

# TFG

Artes Plásticas

Facultad de Bellas Artes de Altea

Universidad Miguel Hernández de Elche

Curso 2015 | 2016



LA montaña

Jesús Jordi Velasco Mancho

Tutor Jose Vicente Martín Martínez



Introducción	5
Fotografía	6
Metodología	8
Sistema Relacional	10
LA montaña y fenomenología	11
Construcción	16
A3	18
Bibliografía	19
El lenguaje	21



## depictación del proceso artístico

Las definiciones y los límites del arte se difuminan de un modo progresivo. Las formas de gobierno ideológicas son una forma artística más que se asienta sobre modelos de razonamiento de carácter lingüístico-social. La representación artística conforma entonces, nuevas estructuras transdisciplinarias que toman acción bajo sistemas de trabajo inverso, como el pensamiento



El trabajo pretende profundizar en los intereses personales sobre el arte que han surgido en el transcurso de los años de estudio universitario, los cuales recaen en una introspección e indagación del arte conceptual.

El entorno cultural del trabajo es el contemporáneo, un ámbito cada vez más borroso, como podemos observar en el hecho de que algunas disciplinas se apropian de la palabra arte: por ejemplo la arquitectura o el diseño. De todos modos el arte en se convierte fácilmente en algo mercantil, e incluso aquellas prácticas artísticas que eluden el carácter objetual de la obra, acaban siendo de un modo u otro mercantilizadas<sup>1</sup>. Por esta razón, artistas que trabajan en entornos aparentemente no institucionalizados -como Damien Hirst en sus primeras exposiciones- se sirven de estos dominios para proyectarse en el mercado global. Hirst, en su segundo año de universidad, concibió y comisarió la exhibición grupal llamada 'Freeze' a la que acudieron notables curadores como Charles Saatchi<sup>2</sup>.



Damien Hirst 'Freeze's exhibition' 1988

---

<sup>1</sup> Simon Marchan Fiz, *Del Arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 2012, p. 380

<sup>2</sup> <http://www.damienhirst.com/exhibitions/group/1988/freeze>



Montaña en Callosa d'En Sarrià, Alicante, España  
Fotografía tomada desde la Facultad de Bellas Artes de Altea

Los momentos en los que uno y el entorno se reconocen, se suele producir también una toma consciencia con el espacio-tiempo; éstos son momentos en los que sin consciencia previa la mente se sitúa en un plano metacognitivo<sup>3</sup>. Situaciones en las que se origina el entendimiento.

La fotografía de la montaña no solo es un reflejo personal del instante en el que se produce este entendimiento del espacio-tiempo, sino también un motivo referencial al que acudo habitualmente debido a su proximidad visual desde la Facultad. Considerando este hábito el punto inicial del trabajo. El instante de realidad, es una idea que busca representación visual en la teoría textual y referencial utilizada. A causa de esto, la montaña llega a ser una forma relacional del trabajo -la materia, la metodología, el punto sustancial, es decir, lo empírico. La montaña permite estudiar el acontecimiento, trabajar en el plano de la abstracción y de la figuración -esta dualidad permite al estudio situarse en la ambivalencia conceptual y figurativa.

Indagar en el plano teórico, ha conllevado la identificación de posibles relaciones personales -o genéricas- del trabajo con el arte actual. Además, la labor de análisis bibliográfico ha concretado la materialización artístico-conceptual del trabajo. Asimismo se ha querido examinar los procesos de creación artística, la posible ordenación de la obra, y el estudio de la labor artística como objeto o fin artístico en sí mismo.

Con los años de estudio, se han formalizado asiduamente muchos trabajos de manera plástica, pero, para concluir con este proceso de aprendizaje enfocado en el arte, la intención ha sido mayoritariamente opuesta. Orientando el estudio en dar palabra y diseñar la montaña como posible modelo o arquetipo en el proceso de concepción final del 'objeto o idea' como obra de arte.

---

<sup>3</sup> José Miguel Gaona, 'En 2045 tal vez exista un holograma en el que podamos vivir eternamente'. *La paradoja de la educación democrática*, nº 420, Revista occidente, 2016, p. 102-103: "Es muy probable que haya una consciencia universal desde la que se van alimentando de manera individual nuestras consciencias..."

El tiempo invertido en el trabajo ha sido un pilar fundamental. La idea no ha partido desde un objetivo metódico predeterminado; por esta razón el tiempo y la espera han sido supuesto mayor valor. El motivo a estudiar ha sido la experiencia personal, en la que 'la montaña' se establece como elemento simbólico. A pesar de que, se prescinde de ella inicialmente enfocando el proyecto hacia el estudio del sentimiento de la instantaneidad del tiempo. De esta experiencia fenomenológica se ha estudiado la relación consciente - ausente entre el sujeto, el espacio-tiempo y la posible interacción de ambos con las artes.

Este momento vivido se generó frente a el paisaje donde se presencia la montaña -mostrado anteriormente en la fotografía<sup>4</sup>-, pero se entiende este hecho como algo independiente a la montaña. Algo que puede haber sucedido frente a un paisaje distinto o en una situación distinta.

En general, se ha trabajado en mayor proporción sobre la producción conceptual y lingüística que sobre la producción material; aunque se han estudiado y producido sus posible definiciones formales. Lo que el trabajo indaga es en la experiencia, realizando una labor de introspección hacia la concepción relacional que conformaría la obra dentro del mercado del arte. Un objeto de interés aquí definido que no se concibe en los términos formales habituales, puesto que el análisis de la posible transición de la idea hacia la producción material ha conducido el trabajo al estudio y diseño ontológico de la objeto. Diseños y conceptos gráficos, que equitativamente dan soporte al trabajo teórico.

---

<sup>4</sup> La fotografía a la que se hace referencia está incluida en la página 6 de este trabajo



A lo largo del proyecto ha habido una constante intención no experimental. El texto metodología de la investigación, de Hernández, et al., (2003), define la investigación no experimental como “estudios que se realizan sin la manipulación deliberada de variables y en los que sólo se observan los fenómenos en su ambiente para después analizarlos”<sup>5</sup>. Esta intención no experimental es entendida mediante el hecho de construir el trabajo de modo paulatino, a través de la observación fenomenológica y estudio bibliográfico.

Este estudio bibliográfico ha servido a través de una lectura intensiva para proponer posteriormente las relaciones de interés establecidas entre los diversos apartados que conforman la estructura de la memoria.

En general, se establece un enfoque pragmático, en la medida en que la idea como objeto se define a través del lenguaje. Circunscribiendo así este lenguaje -en su dominio objetual o dominio ontológico- en un entorno concreto e institucional. En definitiva, la intención pragmática recae en dar visibilidad al proceso de constitución del objeto artístico por medio del propio discurso y su entorno.

Los puntos principales de estudio son:

1. Sistema relacional / Estudio de los diferentes aspectos relacionales
2. Montaña y fenomenología / Desarrollo del tema
3. Construcción / Definición de los elementos estructurales
4. El discurso artístico / Análisis del lenguaje

---

<sup>5</sup> Hernández, et al., *Metodología de la investigación*, Panamericana Formas e Impresos, Colombia, 2003, p. 269

A3\_sistemarelacional



El motivo del trabajo es la sensación de realidad, de entendimiento y de “toma de conciencia” con el propio sentimiento. Un sentimiento matérico al que se puede definir a su vez como fenomenológico; un momento, un instante que en este proyecto toma relación con los estudios que realiza Maurice Merleau-Ponty sobre Cézanne<sup>6</sup>. Un proyecto sobre la “toma de conciencia” en el arte que nada tiene que ver con un estricto “existencialismo”.

Este acontecimiento sentido como un ‘déjà vu’ ocurre en una situación personal frente a la contemplación del paisaje montañoso de Sierra Bernia y el Puig Campana desde la Facultad de Bellas Artes de Altea; donde entre estos entornos emerge inesperadamente una ligera colina. Al contemplar la colina o montaña, emerge -en un determinado momento- un sentimiento de realidad, un instante en el que uno entiende la posible existencia y relación con el entorno. Un momento en el que se advierte la presencia de la montaña, y del ‘ser’ como sujeto que la observa. En este momento se produce además una comprensión de la montaña como algo innegablemente tangible de lo real y del espacio en el que nos encontramos. Se trata del hecho de que la realidad que a uno lo rodea es tangible en determinados momentos, y que a mi entender no son producidos conscientemente. Momentos en los que la comprensión se produce a la vez que la mente genera una representación.

La percepción ha sido el fundamento prioritario; que gracias a labores de estudio previas, toma relación con el concepto de picnolesia<sup>7</sup>. La producción artística es concebida de esta experiencia, desde el trabajo teórico hacia el diseño del sentimiento.

---

<sup>6</sup> Maurice Merleau-Ponty, *La duda de Cézanne*, Casimiro, Madrid, 2015

<sup>7</sup> Paul Virilio, *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1998, p. 7: “Durante el desayuno son frecuentes las ausencias, y la taza volcada sobre la mesa es una consecuencia bien conocida. La ausencia dura unos segundos, comienza y termina de improviso...El tiempo consciente se suelda automáticamente formando una continuidad sin cortes aparentes. Las ausencias, denominadas picnolesia...”

Es verdad que se reducen los espacios relacionales en los espacios públicos/exteriores, para aparecer cada vez más en los entornos virtuales. El ataque picnoléptico es posiblemente síntoma de ello; según Virilio es “una libertad humana en la medida en que esa libertad constituiría un margen dado a cada ser humano para que invente sus propias relaciones con el tiempo”<sup>8</sup>. Un estado consciente-ausente al que acuden muchos usuarios de los medios tecnológicos, una posible autoinducción picnoléptica que es propia tanto de la niñez como de la fase adulta de las personas. Ritmos o cronotropismos diferentes de la duración, que no distan mucho de las novelas de ciencia ficción de Neil Gaiman, como por ejemplo ‘Interworld’, dónde el protagonista camina entre distintos universos.

El viaje y la velocidad son estados de autoinducción a los que acuden frecuentemente las personas adultas<sup>9</sup>. Así como la fotografía, ambos son necesarios para construir los momentos históricos y la memoria del individuo que vive en una materialidad social sedentaria e individualista; una realidad que ilusoriamente genera “oportunidades de interactividad”<sup>10</sup>.

Pero en este proyecto se recurre más a la inmovilidad de la acción que al viaje. No hay una intención de evasión formal, sino un posible reencuentro de la consciencia con el estado picnoléptico. De tal manera que cuando se acepta el estado picnoléptico como algo intrínseco a nuestra cotidianeidad se abre paso el entendimiento de nuevos conceptos como la “consciencia no local”<sup>11</sup>. Posiblemente, la picnolepsia y la consciencia no local formen parte del mismo ámbito cognitivo.

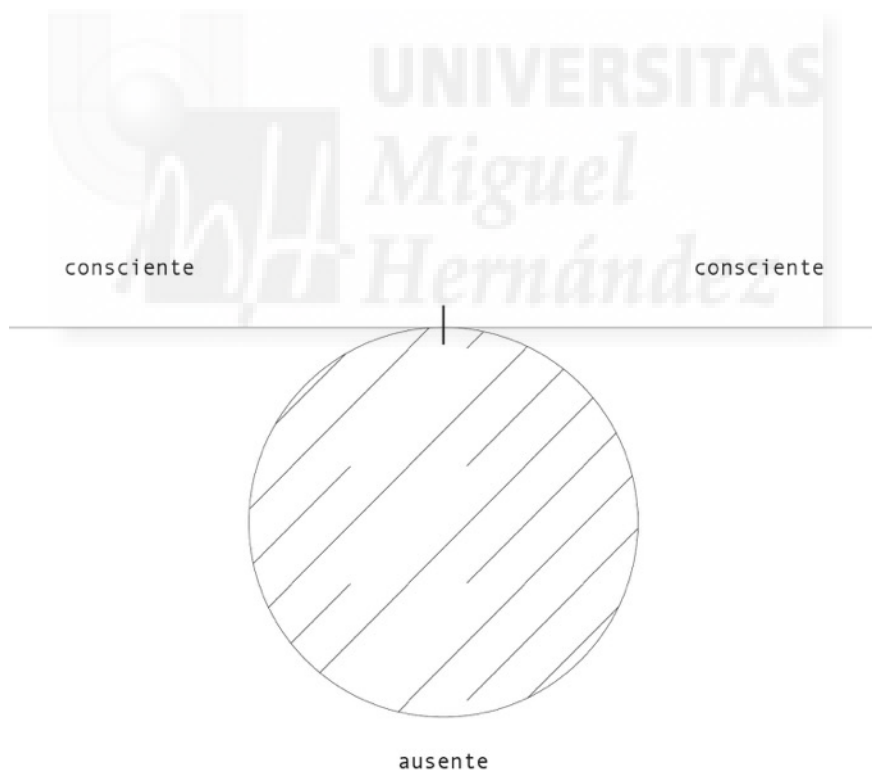
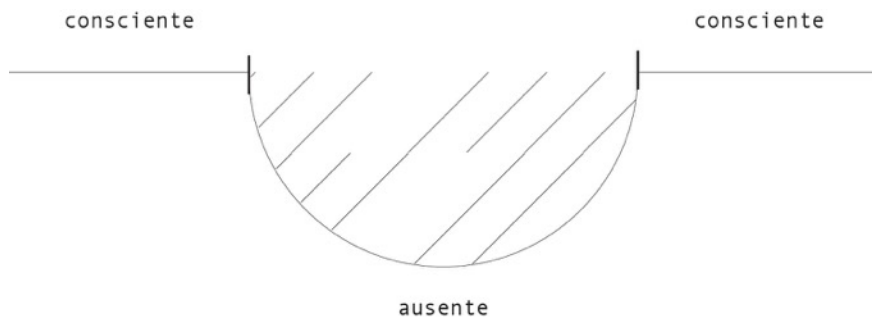
---

<sup>8</sup> Paul Virilio, *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1998, p. 22

<sup>9</sup> *Ibídem*, p. 74: “La velocidad del transporte multiplica la ausencia...”

<sup>10</sup> Jonathan Crary, *Suspensiones de la percepción*, Akal, Madrid, 2008, p80

<sup>11</sup> José Miguel Gaona, ‘En 2045 tal vez exista un holograma en el que podamos vivir eternamente’. *La paradoja de la educación democrática*, nº 420, Revista occidente, 2016, p.102-103. En estas páginas Gaona enuncia la posible no localidad de la consciencia.



Il. 1 INTERPRETACIÓN VISUAL DEL CONCEPTO 'PICNOLEPSIA' DE VIRILIO

Este proceso cognitivo se propone como proceso creativo. Las ilustraciones (Il 1) sirven de soporte para objetualizar y dar visibilidad al proceso. Es un desarrollo semejante al que expone Bachelard en “La intuición del instante”, donde según Carlos Silva, se exploran “las posibilidades estéticas y filosóficas del momento en el que se produce el conocimiento”<sup>12</sup>. El instante es entonces el momento en el cual se manifiesta la forma -algo que podemos asemejar del mismo modo a la psicología de la Gestalt. En nuestro caso se trata además de un fenómeno de sorpresa estética que nos lleva a indagar en el arte conceptual. Bourriaud nos dice en “estética relacional” que “toda forma es un rostro que nos mira”<sup>13</sup> -en nuestro caso la forma sería la montaña.

La imagen se concibe en un instante temporal muy corto. Bachelard debate sobre el valor de estos instantes desde dos puntos de vista opuestos: el tiempo bergsoniano o el rounpneliano<sup>14</sup>. Modelos confrontados que han tenido posiblemente reflejo en la historia del arte desde el renacimiento con Miguel Ángel, hasta el surrealismo con André Breton.

Il 2. BACHELARD, “representaríamos adecuadamente el tiempo bergsoniano mediante una recta negra, en que, para simbolizar el instante como una nada, ..pusiéramos un punto blanco.. representaríamos el tiempo rounpneliano mediante una recta blanca, en que, de pronto,.. fuera a inscribirse un punto negro..”<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Carlos Silva, *Seminario instantáneo sobre cosas insostenibles*, Universidad de Barcelona, Departamento de Psicología social, 2016

<sup>13</sup> Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2013, p. 21

<sup>14</sup> Paul Virilio, *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1998, p. 23

<sup>15</sup> Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 22-23



IL. 3 y 4. INTERPRETACIÓN DEL TIEMPO BERGSONIANO (ARRIBA)  
EL TIEMPO ROUPNELIANO (ABAJO)

En este apartado se exponen los elementos estructurales del trabajo y su cohesión e interés para que conformen un posible modelo de arquitectura artística. De modo constructivista, el objeto artístico se convierte en la idea o la concepción de la idea; definiendo la naturaleza estructural de la idea a través del lenguaje- Joseph Kosuth se define probablemente como uno de los más claros representantes de este conceptualismo lingüístico<sup>16</sup>. La naturaleza del arte se analiza desde una perspectiva ontológica concibiendo la posible hipertextualidad del objeto artístico. Es decir, definiendo el concepto como objeto, y enumerando las diversas relaciones directas que se inscriben al concepto dentro de los ámbitos del arte contemporáneo. Estas relaciones tienen una función ideológica y no morfológica. Marcel Duchamp define el arte no tanto como morfología sino como función. Así como en las prácticas conceptuales -donde la obra carece de realidad estética formal- este proyecto se apoya en significantes diversos, recurriendo al estudio transdisciplinar. Por ejemplo, disciplinas como la semiótica, o la filosofía forman parte del enfoque principal de la investigación. La proposición del concepto como una entidad objetual ya la expresan Lalande y otros autores considerando que “el concepto remite a la acepción de la idea, entendida como objeto o acto del pensamiento, como algo abstracto, general o por lo menos susceptible de generalización”<sup>17</sup>

La arquitectura proyectual se entiende de carácter vernáculo, esquematizando -de modo instintivo y bibliográfico- las relaciones primarias de interés que son susceptibles de adherirse al trabajo para su conformación dentro de las artes plásticas. Estas relaciones contienen una materia bruta de trabajo como es la fenomenología de la percepción y de instrumentos institucionales: el lenguaje y el entorno académico.

---

<sup>16</sup> Simon Marchan Fiz, *Del Arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 2012, p. 377

<sup>17</sup> *Ibidem*



La entidad objetual constituye el centro, al que se ligan de por asociación, la institución académico-artística, el lenguaje, la fotografía, la bibliografía, la montaña, o la fenomenología de la percepción. Con el transcurso del tiempo, el lenguaje ha adquirido el valor de volumen físico, o bibliográfico, por medio de la construcción intertextual de los documentos. En el caso de la fotografía, esta actúa como huella mnémica personal y como soporte semiótico al mismo tiempo, ilustrando visualmente el sentimiento fenomenológico.

La crítica más común sobre las nuevas prácticas artísticas, consiste en negarles toda “eficacia formal” o en señalar las carencias en su “resolución formal”. Para Bourriaud, el arte contemporáneo habla más de “formaciones” que de “formas”; el arte actual solo se materializa en el encuentro, “en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no”<sup>18</sup>. Se conforma entonces un análisis estructuralista de índole tautológico exponiendo las formaciones que definen la entidad objetual. Proponiendo un posible “conceptualismo ideológico”<sup>19</sup> anexo al movimiento filosófico “nuevo realismo”. Esta vertiente filosófica es recogida actualmente por Markus Gabriel intentado explicar por qué el “mundo” no existe; para ello redefine una serie de esquemas de significado por los cuales examina la veracidad de una proposición a través de su aislamiento conceptual, e inscribiendo esta proposición en distintas entidades ontológicas<sup>20</sup>. De modo similar se asume que la obra artística no existe sin sus correspondientes significaciones metafísicas, del tipo social, bibliográfico, o relacional. Por otro lado, Bruno Latour habla sobre la cuestión de interés; que es, cuándo se interroga sobre “cuántos participantes han de reunirse en una cosa para que esta exista y manera, además, su existencia”<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2013, p. 22

<sup>19</sup> Simon Marchan Fiz, *Del Arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 2012, p. 382

<sup>20</sup> Markus Gabriel, *Why the world does not exist*, Polity Press, Malden, 2015

<sup>21</sup> Nerea Calvillo, *Sintonizaciones corporales con el medioambiente*, Arquitectura, COAM, 2016, p. 34

A3\_construcción



*Arquitectura*, nº372, Revista de arquitectura y urbanismo del colegio oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 2016

Bachelard, G., *La intuición del instante*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002

Bourriaud, N., *Estética relacional*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2013

Crary, J., *Suspensiones de la percepción*, Akal, Madrid, 2008

Formaggio, D. *Arte*, Barcelona, 1976

Foucault, M., *El orden del discurso*, Fabula Tusquets, Barcelona, 2011

Gabriel, M. *Why the world does not exist*, Polity Press, Malden, 2015

Hernández, et al., *Metodología de la investigación*, Panamericana Formas e Impresos, Colombia, 2003

*La paradoja de la educación democrática*, nº 420, Revista de Occidente, Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, Madrid, 2016

Marchan Fiz, S., *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 2012

Merleau-Ponty, M., *La duda de Cézanne*, Casimiro, Madrid, 2015

*Seminario instantáneo sobre cosas insostenibles*, Carlos Silva, Universidad de Barcelona, Departamento de Psicología social, 2016

Virilio, P., *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1998



Las afecciones simbólicas son un encuentro más que se producen en los momentos de realidad concebidos dentro del espacio-tiempo, donde además se produce el entendimiento. La interjección 'eureka' es un signo verbal de esta sorpresa cognitiva que se define como conocimiento. En este trabajo, el encuentro simbólico lo produce una montaña de curvatura armoniosa. Un encuentro en el que se produce también la sorpresa estética del paisaje percibido; es el determinado momento que posiblemente irrumpe en el estado picnoléptico del sujeto ausente que mira.

Desde la teoría del arte, Bourriaud en estética relacional, nos dice que una gran parte del arte producido en los años 90 "muestra que sólo hay forma en el encuentro". La montaña es el proceso de aprendizaje llevado a cabo para el análisis de dos principios: el instante -nativo de la fenomenología de la percepción- y el estado picnoléptico -carente de fenomenología de la percepción. Aludiendo a este estado picnoléptico -el cual se interrumpe en este proyecto con la montaña de Callosa d'en Sarrià-, el proyecto busca el encuentro relacional de sucesos no aplicados entre estadios ausentes de percepción. Una entidad objetual presentada por medio de una gradación de significantes unidos a través de una materia ideológica de lo ausente o podríamos decir también 'no local'.

La representación artística en este caso del paisaje, carece de régimen localizado. No recurre al campo de la representación plástica en términos de unidad. El énfasis que mayoritariamente se hace es en la propia ausencia de 'la unidad' y en el estudio de las estructuras de significado. Estructuras que se sostienen sobre la intención principal del proyecto de plasmar el pensamiento fenomenológico. El sentimiento no es sentimiento si la montaña no es montaña, es decir, si no está escrita, o concebida como signo, símbolo, o índice. El lenguaje la crea y la define conceptualmente, la lingüística en este caso es el medio constructor dentro de una consciencia no local.

Dino Formaggio, habla sobre el arte del siguiente modo:

“arte es todo aquello que los hombres llaman arte”<sup>22</sup>.

“la realidad, pues, no es la de aquello que está delante, sino de lo que tenemos a las espaldas, lo que se encuentra en el espacio virtual del espejo. Pero esto no ciertamente para fugarse románticamente fuera de lo real histórico, sino para comprenderlo, proyectarlo, significarlo y con propiedad transformarlo concretamente”<sup>23</sup>

Es desde el minimalismo donde se comienza a dar mayor énfasis en la teoría textual, artistas como Klein, Manzoni, o Ad Reinhard que de manera más contundente, afianza el análisis de los signos lingüísticos establecidos como arte<sup>24</sup>. La proposición toma así valor como entidad artística; pasa a ser “la presentación de la existencia de hechos atómicos (Wittgenstein)”<sup>25</sup>.

Un signo o palabra o imagen se presenta entonces como algo tan matérico como una silla. Estableciendo así una transición desde la producción formal hacia el ‘modo proposicional’.



Joseph Kosuth, 'una y tres sillas', 1968

---

<sup>22</sup> Dino Formaggio, *Arte*, Barcelona, 1976, p. 11

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 234

<sup>24</sup> Simon Marchan Fiz, *Del Arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 2012, p. 376

<sup>25</sup> Citado en *Del Arte objetual al arte de concepto*, Simon Marchan Fiz, p. 377

Esto se debe a la versatilidad de la idea, concebida en un plano que enunciamos de último modo atómico y posiblemente no local. De la misma manera, el arte no concibe aún una definición estricta. Pero esto no ha impedido que la historia y la lógica del lenguaje conllevarse a la pérdida de la propia versatilidad del arte con la voluntad de definirse hoy en día estrictamente desde diversos entendimientos. En el caso de la idea, por su propia materialidad incorpóral -y un mayor grado de indefinición-, admite mayor polivalencia -por su susceptibilidad a ser olvidada o por poder ser contemplada desde múltiples conciencias individuales.

En el apartado 'Construcción', se considera la volubilidad de la entidad objetual artística -véase A3 en página 18- condicionando el valor de esta en función de distintos posibles intereses de significado. Cezàne construía este proceso de significación con la pincelada a través de la percepción lumínica de los colores yuxtapuestos en sus cuadros. Podía tardar hasta media hora en dar una pincelada, pues intentaba plasmar todos los sentidos -incluso el oído- que percibía al contemplar el motivo o paisaje que tenía delante<sup>26</sup>. En este caso la duración de la pincelada se convierte en la duración del pensamiento hasta lograr la idea. Durante el comienzo del proyecto, cada pensamiento cuestionaba el 'cómo representar el sentimiento fenomenológico vivido dentro del espacio del arte'. Lo que finalmente se ha materializado, son estructuras semánticas que sirven de modelo en los procesos de concepción del objeto como obra artística de interés cultural.

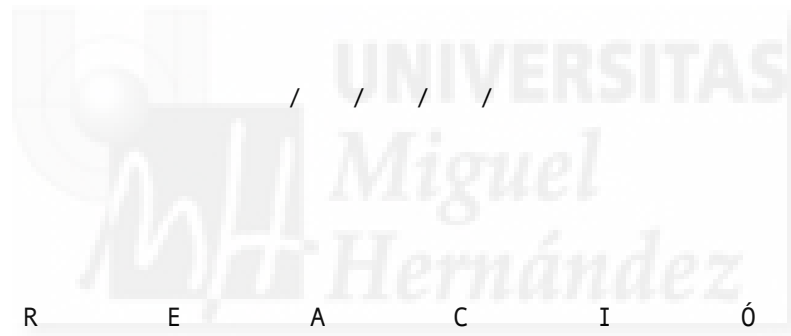
El discurso intencionadamente contiene una idea base transdisciplinar y un discurso discontinuo yuxtapuesto. Para Foucault, el discontinuo que se superpone al acontecimiento discursivo, hace referencia a las "cesuras que rompen el instante y dispersan al sujeto en una pluralidad de posibles posiciones y funciones"<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Maurice Marleau-Ponty, *La duda de Cézanne*, Casimiro, Madrid, 2015, p. 43

<sup>27</sup> Michel Foucault, *El orden del discurso*, Fabula Tusquets, Barcelona, p.58

A C O N T E C I M I E N T O  
S E R I E  
R E G U L A R I D A D  
P O S I B I L I D A D



C R E A C I Ó N  
U N I D A D  
O R I G I N A L I D A D  
S I G N I F I C A C I Ó N