

EL ARTE Y LA CONEXIÓN ECOLÓGICA. EL ESPACIO DE ARTE Y NATURALEZA «LA FONT DEL MOLÍ»

Juan José Llobell Andrés (Joan Llobell)*
Universidad Miguel Hernández

RESUMEN

En la creación artística de nuestra época quizá sea necesaria una búsqueda de sentido desde la conexión ecológica. La naturaleza puede adquirir connotaciones espirituales al despertar la conexión con uno mismo, autoconocimiento en relación con el todo, desde una visión holística de la realidad. En la cultura occidental la razón ha adquirido un protagonismo destacado en detrimento del conocimiento intuitivo o simbólico, estableciendo una desafortunada escisión entre sujeto y objeto. Esta percepción ha generado una actitud de dominio y destrucción de nuestro entorno que en definitiva también agrede al ser humano. En esta línea de investigación se sitúa una parte relevante de la obra de Joan Llobell y algunos de los proyectos artísticos que ha creado, como el Espacio de Arte y Naturaleza «La Font del Molí».

PALABRAS CLAVE: arte, ecología, autoconocimiento, naturaleza, holístico.

ABSTRACT

«Art and the ecological connection. The Space of Art and Nature “La Font del Molí”». In the artistic creation of our time, it may be necessary to search for meaning in its connection to ecology. Nature can acquire spiritual connotations in awakening the connection to oneself, self-knowledge in relation to the whole, from a holistic view of reality. In Western culture, reason has acquired a leading role to the detriment of intuitive or symbolic knowledge, establishing an unfortunate division between subject and object. This perception has led to an attitude of domination and destruction of our environment which also ultimately assaults the human being. A significant part of the work of Joan Llobell and some of the art projects created as the Space of Art and Nature “La Font del Molí” are included in this line of research.

KEYWORDS: art, ecology, self-knowledge, nature, holistic.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia el ser humano ha utilizado la naturaleza como referente del arte, aunque no lo haya hecho siempre de manera mimética intentando reproducirla fielmente, como es el caso del arte occidental de tradición renacentista.



El artista moderno habitualmente considera que no es necesario copiarla, sino acercarse a ella para acceder al paisaje interior, a nuestra realidad personal más íntima.

Es este carácter contemplativo del arte, alejado de la función descriptiva que ha tenido en la tradición occidental, el imperante en algunas civilizaciones orientales desde hace siglos. Estas tradiciones consideran la creación artística como una evocación y como un acto poético, convirtiéndola en una realidad más vivida y experimentada que representada. Desde este punto de vista, deberíamos destacar como una de las ideas centrales de este texto el hecho de que una obra de arte en numerosas ocasiones no es fruto simplemente de una operación conceptual o racional ajena a nuestra realidad más íntima, sino que más bien puede concebirse como un instrumento desarrollador del conocimiento personal y del crecimiento espiritual.

En esa necesidad de búsqueda de sentido y de encuentro con uno mismo que se percibe en el ser humano de nuestra época, la naturaleza puede adquirir un protagonismo relevante. El filósofo alemán Wilhelm Schmid valora como muy necesaria la instauración de una Modernidad transformada desde lo que denomina la nueva utopía de una sociedad ecológica y social.

...la unión que se siente con la naturaleza alberga desde siempre mucho sentido en su interior. Los seres humanos encuentran consuelo en la contemplación sensorial y en la experiencia de la naturaleza, de la que pueden extraer fuerzas renovadas, y la naturaleza puede proporcionar esa experiencia de sentido, ya que en ella todo está interconectado de forma manifiesta (...). La nueva orientación del pensamiento, que pone al descubierto estas conexiones de sentido, nos conduce hacia una atención reiterada a las conexiones ecológicas y a establecer de nuevo un vínculo con la naturaleza...¹.

Como consecuencia del progresivo deterioro del medio ambiente y la problemática ecológica, sentimos en nuestra época cada vez más la necesidad de aproximarnos a la naturaleza para valorarla, respetarla y sentirnos una parte indisoluble de ella. El ser humano y el artista en particular perciben que deben reconsiderar su lugar en el cosmos y cuestionarse el protagonismo adquirido como ser dominador y destructor. El materialismo extremo y el desarrollo tecnológico de las sociedades avanzadas han creado una necesidad de recuperar la armonía, la paz y el equilibrio interior que puede aportarnos la naturaleza, como han descubierto muchos seres humanos relevantes en diferentes culturas a lo largo de la historia. La nueva conciencia ecológica se aproxima sorprendentemente a deducciones de algunos filósofos de la antigüedad y a los sentimientos e intuiciones de místicos de varias épocas y lugares.

* Profesor titular de Universidad, Departamento de Arte. Universidad Miguel Hernández. Comunidad Valenciana, Joan.llobell@umh.es, <http://www.joanllobell.es/>.

¹ SCHMID, W. *La felicidad. Todo lo que debe saber al respecto y por qué no es lo más importante en la vida*, Pre-textos, Valencia, 2010, p. 48.

Algunas de estas reflexiones en torno al arte en relación con la naturaleza vertebran el contenido de una parte relevante de mi obra, de la que muestro en este artículo alguna representación de mis intervenciones más recientes. Finalmente, otro de los objetivos de este texto ha sido difundir el trabajo que he llevado a cabo con la creación del Espacio de Arte y Naturaleza «La Font del Molí», todo ello en diferentes entornos de incomparable belleza de la Comunidad Valenciana.

NATURALEZA Y CONTEMPLACIÓN

En la cultura occidental la razón ha adquirido un protagonismo demasiado relevante en detrimento del conocimiento intuitivo, simbólico y holístico, manifestando una tendencia a establecer una escisión entre lo que somos y el todo del que formamos parte. Esta percepción ha producido en la mentalidad occidental una actitud de dominio, manipulación y destrucción del entorno natural llevada a unos extremos intolerables, que ha pervivido como modelo cultural dominante hasta nuestra época. En cambio, en otras culturas del pasado y de la actualidad se pone el acento en la interdependencia entre el hombre y la naturaleza, sin llegar a establecer una clara escisión entre ambos. Deberíamos tener en consideración que durante cientos de miles de años la humanidad se sintió profundamente unida a su entorno natural y como parte integrante del mismo. El ser humano actualmente se ha alejado en exceso de la naturaleza y ello está generando unas consecuencias nefastas capaces de afectar a nuestro bienestar, pero sobre todo, y esto es lo más importante, provocar una concepción distorsionada de lo que somos en última instancia.

Frente a esta realidad imperante, el artista que dirige su atención a la naturaleza con todos los sentidos despiertos puede tener la sensación de que nuestra consideración como seres individuales forma un todo indisociable con ella, como parte de un continuo indivisible. No podemos olvidar que una de las funciones básicas del arte es poner en evidencia la continuidad fluida que existe entre sujeto y objeto, y que la actividad artística nos aporta un sentido cósmico de nuestra existencia: «Los vínculos que el hombre establece con la naturaleza como hábitat que lo acoge, pero también como nexo de unión con la inmensidad del universo, se sitúan en un espacio fronterizo entre lo que hemos venido llamando como sentido religioso y la ciencia (...). Un sentido cósmico que nos recuerda insistentemente nuestra incapacidad para asumir límites»².

Este vínculo entre el ser humano y la realidad en su conjunto es perceptible en la creación plástica de numerosos artistas actuales, como Gao Xingjian, que establece una relación entre el conocimiento del universo y nuestra realidad interior. Afirma que «cuando el artista está conociendo el mundo, también busca el conocimiento de su ego (...). Con la observación pausada del ilimitado universo y la apreciación

² PICAZO, G. «El instante eterno», catálogo *El instante eterno*, EACC, Castellón, 2001, p. 125.



interna del ego, el artista logrará tener una visión lúcida y verá con claridad aquello que quiere expresar»³.

En un sentido similar, Antoni Tàpies proponía recuperar la capacidad de fascinarse ante el espectáculo de la vida y contemplarla con la atención requerida, para que el arte se convierta realmente en un instrumento de transformación y crecimiento personal, con una repercusión positiva en la sociedad.

La contemplación profunda (...) ilumina nuestra escala de valores para resolver los problemas y las injusticias reales, de la vida diaria, que frenan las potencialidades del hombre de nuestra época. Aquellas «delicias» del «Conocimiento absoluto», o de la «Realidad última», o de la «contemplación divina» (...) gracias al arte las hallamos de nuevo entre los pucheros más simples, más terrenales, más humanos (...). Porque es en la praxis cotidiana, en la vida carnal, en el mundo, en la organización social (...) donde finalmente se han de reflejar los efectos benéficos de los estados de conciencia contemplativos o iluminativos que (...) pueden producir las obras maestras del arte universal⁴.

Esta actitud canalizada a través del arte puede desarrollar en la humanidad la capacidad de ver y sentir de una manera más intensa y profunda; nos ayuda a comprender nuestra propia realidad interior en conexión con el Todo. Es evidente que el vínculo con la naturaleza puede potenciar el conocimiento personal y generar el despertar de nuestra conciencia: «Quien se dirige a la naturaleza con los sentidos despiertos puede encontrar en ella un manantial de extraordinaria riqueza que contribuya a lavar las telarañas que se ciernen en lo más profundo del ser, preparándonos para enfrentarnos a nosotros mismos e iniciar así, la ardua tarea del autoconocimiento»⁵.

El taoísmo, el zen y otras tradiciones filosófico-espirituales del mundo han sabido apreciar la presencia de lo sagrado en el paisaje natural, estableciendo un vínculo indisoluble entre el hombre y su entorno. En definitiva, el artista puede interiorizar la experiencia de la contemplación de la naturaleza, uniéndose con lo real por medio de su creación, adquiriendo una dimensión que trasciende su propia realidad. En Oriente el ser humano valora su entorno como a sí mismo: «Se le confiere al individuo la capacidad de recrear un universo sensible en su interior en armonía con el macrocosmos exterior (...). El artista busca en sus ejercicios la unidad que le lleva a hacerse cargo de lo real. Es en esta función donde reside el carácter sagrado de la pintura»⁶.

³ XINGJIAN, G. «Estética del artista», catálogo *Gao Xingjian. Después del diluvio*, Museo Würth. La Rioja. El Cobre Ediciones, Barcelona, 2008, p. 53.

⁴ TAPIES, A. «Arte y contemplación interior», catálogo *El instante eterno*, EACC, Castellón, 2001, p. 213.

⁵ GARCÍA, A. «Hacia el paisaje», catálogo *Towards landscape - Hacia el paisaje*, CAAM Canarias, 1990, p. 13.

⁶ CABALLO, I. «Educación sentimental», en Juan José López Molina, *Las lecciones del dibujo*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 464.

ARTE-POESÍA. LA MIRADA DESDE LO ALTO

La naturaleza puede adquirir un sentido espiritual, si entendemos por espiritualidad el impulso del hombre a conocer los vínculos que lo «religan» o vinculan al universo y a la realidad en su conjunto, al margen de cualquier filiación religiosa, compatible con el ateísmo. El arte puede captar la interconexión entre todas las cosas, a través de él se ejercita la contemplación que nos conecta con lo que algunos denominan la fuente, el origen, lo divino, o con lo que «somos» cada uno de nosotros.

Por debajo de la apariencia superficial, no sólo todo está conectado entre sí, sino también con la Fuente de toda vida, de la que procede. Hasta una piedra, y mucho más una flor, un pájaro, puede mostrarte el camino de regreso a Dios, a la fuente, a ti mismo. Cuando los miras o los coges y los dejas ser, sin imponerles una palabra o una etiqueta mental, surge en tu interior una sensación de reverencia, de maravilla. Su esencia se comunica en silencio contigo y te refleja tu propia esencia. Esto es lo que los grandes artistas sienten y logran transmitir en su arte⁷.

Este vínculo también es puesto en evidencia desde el ámbito de la ciencia por David Bohm al detectar ciertas similitudes entre el científico y el artista, en el sentido de que ambos pueden descubrir la unidad y la totalidad en la naturaleza. Basándose en la matemática cuántica, expone su teoría holística del orden implicado, en la que señala que la totalidad de lo existente se manifiesta en las partes como un holograma. Considera que «en el orden implicado todo está internamente relacionado, todo lo contiene todo, y solo en el orden explicado las cosas están separadas y son relativamente independientes»⁸. Deduce que «las manifestaciones de la creatividad en la humanidad no son sólo similares a los procesos creativos de la naturaleza, sino que son del mismo carácter intrínseco que las fuerzas creativas del universo»⁹. Concluye que toda vida humana es arte, y expone la interesante convicción de que la creación artística, la ciencia y el espíritu religioso están intrínsecamente relacionados.

Es necesario destacar que esta concepción de la creación artística ha de estar necesariamente al servicio de la liberación del ser humano, generando en él una percepción de sí mismo en relación con el mundo que le aporte una visión holística e incluso irónica de la realidad, sin condicionamientos rígidos y con la suficiente apertura de miras. Esta función del arte también se deduce de las reflexiones de Pierre Hadot en referencia a la poesía de Goethe, al recordarnos la tradición ancestral de ascensión a una montaña para alcanzar una «mirada desde lo alto», otra percepción de la vida y de uno mismo.

...la liberación que conlleva la verdadera poesía es posible porque esta última implica una mirada desde lo alto que nos desliga de las preocupaciones terrestres y

⁷ TOLLE, E. *Un nuevo mundo ahora*, DeBolsillo, Barcelona, 2009, p. 33.

⁸ BOHM, D. *Sobre la creatividad*, Kairós, Barcelona, 2002, p. 163.

⁹ *Ibidem*, p. 7.



egoístas para volver a situar nuestra vida de aquí abajo en la vasta perspectiva del Todo. (...) El verdadero poeta no procede de un modo distinto al del verdadero observador de la naturaleza. Ambos deben mantenerse por encima de las cosas para poder alcanzar una mirada única dirigida al Todo. Se trata de percibir la totalidad y la unidad, y no, como la mayoría de los hombres, solamente los detalles (...). La verdadera poesía es pues un «evangelio profano» en la medida en que es finalmente una revelación, la revelación de la naturaleza¹⁰.

La visión holística de la realidad derivada de la actividad artística también puede generar en nosotros actitudes que favorecen el descondicionamiento y el desbloqueo personal. La mirada desde lo alto de una montaña se puede convertir en «un ejercicio espiritual de desprendimiento, de distanciamiento, para alcanzar la imparcialidad, la objetividad y el espíritu crítico; es volver a situar las cosas particulares en una perspectiva universal, si no cósmica»¹¹. Esta actitud ante la vida y la percepción de la realidad que comporta se aproximan y nos recuerdan en cierta medida al concepto de ironía, que Wladimir Jankelevitch definía como «una actividad espiritual infinita»¹² que «es al mismo tiempo sentido del detalle y pensamiento de lo universal (...), la ironía es la capacidad de considerar las cosas desde un punto de vista general: el detalle evoca el conjunto del que ha sido irónicamente extraído para poderse apreciar mejor»¹³.

A ello puede contribuir también el potencial benéfico de la risa, que Jorge Bucay considera como la más alegre de las energías que acompaña a quien recorre el camino espiritual. Señala un aspecto de la misma aparentemente sorprendente y paradójico, al reconocer que tiene una gran proximidad con lo sagrado, concepto tradicionalmente identificado con la seriedad o con concepciones dogmáticas de la existencia. Nada más alejado de la realidad, pues «lo humorístico y lo sagrado se parecen. En los dos casos se trata de mirar las cosas desde un nuevo punto de vista, desde un lugar un poco más alejado que nos permita ver lo que antes permanecía oculto»¹⁴.

En definitiva, tanto el arte como una aproximación a lo sagrado sin prejuicios ni posicionamientos rígidos nos aportan una visión más amplia, panorámica, fluida y no condicionada de la realidad, para situarnos en un estado de realización y liberación personal.

¹⁰ HADOT, P. *No te olvides de vivir. Goethe y la tradición de los ejercicios espirituales*, Siruela, Madrid, 2010, pp. 72-73.

¹¹ *Ibidem*, p. 86.

¹² JANKELEVITCH, W. *La ironía*. Taurus, 1982, p. 84.

¹³ *Ibidem*, p. 85.

¹⁴ BUCAY, J. *El camino de la espiritualidad. Llegar a la cima y seguir subiendo*, Grijalbo, Barcelona, 2010, p. 325.

Dentro de esta concepción del arte se puede situar mi obra, en la cual la referencia a la naturaleza (fig. 1) es uno de sus aspectos más relevantes, aunque no el único. Mi experiencia caminando por entornos naturales se convierte en una vivencia que va más allá de la estética o del simple ejercicio físico, para adentrarse de alguna manera en el ámbito de lo espiritual. En esos recorridos a pie se puede intuir una presencia que nos aporta una sensación de plenitud y unión con todo lo que nos rodea; la visión intuitiva le permite al ser humano «contemplar los fenómenos perdiéndose en ellos (...) llevado por el puro placer de adentrarse en el objeto, hasta hacer de éste y del sujeto prácticamente una sola cosa (...). La intuición, sin las ataduras de la razón, bien podría conducirnos a la plena comunión con la naturaleza, hasta el punto de no distinguir entre nosotros y ella»¹⁵. Esta conexión con la naturaleza se puede considerar como expresión de la necesidad de búsqueda de sentido y encuentro con uno mismo, en la que se intuye una indisoluble unidad entre el ser humano y su entorno, entre microcosmos y macrocosmos.

En la actualidad estoy realizando una serie de intervenciones efímeras en espacios naturales (fig. 2) utilizando materiales como la arcilla, cerámica, materia vegetal, agua, papel, etc., todos ellos modelados por la luz natural. En algunas de estas obras se perciben formas en las que la materia inerte parece metamorfosearse en naturaleza viva (fig. 3), sugiriendo una dialéctica entre la vida y la muerte, o una mutabilidad dinámica de lo existente. Tanto lo poético-artístico como lo religioso se aproximan al brotar de un mismo sistema de intuiciones sobre la sacralidad de la vida orgánica.

También aparecen elementos simbólicos que en ocasiones nos recuerdan a la cuerda, la red, el lazo o el nudo, como imágenes de un dinamismo que fluye, con formas de contenido abierto. En este sentido podemos recordar que Óscar Pujol, en referencia al shivaísmo, describe el absoluto «no sólo como una trascendencia eterna e inmutable, más allá del cambio constante de los fenómenos, sino también como un dinamismo incesante que fluye con el devenir de la creación»¹⁶.

La línea, el hilo o la red pueden entenderse en muchas de mis obras como representación simbólica de realidades íntimas inalcanzables desde la lógica o la razón. En ocasiones, infunden a estas representaciones un aspecto inmaterial que puede entenderse como representación de lo mínimo, de la esencia de las cosas, en las que se puede manifestar lo sagrado, concepto compatible con el ateísmo¹⁷. Isabelle Robinet, al intentar definir el Tao, deduce que es «el hilo que une los espacios

¹⁵ GARCÍA, A. «Hacia el paisaje», catálogo *Towards landscape - Hacia el paisaje*, CAAM Canarias, 1990, p. 15.

¹⁶ PUJOL, Ó. y VEGA, A. *Las palabras del silencio, El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*, Trotta, Madrid, 2006, p. 70.

¹⁷ ZAMBRANO, M. *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993, p. 139. María Zambrano considera que la muerte de Dios o el ateísmo es un paso necesario en el camino de búsqueda de lo sagrado: «...se trata de una acción sagrada, elemental por tanto, ejecutada



y los tiempos (...). Religa todas las cosas entre sí (...), une las amarras del mundo»¹⁸. Mircea Eliade también se refirió al hilo de la vida y afirmaba que «la cuerda no es sólo el medio ejemplar de comunicación entre cielo y tierra, es también una imagen-clave, presente en las especulaciones concernientes a la vida cósmica, la existencia y el destino humanos, el conocimiento metafísico (sutratman) y, por extensión, la ciencia secreta y los poderes mágicos»¹⁹.

Finalmente, en mi creación artística también adquiere un protagonismo la luz del atardecer (fig. 4) como uno de sus elementos simbólicos más relevantes que nos incita a la meditación o a la contemplación. Óscar Pujol, al profundizar en algunas espiritualidades orientales, afirma que «la luz del absoluto no sólo ilumina los objetos, sino que al iluminarlos los constituye, los crea, los forma (...), es la energía constitutiva de los objetos materiales, porque los objetos están formados de luz. Una luz que se condensa y se enrosca para crear los distintos grados de materialidad...»²⁰. Kosme de Barañano, en el texto que escribí para el catálogo de una de mis exposiciones individuales, decía de mi obra que es

...una meditación que (...) va anulando, garabateando, destruyendo su propio soporte (...). Llobell sabe que la luz de la montaña, de Bernia o del Ponoig no es la luz directa del sol, la que todo lo planifica y lo tuesta, sino la luz azulada (como el fondo de todos sus cuadros) y ultravioleta que, surgiendo tras las montañas, da cuerpo y fondo (...). Esa luz de la ausencia (...) de lo que pierde perspectiva está presente en el alma del pintor²¹.

En definitiva, mi obra se aproxima a la espiritualidad al considerar que «la experiencia poética y la experiencia mística nacen cerca una de la otra, y cerca del centro del alma, en los vivientes manantiales de la vitalidad del espíritu, pre-conceptual o supra-conceptual»²². Lejos de lo que pudiera parecer, esta concepción del arte no pretende promover una actitud escapista, sino vivir siendo más conscientes, estando más presentes, despiertos y atentos. El misticismo no trata de «huir del mundo, sino precisamente de conocerlo mejor y estar más presentes en él»²³.

en el momento de la mayor madurez del hombre (...). Es el ateísmo, pues, el producto de una acción sagrada, de la acción sagrada entre todas que es la de destruir a Dios...».

¹⁸ ROBINET, I. *Lao Zi y el Tao*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 1999, p. 56.

¹⁹ ELIADE, M. *El vuelo mágico*, Siruela, Madrid, 1995, p. 133.

²⁰ PUJOL, Ó. y VEGA, A. *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*, Trotta, Madrid, 2006, p. 71.

²¹ DE BARAÑANO, K. «En la luz del atardecer», catálogo *Senders* de Joan Llobell, Espai d'Art La Llotgeta, Valencia, 2007, p. 4.

²² PUJOL, Ó. y VEGA, A. *Op. cit.*, 2006, p. 90.

²³ TAPIES, A. «El arte moderno, la mística y el humor», catálogo *Tàpies*, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 2000, p. 25.

EL ESPACIO DE ARTE Y NATURALEZA «LA FONT DEL MOLÍ»

En relación con la naturaleza, además de mi producción plástica, también he llevado a cabo una actividad como comisario y creador de espacios de arte como el de «La Font del Molí», ubicado en el Monte Puig Campana de Finestrat, que se inauguró en el año 2009. Probablemente sea el único espacio de arte y naturaleza con obra permanente del sur de la Comunidad Valenciana. Está en un entorno natural de la comarca de la Marina Baixa de gran belleza y con un atractivo paisajístico sorprendente. El Puig Campana siempre ha sido una montaña muy concurrida por senderistas y escaladores de todo el mundo, un lugar mágico repleto de leyendas.

Con este proyecto artístico el municipio de Finestrat, en colaboración con la Universidad Miguel Hernández (con la firma de varios convenios de colaboración), afianzó su protagonismo en el ámbito de las artes plásticas en la Comunidad Valenciana. La peculiaridad de este espacio de arte es que las obras, que hasta la actualidad han tenido un nivel considerablemente alto, son siempre realizadas a concurso por alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Altea, con una importante financiación del Ayuntamiento de aquella localidad.

Mi pretensión con las intervenciones artísticas llevadas a cabo en este lugar fue integrarlas en el entorno dialogando con él, de manera que sus diferentes elementos formaran parte indisociable de las mismas, convirtiendo de esta manera al paisaje y a la naturaleza en obras de arte. Con esta iniciativa también se apostó de una manera decidida por un modelo de desarrollo económico sostenible potenciador del turismo cultural en una zona donde tradicionalmente sólo se ha promovido un turismo convencional de sol y playa.

Hasta la fecha se han llevado a cabo dos proyectos y un tercero que está en proceso de realización. La primera obra (fig. 5), visible al entrar en este espacio de arte, es la realizada por Luis Vilán que lleva por título «1 + 1». Consiste en dos grandes bloques de mármol con tonalidades rojizas similares a las rocas y la tierra del entorno. Ocupa un lugar privilegiado frente a una de las cumbres del Puig Campana, una gran roca de estructura piramidal (fig. 6), frecuentada por escaladores. La montaña forma parte de la escultura y la naturaleza se convierte así en obra de arte. La ubicación de los bloques y el vacío existente entre ellos han sido calculados de manera que a través de él pueda percibirse uno de los vértices de este monte. El interior de las piedras ha sido vaciado y pulido creando una cámara, a la que se puede acceder, como un espacio de recogimiento y meditación en plena naturaleza.

El lugar elegido para realizar el segundo proyecto (fig. 7), que se camufla e integra perfectamente en su entorno, es una especie de acantilado (fig. 8) que en una escala más reducida nos recuerda el espacio donde intervino el prestigioso artista Marina Abramovic' en la Fundación Montenmedio de arte y naturaleza. Tener la oportunidad de realizar una obra en un entorno espacial como éste es un auténtico privilegio y todo un reto para cualquier artista. Esta obra de Jesús del Remedio DuArte lleva por título «Pretérito pasado» y puede interpretarse como una referencia al transcurrir del tiempo, lo cual se deduce tanto por el título como por el hecho



de consistir en varios elementos de acero cortén, semejando péndulos, con formas orgánicas que evocan vegetales que parecen brotar de las propias rocas rojizas.

Finalmente, la tercera obra (fig. 9), en este caso en fase de pre-producción, que se podrá contemplar en un futuro al borde del camino que transcurre por este espacio de arte, corresponde a Leónidas Spinelli y lleva por título «Coexistencia». Consiste en un vacío horadado en el suelo con una forma geométrica de sección de cilindro realizada en acero cortén. La otra sección, de forma y dimensiones similares, está dispuesta junto a la primera sobre la superficie, en este caso rellena de tierra y cubierta de vegetación arbustiva de la zona, produciendo la impresión de que es la porción de tierra extraída del orificio anterior, en un juego irónico entre lo natural y lo artificial.

CONCLUSIÓN

Tanto en una parte de mi producción artística como en algunos de mis proyectos más relevantes, entre los que se encuentran el Espacio de Arte y Naturaleza «La Font del Molí», el Espacio de Arte Puig Campana del centro histórico de Finestrat o la Ruta de les Ermites de Altea, se percibe una reverencia a la naturaleza y también una puesta en valor del paisaje y del territorio de mi entorno.

Gloria Moure, en la exposición que comisarió en homenaje a san Francisco de Asís y en referencia al Camino de Santiago, destacaba la importancia de «la condición paisajística como condición humana» y la relevancia del caminar como vía de conocimiento²⁴, subrayando la indisoluble unidad entre el ser humano y la naturaleza, entre microcosmos y macrocosmos. En este sentido, también proponía como necesaria «la revalorización del conocimiento sensible frente a la hegemonía de la razón puramente instrumental»²⁵, que facilite la expansión de lo poético y lo artístico. No podemos olvidar que una de las funciones más destacables de la creación artística es el ser expresión de nuestra necesidad de aproximarnos al conocimiento de aquellos aspectos de la realidad y de nosotros mismos que permanecen ocultos y no son visibles o comprensibles desde una lógica exclusivamente racional.

Cuando se está inmerso en la creación de una obra de arte, se puede tener una percepción de lo que somos en relación con la realidad semejante a la que experimentamos al recorrer un entorno natural, y comprobar como en algunos momentos de recogimiento y silencio nos invade una sensación de unión con el escenario de la

²⁴ MOURE, G. «On the road», catálogo *On the road*, Axencia Turismo de Galicia, Santiago de Compostela, 2014, p. 15. En referencia a la condición paisajística como condición humana afirma que «se trata de una concepción del mundo que sólo puede ser global y contingente. El mundo es, por consiguiente, un inmenso paisaje (...). El ser humano no es un observador separado que configura ese paisaje (...). La condición paisajística es, pues, una condición trascendental o, mejor dicho, es la auténtica condición humana».

²⁵ *Ibidem*, p. 16.



vida incapaz de traducirse en palabras, pues «sabemos que el silencio no es ninguna inofensiva negativa a hablar, sino que es también un habla»²⁶.

Los cambios y transformaciones experimentados por la humanidad en la actualidad probablemente nos lleven a la conclusión de que quizá sea necesaria una mayor conexión con la naturaleza, para evitar un colapso ecológico y económico sin precedentes y el divorcio definitivo con el planeta que nos acoge. Raimon Panikkar propone que en la situación actual no basta con la ecología y valora como necesaria una nueva actitud de diálogo con la Tierra denominándola ecosofía. Afirma que «la Tierra no es un simple objeto, es también un sujeto, un Tú para nosotros, con quien debemos aprender a dialogar. Así podremos descubrir que la ecosofía tiene un cierto papel revelador (...). La Tierra entera nos dice que nuestro destino está ligado (religatum) a ella»²⁷.

Para enfrentarnos al futuro con mayores garantías de éxito, será necesario afianzar un nuevo vínculo con la naturaleza para poder restituírle un sentido profundo a las cosas, puesto que es «poéticamente, como por juego de resonancias, que el universo podrá ser aprehendido en su íntima naturaleza»²⁸.

Recibido: noviembre 2014

Aceptado: diciembre 2015

REFERENCIAS

- BOHM, D. (2002). *Sobre la creatividad*, Barcelona: Kairós.
- BUCAY, J. (2010). *El camino de la espiritualidad. Llegar a la cima y seguir subiendo*, Barcelona, Grijalbo.
- CABALLO, I. (1995). «Educación sentimental», en Juan José López Molina, *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra.
- DE BARAÑANO, K. (2007). «En la luz del atardecer», catálogo *Senders* de Joan Llobell. Espai d'Art La Llotgeta, Valencia, La CAM.
- ELIADE, M. (1995). *El vuelo mágico*, Madrid, Siruela.
- GARCÍA, A. (1990). «Hacia el paisaje», catálogo *Towards landscape-Hacia el paisaje*, CAAM Canarias.
- HAAS, A. (2009). *Viento de lo absoluto ¿Existe una sabiduría mística de la postmodernidad?*, Madrid, Siruela.
- HADOT, P. (2010). *No te olvides de vivir. Goethe y la tradición de los ejercicios espirituales*, Madrid, Siruela.
- JANKELEVITCH, W. (1982). *La ironía*, Taurus.

²⁶ HAAS, A. *Viento de lo absoluto ¿Existe una sabiduría mística de la postmodernidad?*, Siruela, Madrid, 2009, p. 23.

²⁷ PANIKKAR, R. *El diálogo indispensable. Paz entre las religiones*, Península, Barcelona, 2003, p. 32-33.

²⁸ MAILLARD, C. *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*, Akal, Fuenlabrada, 1995, p. 59.



- MAILLARD, C. (1995). *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*, Fuenlabrada, Akal.
- MOURE, G. (2014). «On the road», catálogo *On the road*, Santiago de Compostela, Axencia Turismo de Galicia.
- PANIKKAR, R. (2003). *El diálogo indispensable. Paz entre las religiones*, Barcelona, Península.
- PICAZO, G. (2001). «El instante eterno», catálogo *El instante eterno*, Castellón, EACC.
- PUJOL, O. y VEGA, A. (2006). *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*, Madrid, Trotta.
- ROBINET, I. (1999). *Lao Zi y el Tao*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor.
- SCHMID, W. (2010). *La felicidad. Todo lo que debe saber al respecto y por qué no es lo más importante en la vida*, Valencia, Pre-textos.
- TÀPIES, A. (2001). «Arte y contemplación interior», catálogo *El instante eterno*, Castellón, EACC.
- TÀPIES, A. (2000). «El arte moderno, la mística y el humor», catálogo *Tàpies*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- TOLLE, E. (2009). *Un nuevo mundo ahora*, Barcelona, DeBolsillo.
- XINGJIAN, G. (2008). «Estética del artista», catálogo *Gao Xingjian. Después del diluvio*, Museo Würth, La Rioja, Barcelona, El Cobre Ediciones.
- ZAMBRANO, M. (1993). *El hombre y lo divino*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.

FIGURAS



Figura 1. Joan Llobell, ramas, pigmento azul y agua, 200 × 160 × 150 cm. La Vila Joiosa, 2015.
(Procedencia y autor/fuente de la imagen utilizada) Joan Llobell.



Figura 2. A, B, Joan Llobell, arcilla y agua, 110 × 35 × 90 cm. Sierra de Bernia (Altea), 2014.
(Procedencia y autor/fuente de la imagen utilizada) Joan Llobell.





Figura 3. A, B, Joan Llobell, arcilla y agua, 165 × 45 × 120 cm. La Vila Joiosa, 2015.
(Procedencia y autor/fuente de la imagen utilizada) Joan Llobell.



Figura 4. A, B, Joan Llobell, arcilla y agua, 140 × 150 × 130 cm. La Vila Joiosa, 2015.
(Procedencia y autor/fuente de la imagen utilizada) Joan Llobell.





Figura 5. A, B, Luis Vilán, «1 + 1», dos piezas de 1,03 × 1,19 × 2,90 m. Mármol rojo, 2009.
(Procedencia y autor/fuente de la imagen utilizada) Leónidas Spinelli.

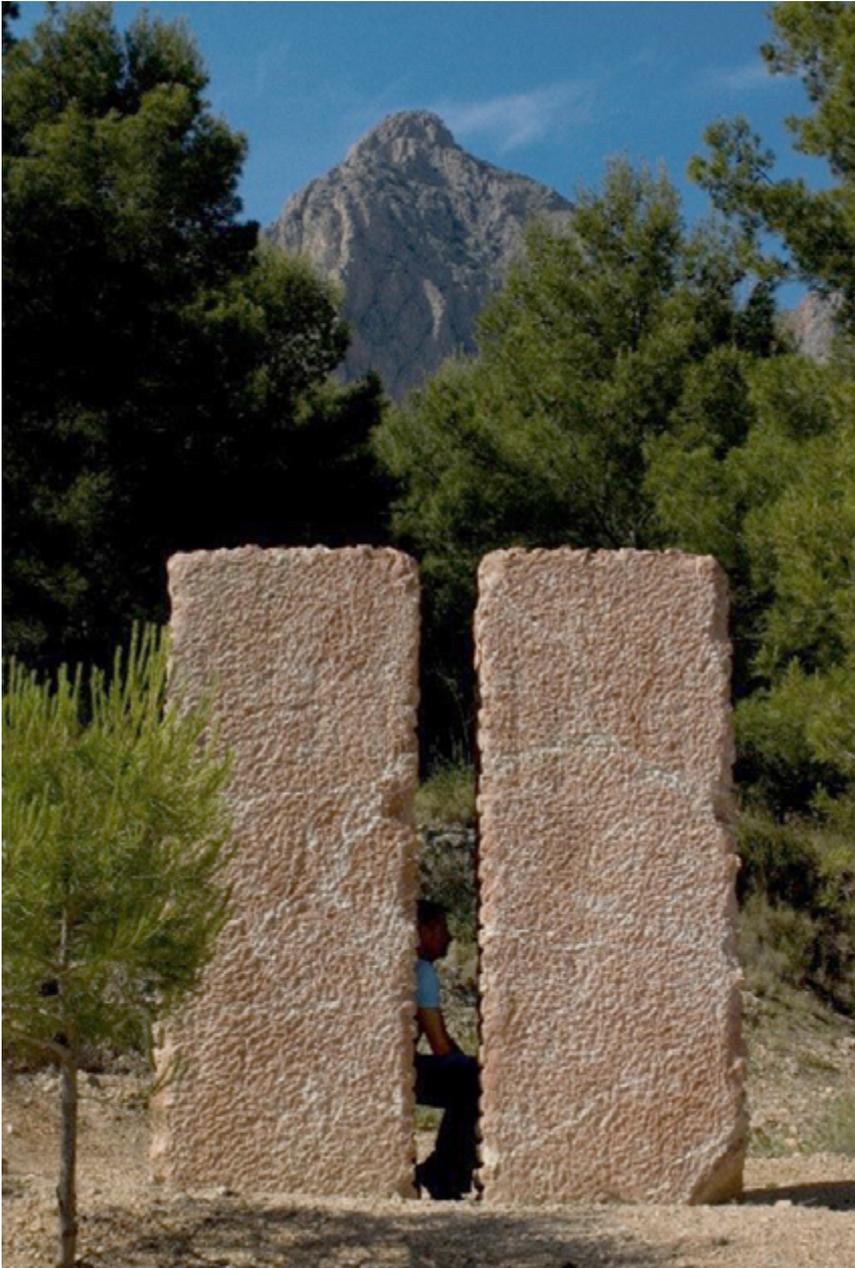


Figura 6. Luis Vilán, «1 + 1», dos piezas de 1,03 × 1,19 × 2,90 m. Mármol rojo, 2009.
(Procedencia y autor/fuente de la imagen utilizada) Leónidas Spinelli.





Figura 7. A, B, Jesús del Remedio DuArte, «Pretérito pasado». 18 x 25 x 15 m. Acero cortén, 2009.
(Procedencia y autor/fuente de la imagen utilizada) Leónidas Spinelli.

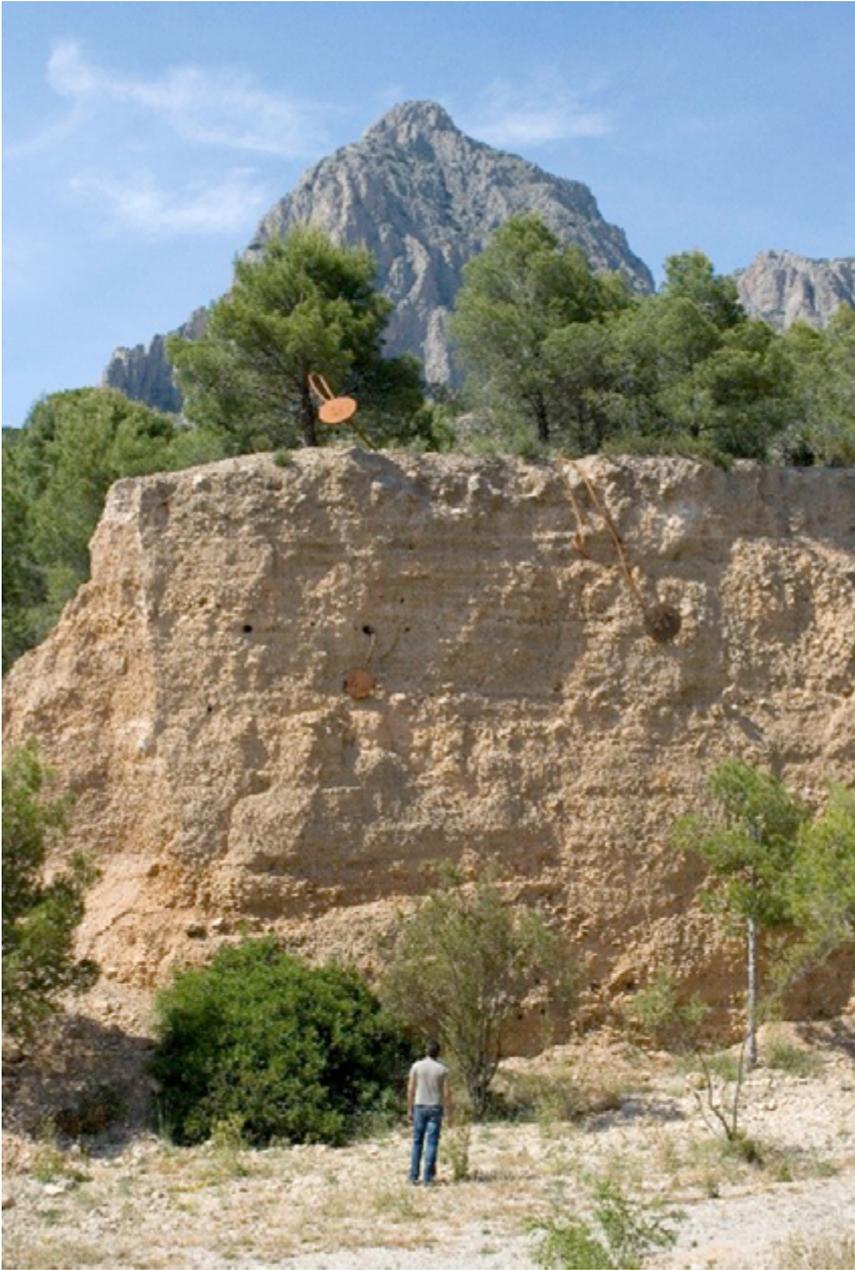


Figura 8. Jesús del Remedio DuArte. «Pretérito pasado». 18 × 25 × 15 m. Acero cortén, 2009.
(Procedencia y autor/fuente de la imagen utilizada) Leónidas Spinelli.



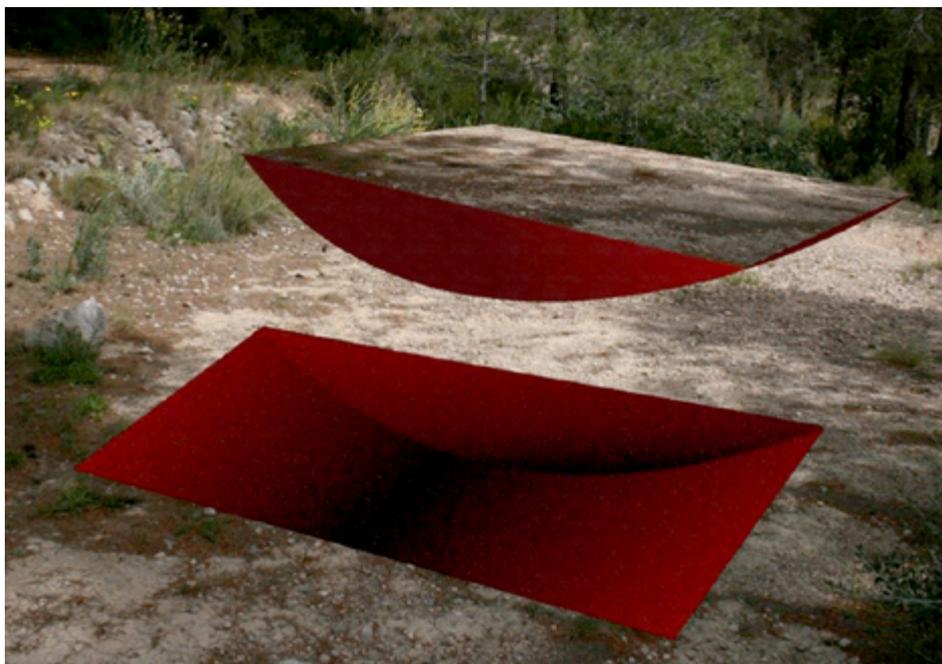


Figura 9. Leónidas Spinelli, «Coexistencia». 4 x 3 x 1,20 m. Acero corten (proyecto), 2009.
(Procedencia y autor/fuente de la imagen utilizada) Leónidas Spinelli.



LA SENSACIÓN PERCEPTIVA DE GEORGE BERKELEY

José Miguel Fuentes-Martín*
Universidad de Granada

RESUMEN

El artículo realiza un análisis del concepto de sensación perceptiva, avanzada por el filósofo empirista George Berkeley, iluminado ahora con la demostración científica de la resolución del problema que en el siglo xvii planteó Willian Molyneux¹ a otro pensador empirista inglés, John Locke. El problema ha pasado a la historia con el nombre de «El ciego de Molyneux», y ha mantenido vigentes sus interrogantes durante 300 años. La revista *Nature Neuroscience*² publicó una presunta solución definitiva a ese enigma, que tiene su aplicación en la representación bidimensional clásica del espacio en dibujos y pinturas, y en la actual representación de imágenes virtuales. Entender los pensamientos de los filósofos que estudiaron la percepción es acercarnos al mundo de las ideas como solución de problemas. Cuando estudiamos y asimilamos los conceptos abstractos, pasan a formar parte de nuestro conocimiento y se transcriben como sensaciones que son percibidas como propias. De esta forma, el conocimiento de la «perspectiva lineal»³, que es uno más de los procedimientos geométricos que existen para representar de manera abstracta lo que vemos, se asocia como posible solución en la representación de la «realidad visual».

PALABRAS CLAVE: Berkeley, representación, percepción visual, profundidad, dibujo.

ABSTRACT

«Perceptual sensation in George Berkeley». The article analyzes the perceptual sensation concept, advanced by the empiricist philosopher George Berkeley, lit now with the scientific demonstration of the resolution of the problem raised in the twelfth century by Willian Molyneux to another English empiricist philosopher, John Locke. The problem has gone down in history with the name “The blind Molyneux” and has maintained their questions remained for 300 years. The journal *Nature Neuroscience* published an alleged ultimate solution to this riddle, which is applicable in the classical two-dimensional representation of space in drawings and paintings, and the current representation of virtual images. Understanding the thoughts of philosophers who studied perception is get close to the world of ideas and problem solving. When we study and assimilate abstract concepts, they become part of our knowledge and are transcribed as sensations that are perceived as their own. Thus, knowledge of the “linear perspective,” which is one more of the geometric procedures than exist to represent abstractly what we see, it is associated as a possible solution in the representation of the “visual reality.”

KEYWORDS: Berkeley, representation, visual perception, depth, drawing.



INTRODUCCIÓN

«Los ojos son el punto donde se mezclan alma y cuerpo» (Friedrich HEBBEL)⁴.

Para realizar una buena práctica artística conviene reflexionar. En las artes visuales se hace lo que se sabe y todo proceso de creación comienza con el concepto, al igual que en el dibujo, que se dibuja lo que se sabe observando, analizando y no lo que se mira.

Conocer los trabajos de filósofos, científicos y artistas nos conecta con la cultura como generadora de ideas, que nos pueden ser útiles en nuestra labor artística. Entender la naturaleza y saber cómo comportarnos ante ella, comprender nuestras reacciones ante los estímulos, analizando cómo interactuamos con nuestro entorno, en algunas ocasiones sin necesidad de medir ni contar.

El presente trabajo de investigación deductiva analiza las teorías de la percepción de la visión como recurso hacia y para la creación. Se considera la percepción como un proceso donde organizamos las sensaciones para de manera conjunta dotarlas de significado

TEORÍA EMPIRISTA DE LA VISIÓN Y DE LA MENTE

La filosofía empirista realizó una autocrítica de la razón, acotó sus límites registrándola en el ámbito de la experiencia, como forma de conocer. Los empiristas fueron contrarios a los racionalistas, considerando la experiencia como el origen del conocimiento, sin limitarse.

Entre los empiristas más destacados se encuentra George Berkeley (1685-1753), que en su propósito de demostrar la forma de percibir el espacio por la vista, planteó una teoría empirista de la visión. La teoría, en la que analiza el mundo que nos rodea desde un punto metafísico e inmaterial, aún sigue vigente y de ella nos valemos para entender nuestra percepción espacial. En su libro *Ensayo de una teoría de la visión* plantea que la visión ocular no puede estimar la distancia. Su argumentación demuestra que las sensaciones que percibimos por los ojos son inciertas, y que la información geométrica de la imagen retiniana no se puede deducir de forma abstracta matemática. Con estos fundamentos, rechaza los planteamientos abstractos que proponían el uso de la geometría como solución en la percepción de las «cosas». Conceptos que, con su enfoque metafísico sobre el conocimiento humano, permanecen aún como referentes al considerar la interrelación entre «imagen real» e «imagen mental».

* Departamento de Dibujo. jfuentes@ugr.es.

¹ Escritor del libro *Dioptrica nova: a treatise of Dioptricks in two parts, wherein the various effects and appearances of spherick glasses, both convex and concave, single and combined, in telesc...*

² «The newly sighted fail to match seen with felt». *Nature Neuroscience*, V.14, N.5, May 2011.

³ Aunque existen referencias anteriores fue León Bautista Alberti quien lo publicó en 1435 en *Della Pittura*.

⁴ Poeta y dramaturgo alemán (1813-1863).



Berkeley parte de un concepto empirista de la mente como una *tabula rasa* donde todo está por escribir, propuso su propia teoría filosófica, que él denominó como «inmaterialismo». Y deduce que los sentidos son la fuente del conocimiento del hombre, los que activan su mente.

Sentir es percibir. O, afirma, «*esse est percipere et percipi*», es decir, «existir es percibir y ser percibido». Contrario a los planteamientos racionalistas de René Descartes (1596-1650), que consideraba que la mente, desde que nacemos, trae algunas verdades incorporadas, Berkeley y los empiristas defienden que todo conocimiento deriva de los sentidos. Con una postura filosófica monista, sostiene que el universo está constituido por una sola sustancia primaria, al contrario que los filósofos dualistas, que consideran la existencia de la mente y la materia interactuando de forma independiente.

La filosofía empirista surge en la Inglaterra de los siglos XVII y XVIII y, junto a George Berkeley, sus máximos representantes son John Locke (1632-1704) y David Hume (1711- 1776). Francis Bacon (1561-1626), considerado como precursor del empirismo, escribe en su *Novum Organum Scientiarum*⁵: «Los empíricos, a modo de hormigas, no hacen más que amontonar y usar; los razonadores, a modo de arañas, hacen las telas sacadas de sí mismos».

El origen del vocablo *empírico* es griego (ἐμπειρία) y su traducción al latín es *experientia*.

Cuando los griegos y los romanos hablan de empirismo se refieren a artistas, artesanos y médicos, a las habilidades adquiridas por la experiencia enfocada hacia lo útil y técnico, al saber hacer. A una aptitud activa experimentada por los sentidos y distinta al conocimiento teórico o contemplativo. En la génesis empirista está el pensamiento de Aristóteles cuando argumenta: «Nada hay en la mente que no haya estado antes en los sentidos». Cuando considera que en la experiencia se encuentra el conocimiento de verdad.

EL PROBLEMA DEL CIEGO DE MOLYNEAUX

El científico Willian Molyneux (1556-1698), irlandés como Berkeley, planteó su famoso problema metafísico sobre la interconexión sensorial al primer filósofo empirista, John Locke.

En el cap. IX, 8, del libro segundo de su *Ensayo sobre el entendimiento humano*, de 1690, Locke exponía así el problema del ciego de Molyneux⁶:

Supóngase un hombre ciego de nacimiento y ya adulto, adiestrado por el tacto a distinguir entre un cubo y una esfera del mismo metal, y a indicar, cuando toca

⁵ Es un libro escrito en latín con referencias a Aristóteles, que se traduce como el «Nuevo Instrumento de la Ciencia».

⁶ LOCKE, John. *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Trad. de Luis Rodríguez Aranda, Buenos Aires, Aguilar, 1974, pp. 47-48.



uno u otro, cuál es el cubo y cuál es la esfera. Supóngase ahora que el cubo y la esfera están colocados sobre una mesa, y que el ciego ha obtenido la vista, y que antes de tocarlos debe distinguir entre ellos y decir cuál es la esfera y cuál es el cubo. A lo que el agudo y juicioso ponente contesta: 'no'. Porque, aunque ha obtenido la experiencia de cómo una esfera y un globo afectan a su tacto, sin embargo no ha alcanzado todavía la experiencia de que lo que afecta a su tacto de un modo determinado debe afectar a su vista de otro modo. O que un ángulo protuberante del cubo que presiona sobre su mano de forma desigual, aparecerá ante su ojo como aparece en el cubo. Estoy de acuerdo con este reflexivo hidalgo, al que con orgullo llamo amigo, en la respuesta de este problema, y soy de la opinión de que el ciego, a la primera mirada, no sería capaz de decir con certidumbre cuál era la esfera y cuál era el cubo, en tanto se limitara a verlos⁷.

El problema, que Molyneux le planteó a Locke en una carta y que el filósofo publicó en su libro, lo expuso dos años después el científico, en 1692, en su libro *Dioptrica nova*.

EL ESTUDIO DE 'NATURE NEUROSCIENCE'

El problema, con sus interrogantes, se ha mantenido sin resolver durante 300 años. En un estudio publicado por *Nature Neuroscience*, firmado por Richard Held, Yuri Ostrovsky, Beatrice de Gelder, Tapan Gandhi, Suma Ganesh, Umang Mathur y Pawan Sinha, la respuesta finalmente es la misma que dieron Locke y Molineaux.

La pregunta se formula ahora así: «¿Un ciego que recuperara la vista, sería capaz de reconocer visualmente y de inmediato un objeto que antes reconocía mediante el tacto?». Para contestarla, trabajan con ciegos congénitos recién curados.

Prueban su capacidad de emparejar ópticamente un objeto a la muestra que conocían por el tacto, después de la restauración de vista. Y encuentran una falta de transferencia inmediata, aunque los recién videntes son capaces de desarrollar con rapidez un mapa de reconocimiento multisensorial.

Para los racionalistas, una respuesta positiva al problema Molyneux confirmaría la existencia de una idea innata, la de que existe a priori un concepto de forma y espacio común a ambos sentidos. La respuesta negativa apoya la idea de que la adquisición de ese concepto de forma y espacio es resultado de la experiencia de una asociación entre los sentidos. En la prestigiosa revista *Nature Neuroscience*, unos estudios publicados en el año 2011, con ciegos recién operados, han demostrado que no son capaces de reconocer visualmente entre dos objetos que antes han sentido sólo por el tacto, aunque el tiempo de adaptación a ese reconocimiento es muy corto.

Para probar la pregunta Molyneux, los individuos reclutados eran congénitamente ciegos, pero con una ceguera tratable, este tipo de paciente es raro en países occidentales porque sus casos son curados en la primera infancia. Pero en los países

⁷ BERKELEY, George. *Ensayo de una nueva teoría de la visión*, Aguilar, pp. 112-113.



en desarrollo, los servicios médicos no son tan eficaces. El estudio se apoyó en el esfuerzo humanitario y científico para localizar y tratar a estos niños del Proyecto Prakash, en la India, donde cinco sujetos fueron reclutados.

Cuatro varones de 8, 17, 12 y 14 años y una chica de 16 años. Antes del tratamiento, ninguno podía discriminar objetos por su forma. Uno distinguía entre luz y oscuro y dos eran capaces de determinar la dirección de una luz brillante.

Se operó de cataratas a cuatro de los sujetos y se les implantó una lente intraocular. El quinto se benefició de un trasplante córneo. Antes y después, trabajaron con 20 pares de formas simples tridimensionales, y cada par se usó sólo una vez de forma aleatoria para cada sujeto. Se probó con los cinco individuos recién videntes después de la cirugía del primer ojo, con un objeto de la muestra presentado visualmente, seguido de la presentación simultánea del objeto original. La tarea de identificar el objetivo no produjo una transferencia inmediata de su conocimiento táctil al dominio visual. Aunque esta capacidad fue adquirida muy poco después, con una progresión en sus capacidades tactovisuales y un aumento rápido de la capacidad visual de crear una representación tridimensional. Pero los rasgos bidimensionales, como esquinas, bordes y segmentos curvos, fueron evidentes a través de ambos dominios. Como decían los empiristas, el ciego de Molineaux, en este experimento práctico, no distingue de inmediato el cubo de la esfera con la vista recién adquirida, aunque la habilidad y el conocimiento se adquieren en pocos días.

En este experimento, como decía Berkeley, los ciegos no aplican de inmediato su conocimiento táctil al nuevo sentido adquirido de la vista. La mente carece de la experiencia de establecer relaciones entre ambos contenidos sensoriales, entre dos formas distintas de conocer el mundo.

Cuando adquiere esa experiencia, sí establece relaciones entre los sentidos.

En una conversación telefónica con mi hijo de cinco años, me decía: «Papá, ¿estás viendo lo juguetes que tengo en la mano?». Desde su percepción del yo, donde todo gira en su entorno, no distingue las diferentes percepciones de los sentidos de la vista y el oído, y unifica la presencia auditiva a la visual. Esto también se produce de una manera subjetiva porque el pensamiento del niño es egocéntrico y no por las sensaciones percibidas.

Los niños en los primeros meses de vida no son capaces de ver a larga distancias y a los seis meses perciben sensaciones complejas como la profundidad. Con el experimento «acantilado visual»⁸, de los años 60, la doctora Eleonor Jack Gibson demostró que los bebés de seis a catorce meses reaccionan ante la profundidad. El experimento consistió en colocar un cristal como prolongación de una mesa y debajo del cristal un mantel de cuadrículas. Al situar al bebé sobre el cristal y ante la llamada estimulada con un juguete, no acudían, aunque podían hacerlo sobre la superficie de cristal; se podría deducir que la percepción de la profundidad es innata.

⁸ GIBSON, E.J. (1969). *Principles of perceptual learning and development*.



PERCEPCIÓN DEL ESPACIO Y LA DISTANCIA

Berkeley considera que la distancia del espacio remota, al no ser perceptible por sí misma, no puede ser una idea, la distancia de los objetos al ojo no se ve, está sugerida por las sensaciones derivadas de los movimientos del ojo. Para los racionalistas y para la geometría, la longitud del segmento comprendido entre dos puntos (el ojo y el objeto) sí da una idea de espacio.

Berkeley plantea las bases de su pensamiento, de su filosofía, en sus dos obras cumbre: el *Ensayo sobre una teoría de la visión*, de 1709, y el *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*, de 1710. Las escribe con 24 y 25 años. Sus planteamientos concluyen con argumentaciones en las que la única respuesta es Dios. Durante un tiempo, su pensamiento se interpreta como un retroceso hacia la metafísica. Hay que considerar que esta solución panteísta está determinada o es consecuencia de su propia situación social.

ENSAYO SOBRE UNA NUEVA TEORÍA DE LA VISIÓN

La obra aparece en una época en la que los diversos tratados de óptica sirven de argumentación filosófica. El propósito de Berkeley era mostrar la manera que tenemos de percibir por la vista la distancia, la magnitud y la situación de los objetos. También se refiere a las ideas de la visión y del tacto y a los puntos comunes entre ambas percepciones sensoriales.

Berkeley define la profundidad óculo-motriz y refiere que el ángulo de convergencia entre el objeto visto y los ojos determina si está a una distancia más o menos lejana. Determina que el espacio fingido o abstracto que nos presenta la perspectiva lineal no es real, es un invento del hombre, con reglas y normas. Abstracciones con líneas y ángulos que no existen en la naturaleza, aunque sean axiomas matemáticos, incluidos en la óptica con demostraciones geométricas, cuya frialdad las aleja del mundo de los sentimientos.

Indica que la idea que tenemos de la distancia es una sensación con origen en el giro de los ojos.

Y, como no somos máquinas de ajuste de la visión, el juicio que nos hacemos de la distancia con ambos ojos es resultado de la experiencia. Explica que cuando hemos ajustado el ojo a un objeto, y después le cambiamos la distancia, lo acercamos, el objeto se nos presenta más confuso. A esto le llama la confusión de las apariencias, que no tiene explicación matemática.

Al determinar la distancia del objeto, aumenta la confusión de su apariencia, sin que exista conexión entre visión confusa y distancia cercana o lejana. Como una idea sugiere otra en nuestra mente, sin que seamos conscientes de su coexistencia.

Son más los factores con los que formamos las ideas de la distancia, aunque ninguno es relevante de por sí ni por su propia naturaleza para determinarla sin agregarle la experiencia y el conocimiento previo. Sin mencionar la sensación de profundidad y percepción de los objetos a nivel pictórico, usa el ejemplo de la Luna, a la que vemos de mayor tamaño en el horizonte que en el meridiano. Habla de la



altura relativa frente al horizonte, de la cantidad de atmósfera que se interpone entre el satélite y nuestra vista en una u otra posición y de que el tamaño que percibimos es relativo por comparación con objetos que nos son familiares.

Berkeley considera que la distancia entre un punto del espacio y nuestra vista, la línea que se dirige al ojo y proyecta un punto en el fondo de nuestra retina, en sí misma es invisible. Y, como tal línea, ese punto no varía ni se altera, aunque la distancia sea mayor o menor. Por lo que la distancia remota es percibida más por la experiencia que por el sentido, y necesitamos referencias experimentadas y conocidas. Así, sabemos que un objeto es grande o pequeño por la comparación con otro conocido. Y establecemos una regularidad de las «cosas»⁹, y no una norma, en relación con las proporciones humanas. Aprendemos las definiciones de grande y de pequeño y elaboramos sus conceptos de forma personal al determinar esas ideas, pero no la norma.

La percepción mediante el estímulo luminoso de nuestra visión binocular nos da referencias espaciales de profundidad más determinantes. La visión se produce en dos fases. La primera es monocular, la de cada uno de los ojos. La segunda unifica las imágenes de los dos ojos, y su diferencia nos da la idea de la percepción de profundidad.

LÍNEAS PARALELAS Y CONVERGENTES

Lo que vemos en la distancia está en constante relación con lo que conocemos. No podemos ver o reconocer lo que no podemos discernir por la información acumulada. El reconocimiento de las formas es cultural, en la mayoría de los casos, adquirido por repetición de modelos desde la infancia. Voltaire (1694-1778) escribe: «Aprendemos a ver como aprendemos a escribir y a leer»¹⁰. En la mayoría de los casos dibujamos o representamos lo culturalmente aceptado.

Cuando pensamos en un dado, nuestro pensamiento visual es el de un cubo con puntos. La variable de representar un dado con otras formas tridimensionales queda marginada y, en general, no sería reconocida. De la misma forma, reconocemos en la distancia la simplicidad de la forma de las casas, las montañas o los árboles por modelos aceptados que forman parte de la educación personal del que percibe.

Cuando vemos dos rectas paralelas confluyendo en la distancia, podemos discernir y distinguir tres enfoques como problemas a resolver. En el primero, aunque las vemos converger, nuestro entendimiento, por la experiencia acumulada, nos indica que son paralelas. En el segundo, a partir del estudio de la forma o la configuración de la teoría de la visión alemana de la Gestalt, en el que la suma de las partes forma el todo, es la intuición la que nos informa que esa convergencia es en realidad un paralelismo. El tercer enfoque es mental, ya que tenemos pensamientos visuales que

⁹ «cosas» igual a «ideas».

¹⁰ En *Éléments de la philosophie*, de Newton, parte II, cap. VII.



son indicativos de la distancia, en los que la asociación de la forma, la textura y la nitidez determina como resultado que esas rectas que vemos converger son paralelas.

METODOLOGÍA DE LA OBSERVACIÓN EN LAS ARTES VISUALES

La sensación primaria de la vista es la más compleja y principal fuente de información perceptiva, muy ligada a las emociones primarias controladas por el cerebro. La enseñanza de las Bellas Artes se fundamenta, en gran parte, en la educación de la vista. De ahí su denominación de «artes visuales», cuando nos referimos al dibujo, pintura, fotografía, cine.

Conocer los procesos perceptivos y profundizar en ellos desde todas las áreas del conocimiento posibilita conceptos globales que ayudan a la observación mediante la vista como método científico en una fase inicial. La metodología de la observación ha sido y es uno de los métodos principales para conocer y explicar lo que nos rodea. Observar científicamente es percibir detectando con precisión, con una objetividad que abarque las dimensiones de lo observado, identificando mediante un vocabulario consensuado por especialistas, para poder describir las características de lo observado y poder descubrir otras nuevas características mediante análisis que descompone las partes, al final una serie de datos cualitativos y otros cuantitativos. Científicos y artistas usan el «sapere vedere», el «saber ver» de Leonardo da Vinci, que, junto con el saber hacer, posibilita la representación.

La objetividad de la percepción es una certeza; por otro lado, el hecho percibido es una hipótesis subjetiva.

Podemos decir con Berkeley que nuestra visión en la representación del dibujo y la pintura es monocular. Todas las variables que consideremos de distancia se realizan con un solo ojo mediante sensaciones aprehendidas, con las que recogemos la información. Una vez que fijamos la línea del horizonte, damos la sensación de lejanía con la altura de los objetos. Los más alejados son los más cercanos al horizonte. Y representamos a mayor tamaño los objetos más cercanos. La sensación de profundidad la aumentamos con el ángulo de visión y con una textura más agrupada y más densa. Otro elemento que marca la lejanía es la perspectiva atmosférica, cuando hacemos aparecer los objetos más borrosos cuanto más distantes. Todas estas sensaciones nos pueden llevar a engaños visuales. Vemos lo que deseamos ver.

Es en el siglo xx cuando Jean Piaget (1896-1980) realiza una atribución distinta a la teoría del conocimiento que plantea el empirismo, el racionalismo o intento de fusión como el apriorismo siendo una alternativa a estas tres. El «desarrollo cognitivo» de Piaget considera que el conocimiento no es innato ni tampoco producto de la intuición, tampoco resultado de abstracciones que se deducen de la experiencia sensorial, afirma que el conocimiento se construye, no se trata de un «estado» sino de un «proceso» en movimiento, con la acción continua, generando «esquemas dinámicos», estructuras cognitivas. Llegando a decir en aparente contradicción: «Yo he demostrado empíricamente que el empirismo es insostenible».



CONCLUSIONES

A nivel práctico, podríamos deducir de la teoría de la visión berkeleyana que las sensaciones son formas perceptivas de las 'cosas' y que la percepción tiene una trascendental importancia en el conocimiento de cada persona. Revisitar la filosofía de Berkeley es beber de las fuentes de la inspiración, aún vigentes en su mayor parte. Su pensamiento deja entrever el axioma de Anaxágoras de que «todo tiene que ver con todo», una visión holística, donde cualquier fenómeno que nos rodea pertenece a una unidad personal de entender el mundo.

La determinación del concepto de profundidad de este filósofo empirista se mantiene inalterable tres siglos después en la representación bidimensional del espacio en dibujos y pinturas. Las ideas, tanto por las experiencias acumuladas de cada uno de nosotros como por los conceptos abstractos estudiados, asimilados y aprehendidos, nos facilitan el conocer.

Sus disquisiciones son actuales y constatables en la representación de imágenes virtuales que introducen al observador en una realidad sensorial, en un mundo donde se mezclan sus visiones y sentimientos, adaptados por una cultura visual en la que hemos vivido inmersos desde la infancia. Que provoca reacciones ante lo que vemos. Ya que, de forma intuitiva, y por imperativo de una cultura aprehendida, los humanos trascibimos lo visual mediante asociaciones complejas, en ideas aceptadas por nuestros entornos sociales.

Recibido: noviembre 2014

Aceptado: diciembre 2015

