

Espesor perceptivo: Una aproximación al paisaje algorítmico desde la teoría del arte

Perceptual thickness: An approach to algorithmic landscape from art theory

Constanza Rivano Delzo

constanza.rivano@uchile.cl

*Centro Interdisciplinario de Estudios en Filosofía, Artes y Humanidades de la
Universidad de Chile*

ORCID ID 0009-0009-6380-6152

Resumen: Este artículo propone una articulación filosófica entre la ontología del arte de Martin Heidegger y la filosofía del paisaje de Georg Simmel para pensar el estatuto estético del paisaje generado por inteligencia artificial. En Heidegger, la obra de arte es el lugar donde acontece la verdad como desocultamiento. Tal acontecer se sostiene en una pugna constitutiva entre mundo, horizonte histórico de sentido que orienta lo significativo y, tierra, dimensión de reserva que confiere espesor al aparecer. En Simmel, el paisaje surge cuando la mirada cultural enmarca la infinitud de la naturaleza y la configura en una totalidad perceptiva; el paisaje es una forma y, a la vez, una operación cultural de unificación que preserva un resto de multiplicidad. La hipótesis central del artículo sugiere que, en el arte de IA, esta doble estructura de apertura y reserva se mantiene, aunque desplazada hacia una fenomenología desmaterializada.

Para fundamentar esta tesis se introduce la categoría de “espesor perceptivo”: una experiencia de densidad sensible que emerge cuando el mundo se abre como reconocimiento cultural y, al mismo tiempo, algo resiste en la percepción. En la pintura tradicional, esa resistencia se anuda a la materialidad (pigmento, gesto, soporte); en las imágenes algorítmicas, la resistencia adopta la forma de una ilusión de naturalidad que se ofrece y se retira al mismo tiempo. El espectador reconoce motivos y gramáticas del paisaje heredadas por la historia del arte, pero percibe la

pérdida de suelo, el desanclaje de una naturaleza sin pertenencia. El espesor, así entendido, deja de depender de la materia y pasa a concentrarse en la fricción entre memoria cultural y cálculo técnico.

El estudio de caso de *Landscape Paintings* (2014–2017) de Quayola permite verificar este desplazamiento. La serie se construye a partir de registros audiovisuales y procedimientos algorítmicos que sintetizan color, luz y estructura en imágenes que oscilan entre lo reconocible y lo abstracto. Se produce una apertura de mundo por evocación de la tradición paisajística (composición atmosférica, horizontes, ritmos cromáticos) y, simultáneamente, un espesor que aparece como resto fenomenológico: transiciones demasiado perfectas, vibraciones lumínicas, regularidades que generan extrañamiento. Ese resto opera como tierra en sentido heideggeriano, aunque ya no se apoye en materialidad visible. Lo que salta al frente es la verdad de una mediación técnica que funda experiencia: el paisaje persiste como categoría de verdad, ahora traducida al régimen algorítmico.

De este modo, el artículo sostiene que el paisaje de IA no clausura el marco heideggeriano ni el simmeliano; más bien los reubica. Mundo y tierra continúan en pugna, pero el espesor que los vincula se vuelve perceptivo antes que material. El resultado es una poética del reconocimiento y la pérdida: la belleza aparece cuando la memoria del paisaje se enfrenta a su propia desmaterialización y el espectador se afirma en la densidad de ese intervalo.

Palabras clave: Heidegger; Simmel; paisaje algorítmico; Espesor Perceptivo; Quayola.

Abstract: This article proposes a philosophical articulation between Martin Heidegger's ontology of art and Georg Simmel's philosophy of landscape to reassess the aesthetic status of AI-generated landscape. In Heidegger, the artwork is the site where truth occurs as unconcealment. Such occurrence rests on a constitutive strife between world, the historical horizon of meaning that orients significance and, earth, the dimension of reserve that lends depthness to appearance. In Simmel, landscape emerges when cultural perception frames the infinitude of nature and configures it as a perceptual whole; landscape is both a form and a cultural operation of unification that preserves a remainder of multiplicity. The article's central claim is that, in AI art, this dual structure of opening and reserve persists, yet it is displaced toward a dematerialized phenomenology.

To conclude this claim, the article introduces the category of perceptual depthness: a felt density that arises when world opens as cultural recognition and something simultaneously resists within perception. In traditional painting, resistance adheres to materiality (pigment, gesture, support). In algorithmic images, resistance takes the form of an illusion of naturalness that both offers itself and withdraws. The viewer recognizes inherited motives and grammars of landscape from art history, while sensing the loss of ground, the unmooring of a nature without belonging. Perceptual depthness thus ceases to rely on matter and concentrates in the friction between cultural memory and technical computation.

The case study of Quayola's *Landscape Paintings* (2014–2017) substantiates this shift. The series builds on audiovisual captures and algorithmic procedures that synthesize color, light, and structure into images hovering between recognizability and abstraction. A world is opened through the evocation of the landscape tradition (atmospheric composition, horizons, chromatic rhythms) while depthness appears as a phenomenological remainder: overly perfect transitions, luminous tremors, regularities that induce estrangement. This remainder functions as earth in the Heideggerian sense, although no longer grounded in visible materiality. What comes to the fore is the truth of a technical mediation that founds experience: landscape persists as a category of truth, now translated into the algorithmic regime.

Accordingly, the article argues that AI landscape neither cancels nor repeats Heidegger's and Simmel's frameworks; rather, it relocates them. World and earth remain in strife, yet the depthness binding them becomes perceptual rather than material. The outcome is a poetics of recognition and loss: beauty arises when the memory of landscape confronts its own dematerialization and the viewer steadies themselves in the density of that interval.

Keywords: Heidegger; Simmel; algorithmic landscape; Perceptual Depth; Quayola.

Introducción

Este estudio propone una lectura ontológica del arte digital contemporáneo a partir del cruce entre *El origen de la obra de arte* de Martin Heidegger y la *filosofía del paisaje* de Georg Simmel. En Heidegger, la obra acontece como verdad en acto, un desocultamiento que se sostiene en la tensión entre *mundo*;

entendido como horizonte de sentido compartido y, *tierra*, concebida como una reserva que da espesor a lo visible (Heidegger, 2002). Si bien esta articulación enfatiza el carácter ontológico del aparecer, Simmel ofrece un complemento decisivo para comprender su dimensión perceptiva. En su análisis, el paisaje emerge cuando la mirada cultural organiza la multiplicidad en una totalidad perceptiva, donde forma y fondo coexisten en equilibrio dinámico (Simmel, 2013). De este modo, ambas perspectivas convergen en una tesis común: el arte instituye modos de aparecer que orientan una comunidad histórica.

La irrupción del arte generado por inteligencia artificial reubica esa tensión. Sistemas algorítmicos producen imágenes que reactivan repertorios culturales mientras operan mediante cálculos opacos a la percepción (Manovich, 2018). La experiencia ya no se apoya en pigmento o trazo, pero conserva una fricción sensible. En el caso del paisaje como género pictórico en su forma digital, lo familiar convive con la ajenidad técnica de su génesis. Para nombrar esta condición propongo la noción de espesor perceptivo: una densidad fenomenológica que se experimenta cuando la apertura de mundo queda trenzada con una reserva que no es material, sino perceptible como límite, desfase o exceso dentro de la imagen (Donnarumma, 2023).

La serie *Landscape Paintings* de Jacopo Quayola ofrece un caso ejemplar. Sus paisajes algorítmicos convocan la memoria pictórica del género y, a la vez, hacen sentir la fricción entre cálculo y percepción. En ese rozamiento, la pugna heideggeriana se actualiza: el mundo se abre en la evocación cultural del paisaje; la tierra se insinúa como resto perceptivo que impide la clausura de la transparencia. El objetivo del artículo es, primero, precisar la relación mundo–tierra y la configuración forma–fondo en sus fuentes filosóficas; segundo, mostrar cómo *Landscape Paintings* permite formalizar el espesor perceptivo como categoría estética para pensar el paisaje en la era algorítmica; y, tercero, argumentar que esta categoría describe la continuidad del arte como ámbito de verdad en condiciones de desmaterialización técnica.

Heidegger: verdad, mundo y tierra en la obra

La intervención de Heidegger en estética parte de una sospecha; hablar de arte como asunto de gusto o contemplación empobrece aquello decisivo que acontece en la obra. En *El origen de la obra de arte*, desplaza el eje desde la subjetividad estética hacia la ontología del aparecer. En la obra, irrumpe la verdad como desocultamiento. Este desplazamiento no elimina la experiencia sensible; le otorga fundamento al situarla en el terreno donde algo llega a mostrarse como lo que es. De ahí que la pregunta por el origen de la obra no indague genealogías biográficas ni contextos sociales, sino el punto desde el cual una obra es obra: el *poner-en-obra* en función de su acontecer (Heidegger, 2002).

Una parte sustancial de la discusión sobre estética y filosofía del arte en Heidegger, ha mostrado que esta reorientación no constituye una estética negativa, sino una crítica de la estética moderna en favor de la fecundidad ontológica del arte (Thomson, 2012). En esa clave, la obra no adorna un mundo previo, sino que abre mundo, instituye modos de relevancia y otorga contornos históricos a lo significativo (Young, 2001). El gesto heideggeriano exige, por tanto, una lectura de la obra como acontecimiento de verdad, y no como simple representación. Esta tesis inaugura el campo en el que sus nociones de mundo y tierra cobran precisión, pues ambas nombran dimensiones del aparecer que se entrelazan en la obra y generan la tensión del aparecer de verdad sin reducirse a materias o ideas separadas (Thomson, 2012; Young, 2001).

El primer paso del ensayo explora el carácter de cosa (*Dinghaftigkeit*). Heidegger no se conforma con declarar que la obra tiene materialidad; investiga cómo ese *elemento de cosa* sostiene el aparecer. Frente a dos atajos; entendiendo cosa como suma de sensaciones o como portadora de propiedades útiles, propone pensar la cosa como aquello que resiste y, al resistir, permite que algo se muestre con estabilidad (Heidegger, 2002). Este análisis abre un acceso a la distinción entre útiles (equipamiento que se consume en el uso) y obra (aquello en lo que el aparecer se instala y se hace perdurable).

Comentadores han subrayado que aquí asoma el tránsito desde *ser-a-la-mano* y *estar-a-la-mano* de *Ser y tiempo* hacia una fenomenología del soportar que hace posible la escena del desocultamiento. En términos sistemáticos, Heidegger prepara el terreno para mostrar que la verdad no se agota en correspondencias proposicionales: exige un ámbito donde lo significativo obtenga figura y persista. Así, se comprende que el origen del arte sea entendido como posibilidad de instauración, es decir, aquello desde lo cual emergen artista y obra en copertenencia, antes que entidades autosuficientes (Heidegger, 2002).

Sobre ese trasfondo, mundo (*Welt*) nombra el conjunto articulado de referencias, fines y valores donde algo cuenta como valor. El mundo no suma objetos; delimita un horizonte histórico de inteligibilidad que confiere sentido a las cosas y orienta la praxis de una comunidad. Entonces, una obra abre mundo en la medida en que concentra y proyecta una configuración de significación que, al volverse sensible, ilumina a un nosotros histórico (Heidegger, 2002).

La literatura especializada ha insistido en esta función instituyente: la obra condensa un saber tácito compartido y lo retorna a la comunidad para su autocomprensión a través de la obra (Thomson, 2012). En términos hermenéuticos, la obra no ilustra un trasfondo previo; le da fisonomía, intensifica su perfil y lo lanza a futuro como posibilidad de comprensión. De ahí que ejemplos como el templo griego no interesen por su iconografía, sino por el modo en que configuran un campo de sentido donde dioses, mortales, festividades y orden del lugar se determinan mutuamente (Heidegger, 2002). Esta lectura, clásica en los estudios heideggerianos, ha sido articulada con detalle en debates de estética analítica y fenomenológica, que subrayan la función de la obra en la explicitación pública de un mundo.

La tierra (*Erde*), en cambio, no equivale a materia bruta ni a un depósito de recursos. Por su parte, la tierra designa la dimensión del aparecer que se reserva, se guarda y, al hacerlo, sostiene el mostrarse. Esta tierra nombra lo que, al cerrarse, preserva su esencial retraimiento y confiere a lo patente un espesor que lo sustrae a la transparencia total (Heidegger, 2002).

La recepción académica ha mostrado que esta categoría introduce una semántica de la opacidad constitutiva: la experiencia de verdad incluye siempre sombra, resto, exceso que no se deja domesticar sin pérdida (Colapinto, 2005; Thomson, 2012). Pensada desde la obra de arte, tierra es el modo en que el material (piedra, color, palabra, entre otros), se mantiene activo como resistencia y, por eso, nunca se agota en la función representativa. Dejar ser la tierra significa permitir que ese retraimiento acontezca en la obra como densidad sensible, como gravedad que guarda lo no dicho. Con ello, la verdad acontece como desocultamiento que exige lo velado como condición de posibilidad, y la obra es el lugar privilegiado para experimentar esa co-implicación de luz y resguardo (Colapinto, 2005; Heidegger, 2002).

Mundo y tierra no forman dos capas yuxtapuestas. Su relación es polémica y cooriginaria. Heidegger sostiene que es una relación de *pugna* (*Streit*) lo que define la esencia de la obra. Mundo busca abrir caminos y perfilar figuras de sentido; mientras tanto, la tierra retrae y preserva lo que le pertenece a su tiempo, lo que desborda toda determinación fuera de su propio contexto. Así, la obra sostiene la fricción, la hace visible y fecunda. Por esto, la experiencia ontológica en la obra de arte, se da como equilibrio inestable entre claridad orientadora y resistencia que afirma límites (Heidegger, 2002). Esta lectura permite comprender por qué el arte no se agota en mensajes descifrables, aquello que la obra pone al frente siempre vuelve a remitirse a una reserva que lo sostiene. La pugna es, entonces, la forma fenomenológica del desocultar que, al acontecer, vuelve patente su propia dependencia de lo que permanece en sombra. De ahí su valor crítico frente a estéticas de la transparencia y frente a instrumentaciones tecnológicas que persiguen visibilidad sin resto (Thomson, 2012).

Desde aquí se esclarece el sentido de verdad implicado. Verdad ya no es adecuación entre juicio y cosa; es el acontecer del desocultamiento que instituye un ámbito donde algo puede comparecer como lo que es. Este acontecer tiene estructura cuádruple: requiere un poner proyectivo (el obrar del artista), un instalar material (el trabajo de la cosa), un preservar por parte

de quienes acogen la obra, y una historia que se reconfigura al irrumpir esa figura en el tiempo (Heidegger, 2002).

En esta clave, la obra no dice una verdad externa; deja que verdad acontezca como escena compartida. Buena parte de la discusión en la filosofía del arte ha mostrado que este concepto de verdad evita psicologismos del gusto y semánticas puramente proposicionales, al tiempo que explica la fuerza exhibicional del arte para configurar horizontes públicos. El resultado es un concepto robusto de experiencia ontológica y como consecuencia, experimentar una obra de arte, es participar de un abrirse histórico de significados que reubican prácticas, creencias y cuerpos. La obra deviene, así, un foco de redistribución de relevancias, y su verdad consiste en ese redistribuir, no en decir algo sobre un mundo ya fijado.

Este marco se consolida cuando Heidegger analiza la función ejemplar de obras como el templo griego o los zapatos de Van Gogh. El interés de estos ejemplos no reside en adjudicarles contenidos simbólicos, sino en exhibir cómo la obra hace lugar. En el templo, el emplazamiento determina un ámbito de prácticas y creencias; en la pintura, la trama cromática y el gesto pictórico intensifican un mundo campesino que se deja entrever a partir de rastros (Heidegger, 2002). Incluso las controversias historiográficas han servido para precisar la tesis: lo discutible de una atribución concreta no invalida la idea de que la obra abre un campo de referencia en el que usos, fines y valoraciones se reordenan (Harries, 2009). En este punto, la crítica contemporánea ha subrayado la relevancia de la *fiabilidad* (*Zuverlässigkeit*) de los materiales: la obra confía en la resistencia de sus elementos para sostener el aparecer, y esa confianza delimita el régimen de experiencia que habilita (Colapinto, 2005). Así se entiende que la materialidad no se consuma ni desaparezca: deviene suelo que hace posible el despliegue del mundo. En esta codeterminación, el sentido de verdad recupera su espesor y el arte su potencia instituyente (Colapinto, 2005; Harries, 2009).

Esta tensión, Heidegger, la describe como una proyección poética. La obra abre posibilidades de comprensión que orientan porvenir sobre un suelo ya recibido (Heidegger, 2002). La investigación especializada lo ha enfatizado:

las grandes obras recapitulan un saber tácito de época y, al exhibirlas, son repensadas (Thomson, 2012; Young, 2001). De ahí que incluso cuando una obra pierde vigencia cultural, conserva su capacidad de reabrir lo significativo en nuevas constelaciones no desaparece, sino que cambia de régimen, como han defendido lecturas atentas a la continuidad entre ontología del arte y temporalidad histórica (Singh, 1990).

En esta perspectiva, el desocultamiento de la obra de arte puede entenderse como el instalarse de una posibilidad de mundo cuyo aparecer exige el resguardo de una tierra que ningún concepto agota. La verdad a la que alude Heidegger es, entonces, una praxis de apertura que instituye figuras históricas de sentido sosteniéndose en una reserva irreductible. Esa es la singular contribución del arte: fijar, en lo sensible y ontológico, la tensión viva entre abrir y guardar que mantiene habitable la experiencia común (Heidegger, 2002; Thomson, 2012).

Heidegger y la pregunta por el arte en la era algorítmica

El desarrollo del arte generado por inteligencia artificial desafía los marcos ontológicos que sustentaron la reflexión estética durante siglos. Este tipo de arte, conocido como *AI-generated art*, designa producciones visuales, sonoras o textuales en las que algoritmos de aprendizaje automático crean o co-crean resultados a partir de grandes conjuntos de datos. Lejos de constituir un mero instrumento, la IA interviene en la génesis misma de la obra, modificando la relación entre creación, materialidad y recepción. Manovich (2018) señala que la estética algorítmica ya no se define por el gesto del artista, sino por una lógica estadística que reconfigura patrones culturales previos. Donnarumma (2023) añade que la agencia tecnológica se vuelve constitutiva de la experiencia artística contemporánea. Desde este punto de vista el arte algorítmico no imita la creatividad humana, sino que produce zonas de indeterminación entre lo humano y lo maquínico.

Ante este escenario, la pregunta heideggeriana sobre la obra de arte, adquiere nueva urgencia. Si la obra es el lugar donde la verdad de lo humano y su relación con el tiempo y la historia se desocultan y acontecen, ¿qué tipo de verdad comparece cuando ese acontecer se realiza a través de un proceso

tecnológico que no posee conciencia, intención ni experiencia del ser? Para entender esto, el problema no está centrado en la capacidad creadora de esta nueva tecnología, es decir, pensar en concederle una agencia artística. Incluso, si así lo fuera ¿Cómo su modo de operar transforma la estructura del desocultamiento?, dicho de otro modo, ¿Cómo se ve adaptada la pugna entre mundo y tierra, que hace de la obra un acontecimiento de verdad?

La dificultad para pensar el arte generado por IA desde Heidegger radica en que el *Streit* (la pugna entre mundo y tierra) parece alterado por la sustitución del trabajo manual y material por la mediación algorítmica. El mundo que se abre en estas obras pertenece al repertorio cultural inscrito en los datos de entrenamiento, mientras que la tierra ya no remite a un soporte tangible, sino a un desconocimiento perceptivo propio del instrumento. Según Hansen (2020), el arte computacional produce un nuevo régimen fenomenológico donde la experiencia artística depende de la interacción entre percepción humana y procesos invisibles de cálculo. La obra generada por IA se sitúa, por tanto, en un umbral en donde el mundo se construye con imágenes heredadas, pero su tierra, aquello que, mencionamos, resiste y guarda, se constituye como límite inaccesible, es decir, como fricción entre la transparencia digital y la densidad sensible. Desde una lectura heideggeriana, podríamos decir que la pugna persiste, pero se ha desplazado, ¿dónde está? El arte algorítmico instala un nuevo tipo de tensión entre desocultamiento y reserva, donde la tierra ya no se experimenta en la materia física, sino en la aparición de un resto perceptivo que impide la clausura del sentido.

Dentro de los géneros pictóricos de la tradición artística, este artículo propone al paisaje como género pictórico por excelencia para analizar el desplazamiento de la pugna en sentido heideggeriano. El desafío ontológico obra de arte generadas con IA consiste en que el artista ya no se sitúa en relación inmediata con la tierra, sino mediado por una red de procesos tecnológicos que operan fuera de su control. En este sentido, la IA radicaliza la tendencia moderna a convertir el arte en producto de la técnica, pero, también abre un campo para repensar el carácter originario del arte como creación, como ese traer a la presencia lo que aún solo existía como posibilidad. Floridi (2019) sugiere que la IA debe comprenderse como una

agencia no intencional capaz de producir efectos informacionales en el mundo. Trasladado al ámbito de lo artístico, esto implica que la obra algorítmica no representa, sino que reconfigura las condiciones mismas de aparición de lo sensible.

Heidegger podría reconocer en este gesto una forma inédita del desocultamiento del mundo, ya que, el horizonte de sentido acontece a través de mediaciones tecnológicas que, al operar sin conciencia, evidencian el poder instaurador de la tecnología. En este sentido podríamos establecer que la categoría de mundo se mantiene a pesar de que ahora la IA forma parte del dinamismo de la obra. El peligro está en que, dada las condiciones de funcionamiento de la herramienta, la producción artística podría ser una obra sin resistencia. Es decir, sin el resguardo de la tierra en sentido heideggeriano. De ahí la importancia de buscar, dentro del arte de IA, los lugares donde la obra aún conserva la pugna. Encontrar ese lugar donde algo se guarda, se resiste y, en ese resguardarse, otorga profundidad ontológica a la imagen.

Georg Simmel y la aproximación al paisaje algorítmico

El pensamiento de Georg Simmel sobre el paisaje ofrece una vía complementaria para comprender cómo la experiencia ontológica de la obra de arte conserva su espesor incluso cuando la materialidad tradicional de la obra se desvanece. En *Filosofía del Paisaje* (2013), Simmel define el paisaje como una configuración perceptiva en la que la naturaleza deja de ser una continuidad inabarcable para volverse totalidad significativa. Este acto de configuración es una operación cultural, un proceso mediante el cual la mirada organiza lo disperso en forma coherente. Lo decisivo no es lo natural en sí, sino el modo en que lo natural sensible se vuelve visible como mundo. Este ejercicio de mediación expresado por Simmel es la que permite trasladar la filosofía simmeliana hacia una lectura contemporánea, en la que el paisaje generado por inteligencia artificial ya no está sostenido por pigmentos ni por el gesto del artista, pero sigue siendo una forma de tensión entre apertura y pérdida.

En la filosofía simmeliana, el paisaje es una forma de unidad que nunca anula la multiplicidad que la compone. Cada paisaje encierra la

presencia simultánea de orden y exceso. La mirada, como instrumento, logra aprehender un fragmento del mundo como totalidad, pero esa totalidad mantiene en reserva lo que excede su forma. Frisby (1992) señala que el pensamiento de Simmel no aspira a la clausura sino a la coexistencia dinámica entre forma y vida. Esta coexistencia anticipa lo que podemos entender como el espesor perceptivo.

El concepto de *Rahmung* (enmarcamiento) de Simmel ayuda a comprender esta nueva condición. El paisaje es un recorte cultural que delimita un fragmento del mundo para hacerlo visible. Esta operación de enmarcar (material o perceptiva) no sólo organiza la visión, sino que crea la ilusión de una totalidad armónica. Harrington (2004) destaca que este enmarque es siempre una forma de mediación: el paisaje es cultural incluso cuando parece natural. En el arte generado por inteligencia artificial, esa mediación adopta un nuevo rostro: el marco ya no es el lienzo o la ventana, sino la interfaz digital, la visualización estadística, el sistema que traduce datos en imagen. La operación cultural que antes realizaba el ojo del artista ahora la ejecuta el algoritmo, pero el efecto sigue siendo el mismo: la constitución de una totalidad perceptiva que nos sitúa frente a lo familiar. Este reconocimiento cultural (ese mundo que se abre ante nosotros) conserva la potencia de la verdad en la obra de arte, aunque su soporte ya no sea la materia sino la memoria.

Como fue mencionado anteriormente, en Heidegger, la obra acontece como pugna entre mundo y tierra: el mundo se abre como horizonte histórico, mientras que la tierra se resguarda como fondo que se retira. Esta tensión es el corazón del arte como desocultamiento. Pero cuando nos enfrentamos a un paisaje generado por IA, esta estructura se desestabiliza. El mundo aún comparece: el espectador reconoce la memoria cultural del paisaje, las convenciones pictóricas que evocan una historia visual compartida. Lo que falta, o se transforma radicalmente, es la tierra. Ya no hay pigmento, trazo ni materia visible. Tampoco hay rastro del artista, pues la IA, como señala Donnarumma, es una agencia que no deja huella, es una producción sin cuerpo (2023). La pregunta se impone: ¿qué es lo que resiste

cuando no hay materia? ¿Qué constituye ahora el espesor de la experiencia estética?

Lo que resiste en estas obras es la ilusión de lo natural. Esa ilusión opera como una nueva tierra, no en sentido material, sino fenomenológico. La imagen de paisaje generada por IA nos atrae por su familiaridad, por la evocación de un mundo que parece accesible y habitable. Pero esa familiaridad es ilusoria: el paisaje no pertenece a ningún lugar, no tiene suelo, ni atmósfera, ni tiempo. Se trata de una naturaleza descontextualizada, reconstruida por procedimientos estadísticos. Según plantea Hansen (2020), la estética digital suspende la materialidad del mundo como referencia y la sustituye por la presencia de lo calculado. El espectador, al contemplar este paisaje, experimenta simultáneamente cercanía y extrañamiento: es convocado por un mundo reconocible y, a la vez, confrontado con su pérdida. Ese desgarró entre la promesa de lo natural y la conciencia de su desaparición es lo que da forma al espesor perceptivo contemporáneo.

El espesor perceptivo, en este contexto, no depende de la resistencia física de la materia, sino del modo en que la percepción reconoce la fractura entre apariencia y acontecimiento. Allí donde el trazo pictórico revelaba la fricción perceptiva entre gesto y soporte, la imagen algorítmica revela la tensión entre memoria y cálculo. Lo que se retrae, es decir, aquello que sería la tierra en sentido heideggeriano, no es ya lo material, sino la condición de lo real su pertenencia a un mundo compartido. El arte algorítmico mantiene viva la pugna entre mundo y tierra en la forma de una nostalgia perceptiva. El mundo se abre en la evocación cultural del paisaje, mientras que la tierra se retira en el simulacro de su pérdida. El espectador experimenta el desocultamiento como melancolía: la verdad que acontece es la conciencia de un mundo que persiste solo como imagen.

Esta interpretación permite reconsiderar la vigencia del pensamiento de Simmel y Heidegger en la filosofía del arte contemporánea. En ambos casos, la experiencia estética se funda en una relación de tensión entre forma y fondo, entre mundo y tierra, pero hoy esa tensión se juega en un terreno desmaterializado. El paisaje algorítmico, como sugiere Manovich (2018), trae

a la presencia el imaginario del paisaje romántico y lo traduce en lenguaje de datos. Esta traducción no destruye la experiencia frente a la obra, sino que la transforma: el espesor perceptivo ya no proviene de la materia, sino de la distancia entre lo calculado y lo vivido, entre la ilusión de lo natural y su imposibilidad. En este desplazamiento se encuentra la nueva tierra del arte digital: una resistencia que no es física, sino perceptiva, una reserva de significado que se oculta en la familiaridad misma de la imagen.

La relación entre Simmel y Heidegger permite comprender este fenómeno con mayor profundidad. En Simmel, el paisaje mantiene su vitalidad gracias a la tensión entre unidad y multiplicidad. En Heidegger, la obra sostiene su verdad en la pugna entre apertura y reserva. En el arte de IA, ambas tensiones convergen: la unidad perceptiva del paisaje se abre como mundo, mientras que su pérdida de contexto, su naturaleza desanclada, artificial, actúa como tierra que resiste. El espesor perceptivo, concepto inspirado en el peso de la memoria, es, por tanto, la forma contemporánea de la pugna heideggeriana. Es la experiencia sensible de la verdad en una época en que la materia se ha vuelto invisible y la huella del artista se ha disuelto. Lo que salta al frente no es ya el trazo o el pigmento, sino la memoria de lo natural convertida en simulacro.

Este desplazamiento tiene implicaciones hermenéuticas decisivas. Si en Heidegger la obra de arte abre un mundo en el que una comunidad se reconoce históricamente, el arte algorítmico abre un mundo de reconocimiento sin pertenencia. La imagen generada por IA conserva la estructura de sentido (el horizonte cultural del paisaje), pero carece del suelo histórico que la sustentaba. La verdad que se pone en obra es la del desarraigo: un mundo sin tierra. En esa pérdida, se revela algo esencial, la persistencia de la experiencia estética como anhelo de espesor. El espectador busca en la imagen una densidad que ya no está en la materia, sino en el gesto de reconocimiento. La tierra se vuelve recuerdo; su resistencia consiste en recordarnos que lo natural, tal como lo concebíamos, ha sido desplazado por la tecnología.

El espesor perceptivo, entonces, es la categoría que permite pensar la continuidad entre la estética del paisaje y la ontología del arte en la era digital. Designa la experiencia en la que la verdad acontece no por la presencia física de la obra, sino por la conciencia de su pérdida. Es el residuo perceptivo de la tierra en la imagen desmaterializada, el resto sensible que mantiene viva la pugna entre mundo y ocultamiento. Desde esta perspectiva, el paisaje generado por IA no representa una ruptura con la tradición, sino su metamorfosis: el arte sigue siendo el ámbito donde lo visible se enfrenta a su fondo invisible, donde la memoria de lo natural se resiste a desaparecer completamente en la transparencia de la técnica.

Landscape Paintings – Quayola

Jacopo Quayola (Roma, 1982) se ha consolidado como una de las figuras más relevantes del arte contemporáneo que explora las intersecciones entre tecnología, memoria visual y estética clásica. Su obra se inscribe en un linaje de artistas que, lejos de concebir la inteligencia artificial como herramienta instrumental, la entienden como medio ontológico de exploración de la imagen. En este sentido, Quayola no produce imágenes digitales que imiten el arte tradicional, sino que se sitúa dentro de una genealogía de pensamiento visual que interroga las condiciones mismas de lo pictórico. Este enfoque sitúa su práctica en el corazón del debate filosófico contemporáneo sobre la agencia estética de la inteligencia artificial.

Quayola se formó en Londres, donde desarrolló un interés por las tensiones entre arte e ingeniería, y comenzó a trabajar con algoritmos generativos, proyecciones inmersivas y sistemas de datos. Su obra, que abarca video, instalación, escultura y software, se caracteriza por explorar los límites entre representación y abstracción, entre el orden geométrico y el caos perceptual. En este sentido, Quayola reinterpreta los géneros históricos de la pintura (el retrato, el paisaje, la naturaleza muerta) como sistemas de observación y cálculo. Su serie *Landscape Paintings* (2014–2017) representa el punto culminante de esta búsqueda: un proyecto que, bajo la apariencia de continuidad con la tradición pictórica, reformula la experiencia del paisaje en clave algorítmica.

Landscape Paintings consiste en una serie de imágenes generadas a partir de grabaciones de video en alta definición de paisajes reales (bosques, montañas, valles) que luego son procesadas mediante programas de análisis y síntesis visual. El algoritmo traduce los datos cromáticos, lumínicos y espaciales en formas geométricas que, al acumularse, generan una imagen fluctuante, entre lo reconocible y lo abstracto. El resultado son composiciones que evocan a Turner o Cézanne, pero en las que la materia pictórica ha sido reemplazada por campos de color pixelado y planos fractales. Su interés radica en revisitar la idea tradicional de paisaje a través del lenguaje de la computación en donde el proceso de ver es repensado debido a los algoritmos. La pintura se convierte así en evento de percepción y cálculo, donde la máquina asume el papel de mediadora entre percepción y el mundo.

Desde la perspectiva de la teoría del arte, *Landscape Paintings* es una reflexión sobre la posibilidad misma del paisaje como categoría estética en la era tecnológica. Si, como planteaba Simmel (2013), el paisaje surge cuando la naturaleza es aprehendida como totalidad unificada por la mirada, entonces el gesto algorítmico de Quayola repite esa operación en otro plano: el algoritmo observa, segmenta y recompone la naturaleza en una forma total. El paisaje es nuevamente resultado de una mediación cultural, pero ahora la mediación es pensada artificialmente.

En palabras de Manovich (2018), este tipo de obras marcan la transición hacia un estadio *postfotográfico* donde las imágenes no documentan el mundo, sino que lo simulan a partir de datos, incluso acercándose más al pensamiento pictórico que al fotográfico. Quayola no pinta un bosque: programa un sistema para que la máquina imagine uno. Sin embargo, la experiencia estética sigue presente. El espectador percibe una unidad que se abre como mundo, es decir, un horizonte de sentido que remite a la memoria cultural del paisaje y simultáneamente experimenta el extrañamiento de enfrentarse a una naturaleza sin suelo, generada por cálculo.

Este desplazamiento resuena con la lectura heideggeriana del arte como acontecimiento de verdad. En *El origen de la obra de arte*, Heidegger

(2002) define la obra como el lugar donde la verdad del ser acontece en la pugna entre mundo y tierra. En los paisajes de Quayola, el mundo comparece en la evocación cultural de la pintura paisajística: los tonos dorados de un atardecer, la composición atmosférica, la luz difusa que remite a Turner. La tierra, en cambio, ya no está en la materia del pigmento ni en la huella del trazo; se manifiesta como espesor perceptivo. En estas imágenes, el espectador siente una profundidad que no proviene del espacio representado, sino del desajuste entre la ilusión de lo natural y la evidencia de lo artificial. Allí se produce la pugna: el mundo abre su horizonte simbólico, pero la tierra, convertida en ilusión que se retrae, resiste, recordando que esa naturaleza es una proyección descontextualizada.

El concepto de espesor perceptivo permite describir esta experiencia sin recurrir a categorías materiales. En lugar de una tierra física, encontramos una tierra fenomenológica: una reserva de opacidad dentro de la transparencia digital. Como señala Donnarumma (2023), el arte algorítmico obtiene su fuerza estética en los puntos donde la representación falla, donde el sistema revela sus propios límites como parte de la imagen. En *Landscape Paintings*, esos límites aparecen en las transiciones imprecisas, en las zonas donde el algoritmo se aproxima demasiado a la perfección y genera una sensación de irrealidad. El espectador percibe esta falla no como defecto, sino como profundidad. Lo que resiste, lo que hace de suelo, es la imposibilidad de una naturaleza completamente representada. La verdad que salta al frente no es la del paisaje como copia del mundo, sino la del paisaje como signo de su pérdida.

Desde la filosofía del paisaje de Simmel, esta operación puede entenderse como una nueva forma de enmarcamiento (*Rahmung*). El algoritmo actúa como mirada cultural que selecciona fragmentos del mundo y los organiza en figura, pero el marco ya no delimita físicamente un campo de visión, sino que produce su propio horizonte virtual. Según Harrington (2004), el paisaje moderno expresaba la capacidad de la cultura para convertir lo indeterminado en totalidad. En Quayola, esa capacidad se automatiza: la cultura se inscribe en el código, y el código reinterpreta el mundo. Sin embargo, el efecto estético permanece, porque la mirada humana sigue siendo

convocada a integrar lo múltiple en unidad. El espectador, al recorrer la superficie pixelada, experimenta un movimiento de reconocimiento y pérdida: el paisaje se abre como mundo, pero su espesor se percibe en la ausencia del gesto humano que lo habría producido. La máquina configura, pero el sentido emerge en la mirada que busca el rastro de lo humano.

Esta dialéctica entre presencia y ausencia vincula directamente a Quayola con la hermenéutica heideggeriana. Heidegger (2002) señala que la verdad no es una propiedad de los entes, sino un acontecer de desocultamiento (*aletheia*). En *Landscape Paintings*, el desocultamiento ocurre precisamente en la tensión entre el cálculo técnico y la experiencia sensible. Lo que se revela no es el paisaje en sí, sino la condición contemporánea de nuestra relación con la imagen: el hecho de que lo visible se ha vuelto producto de sistemas que exceden nuestra percepción. Como sugiere Parikka (2015), el arte digital se visualiza en el funcionamiento material de la cultura algorítmica, transformando la estética en una arqueología de la visión. La verdad que se pone en obra en Quayola no es la de la naturaleza, sino la de la mediación técnica como forma de mundo.

El paisaje algorítmico, al igual que la obra heideggeriana, no busca resolver la pugna entre apertura y resistencia, sino sostenerla. En este sentido, *Landscape Paintings* puede interpretarse como una actualización de la estructura de mundo y tierra en el ámbito digital. El mundo es el horizonte simbólico que la obra hereda de la historia del arte; la tierra es la resistencia perceptiva que emerge del proceso técnico. La verdad acontece en la fricción entre ambos: en el reconocimiento simultáneo de lo cultural y lo inhumano, de lo sensible y lo calculado. Esta experiencia redefine la relación entre arte y técnica. La tecnología, que para Heidegger (1977) era una forma de desocultamiento instrumental, en Quayola se convierte en medio poético: un modo de revelar la tensión entre memoria y simulacro.

El espesor perceptivo se consolida aquí como una categoría estética que describe la condición contemporánea del paisaje digital. En el arte generado por inteligencia artificial, el espectador se enfrenta a imágenes que ya se saben mediadas, producidas por sistemas que asumen la multiplicidad

de lo posible. Existe una predisposición cultural a reconocer esta mediación como parte del acontecimiento estético: lo digital no oculta su ajenidad, sino que la convierte en superficie de contemplación. Sin embargo, en el motivo pictórico del paisaje ocurre algo distinto. Su autonomía histórica dentro del arte lo presenta como un lugar seguro, familiar, un territorio donde la mirada encuentra estabilidad incluso en medio del caos.

Cuando ese paisaje se descontextualiza y se desmaterializa en su forma algorítmica, se desestabiliza también el suelo sobre el que se apoya la experiencia estética: la tierra heideggeriana deja de ofrecer resistencia tangible. Lo que permanece es una sensación de densidad, un espesor perceptivo que opera como último punto de anclaje del espectador ante la inmaterialidad del mundo digital. Esa capa de profundidad no es ilusión óptica, sino conciencia de un nuevo tiempo histórico: un tiempo en el que el arte y la humanidad se reconocen a sí mismos como parte de un proceso continuo de mediación. En Quayola, esta experiencia no destruye la emoción estética, sino que la amplifica, porque la belleza del paisaje digital radica en esa fragilidad perceptiva donde lo real y lo tecnológico se confunden, dejando al espectador suspendido en la frontera entre memoria y cálculo.

Así, la importancia filosófica de Quayola radica, entonces, en que su trabajo no ilustra la teoría, sino que la prolonga. Sus paisajes no son experimentos formales, sino meditaciones visuales sobre la naturaleza de la verdad en el arte contemporáneo. Al reemplazar el trazo por el cálculo, no elimina la presencia de la tierra, sino que la traslada al terreno perceptivo: la tierra se vuelve extrañamiento en la experiencia, el lugar donde la visión tropieza con lo que no puede comprender. En ese tropiezo se juega el sentido del arte en la era de la inteligencia artificial. El paisaje, liberado del pigmento y del soporte, sigue siendo el escenario donde mundo y tierra se enfrentan.

Conclusiones

El recorrido heideggeriano y simmeliano permite comprender que el paisaje de IA conserva la estructura esencial de la experiencia de la filosofía del arte: apertura de mundo y resistencia de un fondo que preserva. La diferencia no reside en la desaparición de la pugna, sino en su desplazamiento. Allí donde

la tierra se hacía sentir como materialidad, ahora comparece como espesor perceptivo: una densidad fenomenológica que surge de la fricción entre memoria cultural y cálculo técnico. Esta reubicación no empobrece la verdad del arte; le otorga un nuevo régimen de aparición. En *Landscape Paintings*, Quayola encarna esa mutación al convocar la tradición paisajística y exponer, a la vez, su desanclaje algorítmico. Lo que acontece es una verdad de la mediación: el arte funda experiencia cuando sostiene la tensión entre lo que se abre y lo que se retira, incluso sin huella material.

De esta manera, proponer el espesor perceptivo como categoría estética contemporánea permite pensar la continuidad del paisaje más allá del soporte. El paisaje de IA no se limita a simular naturaleza; instala un campo hermenéutico donde la experiencia estética emerge del intervalo entre reconocimiento y pérdida. En ese intervalo se juega una promesa para la teoría del arte: comprender la técnica como condición de verdad y no solo como instrumento de representación.

Asimismo, reconocer el espesor perceptivo como desplazamiento de la tierra heideggeriana abre una vía para comprender cómo el arte digital reconfigura la relación entre lo visible y su trasfondo. La imagen algorítmica, al desmaterializar el soporte, no elimina la resistencia, sino que la redistribuye: lo que antes se alojaba en el pigmento o el trazo ahora se aloja en la conciencia de una distancia, en la insinuación de una ausencia que estructura la percepción. Esta dimensión fenomenológica demuestra que la experiencia estética contemporánea exige un nuevo vocabulario crítico capaz de captar la especificidad de la mediación técnica. En este sentido, el paisaje de IA no inaugura una ruptura con la tradición, sino que prolonga su pregunta fundamental: cómo permitir que el mundo se abra sin suprimir aquello que lo sostiene. Comprender esa tensión redefine la tarea de la estética en la era digital y sitúa al espesor perceptivo como una categoría clave para pensar el arte en un tiempo dominado por el cálculo.

Referencias

- Colapinto, A. (2005). Reliability, earth, and world in Heidegger's "The origin of the work of art." *Philosophy Today*, 49(Suppl.), 161–165. <https://doi.org/10.5840/philtoday200549Supplement20>
- Donnarumma, M. (2023). *Against the norm: Aesthetic inquiry into digital bodies*. MIT Press. https://marcodonnarumma.com/publications/Donnarumma_Against-the-Norm_JDCS23_author-personal-copy.pdf
- Floridi, L. (2019). *The logic of information: A theory of philosophy as conceptual design*. Oxford University Press.
- Frisby, D. (1992). *Simmel and since: Essays on Georg Simmel's social theory*. Routledge.
- Hansen, M. B. N. (2020). *Feed-forward: On the future of twenty-first-century media*. University of Chicago Press.
- Harries, K. (2009). *Art matters: A critical commentary on Heidegger's "The origin of the work of art."* Springer.
- Harrington, A. (2004). *Art and social theory: Sociological arguments in aesthetics*. Polity Press.
- Heidegger, M. (1977). *The question concerning technology and other essays* (W. Lovitt, Trans.). Harper & Row.
- Heidegger, M. (2002). *Off the beaten track* (J. Young & K. Haynes, Eds. & Trans.). Cambridge University Press.
- Manovich, L. (2018). *AI aesthetics*. Strelka Press.
- Parikka, J. (2015). *A geology of media*. University of Minnesota Press.
- Simmel, G. (2013). *Filosofía del paisaje* (J. M. Álvarez, Trad.). Casimiro.
- Thomson, I. (2012). *Heidegger, art, and postmodernity*. Cambridge University Press.
- Young, J. (2001). *Heidegger's philosophy of art*. Cambridge University Press. <https://www.sfu.ca/~poitras/Heidegger-Philosophy-of-Art.pdf>