

# Descripciones perceptivas: una aproximación al paisaje a través del arte<sup>1</sup>

## Perceptive descriptions: an approach to landscape through art

Nelson Santos Avilés<sup>2</sup>

Recibido: 2017-02-01  
Aprobado: 2017-04-16

### Resumen

Esta investigación aborda la percepción sensorial como componente principal en los procesos creativos del arte. Se busca evidenciar la forma en la que los fenómenos de la naturaleza se traducen y son interpretados por artistas en diferentes temporalidades y contextos. Para ello, se analizarán las propuestas de William Turner, Paul Cézanne y Olafur Eliasson. También se aborda el paisaje como una constitución de topologías y posibilidades. El sonido, la luz, la superficie, son estructuras sensibles e inesperadas del espacio próximo, complementariedades del devenir perceptivo que los artistas activan de acuerdo a sus capacidades y formulaciones teóricas acerca del universo. El arte -a través de la creación- y el individuo en sus procesos fisiológicos constituyen un factor de sentir el cuerpo. En este contexto, la distancia actúa como un dispositivo espacial y *el caminar* como un activador sensorial.

**Palabras Clave:** Percepción sensorial, arte, paisaje, caminar, Turner, Cézanne, Eliasson.

### Abstract

This research deals with sensory perception as the main component in the creative processes of art. It seeks to highlight the way in which the phenomena of nature are translated and are interpreted by artists in different temporalities and contexts. To do this, we will analyze the proposals of William Turner, Paul Cézanne and Olafur Eliasson. Landscape is also treated as a constitution of topologies and possibilities. Sound, light, surface, are sensitive and unexpected structures of the near space, complementarities of the becoming perceptive that the artists activate according to their capacities and theoretical formulations about the universe. Art - through creation - and the individual in their physiological processes constitute a factor of feeling the body. In this context, distance acts as a spatial device and walking as a sensory activator.

**Keywords:** Sensory perception, art, landscape, walking, Turner, Cézanne, Eliasson.

---

1 Los resultados presentados en este artículo son parte de la investigación realizada con el apoyo de la Comisión de Investigación Formativa (CIF) de la Universidad Central del Ecuador, como parte del programa de Proyectos Semilla.  
2 Artista Visual. Docente de la Facultad de Artes, Universidad Central del Ecuador.

## Introducción

Las percepciones no representan objetos, sino que se proyectan como vibraciones en la materia, movimientos moleculares, flujos o acumulaciones de ondas (Adell, 2013, p. 96).

Los procesos y prácticas artísticas implican traducciones fenomenológicas cuerpo-entorno, entendidas como una forma de relaciones e informaciones sensibles del ser humano con el ambiente circundante en redes de experiencias sensoriales. Los eventos que se producen en el universo se conforman independientemente de las informaciones simbólicas, pues se trata de *datos* particulares determinados por experiencias corporales. Es decir, cartografías propias de cada ser humano, vibraciones de energía traducidas en propuestas estéticas, discursos e interpretaciones.

El arte -a través de la creación- y el individuo en sus procesos fisiológicos constituyen un factor de sentir el cuerpo. En este contexto, la distancia actúa como un dispositivo espacial y *el caminar* como un activador sensorial. El cuerpo y entorno son componentes adecuados de las percepciones sensoriales, paisajes, geografías y fenómenos que interactúan en relaciones asociativas de producción de sentido. El paisaje es una constitución de topologías y posibilidades, arquitecturas maleables, lugares que la mente produce y representa. El sonido, la luz, la superficie, son estructuras sensibles e inesperadas del espacio próximo, complementariedades del devenir perceptivo que los artistas activan de acuerdo a sus capacidades y formulaciones teóricas acerca del universo.

Esta investigación tiene como objetivo visibilizar los campos de acción que el cuerpo posee, a través de la percepción sensorial como componente principal en los procesos creativos del arte. Por medio de imágenes, eventos y discusiones teóricas se evidenciará cómo los fenómenos de la naturaleza se traducen e interpretan por artistas en diferentes temporalidades y contextos. En esta discusión se tomará como referencia a William Turner, Paul Cézanne y Olafur Eliasson, artistas que han desarrollado experiencias interesantes en concordancia y correspondencia con la superficie y la percepción acerca de ésta. Sus propuestas se analizarán y relacionarán con teóricos que exponen y plantean posibilidades acerca del tema en cuestión.

## 1. El caminar

Caminar es una apertura al mundo.  
(Le Breton, 2014: 15)

Las prácticas físicas, como la caminata, se convierten en experiencias sensoriales que el cuerpo produce y traduce de múltiples formas, una de ellas es la simple descripción de lo que está a nuestro alrededor. El paisaje, las nubes, la lluvia, la tempestad, la humedad, el sonido son fenómenos que actúan en cada sentido perceptivo y a su vez se entrelazan para dar significados varios.

La movilidad - el caminar- es una forma de sentir y vivir el espacio, es dar sentido al mundo mediante los diferentes itinerarios que establece el ser humano con los diversos elementos que lo rodea. El ser humano ante todo se convierte en un meteorólogo de su entorno, así el caminar y el contemplar forman parte en la producción de sentido, las informaciones recogidas de primera mano por estas experiencias adquieren su connotación propia en la percepción del medio, de esta manera toman distancia de cualquier referente simbólico que se establece en una cultura. Las caminatas y paseos en plena naturaleza formulan reflexiones; el andar constituye una fuente inagotable de sensaciones, de esta manera se van enunciando hipótesis y teorías en la constitución del mundo; “al final, caminar no es más que una relación entre un cuerpo, un paisaje y un sendero” (Gros citado en Blanco, 2015:7).

Es así como filósofos plantean que el acto de caminar ofrece posibilidades descriptivas, de esta manera se van formulando estructuras de pensamiento y la acción de caminar constituye una forma de alejarse de condicionamientos estructurales e ideológicos. Para Gros (citado en Blanco, 2015), “.. es verdad que andar nos enseña a desobedecer... porque andar nos obliga a tomar distancia que también es una distancia crítica” (12).

Jean-Jacques Rousseau, escritor del siglo XVIII, toma de cierta manera esa distancia crítica al describir los estados contemplativos y casi místicos que produce al mirar la naturaleza. Sus *ensoñaciones* son una forma de relatar el mundo, estableciendo correspondencias perceptivas que el autor extrae del entorno. A continuación un breve extracto del texto en relación a la quinta caminata o paseo.

Cuando la noche se aproximaba, yo descendía de las cimas de la isla e iba gustosamente

a sentarme al borde del lago, sobre la orilla, en algún escondido asilo; allí, el ruido de las olas y la agitación del agua, al fijar mis sentidos y desalojar de mi alma cualquier otra agitación, la sumergían en un ensueño delicioso, en el que la noche me sorprendía a menudo sin que yo lo apercibiera. El flujo y el reflujo del agua, su ruido continuo, pero intensificado por intervalos, golpeando sin cesar mis oídos y mis ojos, sustituían a los movimientos internos que el ensueño apagaba en mí, y eran suficientes para hacerme sentir con placer mi existencia, sin preocuparme de pensar. De tiempo en tiempo nacía alguna débil y corta reflexión sobre la inestabilidad de las cosas de este mundo, cuya imagen ofrecía la superficie de las aguas; pero muy pronto estas ligeras impresiones se borraban en la uniformidad del movimiento continuo que acunaba, y que, sin ningún concurso activo de mi alma, no cesaba de atraerme a tal punto que llamado por la hora y la señal convenida, no podía alejarme de allí, sin esfuerzo [...]. (Rousseau, 2008: 12)

Estas descripciones del hecho contemplativo que propone Rousseau son similares a las de un etnógrafo que a través de sus ojos y percepciones sensoriales van conformando estructuras, sensibilidades y experiencias, el cuerpo percibe y siente, fenomenologías manifestadas constantemente para dar explicación a lo que sucede en el universo. La naturaleza ofrece datos que se entrelazan y conforman el espacio, así las fuerzas físicas del universo estructuran fenómenos. El caminar se convierte en una forma de sentir el mundo y las percepciones sensoriales en antenas receptoras de eventos.

El cuerpo y las relaciones con la distancia son las que establecen los vínculos existentes con los objetos, los recorridos visuales son una forma de descubrir el mundo. Merleau-Ponty (2014) al traducir lo que es la profundidad – distancia- señala: “la profundidad no se encuentra en las cosas sino en la relación con ellas” (p.30). Es decir, todo lo que está a disposición en el universo está en constante conexión entre superficies. Estas formas de describir o cartografiar las superficies ya fueron desarrollados por Copérnico en el siglo XV con su *teoría heliocéntrica* así como también por Galileo Galilei en el siglo XVI y XVII.<sup>3</sup> Estas teorías

estaban conformadas como una forma de ir más allá, científicos que observaban diferentes dinámicas a las establecidas, leyes del universo que no se podía apreciar a simple vista. De esta manera, las condiciones de movilidad - caminar y observar- contribuyen a la contemplación de fenómenos universales, pero no solo con la simple mirada de los hechos sino como una forma de dar estructura a sus hipótesis.

En esta investigación la recopilación de datos se traduce al hecho artístico como una experimentación constante de antecedentes, pero sobre todo como una descriptora de objetos situados a nuestro alrededor. La descripción visual para la interpretación de datos y el caminar como componente sensible se convierte en un contenedor de encuentros, es así como algunos artistas han puesto especial interés en los elementos que constituyen, conforman y actúan en la naturaleza.

En nuestro andar y caminar –de aquí la relevancia insinuada de los paseos y caminatas, las excursiones y los viajes en el nacimiento del paisaje-trazamos espontáneamente el horizonte como una línea demarcadora que se ofrece a nuestra mirada y define el campo perceptivo del paisaje, pues, aunque el horizonte se modifique, amplíe o estreche, se eleve o achate debido a nuestros cambios de posición o de lugar, siempre permanecerá como horizonte gracias a la presencia del cuerpo (Maderuelo, 2005: 34).

El campo perceptivo que el cuerpo posee puede ser considerado como una onda expansiva que artistas de todos los tiempos han activado para sus representaciones y procesos artísticos. De la misma manera, científicos han elaborado teorías en la composición de sentido, como el biólogo Jakob von Uexküll que propone el concepto de *Umwelt* para “referirse a las formas perceptivas de cada especie, que depende de su fisiología y aparato sensor, pero también de sus necesidades y comportamientos (en Adell, 2013: 39). Según Ostachuk (2013), para Uexküll el mundo objetivo y el sujeto no están separados y al contrario, el sujeto es quien conoce el mundo; de esta forma, la realidad y la experiencia es percibida subjetivamente. De hecho, para este biólogo “no hay nada fuera de las experiencias subjetivas individuales que crean al mundo como significativo” (Ostachuk, 2013: 48). El *Umwelt*

3 La teoría heliocéntrica hace referencia al sol como el centro del sistema solar.

de Uexküll es un sistema o una unidad cerrada formada por el mundo perceptual – todo lo que un animal percibe – y el mundo operacional – todo lo que hace (Ostachuk, 2013: 50)

El Umwelt es una forma de vínculo de los seres humanos con los elementos que conforman la naturaleza. Es así que artistas exploran y comparten ciertos intereses por tales temas, las capacidades sensoriales se van traduciendo en las formulaciones fenomenológicas que ellos establecen en la producción de conocimiento. Las formas perceptibles se reflejan en las diferentes maneras de establecer contenidos y relaciones asociativas de comunicación. La condición bioeléctrica es una manera de proponer enlaces con diferentes especies, conexiones en diferentes canales de comunicación (Adell, 2013: 38).

## 2. La percepción

El filósofo Merleau-Ponty dedicó su obra filosófica a la exploración del cuerpo, sus reflexiones sobre este tema llevan a pensar que el cuerpo es una puerta a todo conocimiento mediante la experiencia: “Antes de la ciencia del cuerpo- que implica la relación con otros-, la experiencia de mi carne como coraza de mi percepción me enseñó que la percepción no nace de cualquier parte, que emerge del refugio de un cuerpo” (Merleau Ponty, 1964: 2). Merleau-Ponty retoma el concepto de Umwelt como “contraposición a un mundo objetivo único que existe por sí mismo” (Ostachuk, 2013: 59). Tanto Merleau-Ponty como Uexküll recurren al cuerpo “...como espacio, a partir del cual y desde el cual se establece la relación con el mundo... por eso... se ven en la necesidad de desarrollar una teoría de la percepción y del comportamiento, de abordar esa relación con el mundo desde el punto de vista de un sujeto que percibe y que actúa en consecuencia” (Ostachuk, 2013: 64).

Esta forma de percibir y analizar al cuerpo fue importante para replantear discursos estéticos. Por influencia de Merleau-Ponty muchos artistas llegaron a configurar otra manera de ver el mundo y así otorgar otro sentido al arte; desde las reflexiones de Merleau-Ponty, la relación con los objetos es diferente, distinta y llena de múltiples posibilidades de percepción en cada uno de los artistas.

Si muchos pintores, desde Cézanne, se negaron a someterse a la ley de la perspectiva geométrica, es porque querían volver a adueñarse de él y ofrecer el propio nacimiento del paisaje bajo nuestra mirada, porque no se contentaban con un informe analítico que querían alcanzar el propio estilo de la experiencia perceptiva (Merleau-Ponty, 1948: 5).

De esta forma, Cézanne abre una nueva posibilidad de representación frente a un modo de ver la naturaleza. Este mirar le permite descubrir de primera mano cómo los objetos se ofrecen al espectador. Cézanne concibe a sus pinturas desde el primer momento en el que se enfrenta al paisaje; su gestualidad determina el instante espacial de su entorno inmediato. Para Merleau-Ponty, la percepción no es un mero acto de conocimiento, sino el modo originario de relación de un sujeto con su mundo circundante. Al sistematizar sensaciones, Cézanne ofrece formas de pensar y replantearse al ser humano con el universo. Esta aproximación al mundo fue retomada y desarrollada por la teoría de la *Gestalt*, que promocionaba en su discurso la relación constante y de funcionamiento asociativo que el ser humano establece con lo perceptivo y creativo.

La Gestalt parte de la comprobación de que los objetos no pueden aprenderse de forma independiente, pues la percepción que tenemos de ellos depende del contexto y de las relaciones asociativas que generan nuestros sentidos. El desarrollo de la fenomenología (con pensadores como Merleau Ponty) y la física cuántica (que entiende la realidad como una continua interacción de energía) también rescataría una visión holística del mundo que había sido olvidada durante el cartesianismo y el cientifismo positivista (Adell, 2013: 11).

Es de interés primordial conocer la obra de Cézanne en la medida que este referente artístico se caracteriza por una elevada atención a la naturaleza, no por su idea de *mimesis* sino por la experiencia perceptiva de los fenómenos no representacionales, es decir representar esas visibilidades ocultas que el ser humano casi no percibe, esa constante relación de eventos y fenómenos físicos y lumínicos que nos presenta en sus obras, forman y establecen un mundo de correspondencias.



Imagen 1. Mont Sainte Victorie, Cézanne (1904-1906)



La montaña Saint-Victorie, uno de los referentes de Cézanne en su producción artística y varias veces pintada se presenta casi no reconocible (ver Imagen 1). Su idea de paisaje - en este caso de montaña- se abstrae cromáticamente en la representación pictórica, se evidencian formas no inteligibles al ojo humano, como una montaña apenas perceptible que se confunde con el gran entorno. Se trata de composiciones elaboradas por el campo visual del artista, donde el color es el componente primordial y principal en su propuesta artística.

La pintura de Cézanne se caracteriza así por una extrema atención a la naturaleza en su aspecto casi “inhumano” y al mundo visible a través de un estudio detallado de las apariencias, de los colores y los trazos, cuya búsqueda es la restitución del orden visible a partir de una obstinada renuncia a toda idea de “mimesis”. Al mismo tiempo, esta renuncia no implica en ningún sentido una renuncia a la *restitución de lo visible*, sino a la concepción *objetiva* del mismo. La pintura de Cézanne constituye de esta forma, a los ojos de Merleau-Ponty, una suerte de paradoja, pues busca aprehender lo visible

antes que este se convierta en objeto (Larison, 2010: 102).

De esta forma, el trabajo de Cézanne da un giro a las maneras de mirar el mundo; antes de ser una mirada objetiva de la realidad es una mirada heterogénea, es decir en ella se demuestran todas esas *irregularidades* donde se basa su concepción del mundo. Se trata de una manera de sentir y describir la naturaleza y como se mencionaba anteriormente, su análisis perceptivo es el que funciona como una manera potencializada en la producción de su obra pictórica. Esas miradas que se desprenden desde el arte conforman realidades y sentidos que se entrelazan para establecer particularidades del espacio.

En el siglo XIX, Kim Byung-ion poeta coreano conocido también como Kim Sa-Kat describía la naturaleza mediante poemas, enumerando y resumiendo la idea de paisaje (Maderuelo, 2005: 33). De esta manera, explicaba la diversidad del lugar con sus características y posibilidades, nuevamente las irregularidades de las superficies son las que dan las particularidades de contenido. De forma similar, como los productores visuales replanteaban su entor-

no, el escritor coreano mediante las letras y poemas describe el paisaje con los referentes planteados desde su mirada:

“Pino pino, abeto abeto, roca roca se  
entrelazan  
Arroyo arroyo, monte monte, qué lugar  
misterioso este lugar”  
(en Maderuelo, 2003: 20).

Se trata de descripciones esquemáticas que logran definiciones para dar sentido a su lugar de enunciación, que ponen de relieve y tratan de insinuar su geografía circundante, como una forma de abrir nuestros ojos a un espectáculo lleno de posibilidades, compuestos de elementos visibles e invisibles los cuales conforman el universo. Según Maderuelo (2005), el paisaje es “... lo otro, algo que se encuentra fuera de nosotros y nos rodea, pero en cuanto constructo cultural es algo que concierne muy directamente al individuo, ya que no existe paisaje sin interpretación” (p.36).

Cada forma de ver la tierra, cada manera de describirla o representarla supone que tras ella hay un tipo diferente de pensamiento, se establece así una relación entre objeto y sujeto a través de la mirada que se torna intencionada e instrumental y que pone en evidencia un paralelismo sinestésico entre ojo y pensamiento. Vemos solamente aquello que somos capaces de reconocer, y pensamos según aprendemos a ver la diversidad fenoménica del mundo (Maderuelo, 2005: 37).

Estos enfrentamientos pasan por un sinnúmero de prácticas que se van conformando de acuerdo a las posibilidades fenoménicas de cada ser humano, estos encuentros posibilitan interpretaciones, tales descripciones y registros conforman lo que entendemos como paisaje, sus experiencias sus aproximaciones y sus formas de vivirlo.

Una forma de buscar lo que falta - esa proximidad con el entorno- es lo que Cézanne trataba de evidenciar en “un mundo inconfortable”, como una huida del mundo humano, del mundo visible y supresión de contornos precisos tomando como modelo a la naturaleza, al contrario de los pintores clásicos que trataban de establecer perfiles definidos. Estas son las irregularidades que definen el trabajo del artista y su manera de ver el mundo, estas formas heterogéneas de acercamiento a múltiples posibilidades son las que se enmarcan en sus pinturas,

vibraciones y resonancias de color en sus diferentes niveles de sensaciones, que se reflejan en sus estudios de naturaleza, saltándose todas las leyes de la perspectiva como una forma de establecer vibraciones en los objetos a su alrededor.

Pintar la sensación, que es esencialmente ritmo... Pero en la sensación simple, el ritmo depende todavía de la figura, se presenta como la *vibración* que recorre el cuerpo sin órganos, es vector de la sensación, lo que la hace que pase de un nivel a otro. En el acoplamiento de sensación, ya el ritmo se libera, porque confronta y reúne los diversos niveles de sensaciones diferentes: ahora es *resonancia* (Deleuze, 2009: 73).

Para Deleuze, las sensaciones existen en niveles diferentes bajo la acción de fuerzas, no son solo simples vibraciones sino que se sitúan en resonancias que son formas de hacer visibles la gravedad o el movimiento; éstas se explican por medio de la elasticidad de la sensación. Para este filósofo, la pintura como la música no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas que están en estrecha relación con la sensación; lo que está pintado en un cuadro es el cuerpo, es decir algo vivido. Según Deleuze, “la fuerza está en estrecha relación con la sensación: es preciso que una fuerza se ejerza sobre el cuerpo, es decir, sobre un punto de la onda, para que haya sensación” (p.63). Así, varios artistas por medio del cuerpo y las sensaciones que este produce, evidencian eventos que ocurren a su alrededor; estos productores artísticos se convierten en antenas receptoras de información, es decir ellos registran *hechos* que pasan por diferentes órdenes, dominios y niveles.

Según Deleuze (2009), Cézanne hacía referencia a “pintar la sensación” (p.42), es decir a registrar el hecho que pasa por diferentes preceptos, como el ojo que no es un órgano fijo sino uno polivalente, como se demuestra en el *cuerpo sin órganos* tratada por Artaud y también por Deleuze. Para Deleuze (2009: 54), el cuerpo está determinado por órganos polivalentes e indeterminados que pasan por diferentes niveles, dominios y transiciones. Esta manera de sentir y vivir el mundo determina posibilidades de pensamiento y conocimiento, para plantear contingentes en los procesos creativos del arte y a su vez proponer estadios y momentos en la producción de sentido. De esta manera, las maneras de mirar y sentir la naturaleza provienen de la unión de todos los sentidos disponibles que

el cuerpo posee para interpretar las sensaciones que el universo ofrece.

### 3. William Turner

William Turner, pintor británico del siglo XVIII y XIX, marca una ruptura en las formas convencionales de interpretación del paisaje; se le puede considerar el renovador de la técnica y de la estética de concebir la luz. Como señala Gombrich (2007: 493). “Turner tuvo, también, visiones de un mundo fantástico bañado en luz y belleza refulgente, pero no fue suyo un mundo apacible sino en movimiento; no sencillamente armónico, sino de espectacularidad deslumbradora”. Turner es un pintor romántico, con una extraordinaria capacidad innata de sentir y abordar las emociones, que ciertamente privilegia lo emotivo sobre lo racional. De hecho, en sus pinturas “la naturaleza trasluce y expresa siempre emociones humanas; nos sentimos pequeño y abrumados ante las fuerzas que no podemos gobernar, por lo que nos vemos impulsados a admirar el artista que ha tenido a merced suya las fuerzas de la naturaleza (Gombrich, 2007: 494).

En este contexto, lo que más llama la atención de Turner es su forma de recolec-

tar datos de la naturaleza; sus recorridos e itinerarios físicos que han servido para plantearse problemáticas de interpretación. Las pinturas de Turner logran establecer condiciones atmosféricas, informaciones que son tomadas de la naturaleza; sus percepciones sensoriales captan distintos órdenes, gamas y niveles. Las fuerzas físicas de la naturaleza – como el viento, la lluvia y las tormentas- son incorporadas en sus obras. Turner visibiliza los elementos naturales que actúan en el entorno, y de esta manera logra configurar una pequeña parte del universo. Por ejemplo en su pintura *Lluvia, Vapor y Velocidad*, están condensados los datos recogidos de todas las posibilidades atmosféricas que produce la naturaleza (ver Imagen 2). Turner logra absorber esas sutiles variaciones de luz de tal forma que sus obras constituyen destellos lumínicos en un soporte plano. Para este artista, el tiempo es autónomo y la sensación es elástica; es decir sus flujos, fuerzas y emociones promueven movimientos constantes en su interior, de tal forma que estas categorías se duplican en sus pinturas y lo envuelven todo a su alrededor.

Imagen 2. Lluvia, Vapor y Velocidad, Turner (1844)





Los elementos naturales tienen un valor agregado en estas propuestas, esas formas casi *táctiles* de reconocimiento del paisaje se reflejan y dejan huella en la propuesta pictórica de Turner. Se trata de imágenes etéreas donde la movilidad de representación casi se asemeja al lenguaje audiovisual de artistas contemporáneos en el uso de mecanismos tecnológicos para la representación.

En las obras de Turner el movimiento forma parte de un discurso documental; a partir de acontecimientos tomados de la realidad, el artista se convierte en un recolector de datos. Estos hechos naturales son llevados a un formato bidimensional, donde las diferentes propiedades físicas son capturadas por la mirada.

Las pinturas de Turner encapsulan el tiempo y apelan directamente a las sensaciones. Se trata de ondas que recorren el cuerpo del espectador, provocándole inestabilidades emocionales, muchas veces indescriptibles pero presentes de igual manera. Las condicionantes atmosféricas son el detonante emocional que le sirve al artista para descifrar las fuerzas que actúan en el universo.

La luminosidad alcanza su grado más alto en la interpretación, los fenómenos meteorológicos adquieren relevancia en su obra pictórica; sus ojos - por medio de la mirada- se convierten en un órgano poliva-

lente de sentir; es como si “Turner quisiera segar al espectador” (Bockemuhl, 2000: 24). De esta manera, la luminosidad es su gran referente al concebir la idea de paisaje, en muchas ocasiones paisajes sin historia - sin referentes históricos o humanos- y en otras ocasiones los procesos culturales salen a relucir y cobran interés primordial en la composición de su obra.

#### 4. Olafur Eliasson

En la actualidad existen numerosos artistas con un interés muy especial en la luz, entre los que destaca el artista islandés Olafur Eliasson. Las obras de este artista se conjugan y activan con cada experiencia perceptiva, sus dinámicas y propuestas recurren a diversos soportes tecnológicos. Eliasson es un productor visual con un interés fundamental en el paisaje y en las fuerzas que actúan sobre él. La interpretación de fenómenos naturales, en sus propuestas artísticas, causan diferentes sensaciones al espectador. Eliasson recurre a varios medios como el video, fotografía, instalación, entre otros; e incorpora diversos elementos en su producción como la tierra, agua, luz, viento, lo gaseoso, líquido, húmedo; que dan forma y contenido en la composición de un discurso perceptivo.

**Imagen 3. Riverbed, Eliasson (2014-2015)**





Por ejemplo, en su obra *Riverbed* traslada una parte del paisaje a un espacio determinado - en este caso a una galería-, en el cual Eliasson acerca al espectador a un fragmento de la totalidad del paisaje que está frente a él (ver Imagen 3). Este atrapar o extraer una fracción de la naturaleza a un soporte o a un espacio diferente conlleva de alguna manera a sentirlo.

Los ojos son una parte de nuestro aparato sensorial que ven una pequeña realidad del espacio físico. Ese acto de contemplar un fragmento del entorno y sacarlo de su origen confiere al artista cierta capacidad de reproducir la naturaleza. En *Riverbed*, los elementos que integran el paisaje se distribuyen en un espacio cerrado y cubierto por cuatro paredes; de esta manera, este proyecto se convierte en un contenedor perceptivo y provocador del espacio en la composición del mismo. Algo similar ocurre cuando enviamos fotografías o postales de lugares que hemos visitado y queremos que sientan o vivan la misma experiencia del paisaje experimentado; de hecho, estamos enviando una pequeña fracción del paisaje sentido. Esta forma de reproducción de un sitio vivido puede ser distinta por las dinámicas muy dispares de cada ser humano. Con esto quiero decir que los productores artísticos hacen referencia a las diversas probabilidades de sentir el mundo y a su forma de experimentarla, vivirla e interpretarla.

Al formular algunas posibilidades de relaciones entre Turner y Eliasson, se puede afirmar que los dos artistas expresan sus experiencias y percepciones sensoriales frente al universo, por medio de algunas alternativas visuales y posibilidades dimensionales. Ambos incorporan la *distancia* como productora de relaciones entre elementos. Estos soportes actúan en la elaboración de un discurso y las probabilidades de relación de contenido entre cada ser humano y su entorno. Adicionalmente, las percepciones sensoriales se fusionan en sus propuestas, así el público interactúa con los elementos que conforman un paisaje. Ese recorrido visual de la superficie por medio de la mirada es la que integra una estructura interpretativa.

### Conclusiones

La experiencia del cuerpo y la percepción sensorial se establecen en relación con el espacio y la superficie; el oler, el tocar, el ver, el escuchar, el saborear y el pensar, actúan a

partir de todo lo que se encuentra a nuestro alrededor; pero al entrelazar estos sentidos el resultado es más efectivo en la configuración de un hecho o situación. De esta manera, se van determinando relaciones de significado con los elementos que conforman el universo; en este caso el ser humano por medio del arte, establece informaciones y contenidos del mundo perceptual.

Los artistas y pensadores tienen la posibilidad de visibilizar eventos; mediante el discurso artístico crean dispositivos y crean situaciones para que el espectador active sus percepciones sensoriales. Artistas como Turner, Cézanne o Eliasson logran visibilizar fenómenos casi imperceptibles al ojo humano, crean espacios libres de contornos fijos; las superficies irregulares de sus trabajos dan forma a la construcción de pensamiento. Se puede entender que lo irregular establece desequilibrios y éstos ofrecen lecturas más fresca a las propuestas artísticas; de esta manera, lo ya predeterminado como lo lizo o lo pulido de ciertas manifestaciones en el arte queda obsoleto por su grado estático de lectura.

Las inestabilidades confieren incertidumbres constantes; lo heterogéneo deviene en alternativas. El ser experimenta posibilidades abiertas de pensamiento en la conformación del universo, que son abordadas a partir de la producción artística para evidenciar las fuerzas físicas del universo. De esta manera, los artistas van conformando coordenadas en su campo perceptivo para interpretar las diversas sensaciones que el cuerpo provoca frente al mundo.

El paisaje es un motivo recurrente para los productores visuales; en este espacio, ellos encuentran insumos representacionales, donde las vibraciones, resonancias, flujos y fuerzas operan en los niveles de sensaciones que el cuerpo experimenta. Es así que el cuerpo- como presencia temporal- adquiere posibilidades polivalentes; su estructura está compuesta por órganos indeterminados que se relacionan y se diferencian para cada situación. Las percepciones sensoriales actúan con el pensamiento para estructurar los diferentes órdenes y dominios corporales.

La descripción visual para la interpretación de datos supone una serie de rutas que se establecen de acuerdo a las necesidades del artista. El caminar se convierte en un componente sensible para identificar encuentros y fenómenos; es así que artistas han puesto

especial interés en el paisaje como un espacio de producción de sentido y han establecido en éste su campo de acción de significado en la constitución de la naturaleza.

#### Conflicto de interés

El autor no declara ninguno.

#### Financiamiento

La Universidad Central del Ecuador por medio de la CIF, contribuye con esta investigación a través de la asignación de carga horaria para investigación de sus docentes.

También se ha contado con la participación de fondos propios del investigador.

#### Bibliografía

- Adell, A. (2013). *Creación y pensamiento hacia un ser expandido*. España: Trea.
- Bockemuhl, M. (2000). *Turner*. New York, NY: Taschen.
- Blanco, L. (12 de mayo de 2014). Andar nos enseña a desobedecer. *El Mundo*. Recuperado de: <http://www.elmundo.es/cataluna/2014/12/04/54808daeca4741f0748b456b.html>
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Gombrich, E. (2007). *La historia del Arte*. China: Phaidon.
- Larison, M. (2010). Merleau-Ponty: filosofía y pintura. *Viso Cadernos de estética aplicada*, 8, 98-109.
- Le Breton, D. (2014). *Elogio del Caminar*. Anzos, España: Siruela.
- Maderuelo, J. (2005). *El paisaje*. Madrid, España: Abadaeditores.
- (2003). Aquello que llamamos paisaje. *Visions*, 2, 20-25. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/2099/10506>
- Merleau-Ponty, M. (1948). *El mundo percibido: el espacio*. Recuperado de: [http://riff-raff.unizar.es/files/el\\_mundo\\_percibido.pdf](http://riff-raff.unizar.es/files/el_mundo_percibido.pdf)
- (2014). *La duda de Cézanne*. España: Casimiro.
- Ostachuk, A. (2013). El Umwelt de Uexküll y Merleau-Ponty. *Ludus Vitalis*, 21(39), 45-65.
- Rousseau, J. (2008). *Las ensoñaciones del paseante solitario*. España: Alianza Editorial.

#### Imágenes

- Cézanne, P. (1904-1906). *Mont Sainte Victorie* [Pintura]. Descargado de: <http://www.phila-museum.org/collections/permanent/102997.html>
- Eliasson, O. (2014-2015). *Riverbed* [Instalación]. Descargada de: <http://olafureliasson.net/archive/exhibition/EXH102282/riverbed>
- Turner, W. (1844). *Lluvia, Vapor y Velocidad* [Pintura]. Descargada de: <https://www.nationalgallery.org.uk>