevado a la categoría de arte por los griegos, el teatro evoluciona según las exigencias y necesidades. Del teatro naturalista y la imitación de la realidad al “teatro de atmósfera” donde se pasa de la imitación a la síntesis de recursos, dejando abierta la posibilidad imaginativa; dando cabida a la *fantasía del espectador*.⁶

*La escena ilusionista había perdido en el espíritu mucho más de lo que había ganado en cuerpo.*⁷

La intimidad cercana entre público y actores se ve cuestionada por los teóricos del teatro del nuevo siglo. El mimo, el juglar pasan a ser actores formados y con ellos nacen nuevas teorías y escuelas teatrales. Como por ejemplo Vsévolod Meyerhold y la Biomecánica, Viola Spolin y el teatro improvisacional, el método psicológico de Konstantin Stanislavki o el teatro pobre de Jerzy Grotowski

El teatro desde su esencia inicia a articular un vocabulario propio con la intención de llenar con las expresiones de su rostro un lugar. Crear espacio.

3.1.8. La palabra

La palabra: *la palabra es el primer segmento de una cadena de engaños generalizados a partir de los cuales se crea realidad teatral en la vida, de la misma forma que la teatralidad se materializa, surge desde la palabra, inestimable herramienta de la retórica, de la trampa, de la traducción y del teatro.*⁸

En el film de “El pequeño salvaje” de François Truffaut, donde un niño incapaz de hablar, caminar, leer o escribir es transferido de un bosque de Francia a un instituto de investigación, se revela el nacimiento de la palabra. Teniendo en cuenta la etimología de “palabra” que en sentido figurado viene a ser: lanzar o poner al lado de algo para compararlo. En este film se ve como “Víctor” comienza a hacer suyos los modos de expresarse, siendo consciente de que su cuerpo empieza a elaborar mediante la necesidad una serie de acciones para poder comunicarse.

⁶ LABRADA, M. *La conciencia del espectador en la teoría musical de Schopenhauer*, p. 100.

⁷ NICOLL, A. *Lo spazio scenico Storia dell'arte teatrale*, p. 166.

⁸ CONEJERO, M. *La esencia, el sueño y la palabra*, p. 7.



21. Luigi Russolo y su asistente Ugo Piatti en su estudio: *intonarumori* (máquinas de ruido), 1914-15. Milan.

22. Gary Hill: *Mediations*, 1986. Vídeo.

Un lenguaje propio, entendiendo como lenguaje un sistema de signos utilizados para comunicarse. Acciones o palabras que designan y nombran aquello que vemos generando conceptos y símbolos.

3.1.9. El Lenguaje

El lenguaje en cualquier figura o forma es un conglomerada de símbolos..

PIERRAKOS, E. *Self-Transformation*.

...basta con tocarlos ligeramente, obteniendo así un sonido que es su alma.

CAGE, J. *El espacio del sonido, el tiempo de la mirada*.

El lenguaje va más allá de la respuesta a un estímulo, cuando llega a ser consciente de sí mismo, somos capaces de encontrar los patrones que forman el modo de expresarnos, un modo adquirido por mimesis según nuestras necesidades; y es desde aquí, desde de donde parte la búsqueda de nuestra individualidad. Nuestra personalidad empieza a reformular todos los esquemas comunicativos tratando de consolidar un estilo propio.

De-construyendo y reconstruyendo, pasando del lenguaje como medio al lenguaje como materia, se llega a la maleabilidad fonética y visiva con la que juegan tanto futuristas como dadaístas y contemporáneos. Experimentando con la gramática, componiendo sin signos de puntuación, sin adverbios ni adjetivos, generando una especie de collage que evoca mediante la base primitiva del idioma, una imagen.

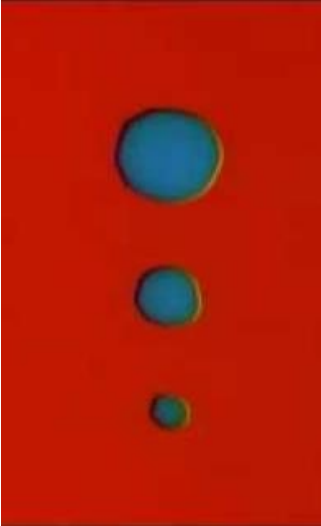
Diversos artistas, estilos y movimientos investigan acerca de las propiedades y estructuras del lenguaje. Yendo desde los “poemas sonoros” de Hugo Ball, los “poemas simultáneos”, los collages de palabras de los periódicos que hacía Tristan Tzara, llegando incluso al “Noise” o Arte del Ruido.

De la de-construcción al caos: *las mil caras del caos, repetidas como muecas obsesivas, que nos hacen guiños y se nos burlan desde la perspectiva privilegiada de quien sabe que la verdad del teatro comienza donde termina la verdad de la vida.*⁹

El lenguaje *puede ser considerado un universo autónomo y auto-suficiente donde, paso a paso, cada uno de los diseños ideados por el artista genera su propia energía hasta consumirse en su propio fuego, para reconstruir más tarde, partiendo de las cenizas, un nuevo juego, una nueva trampa, un nuevo engaño teatral que nos sorprende como si de la primera vez se tratara.*¹⁰

⁹ CONEJERO, M. *Eros adolescente*, p. 4.

¹⁰ CONEJERO, M. *La esencia, el sueño y la palabra*, p. 8.



23. Norman McLaren: *Dots*, 1940. Vídeo.

24. Oskar Fischinger: *An optical poem*, 1940. Vídeo.



John Cage's 4'33''

De los límites nace la libertad. Quizá a este punto Joan Fuster tiene razón cuando declara con tono irónico que solo hay un pecado mortal y son las faltas de ortografía.¹¹ Con lo que se entiende que para experimentar un medio primero hay que conocer todas sus cualidades.

El lenguaje evoluciona junto a cada ámbito artístico deviniéndose independiente. Desde la búsqueda de sus propios límites y el uso de recursos retóricos provenientes de otros campos artísticos se llega al conocimiento de sus propias cualidades. Lo mismo sucede dentro de cada ámbito artístico con las diversas técnicas, instrumentos y materiales. Llegando a generarse un entramado de acciones pertenecientes a un vocabulario abstracto que solo conoce quien lo emplea. Y que todos pueden ver, escuchar, oler, degustar...

Hacer, hacer, construir.

¹¹ FUSTER, J. *Aforismes*, p. 81.



3.2. SOBRE MI OBRA

No eleves lo que es frágil, no lo expongas a que caiga.

JOUBERT, J. *Pensamientos.*

Los seis trabajos aquí presentados son una búsqueda experimental a través de diversos materiales y técnicas. Una adquisición de nuevas palabras creadas a través del diálogo entre los diversos elementos de cada trabajo. Escribir con el tiempo sobre el tiempo.

Descubrir haciendo mi cuerpo, ser y rostro.



25. Jean Arp: *The sun recircled*, 1966. Xilografía, 37 x 47 cm. Israel Museum.

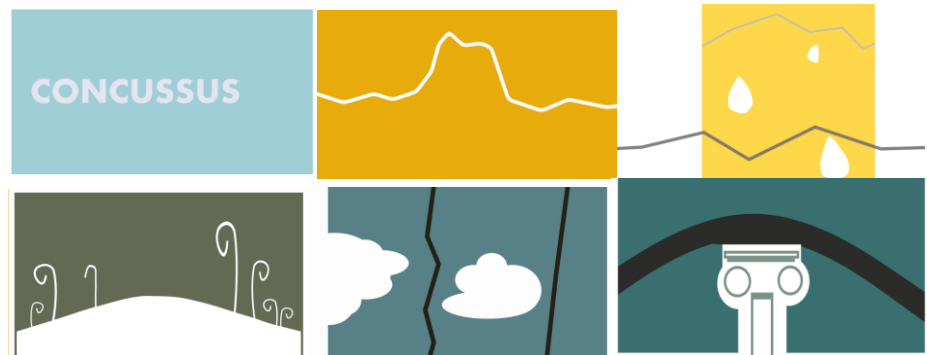
26. Jean Arp: *The sun recircled*, Paris 1966. Xilografía, 37 x 47 cm. Colección privada.

3.2.1. Concussus

La animación no es el arte de los dibujos que se mueven, es el arte de los movimientos que se dibujan.

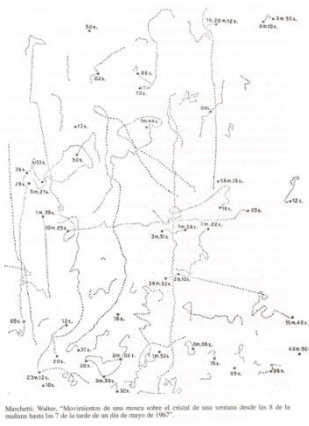
McLAREN, N. *Between the Frames*

El vídeo, entendiéndolo como sucesión de imágenes, otorga por su propia definición un sentido lineal al contenido, y tras esta línea temporal hay una coherencia imagen-sonido-tiempo.

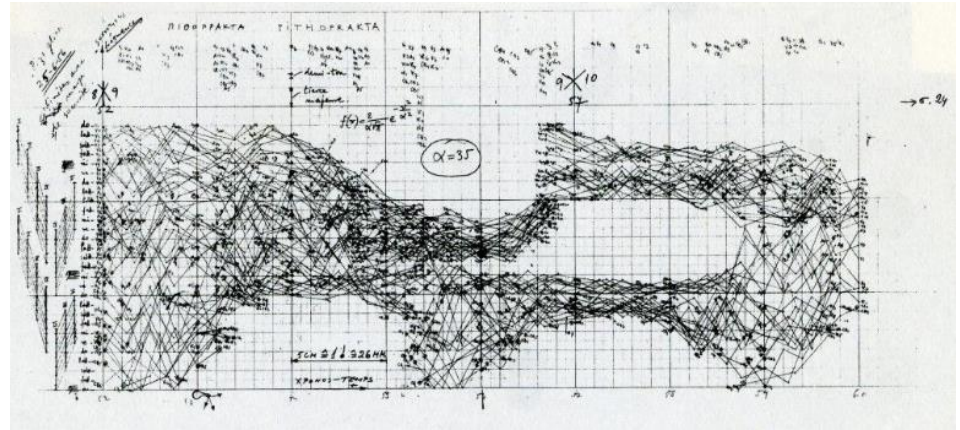


“Concussus” es una animación de 2’11” realizada en Adobe After Effects CS6 y Adobe Premiere Pro que tiene como objetivo indagar en las cualidades expresivas del vídeo. Para ello se parte de una idea principal que se divide en sonido e imagen: El sonido en este caso es una composición de grabaciones realizadas en diversos paseos y un poema fonético grabado en el estudio. La animación consiste en diversos colores planos que figurando ser una montaña van variando su color y forma y con ellos el paisaje. Desde formas que se mueven, a montañas, pasando por la lluvia, las plantas que crecen, hasta llegar a la arquitectura.

Estos dos lenguajes, visual y sonoro, se unen formando una coherencia mediante la idea de paseo. Definiéndose la imagen como rostro y el sonido



Marchetti, Walter: "Movimiento de una mosca sobre el cristal de una ventana desde las 8 de la mañana hasta las 7 de la tarde de un día de mayo de 1967."



27. Walter Marchetti: *Movimientos de una mosca sobre el cristal de una ventana desde las 8 de la mañana hasta las 7 de la tarde de un día de mayo de 1967.*

28. Iannis Xenakis: *Pithoprakta Scores*, 1955-56. Pieza para orquesta de cuerdas (con 46 partes solistas separadas), dos trombones, xilófono y caja de madera.

como palabra, "Concussus" ofrece un paseo desde la naturaleza (sonidos de entorno), pasando por lo primitivo (el hombre que articula sonidos), hasta llegar a la combinación de hombre y naturaleza, apareciendo las construcciones arquitectónicas, culminando el vídeo con el sonido de unas monedas que caen de vuelta en la máquina de billetes de tren. (Ir a anexos para ver la animación).

Norman McLaren y Oskar Fischinger son mis referentes principales en este trabajo, tanto por su actitud "exploradora" dentro del mundo del vídeo como su interés por llevar el lenguaje audiovisual al máximo de sus capacidades. Ambos poseen una poética personal extraída de la experimentación en los campos visivos y sonoros, siendo un elemento del que se nutren todas sus obras. Teniendo el rostro del vídeo una premisa para empezar a hablar con formas y sonidos.

Otro referente, son los gráficos del compositor e ingeniero Iannis Xenakis, que dan forma visiva a la música, donde se puede ver qué está sonando y qué va a sonar. Ayudando a entender lo que está sucediendo.

Así como Gary Hill por la forma de atrapar al espectador en sus videos, pero sobre todo por la combinación de recursos, siempre siendo uno el que marque el orden de otro. El rostro articula la palabra. Mayormente emplea el uso de la voz, generando un diálogo constante entre vídeo y sonido.



29. Simeón Llicer: *Concussus*, 2018. Vídeo. Foto del proceso.



30. Simeón Llicer: *Villagio*, 2018. Marmol blanco de Carrara. Instalación de dimensiones variables (Foto del proceso).

31. Charles Simonds: *Dwellings*. East Houston Street, New York, 1972. Barro, madera y arena.

32. Charles Simonds: *Dwellings*. 112 Greene Street, New York, 1971. Barro, madera y arena.

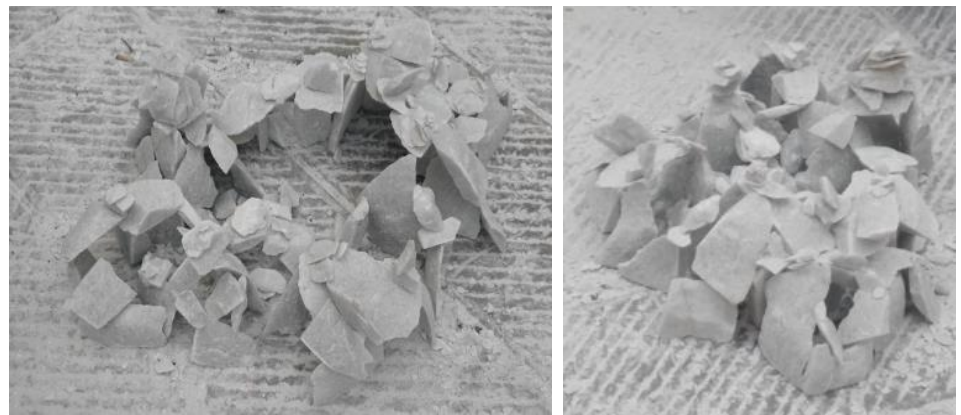
3.3.2. *Villagio, Circoli, Fiori*

Cada piedra es un mundo, no se puede generalizar y menos aún predecir cómo esta va a responder ante nuestras acciones. Es una conversación constante entre el hombre y el medio. Y cada piedra tiene un discurso distinto.

Desde la idea de descarte, nace la necesidad de reavivar la materia. No se trata de elaborar desde el descarte, sino de, respetando su forma crear otra.

La creación de téseras es un proceso de dominación de la piedra, que pretende alcanzar una forma geométrica desde una orgánica. Este proceso se junta con la idea de reparar (volver a darle importancia), de ahí la belleza del descarte, apareciendo así el concepto que conforma el rostro de los siguientes trabajos:

3.2.2.1. Villagio



Es una instalación de medidas variables que en el simposio de escultura (en Carrara) del 2018. Un simposio de escultura a mano donde la Accademia di Belle Arti di Carrara ofrece a cada estudiante un bloque de 60cmx60cm. A partir del cual cada alumno elaborará su proyecto durante una semana. La cantidad de descartes que se generan al principio es increíble, pero poco a poco, cuando el trabajo requiere más precisión los descartes van disminuyendo de tamaño hasta ser polvo. Es por ello que la construcción de las diferentes aldeas que conforman este proyecto aumenta o disminuye de tamaño. Según los descartes producidos cada día, ya que por la noche se barría el suelo.

La intención de este trabajo, que puede recordar la idea del *land art*, es la de reconstruir mediante el descarte nuevos espacios, aldeas. Inhabitadas y silenciosas como las construcciones de Charls Simonds, dándole rostro al descarte: valorizándolo.



3.2.2.2. Circoli

33. Simeón Llicer: *Circolo 1*, 2018.
Marmol blanco de Carrara, Onix y
Granito azul, 46 x 46 cm.

Retomando el concepto de dominación de la piedra, este proyecto aborda irónicamente el concepto de piedra como medio para un interés propio.

34. Simeón Llicer: *Torri 1*, 2018.
Foto del proceso.

Circolo 1

Busca llevar al límite las cualidades constructivas del mosaico, siguiendo el paso de lo orgánico a lo geométrico, este trabajo es un círculo no terminado compuesto por lapislázuli y mármol blanco estatuario, usando para la unión entre las diferentes téseras masilla colorada que refuerza su artificialidad.

35. Simeón Llicer: *Circolo 1*, 2018.
Foto del proceso.

Circolo 2

Es una construcción circular realizada mediante téseras de diversas piedras que se sustenta por sí misma. Aludiendo al paso de una forma orgánica a una geométrica.

Circolo 3

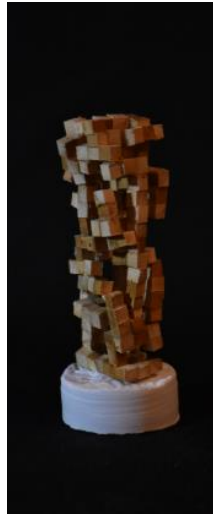
Es un trabajo compuesto de un antiguo disco abrasivo y téseras de blanco calcáreo incrustadas. Para ello se ha quitado gran parte al disco abrasivo, dejando ver su estructura interna, una cuadrícula de cuerda sobre las que se incrustan a presión las téseras de un blanco calcáreo.

Circolo 4

Siguiendo la idea de remarcar las uniones, este es un trabajo que coge diferentes elementos del mosaico (la red de fibra de vidrio, las téseras y la masilla) para con ellos componer un nuevo rostro que habla de su propia procedencia.



36. Giuseppe Penone: *Breath 5*, 1978. Barro, 154 x 83 x 84 cm. Tate Museum.



37. Simeón Llicer: *Torri 1*, 2018. Marmol blanco de Carrara y madera, 21 x 8 x 8 cm.



38. Constantin Brancusi: *LeColonne sans fin III*, 1928. Madera de álamo, 301,5 x 30 x 30 cm. Centre Pompidou.

39. Simeón Llicer: *Torri 2*, 2018. Madera, 16 x 2 x 3 cm.



3.2.2.3. Torri

Es un proyecto donde se violenta y reconstruye una torre de piedra que deja entrever entre sus grietas el azul claro de la masilla colorada.

3.2.2.4. Fiori

Nace de una estructura punzante en madera crecen pequeños trozos de mármol blanco de Carrara que florecen en téseras de colores, dándole un nuevo rostro al descarte.

3.2.3. Caffetiera

Caffetiera es un trabajo que nace del diálogo entre el objeto y la funcionalidad. La cafetera es un elemento característico de Italia, y este cuarto curso académico 2017-2018, en Carrara me ha surgido la necesidad de hacer más mío el café de cada mañana. Habitar el objeto es generar pertenencias.

De una clásica Cafetera Napolitana, descubriendo su funcionalidad, he decidido cambiar el tirador y las asas, escogiendo una madera fuerte y resistente a la humedad y he buscado resolverlo de modo que fuese duradero y estético. He respetado el sistema de atornillado y le he hecho a la madera un ensamblaje con piezas de zinc cortadas a mano, añadiendo a esto diversos diseños pirograbados. El resultado: un dialogo entre materiales y formas industriales en sintonía con elementos naturales y formas orgánicas que conforman una nueva personalidad; un rostro. Desde la necesidad del objeto.



*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 abren puertas y ventanas
en los muros de una casa,
y es el vacío
lo que permite habitarla.
En el ser centramos nuestro interés,
pero del no-ser depende la utilidad.¹²*

Como referentes:

Ted Lott y el planteamiento metafórico de los objetos como lugares habitables. Y el movimiento artístico de finales del siglo XIX “Arts & Crafts” asociado al poeta, diseñador, doctor, político, artesano, arquitecto y artista William Morris. Un movimiento donde las artes y oficios muestran su fuerza contra la industrialización y el trabajo mecanizado. Un rostro que cuida sus perfiles.

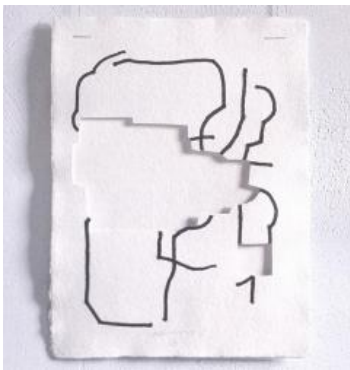


40. Simeón Llicer: *Caffetiera*, 2018.
Latón, Madera y Zinc. 23 x 10 x 6 cm.

41. Simeón Llicer: *Caffetiera*, 2018.
Foto mostrando su uso.

42. Ted Lott: *Sit/ Stay*, 2011. Madera
de Pino y silla encontrada. 99 x 83,8 x
76,2 cm. Colección privada.

¹² LAO-TSE. *Tao Te Ching*, Capítulo XI.



43. Simeón Llicer: *Paesaggio dell'ombra*, 2018. Aguafuerte y estampa a relieve sobre papel Hahnemuhle. 70 x 50 cm.

44. Simeón Llicer: *Stanza senza mobili*, 2017. Negativo de madera para una estampa a relieve, 16 x 24 cm.

45. Eduardo Chillida: *Homenaje a Bach*, 1996. Calcografía recortada.

3.2.4. *Comes suspensives*

Comes suspensives es un trabajo que busca el dialogo entre la gráfica clásica (grabado) y la gráfica moderna (ordenador). Combinando una estampa calcográfica (realizada en punta seca y aguafuerte sobre papel Hahnemuhle) y un estampado a relieve con una proyección en bucle (realizada en After Effects CS6).

Un formato de papel mucho más alto que la estampa permite colgarlo en la pared sin perturbar la atención del espectador. La calcografía estampada en tinta negra y el estampado a relieve forma una composición repetitiva que recuerda a una estructura musical.

La proyección en blanco sobre negro dibuja con la luz un mecanismo de poleas sobre el que se mueve un pequeño punto, que aumenta o disminuye de velocidad según la textura que atraviesa (papel, estampa calcográfica, estampado a relieve, pared). (Ver vídeo en anexos).

El rostro gráfico de la propuesta permite el juego con los distintos elementos técnicos, que generan tras de sí una cohesión entre el lenguaje estático y el cinético.

La propuesta “*Comes suspensives*” pretende crear mediante los elementos de la gráfica el rostro de una narración intrínseca a sus propias cualidades.

Los referentes de este proyecto pertenecen a campos artísticos fuera del vídeo y la estampa. Abarcando la visión de la gráfica desde un punto de vista más amplio.

Por una parte el artista californiano James Turrel con una búsqueda definida por el mismo como un trabajo *sobre el espacio y la luz que habita en él*. Tratando de *afrentar el espacio y materializarlo*. *Se trata de nuestra visión, como el pensamiento sin palabras que proviene de mirar hacia el fuego*.

Por otra parte el italiano Fausto Melotti y las composiciones musicales que revelan sus obras. El uso del vocabulario musical en el lenguaje visual.

Y las pinturas de Agnes Martín donde el tiempo queda atrapado en un entramado de acciones, con un rostro rítmico y repetitivo que subraya la importancia del hacer y del estar.

Este proyecto requeriría de micro proyectores y de un software de vídeo mapping (“Madmapper” por ejemplo). Considero este trabajo más un punto de partida que un resultado. Lo considero un acercamiento a la idea de lenguaje como algo que se retroalimenta de sí mismo y de sus propias cualidades. Las palabras conforman el rostro.



46. James Turrell: *Blue planet Sky*, 2004. Estructura arquitectónica. Museum of Contemporary Art, Kanazawa.

47. Fausto Melotti: *Canalgrande*, 1963. Instalación en terracota. Museo d'Arte di Lugano.



3.2.5. Blau

Blau es un libro de artista que inunda el espacio de palabras. De modo *expositorio* y con apariencia de mesa, invita al espectador a interactuar con cada uno de los diseños colocados en modo de escalera. La estructura que va a sustentar el conjunto, hecha de metal, madera y mármol genera por sí misma un espacio independiente que permite adentrarse en la intimidad de los treinta y ocho dibujos-collage que componen la obra. Los dibujos-collage (protegidos por una funda de plástico) están atados mediante un hilo a distintos pesos que cuelgan en la parte inferior de la mesa, permitiendo al lector coger y mover los dibujos con libertad absoluta, pero sin perder de vista que la esencia del libro está en su unidad, una unidad que se despliega para ofrecer un paseo a través de los dibujos, de rincones de la ciudad dibujados al natural que desvelan el tiempo como composición de acciones y sentimientos.



48. Simeón Llicer: *Blau*, 2018. Foto de uno de los dibujos-collage.

49. Simeón Llicer: *Blau*, 2018. Fotos del proceso de soldadura.

50. Gérard Brand: *Manuscrit musif of Enzo Tinarelli*, 2016. Mosaico con diversos materiales sobre estructura de metal.

51. Gérard Brand: *Manuscrit musif of Henry-Noël Aubry*, 2016. Mosaico con diversos materiales sobre estructura de metal.

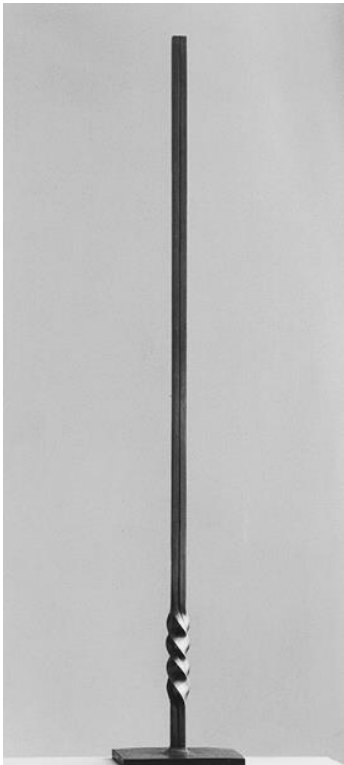
52. Gérard Brand: *Manuscrit musif of Rosetta Berardi*, 2016. Mosaico con diversos materiales sobre estructura de metal.



Los referentes que permiten entender mejor este trabajo son:

Por una parte el valenciano Andreu Alfaro y su concepción de la escultura como un dibujo sobre el espacio; una serie de elementos que juntos forman el “rostro” de la escultura. Y el francés Gérard Brand, un mosaicista contemporáneo naif; sobre todo su obra *Manuscrit musif* donde la idea del mosaico prevalece como algo que se apoya por sí mismo. Idea que trasladada a una serie de libros biográficos de los grandes mosaicistas contemporáneos, y en los que partiendo de una estructura de metal con bisagras recubierta de téseras dibujan el rostro del artista. Combinando en su interior páginas compuestas por mosaicos que sujetan diversos elementos personales de cada artista. Con el vocabulario del mosaico Gérard Brand crea el retrato de los diversos artistas del mosaico, respetando y revelando los diversos modos de hacer de cada uno.

Blau es una obra que exprime las cualidades del lenguaje: la fuerza de la escultura, la sutilidad del dibujo y la teatralidad del tiempo. Los elementos conceptuales y físicos se ensamblan unos con otros creando el rostro de un diario personal.



53. Andreu Alfaro: *Monumento al amor*, 1963. Hierro cromado, 122 x 20 x 20. Colección Alfaro.

54. Simeón Llicer: *Blau*, 2018. Foto detalle de los pesos.



55. Simeón Llicer: *Telai 2*, 2018. Foto durante el proceso.

56. Simeón Llicer: *Telai 1*, 2018. Foto del espacio de trabajo.

57. Simeón Llicer: *Telai 2*, 2018. Foto durante el transporte de materiales.

3.2.6. *Telai*

Abordamos los conceptos desde la simplificación, sabemos antes lo que queremos descartar que lo que queremos representar, obviando que la simplicidad es algo que proviene de la complejidad, *Telai* plantea un entramado de técnicas y materiales que se superponen. La coherencia dentro la complejidad de este trabajo se encuentra en los ritmos que genera la repetición de la estructura y el hecho de estar acotada a unas dimensiones mediante un marco.

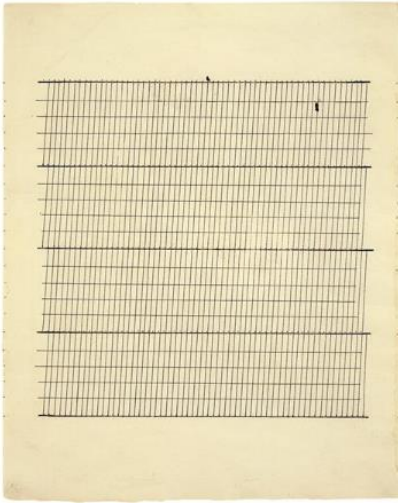
Telai es un proyecto de ventanas creadas una detrás de otra desde la observación con un método heurístico, basado en la experiencia, la práctica y la observación de los hechos, con el fin de llegar a la solución eficaz de un planteamiento determinado. Crear ventanas hacia los muros y cambiar su rostro.

Recopilar elementos y técnicas para desde el diálogo con ellos mismos crear nuevas palabras, escribir sobre el lienzo. La mente que se ha ido y ha vuelto, el no suceder nada y acontecer todo. Un acto de escribir con nuestro cuerpo que juega con las cualidades de cada materia.



Siendo aún un proyecto en proceso de producción, los trabajos que recojo en el proyecto son los dos primeros de una serie en proceso:

El primero *Telai 1* es una construcción en madera con una cuadrícula formada por tiras de madera verticales encastradas con espigas de madera de dos diámetros distintos. Sobre esta, nace desde el marco otro entramado de hilo de alambre doblado de modo serpenteante (semicírculos que se juntan) que conforma la trama horizontal.



58. Agnes Martín: *Aspiration*, 1960. Ink sobre papel, 29,8 x 23,8 cm.

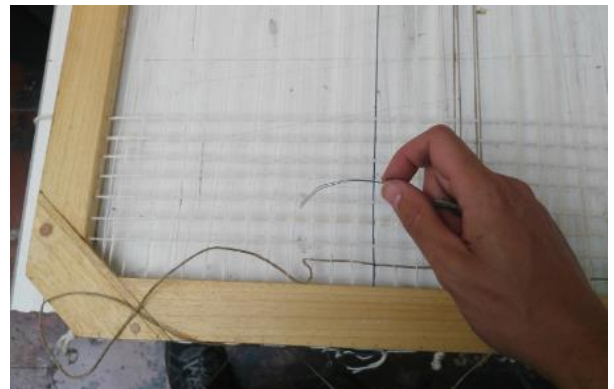
59. Agnes Martín: *Night sea*, 1960. [detalle] Óleo, crayón y pan de oro sobre lino. 182,8 x 182,8 cm. Sfmoma.

60. Simeón Llicer: *Telai 1*, 2018. [detalle] Alambre y madera.

El segundo *Telai 2* es una composición de dos marcos ensamblados uno con otro mediante cuatro espigas que crea una separación entre ellos. El marco de la parte posterior es un marco más grueso con los bordes azules e incisiones hechas con la sierra. Este marco sujeta unas tiras de madera en horizontal que, provenientes del mismo tablón de madera, dibuja (recortando las piezas) los nudos y vetas.

Sobre este, un marco más fino, un telar con diversos tipos de hilo sobre el que se encastran espigas de madera que alteran la cuadrícula para aludir la trama de nudos que se encuentra en el marco trasero.

Crear ventanas sobre las que el tiempo quede atrapado en un entramado de acciones.



61. Simeón Llicer: *Telai 2*, 2018. Foto durante el proceso.

62. Simeón Llicer: *Telai 2*, 2018. Foto durante el proceso.



63. Paul Klee: *May Picture*, 1924.
[detalle] Óleo sobre tela, 42,2 x 49,5
cm. The metropolitan Museum of Art.

64. Mark Rothko: *White Center*, 1950.
[detalle] Óleo sobre tela, 206 x 141 cm.

65. Simeón Llicer: *Telai 2*, 2018.
[detalle] hilo y madera.

Los referentes que ayudan a entender este trabajo son:

Mark Rothko por la intención de dar color y forma al rostro interno. Pero sobre todo por como en el transcurso crea nuevos paisajes que invitan al espectador a indagar en si mismo

Yoyoharu Kii, un artista japonés que mediante el lenguaje del mosaico crea un diálogo entre hombre y naturaleza. El hombre que confiere a la naturaleza la posibilidad de renacer desde sus propias cualidades y que mediante el lenguaje habita el mundo y lo interroga.

Paul Klee por sus paisajes figurativos que invitan al espectador a crear con estas mismas figuras geométricas un nuevo lugar entre la pintura y el realizador.

Dar las palabras para que el espectador ponga su rostro.

*Escric sobre la madera
Amb una serra
El so cal.ligràfic
De fer una Caixa.*

La línia dentà, les serradures.

*Les ferramentes sobre la taula
Incideixen l'espai al que hem regale.*

*Hui he fet una Caixa
y un poema.¹³*

¹³ Poema extraído de mi libreta de apuntes.

3.3. CATÁLOGO



66. Simeón Llicer: *Villagio*, 2018.
Instalación de marmol blanco de Carrara de medidas variables.



67. Simeón Llicer: *Circolo 3*, 2018.
Calcáreo incrustado sobre disco abrasivo.





68. Simeón Llicer: *Círculo 4*, 2018.
Hierro, mármol y fibra de vidrio. 60 x
30 x 20.



69. Simeón Llicer: *Círculo 2*, 2018.
Mármol y madera. 20 x 30 x 20.



70. Simeón Llicer: *Torri 3*, 2018.
Mármol, granito y masilla colorada 21
x 16 x 8 cm.



71. Simeón Llicer: *Fiori 1*, 2018.
Marmol. 16x 20 x 20.

72. Simeón Llicer: *Fiori 2*, 2018.
Marmol. 18x 20 x 20.

73. Simeón Llicer: *Fiori 3*, 2018.
Marmol. 20x 20 x 20.

74. Simeón Llicer: *Fiori 4*, 2018.
Marmol. 13x 20 x 20.



75. Simeón Llicer: *Cafetiera*, 2018.
Latón, Madera y Zinc. 23 x 10 x 6 cm.

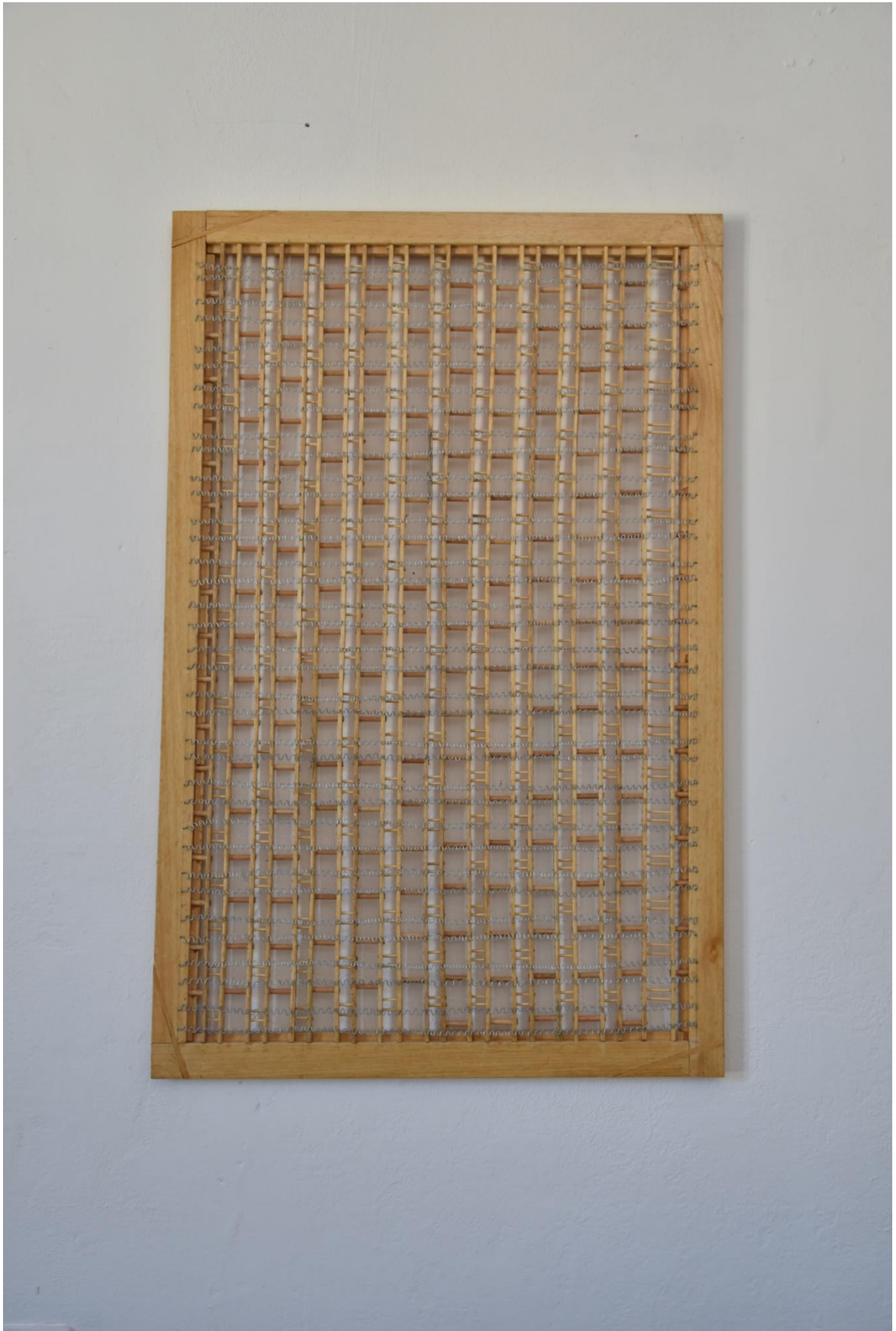


76. Simeón Llicer: *Comes suspensives*, 2018. Aguafuerte y estampa a relieve sobre papel Hahnemuhle. 18 x 50 cm.

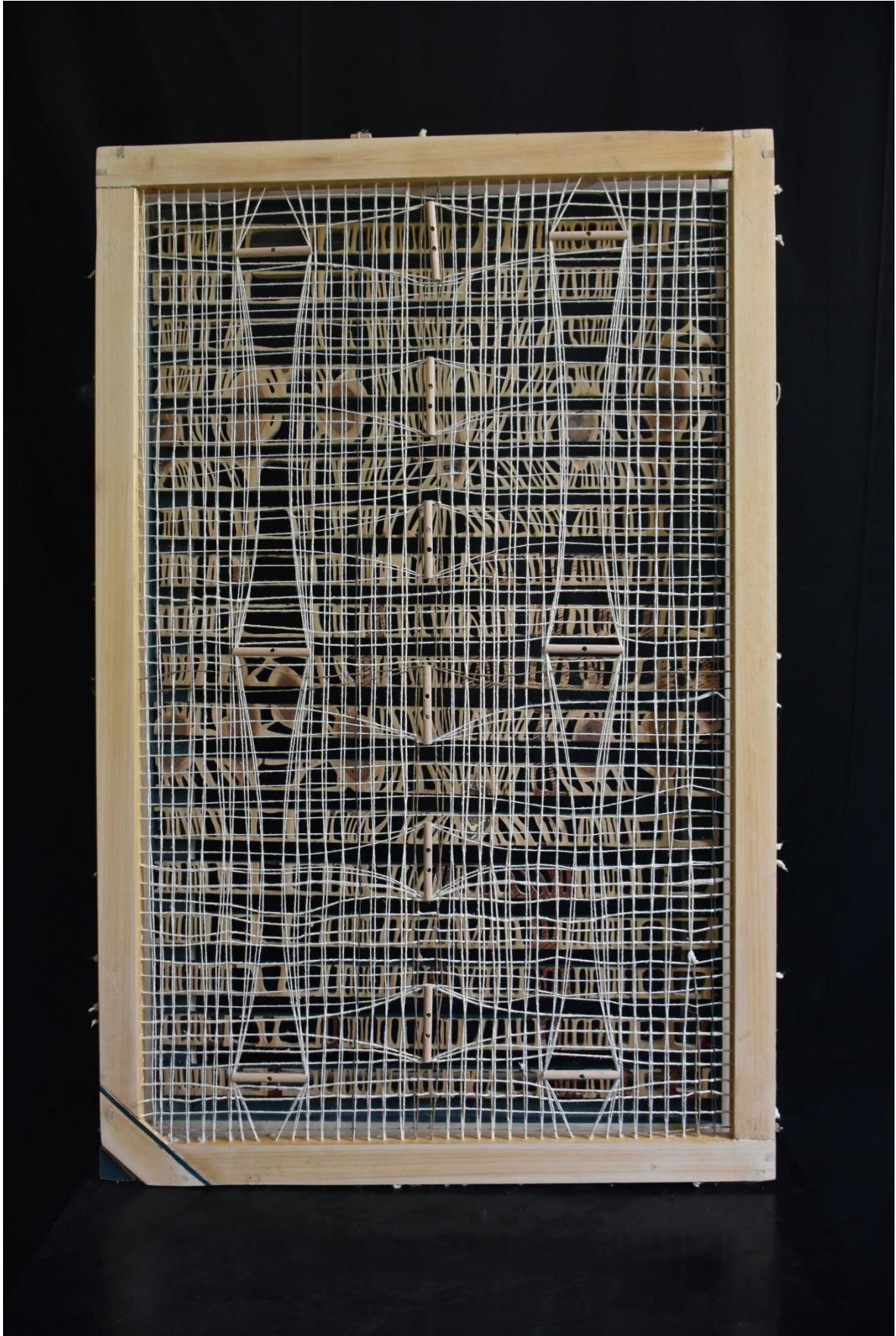




77. Simeón Llicer: *Blau*, 2018.
Estructura de metal, madera y mármol. Dibujos a tinta sobre papel Magnani 1404 al interior de una funda de plástico y madera. 110 x 50 x 46 cm.



78. Simeón Llicer: *Telai 1*, 2018. Hilo de alambre y madera. 94 x 64 cm.



79. Simeón Llicer: *Telai 2*, 2018. Hilo y madera. 94 x 64 cm.

4. CONCLUSIONES

Siendo el Trabajo Final de Grado un trabajo teórico-práctico, hablar de las conclusiones es hablar de la relación y evolución en el transcurso que va desde investigación histórica, el análisis de referentes, la producción de la obra hasta la observación del resultado. Como el objetivo de este trabajo es materializar con cada uno de los proyectos expuestos un vocabulario propio proveniente del estudio del lenguaje dentro de diversos ámbitos, materiales y técnicas, dicho proceso ha sido un proceso circular: cada proyecto se ha iniciado desde la investigación histórica y de referentes para llegar a la elección de materiales y la resolución técnica, añadiendo en cada trabajo un nuevo punto de vista hacia un mismo resultado: la idea de lenguaje como signo/símbolo y del rostro como imagen.

Observo que el método heurístico empleado en la metodología de los trabajos, proyecta más que un círculo una especie de espiral o garabato conceptual que envuelve la idea inicial, de forma que incluso resolviendo de forma satisfactoria la propuesta de trabajo, este mismo trabajo ha planteado el inicio de otro nuevo. Creo que la exposición de las obras realizadas con distintos procesos, técnicas y materiales dota al trabajo de pluralidad sobre el que observar la idea planteada: rostro y palabra.

Hablar de lenguaje es siempre complicado, ya que puede ser una banalidad o devenir un tópico; por ello he creído conveniente crear con la articulación del trabajo, disposición de las imágenes y el tipo de escritura empleado, un área de sensibilidad que complementase y facilitase la comprensión del concepto de lenguaje en este trabajo. Es cierto que esta licencia puede haber producido un distanciamiento en cuanto a la parte académica del texto, la cual he tratado de compensar con el desglose por apartados de la bibliografía, mostrando así con más detalle el estudio previo y la influencia que este ha ejercido, queriendo constatar con ello que el texto es fruto de un análisis objetivo.

Aunque en relación con los objetivos, estoy satisfecho con el resultado, siendo el mismo coherente con el planteamiento, y considerando una fortaleza el *sentido espiral* o garabato conceptual que ha envuelto la idea inicial, es cierto que la resolución de los trabajos se ha visto afectada por la falta de espacio e instalaciones necesarias, teniendo que emplear herramientas manuales. De este modo, el trabajo resultante se ha gestado en un proceso de resolución continua, he intentado ir resolviendo lo que no sabía o podía ejecutar por las limitaciones de espacio y medios técnicos, reconfigurando a veces la idea inicial del proyecto.

He tratado de resolver desde lo que se ha hecho e ir descubriendo aquello que se sabe. Hacer es elegir, elegir es descartar y descartar es opinar. Verbo de acción que necesita solidificarse en nombre: opinión. Una opinión expuesta a través de la resolución de los diversos trabajos.

No obstante esta reflexión autocrítica, creo ver al terminar esta memoria de mi proyecto, una vez reunidas las piezas, que es precisamente este uso de las herramientas manuales -y el rigor que me exigían-, junto a la necesidad de improvisación y reconfiguración, los que han dotado a la obra de un interés creativo y técnico afecto a la sensibilidad del uso de la mano y el tiempo de manipulación; de lo cual estoy particularmente sorprendido y contento, pues he reconocido en este quehacer o "hacer rostro", obras mías previas, realizadas en cursos de la formación de Bellas Artes, "rostros y palabras" que me han conducido hasta este momento.

Considero conveniente constatar que el TFG, en sí mismo abre una nueva vía, una línea de investigación artística, que tiene como punto de partida el diálogo entre técnicas y materiales. Quiero seguir profundizando en las áreas artísticas de la fotografía, el mosaico, y la arquitectura, e incorporar otras como la danza y la música, que estoy convencido que por sus cualidades expresivas pueden implementar el vocabulario del rostro y la palabra.

5. BIBLIOGRAFÍA

El retrato

AVEDON, R: *An Autobiography*. Nueva York: Random House, 1993

BLAZWICK, I. Thomas Ruff. Londres: Whitechapel Art Gallery, 2017

BRANDT, B; PETER, J; SADLER, R. *Homes fit for heroes: photographs by Bill Brandt, 1939-1943*. Dewi Lewis in association with Birmingham Library Services, 2004

FABRI, P: *Las pasiones del rostro. Tácticas de los signos*. Barcelona: Gedisa, 1995

FRANK, R: *The Americans*. Michigan: SCALO, in association with the National Gallery of Art, 1998

GILI, G: *Rembrandt, Autorretratos*. Madrid: Alcaná Libros, 2004

GUARE, J. *Chuck Close: Life and Work, 1988-1995*. Londres: Thames and Hudson, 1995

NATIONAL GALLERY. *Frank Auerbach and the National Gallery: working after the masters* [catálogo]. Londres: National Gallery Publications, 1995

PLASENCIA, C. *El rostro humano. Observación expresiva de la representación facial*. València: Universitat Politècnica de València, 1993.

SAURA, A. *Escritura como pintura: sobre la experiencia pictórica, 1950-1994*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004

SCHIMED, W: *Francis Bacon: Commitment and Conflict*. California: Prestel, 2006.

Fotografía

BERGER, J. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Gustavo Gili, 2006

Cine

AMOUNT, J. *E rostro en el cine*. Barcelona: Editorial Paidós, 1998.

MÉLIÈS. G. *Vida y obra de un pionero del cine*. Madrid: Casimiro, 2013.

MORAL. J. *Lola Montes, Max Ophüls 1922*. Valencia: Nau Llibres, 2015.

TRUFFAUT. F. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Arquitectura

PUIG, A. *Síntesis de estilos arquitectónicos*. Barcelona: Ediciones Ceac, 1966

CASTEX, J. *Renacimiento, Barroco y Clasicismo, Historia de la Arquitectura 1420-1720*. Madrid: Editorial Akal, 1994.

Escultura

ALFARO, A. *Reflexions a l'entorn de l'escultura*. En: *L'Espill*. n. 9. València: primavera 1981, p. 65-77

ALFARO, A. *Por una escultura no pictórica*. En: *Kalías*. n. 3-4. Valencia: octubre 1990, p. 62-65.

BRANCUSI, C. *Aforismi*. Milano: Abscondita, 2017

GRAZIOLI, E; BELPOLITI, M. *Constantin Brancusi*. Milano: Marcos y Marcos, 2013.

HEDGECOE. J. *Henry Moore. A Monumental Vision*. Colonia: Taschen, 2005

VASARI. G. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Torino: Einaudi tascabili, 2015

ZÖLLNER, F; THOENES, C. *Miguel Ángel. La obra completa: pintura, escultura y arquitectura*. Colonia: Taschen, 2017.

Mosaico

DRESKEN-WEILAND. J. *Mosaici di Ravenna*. Milano: Jaca Book, 2017

La palabra

CONEJERO, M. *La esencia, el sueño y la palabra*. València: FSE, 1983.

JOUBERT, J. *Pensamientos*. Barcelona: Editora y Distribuidora Hispanoamericana, 2002

FUSTER, J. *Aforismes*. Valencia: Bromera, 2010

Teatro

GALASSO, S. *Il teatro di Remondi e Caporossi (1970-1995)*. Roma: Bulzoni editore, 1998

MEJERCHOL'D, V. *Sul teatro. Scritti 1907-1912*. Roma: Dino Audino Editore, 2015

NICOLL, A. *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*. Roma: Bulzoni editore, 1966.

El Lenguaje

BAQUERO, A. *Preceptiva literaria*. Murcia: Apóstoles, 20, 1897.

CONEJERO, M. *Eros adolescente*. València: FSE, 2010.

MARTÍNEZ, A. *Arte del siglo XX: De Andy Warhol a Cindy Sherman*. València: Universitat Politècnica de València, 2000.

MARTÍNEZ, A. *De la pincelada de Monet al gesto de Pollok: Arte del siglo XXI*. València: Universitat Politècnica de València, 2002

6. ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Philippe de Champaigne: *Retrato triple del Cardenal Richelieu*, 1642. Óleo sobre lienzo, 58 x 74 cm. Londres, The Nacional Gallery. p. 6
2. Chuck Close: [detalle] *Linda*, 1975-76. Acrílico y lápiz sobre lienzo, 274,3 x 213,4 cm. Ohio, Akron Art Museum. p. 6
3. Piero della Francesca: [detalle] *Federico da Montefeltreoy su esposa Battista Sforza*, 1465. Témpera sobre madera, 2 tablas, cada una 47 x 33 cm. Florencia, Galleria degli Uffizi. p. 7
4. Alberto Giacometti: [detalle] *Jean Genet*, 1954-55. Óleo sobre lienzo, 65,3 x 54,3 cm. Londres, Tate. p. 7
5. Jan Dibbets: [detalle] *Four windows*, 1991. Fotografía en color y acuarela en papel, montada sobre tablero de madera, 125 x 125 cm. Colección privada. p. 8
6. Jan Dibbets: [detalle] *Venecia*, 1991. Fotografía en color y acuarela en papel, montada sobre tablero de madera, 125 x 125 cm. Colección privada. p. 8
7. Jan Dibbets: [detalle] *Four windows*, 1991. Fotografía en color y acuarela en papel, montada sobre tablero de madera, 125 x 125 cm. Colección privada. p. 8
8. Harun Farocki: *Die Worte des Vorsitsenden*, 1967. Film. p. 9
9. Krzysztof Wodiczko: [foto] *Tijuana Projection*, 2000. Proyección sobre arquitectura. p. 9
10. Elizabeth Diller y Ricardo Scorfidio: *La nube*, 2002. Estructura arquitectonica. Yverdon-les-Bains, Suiza. p. 10
11. Gordon Matta-Clark: *Conical Insect*, 1975. Intervención en la arquitectura. Nueva York, Marian Goodman Gallery. p. 10
12. Richard Serra: *Tilted Arc*, 1981. COR-TEN steel, 37 x 3,7 x 0.64 m. Federal Plaza in Lowe Manhattan, New York. p. 11
13. Alexander Calder: *Untitled, C*, 1934. Tubería, varilla, madera, alambre, pintura y cuerda 45 x 38 x 12 cm. Nueva York, Calder Foundation. p. 11
14. Jorge Oteiza: *Caja Vacía*, 1958. Acero corten, 53,5 x 46 x 46 cm. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. p. 11

15. Kurt Schwitters: *Merzbild Kijkduin*, 1923. Óleo, lápiz y assemblage de madera sobre cartón, 74,3 x 60,3 cm. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. p. 12
16. Toyoharu Kii: *A corner of Town*, 2016. Mármol sobre cemento 16,5 x 15,25 x 12 cm. Colección privada. p. 12
17. Jeremy Bentham: *Diseño del panóptico de Bentham*, finales siglo XVIII. p. 13
18. Remondi; Caporossi: *Ameba.*, 1986 Parte seconda: al distaco. p. 13
19. Alexander Calder: *Performing sculpture*, 1926-1931. London, Tate Modern. p. 14
20. Remondi; Caporossi: *Cottimisti*, 1977. Texto donde se señalan las acciones de los personajes. Escena 6. p. 14
21. Luigi Russolo y su asistente Ugo Piatti en su estudio: *intonarumori (máquinas de ruido)*, 1914-15. Milan. p. 15
22. Gary Hill: *Mediations*, 1986. Vídeo. p. 15
23. Norman McLaren: *Dots*, 1940. Vídeo. p. 16
24. Oskar Fischinger: *An optical poem*, 1940. Vídeo. p. 16
25. Jean Arp: *The sun recircled*, 1966. Xilografía, 37 x 47 cm. Israel Museum. p. 17
26. Jean Arp: *The sun recircled, Paris* 1966. Xilografía, 37 x 47 cm. Colección privada. p. 17
27. Walter Marchetti: *Movimientos de una mosca sobre el cristal de una ventana desde las 8 de la mañana hasta las 7 de la tarde de un día de mayo de 1967*. p. 18
28. Iannis Xenakis: *Pithoprakta Scores*, 1955-56. Pieza para orquesta de cuerdas (con 46 partes solistas separadas), dos trombones, xilófono y caja de madera. p. 18
29. Simeón Llicer: *Concussus*, 2018. Vídeo. Foto del proceso. p. 18
30. Simeón Llicer: *Villagio*, 2018. Marmol blanco de Carrara. Instalación de dimensiones variables (Foto del proceso). p. 19
31. Charles Simonds: *Dwellings*. East Houston Street, New York, 1972. Barro, madera y arena. p. 19
32. Charles Simonds: *Dwellings*. 112 Greene Street, New York, 1971. Barro, madera y arena. p. 19
33. Simeón Llicer: *Circolo 1*, 2018. Marmol blanco de Carrara, Onix y Granito azul, 46 x 46 cm. p. 20
34. Simeón Llicer: *Torri 1*, 2018. Foto del proceso. p. 20
35. Simeón Llicer: *Circolo 1*, 2018. Foto del proceso. p. 20
36. Giuseppe Penone: *Breath 5*, 1978. Barro, 154 x 83 x 84 cm. Tate Museum. p. 21
37. Simeón Llicer: *Torri 1*, 2018. Marmol blanco de Carrara y madera, 21 x 8 x 8 cm. p. 21
38. Constantin Brancusi: *LeColonne sans fin III*, 1928. Madera de álamo, 301,5 x 30 x 30 cm. Centre Pompidou. p. 21
39. Simeón Llicer: *Torri 2*, 2018. Madera, 16 x 2 x 3 cm. p. 21
40. Simeón Llicer: *Caffetiera*, 2018. Latón, Madera y Zinc. 23 x 10 x 6 cm. p. 22
41. Simeón Llicer: *Caffetiera*, 2018. Foto mostrando su uso. p. 22
42. Ted Lott: *Sit/ Stay*, 2011. Madera de Pino y silla encontrada. 99 x 83,8 x 76,2 cm. Colección privada. p. 22
43. Simeón Llicer: *Paesaggio dell'ombra*, 2018. Aguafuerte y estampa a relieve sobre papel Hahnemuhle. 70 x 50 cm. p. 23
44. Simeón Llicer: *Stanza senza mobili*, 2017. Negativo de madera para una estampa a relieve, 16 x 24 cm. p. 23
45. Eduardo Chillida: *Homenaje a Bach*, 1996. Calcografía recortada. p. 23
46. James Turrell: *Blue planet Sky*, 2004. Estructura arquitectónica. Museum of Contemporary Art, Kanazawa. p. 24
47. Fausto Melotti: *Canalgrande*, 1963. Instalación en terracota. Museo d'Arte di Lugano. p. 24
48. Simeón Llicer: *Blau*, 2018. Foto de uno de los dibujos-collage. p. 24
49. Simeón Llicer: *Blau*, 2018. Fotos del proceso de soldadura. p. 24

50. Gérard Brand: *Manuscrit musif of Enzo Tinarelli*, 2016. Mosaico con diversos materiales sobre estructura de metal. p. 25
51. Gérard Brand: *Manuscrit musif of Henry-Noël Aubry*, 2016. Mosaico con diversos materiales sobre estructura de metal. p. 25
52. Gérard Brand: *Manuscrit musif of Rosetta Berardi*, 2016. Mosaico con diversos materiales sobre estructura de metal. p. 25
53. Andreu Alfaro: *Monumento al amor*, 1963. Hierro cromado, 122 x 20 x 20. Colección Alfaro. p. 25
54. Simeón Llicer: *Blau*, 2018. Foto detalle de los pesos. p. 25
55. Simeón Llicer: *Telai 2*, 2018. Foto durante el proceso. p. 26
56. Simeón Llicer: *Telai 1*, 2018. Foto del espacio de trabajo. p. 26
57. Simeón Llicer: *Telai 2*, 2018. Foto durante el transporte de materiales. p. 26
58. Agnes Martín: *Aspiration*, 1960. Ink sobre papel, 29,8 x 23,8 cm. p. 27
59. Agnes Martín: *Night sea*, 1960. [detalle] Óleo, crayón y pan de oro sobre lino. 182,8 x 182,8 cm. Sfmoma. p. 27
60. Simeón Llicer: *Telai 1*, 2018. [detalle] Alambre y madera. p. 27
61. Simeón Llicer: *Telai 2*, 2018. Foto durante el proceso. p. 27
62. Simeón Llicer: *Telai 2*, 2018. Foto durante el proceso. p. 27
63. Paul Klee: *May Picture*, 1924. [detalle] Óleo sobre tela, 42,2 x 49,5 cm. The metropolitan Museum of Art. p. 28
64. Mark Rothko: *White Center*, 1950. [detalle] Óleo sobre tela, 206 x 141 cm. p. 28
65. Simeón Llicer: *Telai 2*, 2018. [detalle] hilo y madera. p. 28
66. Simeón Llicer: *Villagio*, 2018. Instalación de marmol blanco de Carrara de medidas variables. p. 29
67. Simeón Llicer: *Circolo 3*, 2018. Calcáreo incrustado sobre disco abrasivo. p. 29
68. Simeón Llicer: *Circolo 4*, 2018. Hierro, mármol y fibra de vidrio. 60 x 30 x 20. p. 30
69. Simeón Llicer: *Circolo 2*, 2018. Marmol y madera. 20 x 30 x 20. p. 30
70. Simeón Llicer: *Torri 3*, 2018. Marmol, granito y masilla colorada 21 x 16 x 8 cm. p. 30
71. Simeón Llicer: *Fiori 1*, 2018. Marmol. 16x 20 x 20. p. 31
72. Simeón Llicer: *Fiori 2*, 2018. Marmol. 18x 20 x 20. p. 31
73. Simeón Llicer: *Fiori 3*, 2018. Marmol. 20x 20 x 20. p. 31
74. Simeón Llicer: *Fiori 4*, 2018. Marmol. 13x 20 x 20. p. 31
75. Simeón Llicer: *Caffetiera*, 2018. Latón, Madera y Zinc. 23 x 10 x 6 cm. p. 32
76. Simeón Llicer: *Comes suspensives*, 2018. Aguafuerte y estampa a relieve sobre papel Hahnemuhle. 18 x 50 cm. p. 33
77. Simeón Llicer: *Blau*, 2018. Estructura de metal, madera y mármol. Dibujos a tinta sobre papel Magnani 1404 al interior de una funda de plástico y madera. 110 x 50 x 46 cm. p. 35
78. Simeón Llicer: *Telai 1*, 2018. Hilo de alambre y madera. 94 x 64 cm. p. 36
79. Simeón Llicer: *Telai 2*, 2018. Hilo y madera. 94 x 64 cm. p. 37

7. ANEXOS

Enlace a la animación *Concussus*:

<https://vimeo.com/281104784>

Enlace a videos de la proyección del trabajo *Comes suspensives*:

<https://vimeo.com/281105993>

<https://vimeo.com/281105805>