

Townscapes/Townscopes: del Paisaje Monumental al Hodológico.

Carlos Tapia¹ Manoel Rodrigues Alves²

Resumen. La tesis fundamental de nuestro análisis e interpretación de los mismos hechos que han perfilado una y otra vez las teorizaciones sobre el paisaje consistirá en precisamente una excitación de algunas de esas claves, para que diluyan, o quizá se contenten con retrasar, las imposiciones mediático-consumistas de las miradas, que sólo se constituyen como testimonio y convalidación de una experiencia homologada con anterioridad por los medios de comunicación (*landscape branding*) y ya es consustancial con nuestros hábitos. El éxtasis de esa experiencia, desdoblada, por no decir expropiada de la realidad, es una afección dislocada de los sentidos cuya única finalidad consiste en poder decir que se ha estado allí, y se ha sobrevivido. Aún en la imposibilidad de describir todo el campo de problematizaciones y ejemplos que agoten las hipótesis en éste o incluso en un lugar más amplio para el debate, singularizaremos las especulaciones hasta condicionarlas a un marco más restringido, como es la ciudad, intercambiando la importancia de las nociones de monumentalidad como indicio de calidad del paisaje por el de *hodología*, viejo término quizá descartado u olvidado, que conserva algunos fundamentos que podrían reactivar la vitalidad del paisaje como argumento de nuestro tiempo y para la comprensión del hombre ante sí.

Palabras Clave: Arquitectura, Hodología, Paisaje contemporáneo, Arte, Mirada.

Abstract. The fundamental thesis of our analysis and interpretation of the same facts that have outlined time and again over the landscape theorizing will consist in precisely one excitement of some of these keys, to dilute, or perhaps to be content with the delaying of, the media-consumerist impositions of the looks, which are only a witness and validation of an experience previously approved by the mass communication (branding landscape) and it is consubstantial with our habits. The ecstasy of this experience, split, if not expropriated from the reality, is a condition dislocated from the senses whose sole purpose is to be able to say you've been there, and have survived. Still unable to describe the whole field of problematization and examples to deplete this last hypothesis or even in a larger place for discussion, we will singularize the speculations to condition them into a more restricted frame, as the city, exchanging the importance of the monumentality notions as an indication of the quality of the landscape with that of hodology, an old term perhaps discarded or forgotten, which retains some basics that could revive the landscape vitality as an argument of our time and for the understanding of the man in front of one.

Keywords: Architecture, Hodology, Contemporary landscape, Art, Look.

¹ Universidad de Sevilla, España. ETS Arquitectura. Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. tava@us.es

²Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo en São Carlos, Brasil. mra@sc.usp.br

Townscapes/Townscopes: del Paisaje Monumental al Hodológico.

1 Introducción. Percepción e instantaneidad.

«Al contemplar el paisaje, nace una posibilidad de amor.
Pero ¿de qué serviría?»

Historia del lápiz: Vida y escritura. Peter Handke. Pág. 200.

Como un permanente circular de mundos en la leve convexidad de la pupila, que se engarzan sólo por el destello de un halo sobre el fluir del siguiente, el acotar al diámetro de un ojo (esperado como el ojo universal o *ekumene*) los fundamentos del paisaje contemporáneo, presenta una dificultad de estudio que invita al abandono o a la indolente parcialidad. Pero, en ese percibir al modo de refulgencias instantáneas, es asimismo una colación al desánimo el que la pregunta se refiera a este asunto de la actualidad del paisaje, cuya definición más concisa, profunda y afinada podría seguir siendo la que revela que “pone al hombre ante a sí mismo”. Resultaría equivalente a la definición de arte, según Gadamer (1998), pero también de Debray (1994), en la reunión naturaleza-arte¹. Esa definición implica, en un sentido amplio, generalista, que hay más que decir sobre el sentido del hombre que del propio paisaje. Y es así porque el paisaje es no sólo una escena que observamos, sino el mundo en que vivimos. Por lo tanto, habitamos, conformamos paisajes en un presente de una actualidad innegociable, la urgencia infatigable de posibilidades que no se puede posponer, de una ciudad coetánea que responde a los parámetros propios de una época de transición. Esta obviedad se torna *compleja* en un ambiente post-humanista como el que nos caracteriza, pero es *problemática* si se piensa desde la *praxis* del paisaje². La contrariedad proviene de la desmedida consagración que se le ha concedido al concepto por la vía de su consumo. Eugenio Battisti (2004) se hastía hasta la depresión en su libro de capítulo revelador “Odiando il paesaggio”, o Michael Jakob (2010) dedica un par de obras a retratar la omnímoda presencia -en formato *cinemascópico*- del paisaje. Sólo esos dos ejemplos ya darían indicios hoy de la problemática asunción del paisaje, que suman, y no pueden ser obviados en la misma medida, con los desarrollos culturales insertos en la sociedad del espectáculo, esos que no indiferencian la percepción de la mera aparición al modo del resplandor intermitente de un rótulo luminoso. Si William James en “The Stream of Consciousness” (1892) hablaba de halos, era para atrapar rasgos de conciencia, cuando se podía pensar que entre una percepción y la siguiente se establecía una cierta continuidad, que no existe más sino como estupefacción instantánea que desemboca en una generalizada *actitud neciamente realista*, por seguir con sus mismas palabras. Como dirá Bégout (2007), “el contraste reina hasta producir la disociación completa de todas las formas en figuras aceradas, afiladas, una hiperpercepción que elimina las franjas borrosas de la mirada, los bordes indecisos del campo visual”, obliterando aquéllas que permiten la concreción en conciencia. Por ello recuerda Debray que el arte, como el paisaje, debería ser entendido como estados de ánimo, actitudes de conciencia, siendo extraña esta idea del filósofo moralista del XIX, Henri-Frédéric Amiel.

¹ Usaremos para nuestros supuestos dos versiones de un mismo texto de J-M. Besse, pero que corresponden a las traducciones en español y portugués. Ver Referencias. Y en relación a la reunión naturaleza-arte, puede ofrecerse un párrafo de ese libro, desde el portugués. Dice Besse sobre Straus “O espaço da paisagem é, de início, o lugar sem lugares do ser perdido. Na paisagem [...] o espaço me envolve desde o horizonte do meu Aqui, e eu estou Aqui somente ao longo do espaço de cujo horizonte estou fora” (Besse, 2006: 75). Para Besse “[...] a paisagem é sinónimo de ausência de objetivação. Ela precede a distinção entre sujeito e objeto, e a aparição da estrutura do objeto. A paisagem é da ordem do sentir. Ela é [...] prolongamento de uma atmosfera, de uma ambiência (Stimmung) (Besse, 2006: 79). Para Besse, el paisaje constituye el mundo de las mediaciones, es decir, la cultura, dentro de la cual la existencia humana adquiere un sentido concreto (Besse, 2006: 94).

² Paisajes en los que nuevas formas de relaciones sociales priorizan el ámbito de lo privado, un aumento de la movilidad, el flujo de una permanencia por la que se constituyen nuevos sentidos de urbanidad. Con la premisa de que el lugar se une de modo inexorable a la realización de la vida como condición y producto del establecimiento de relaciones reales indispensables a ella, correspondiente con la expresión “el hombre habita en lugares”, ¿cuáles serían las implicaciones de las nuevas formas de “habitar” en la construcción de paisajes de la ciudad desconectada del ser-en-el-mundo? Se necesitan enfoques distintos para abarcar la comprensión de nuevos paisajes y configuraciones de espacios contemporáneos, representativos del ser-en-el-mundo, por un lado y, por otro, inexorablemente, desdoblamiento de nuevas lógicas y dinámicas de conformación del espacio y la de la ciudad.

La tesis fundamental de nuestro análisis e interpretación de los mismos hechos que han perfilado una y otra vez las teorizaciones sobre el paisaje -entendiendo que el concepto de cultura es uno de los elementos fundacionales para la noción de paisaje-, consistirá en precisamente una excitación de algunas de esas claves, para que diluyan, o quizá se contenten con retrasar, las imposiciones mediático-consumistas de las miradas, que sólo se constituyen como testimonio y convalidación de una experiencia homologada con anterioridad por los medios de comunicación (*landscape branding*) y ya es consustancial con nuestros hábitos. El éxtasis de esa experiencia, desdoblada, por no decir expropiada de la realidad, es una afección dislocada de los sentidos cuya única finalidad consiste en poder decir que se ha estado allí, y se ha sobrevivido³. Si bien el diagnóstico de Debray sobre la constitución milenaria del paisaje se concreta en occidente no antes del siglo XVI⁴, dado que no existe siquiera vocablo para nombrarlo, todo lo visible es recreación de lo que se quiere llegar a ver: glorificar a Dios, y su surgir acaece en tanto que se desase la mano del ojo, el trabajo se suelta de la mirada, o la religión de una naturaleza “laica”. Individualismo y capitalismo⁵ son las condiciones para abrir los ojos, según el filósofo y revolucionario marxista. Apoyándonos en ese dictamen, no cabe discusión que pueda rebatir que ese abrir los ojos en nuestro tiempo ha adquirido tal exacerbación que solo cabe esperar que se salgan patológicamente de las cuencas en cualquier momento. Afortunadamente (irónicos), podemos decir que esta an-estética es también una an-estesia, que permite la pérdida sin dolor, la recomposición de las secuencias sin interrupciones: la picnolepsia que describe Virilio en 1984.

Una declaratoria de la acción a realizar con esta reflexión que proponemos, podría ser un colocarse *contra el paisaje*, en el doble juego de la sentencia, que preconiza la figuración frente a su fondo, *conversión del texto a la tierra*, pero que también abriría un posicionamiento que retire la



Fig. 1. Double Eye. Olafur Eliasson's Eye(s). Berlin. Summer 2004

<http://11870.com/pro/studio-olafur-eliasson-gmbh/media/8ab35880>

potestad -en negativo- adquirida en esos siglos de desarrollo previos a la centuria del XX, en el que

³ Ver para ello los textos de Guy Debord sobre la “supervivencia prolongada”, proveniente del ocaso de la ideología de la satisfacción de las necesidades, como ha expuesto Lipovetsky (2002).

⁴ En España no se recoge hasta 1708, Ver Maderuelo, J. (2005) *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada, p.29.

⁵ Curiosamente, *Capitalismo e Individualismo*, expresados en forma de *Mercancía y Maquillaje*, serán la fascinación que recrea la inexperience moderna para Baudelaire. Se observa pues cómo de una apertura se alcanza ya no una liberación, sino una paradójica clausura sin puertas, donde todo es visible, pero nada es mirado (“A Glaze”, según Hal Foster, acodalado en Jacques Lacan).

se torsionan las componentes hasta el estrangulamiento. Como en la cita del encabezamiento del poeta y escritor Peter Handke, el paisaje se tiene, se con-tiene, pero después de ello, ¿qué hacer con él? Uno *no sabe qué* hacer, qué sentir, qué llevarse, qué dejar. Goce instantáneo, o eso creemos/queremos, para ir en busca del siguiente paisaje (hoy hábilmente incluido en una *red*).

Aún en la imposibilidad de describir todo el campo de problematizaciones y ejemplos que agoten las hipótesis en éste o incluso en un lugar más amplio para el debate, demarcaremos unas hilaturas muy particulares para no desdibujar la posibilidad de un diagnóstico extrapolable, pero también singularizaremos las especulaciones hasta condicionarlas a un marco más restringido, como es la ciudad⁶, intercambiando la importancia de las nociones de monumentalidad como indicio de calidad del paisaje por el de *hodología*, viejo término quizá descartado u olvidado, que conserva algunos fundamentos que podrían reactivar la vitalidad del paisaje como argumento de nuestro tiempo y para la comprensión del hombre ante sí. “Uno no escribe para contar lo que sabe, sino para saber lo que cuenta”, ha escrito el literato español Antonio Muñoz Molina en un periódico español (14/04/2012). Es una frase que acondiciona muy bien nuestro estudio, que ejercita la representación de textualidades para constituir el pensamiento. Lo que cuenta es lo contable, que no es conocido y no del todo previsible sino hasta poner en marcha un mecanismo que articule ese pensamiento, formado y completado por esa acción.

2 *Fading*.

"Nescio quid".
Confesiones X, 40, 65. Petrarca.

Comencemos hablando de instantaneidad. Algo más de lo dicho en la introducción, no necesariamente exhaustivo, y más relativo a la condición del paisaje contemporáneo. Ya hemos advertido de la dificultad de poder decir algo que no haya sido dicho en estos asuntos, pero los tiempos acompañan a lo que Latour llama un “Revisionismo Instantáneo”.

Lo que importa de la incorporación de su término es la patológica capacidad que hoy se percibe sobre cualquier suceso, que no ha dejado de “humear”, como dice el autor francés, cuando ya tenemos sobre la mesa una infinidad de teorías conspiratorias que, lejos alumbrar, añaden más confusión. No es esa nuestra intención, aunque las ruinas de la definición del paisaje generan interminables nuevos paisajes, todos ellos bien arropados por calificativos, que todavía generan más ruinas que en su devenir han incluso aprendido a formar parte de definiciones unificadoras y convencionales. Es lo que llama Koolhaas (1984) “la escombrera de la Historia”⁷.

Metodológicamente, la forma de abordar el problema del paisaje contemporáneo o, mejor, la contemporaneidad de la noción de paisaje, se constituye más que en “estados de la cuestión”, en “cuestiones de preocupación” (Latour, 2004). Si se recurre al campo de la *crítica*, será para poder ensayar el huir de un lugar a estable a otro, sabiendo que ambos pueden ser incompatibles: no es posible *navegar* cuando se sale de lo líquido al pasar a lo sólido. Porque, pese a todo, no compartimos *tout court* la definición que da Nogué para el paisaje: “es, en buena medida, una construcción social, siempre anclada -eso sí- en un substrato material, físico” (Nogué, 2010). Como ha apuntado Debray, el paisaje ha sido lo que ha podido -y querido- ser visto y, por tanto, es una entelequia mental, usando las palabras del geógrafo catalán a pesar de hacerlo en sentido contrario. La supuesta objetividad queda matizada por la percepción y su inclusión definitoria en la Convención Europea del Paisaje, donde se traduce mal al perceptor, que es tratado como poblador, y abre la puerta -si se cruza en sentido contrario- a la construcción forzada de identidades. Si hay un reconocimiento metodológico será en este aserto de reflexión crítica en sentido gadameriano, que encumbra a *conciencia crítica*

⁶ Ciudad ésta que revela un proceso de transformación en apenas su morfología, sus modos de vida o de sus procesos de apropiación, pero también en los planos de su paisaje. Ciudad efímera, fragmentada y representativa del individualismo de nuevas dinámicas de conformismo y de sus procesos de producción que implican alteraciones de su paisaje.

⁷ La frase completa es: “Si la escombrera de la Historia se ha enriquecido recientemente con objetos en los que la fealdad estilística disimula el *contenido real*, la exploración y la explotación de la nada explicaría una tradición oculta”. Koolhaas, Rem (1984) *Imagining the nothingness*. En S,M,L,XL, 010 Publishers: Rotterdam.

cuál es el *scopus*⁸ de los enunciados en cuestión para “tratar siempre de rectificar una autocomprensión” (Gadamer, 1998: 247).

Pero tratábamos con instantaneidades. Derrida, en la “La escritura y la diferencia”, define el instante como lo *furtivo*: “El no-saber implica a la vez profunda angustia, pero también supresión de la angustia. Así, resulta posible llevar a cabo furtivamente la experiencia furtiva que llamo experiencia del instante” (Derrida, 1989: 361). Ello es posible, pero en el grado de indeterminación en que se queda la propuesta de Latour, cabalgando entre la objetividad científica y la irracionalidad mágica, no habría porqué haber condenado la *positividad de la negatividad* del discurso derrideano. En el apartado 3 volveremos sobre esta cuestión.

Para Derrida, pues, ajustando lo que hemos aprendido con Latour sobre las cuestiones de preocupación, la labor del intérprete [del paisaje, en nuestros supuestos] reside en encontrar palabras tales “que reintroduzcan -en un punto- el soberano silencio que interrumpe el lenguaje articulado”. Deslizar, desviar el discurso, hacerlo *derrapar* para alcanzar un *momento cumbre*, aunque sólo sea por una vez, decididamente crítica, porque reconoce que algo es reconstituido, advierte de su fragilidad y se le da cuidados y precautorias para su mantenimiento.

Introduzcamos el término *Fading* como disparadero de ese momento cumbre. Se define el *Fading* como un furtivo éxtasis, unas fugaces milésimas de segundo en el orgasmo, “pequeña muerte”, al decir de los antiguos; *Fading* del sujeto, traducía Lacan: momento de desaparición del sujeto habitual, momento evanescente e indecible. Es éste el sentido del verso del Petrarca, *nescio quid*, un “no sé qué”. El mismo no saber de Peter Handke al contemplar el paisaje como posibilidad de hallar el amor. Una indecibilidad, un goce último, que ha sido recorrido por la poesía desde el siglo XIV en la cultura occidental, hasta nuestros días, donde la explosión ha tenido un punto de no retorno hedonístico hasta el embotamiento de nuestros sentidos, que ya no se estimulan con el roce de una pluma, sino con la pornográfica (Baudrillard, 2002:37 y Han, 2014:47) consumición de imágenes disponibles en todo lugar, con toda nuestra tecnología y formas de aparición y venta.

En un precioso libro de Remo Bodei, *La forma de lo bello* (1999), se cita el verso de Petrarca, comentado por el filósofo italiano a partir del estudio del experto en literatura comparada René Welleck. Esta afirmación de renuncia a *saber qué*, es un desistimiento en favor del juicio estético y de una incontrolable pulsión del antojo subjetivo. Aquí, nuestro discurso se abre en una miríada de posibilidades de continuación, por el hecho de ser una vía muy elaborada desde la literatura para reconocer la trayectoria de la modernidad. Con acento especial en el barroquismo lírico de Petrarca, el romanticismo del XIX condicionará al sujeto estético a aparecer en sus representaciones, notando con ello la particular preocupación por la sublimación de los sentidos, pero para precisamente dar una respuesta a saber-se en el mundo.

Merece la pena recordar, de la mano de los textos del filósofo español Félix Duque (2001), que John Locke despreciaba la sustancia de las cosas, una inutilidad y descolorida (*fading* se traduce por descolorido) realidad, subyugada por la abstracción y matematización de lo que se considera secundario (colores, olores, sensaciones al tacto...) por lo principal (fondos, figuras, dimensiones, movimientos...). Locke⁹ acuñó la expresión a usar para ello como un “*I don't Know what*”, un “no sé qué”... Los detractores filosóficos, franceses, de Locke, se empeñaron en demostrar la superficialidad de la imagen con la supremacía divina del lenguaje (Jay, 2007b:87), aunque no sin

⁸ Un régimen escópico, según los cotejos que ha realizado Hernández-Navarro (2007:48), distaría de ser una manera de representación o de comprensión. Mejor debería ser empleado cuando se está notando una compleja trama de “enunciados, visualidades, hábitos, prácticas, técnicas, deseos, poderes... que tienen lugar en un estrato histórico determinado”. Se trataría de una cosmovisión, pero que también se interroga sobre la propia forma de esa “construcción visual de lo social”, como lo ha denominado Mitchell en su libro “*Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual*”, *Estudios visuales*, 1 (2003), que también es citado por Hernández-Navarro.

⁹ En el espacio de Locke (1632-1704), que es meramente un interior, hay también un ojo en su seno que lo alumbraba: la luz de la razón, que comparte metafísicamente con Descartes en la verdad de lo visible, uniendo realidad y percepción.

cierta dificultad, si debían competir con la escucha del Vivaldi que escribió “*Un certo non so che*”¹⁰ o conocían el esfuerzo explicativo de Benito Jerónimo Feijoo en España, moderno adelantado, precursor del Romanticismo, de lo que él llama una cierta gracia en las cosas y personas cuando tienen *un no sé qué*¹¹.

Tratando de dar argumento y continuidad a nuestras hipótesis, podemos retomar la reflexión de Calvo Serraller (2004) donde en una breve columna periodística relata que mucho tiempo antes (seis siglos) de que Petrarca escribiera una emotiva descripción epistolar del ascenso, “*únicamente por el deseo de contemplar un lugar célebre por su altitud*”, al Monte Ventoso¹² en 1336, el escritor y pintor chino Wang Wei (699-761) ya se había adentrado en cada recoveco de la naturaleza, encontrándose a sí mismo en ella y descifrando la razón de ser del existir. Sólo se conservan pinturas de los discípulos del erudito, ministro imperial y monje chino, que pretendía elevar el alma con ejercicios precisos pero sin esfuerzo consciente¹³. Este dato de lo inconsciente es interesante, por cuanto la subida al Monte Ventoso es un acaecimiento que ha recorrido la cultura occidental como la primera actitud que desvela el paisaje. Petrarca relata las advertencias de los pastores lugareños sobre la dureza de la caminata, que al culmen constató y comparó con lo que sería una vida beata.

Escribe Petrarca: “Entonces, contento, habiendo contemplado bastante la montaña, volví hacia mí mismo los ojos interiores, y a partir de ese momento nadie me oyó hablar hasta que llegamos al pie...” De nuevo, el éxtasis que embota los sentidos e impide exterioridades y sólo permite balbuceos, inexpresividades, carencia e inarticulación de palabras: un *no sé qué*, que bien podría haber sido recitado con solemnidad por Meister Eckhardt: “la santidad se alcanza estando sentado en silencio”.

Si tenemos en cuenta que, según recoge Martin Jay en su libro “Ojos Abatidos”, en lo particular del señalado estudio de Robert Rivlin y Karen Gravelle¹⁴, “la capacidad para visualizar algo internamente está íntimamente vinculada a la capacidad para describirlo verbalmente”, el agotamiento expresivo puede ser reconocido como un síntoma patológico. Ya Dilthey avalaba toda experiencia si, dejando de ser “muda” y “oscura” (léase “un no sé qué”), llegaba a ser expresión poética y literaria. De un lado, lo patológico –o traumático en términos lacanianos– significaría que se evidencian disconformidades perceptivas en virtud de las diferencias lingüísticas de las culturas, que se aplanan ahora en virtud de la homogenización de la globalización. Pero por otro, el propio síntoma es a la vez causa. No alcanzar expresividad es no alcanzar experiencia como ya sabemos por Agamben (2007) cuando denunciaba la expropiación de la biografía del hombre moderno, acompañada de su propia experiencia. Tenemos acontecimientos, intensos, instantáneos, y muy diferentes, pero no decantan en experiencias. Agamben cita la “Experiencia y Pobreza” de Benjamin, como la tragedia que supuso la Primera Gran Guerra como erradicador de experiencias, pero con acontecimientos continuados y terribles. Pero ya no son necesarias las guerras para afianzar el

¹⁰ Vivaldi (1678-1743) *Un certo non so che/Mi giunge e passa il cor./E pur dolor, non è./Se questo fosse amor?/Nel suo vorace ardor./Già posi incauta./Posi il piè!* Un cierto no sé qué/ me llega y atraviesa el corazón/y por dolor no es./¿Y si esto fuera amor?/En su voraz ardor/ya puse incautamente./puse el pie!

¹¹ Fray Benito Jerónimo Feijoo. *Teatro crítico universal (1726-39)*, Tomo IV. “El no sé qué”. Teatro quiere aquí significar panorama, visión del estado de la cuestión.

¹² A Dionisio da Burgo San Sepolcro, de la orden de San Agustín y profesor de sagradas escrituras, acerca de ciertas preocupaciones propias. (fam. Iv, 1). Francesco Petrarca. *Rerum familiarum libri*, IV, 1. 1336. V. Rossi y U. Bosco, Florencia, 1933-1942. Ed. Península: Manifiestos del Humanismo. Col. Nexos, Barcelona 2000. Pp. 25-35.

¹³ Aunque no es el destino de este breve ensayo, podría hacerse una derivación cómoda hacia un presupuesto de integración en el presente occidental de las inteligibilidades orientales de la percepción. Por seguir con el caso chino, el pertinaz “Tratado de la Eficacia” de F. Jullien, quien a pesar de haber sido duramente criticado por otros sinólogos, provee un punto firme de iniciación para la superposición y aprendizaje de una noción de paisaje, en sentido amplio y fuerte. Dice Jullien: “La invisibilidad por la que se interesan los chinos es la de lo *aún no visible* del fondo indiferenciado, en el origen del proceso: entre lo invisible y lo visible, las fases de lo *sutil* y de lo *infimo*, constituyen la transición, y en ellas se apoya uno para orientarse” (Jullien, 1999:280).

¹⁴ Se detalla el libro de Jay en las referencias, pero en él se destaca y recomendamos el texto: Rivlin y Gravelle, (1984) *Deciphering the Senses. The Expanding World of Human Perception*. NY, U.S.A.: Simon & Schuster Trade.

argumento de la pérdida de lo vivencial, basta con mirar hacia la gran ciudad, el lugar por excelencia del *polemos*, añade el autor de “Historia e Infancia”.

Será la ciudad el lugar donde más acontecimientos se alcancen -la ciudad ya sólo se mira por su acontecer, mediático- donde la oferta sea más específica para que asimismo sea mayor su localización en los mapas del mundo, y el habitar sea una derivación ya no de la *civitas* o de la *polis*, sino una interconexión no mediada, pero mediatizada, sujeta por individuos in-expertos en la recomposición atemperada de la catarata de imágenes, en lo que Cacciari (2011) denomina desde la lectura de Platón, una *sinoiquia*, una cohabitación, aunque de acontecimientos ocasionales, evanescentes, a los que se les confía la misión de un *cosido* imposible. Ejemplos de ello podrían describirse: grandes rotondas de circulación convenientemente adscritas a la identidad de un territorio que se expande y contrae en la misma vez y medida aunque en distintas dimensiones, donde el suelo que ocupan no atiende a la mirada cercana, sino al ojo que alcanza más allá de los deseos y lee los rótulos de las vallas publicitarias a 100 kilómetros por hora; rascacielos para elevar la mirada y dejar descolgada la mandíbula, con ese gesto impotente que vuelve al nudo de nuestra argumentación: la sequía expresiva del *álogon* que es bloqueo a la palabra; el grito *Teamradio-visado* -extrapolable a cualquier declaratoria ante un pseudo-acontecimiento- de cada vencedor de Gran Premio de Fórmula 1 que se repite sin importar de quién se trate (“yeah! Fantastic!”); la inutilidad de la palabra para dar valor al hecho sustituida por el sólo mudo marcar del “Likes” en los blogs -eso sí, que llegan a destronar reyes, con su *immutable* contador-; las entrevistas de opinión en la calle con respuestas inducidas o pactadas; los saltos y lágrimas de los concursos televisivos¹⁵; por vía contraria, la insistencia en las preguntas por el estado emocional¹⁶ a los deportistas de élite que recién acaban de ganar (“¿qué siente usted en este momento?”) o los *reality shows* que no necesitan describir, para hacer percibir -con cámara de visión nocturna- la intensidad de una relación, que ahora asume el rango antiguo de lo verdadero, etc. Todo ello es equivalente a las estrategias del marketing de “lo nuevo”, donde entre el 80 y 90% de los productos actuales se nos presentarán al cabo de 10 años con una apariencia completamente distinta (Lipovetsky, 2002:185) y en mayor grado de desapego. La mirada se comporta pues como esos productos desechables: pañuelos, pañales, bandejas de comida, leído el discurso por abajo; pero por arriba, con la tecnología estirando su presencia: maquinillas de afeitar de múltiples hojas, bolígrafos, dosificadores electrónicos de tinta, que infieren un vuelco más en el automatismo del ojo, y en la hemiplejía de la boca.

Múltiples otros procesos pueden ser tan reveladores como los descritos, no es necesario un relatar continuo y singular, dado que todo queda uniformado en el desvanecimiento del instante¹⁷, a cualquier escala, trascendiendo -de lo universal hacia lo uniforme- culturas e incluso civilizaciones, y extendiéndose, al decir de François Jullien (2010:35), como el “único paisaje imaginable, y sin que ni siquiera, incluso, parezca una imposición. De ahí su discreta dictadura”. Pero, ¿qué es describir? Para Foucault (2004:165), es ver y saber, al tiempo: el ojo que habla, hacer ver lo que todo el mundo ve, mas sin verlo. Podría ser denominado, descabalgado de esa aura que aún preserva Foucault, como lo invisible patológico, traumático o *escotómico*¹⁸.

¹⁵ Ver, para más extensión, “El Reality Show: subjetividad y televisión”. En Cuadra, A. (2008). *Hiperindustria Cultural*. Arcis: Santiago de Chile.

¹⁶ Aunque no se detalle aquí, se sugiere ver *Emotional geographies* (Davidson, et al., Ashgate, 2005).

¹⁷ (Moraza, 2007: 83). “El presente queda subsumido en presentimiento y resentimiento, es *no-present* o *impresente*, en tanto no-ahora y en tanto desastrado, impresentable, indecente, desaliñado, destrozado”.

¹⁸ Sacks, Oliver/Kevles, Daniel/Lewontin, R.C./Jay Gould, Stephen/Miller, Jonathan Historias de la ciencia y el olvido. Siruela. 1996 (1995), pág. 24. “El término «escotoma» (oscuridad, sombra), tal como lo emplean los neurólogos, denota una desconexión o un hiato en la percepción; una laguna en la conciencia producida por una lesión neurológica. Este tipo de lesiones puede darse en cualquier nivel, tanto en los nervios periféricos, como fue mi caso, como en el córtex sensorial del cerebro. Por ello es muy difícil que el paciente sea capaz de comunicar lo que está ocurriendo. Él mismo «escotomiza» la experiencia. Y es igualmente difícil que su médico o quienes lo escuchan entiendan lo que el paciente dice, porque éstos, a su vez, tienden a «escotomizar» lo que oyen. Este tipo de escotoma es literalmente imposible de imaginar a menos que uno lo experimente”. Será Lacan quien dé mayor resonancia al término, que es incluso citado por Deleuze/Guattari, o será la base de intensos párrafos en Hal Foster, además de dar definición a la llamada post-subjetividad.



Fig. 2. «*El desesperado*», de Courbet. 1845
http://en.wikipedia.org/wiki/Gustave_Courbet

La generalización o, como ha de designarse, la uniformización, es únicamente perteneciente a la índole económica, productiva y rentable¹⁹, funciona por imitación y está fuera de la “lógica de lo que importa”, de lo que es singular y diferente, que coincide, sigue diciendo Jullien, con el plano del *logos* griego, siendo éste el enunciado de la diferencia²⁰. Para Aristóteles, saber y sabor (lo universal y lo individual, lo múltiple y lo uno) se reconstituyen el uno al otro siendo de partida polos contradictorios: sólo una superposición de sensaciones múltiples, especializadas en la memoria, concluyentes en una identidad depurada acaece si proviene desde lo *di-verso* (Jullien:65). Todo lo contrario que los dispositivos mediáticos tecnológicos que controlan la palabra, dicho en sentido extensivo para nuestras hipótesis, que serían los que propugnan mayormente las experiencias instantáneas y consumibles²¹ homologadas para pertenecer a un territorio de lo común a salvo de la sospecha de parecer extraño, foráneo, diferente, asumiendo gozosos el *tatuaje biopolítico*²² que se impone a nuestros cuerpos mentecatos y sin recursos, pero a la vez sin inquietud alguna para tener que construirlos.

Subraya Handke (2003:54) que el autorretrato de Courbet (Fig.2) muestra claramente la lengua presa y atenazada en su cavidad “y da la impresión de que nunca podrá volver a pronunciar una palabra”. Éste podría ser para nosotros el disparadero de nuestras hipótesis, aunque Martin Jay (2007b:120) coloque mejor en el Impresionismo posterior, el predominante y violento régimen de lo escópico que será el *Giro* Moderno. El ingreso de la modernidad por la puerta del realismo, que es significativamente el sentido de la vida de Courbet, y que se retrata *en sí*, cuencas desorbitadas, es ese apego silente a lo real, apartando moralismos y naturalismos, mundos imaginarios u oníricos y la indagación del inconsciente²³, que indica el camino *real* a lo épico, pero también, no es incompatible, a lo lapidario.

Pero no habría de pasar mucho tiempo para que las ciencias se hicieran cargo del paisaje, en su refundación al cambio del Siglo XIX al XX. En el caso de la Geología, uno de sus padres renovadores ha sido considerado en la figura de Albert de Lapparent (Besse, 2010:118). Y deja, en su Tomo VIII de “La Géographie” de 1903, en el capítulo dedicado a ciencia y paisaje, una herencia trastocada por la herejía del uso de las piedras, no ya como Courbet, como arma dialéctica arrojadiza, sino como destrucción literal de la sacralidad de algunas de ellas, desarmando no sólo con ello una tradición bien instituida, lo que será clave de temporalidad: la ruptura con el pasado. Lapparent

¹⁹ Ver Nota 5.

²⁰ *Diapherei*: “lo que importa”, para los griegos.

²¹ *Instantaneous -fugaz-* que no *instantiated -hipostasiado, particularizado-* y *Commodity*: común, mercancía, comodidad, como juego palabras en las lenguas por excelencia de la uniformización global.

²² En alusión a Agamben, G. *No al tatuaje biopolítico*. Le Monde. 11/01/2004.

²³ Todo ello, definitorios del espíritu romántico. Ese empuje moderno ha sido mal entendido y no podemos dejar de expresar aquí que nuestros supuestos no insisten en un menoscabo del Romanticismo, ni apartarlo de la construcción de la Modernidad.

reacciona, con cierta sorna, contra los que le habían hecho creer en su formación científica y en su época, y dirá que para la experiencia en el paisaje, “el medio más seguro de obtener pleno gozo de un paisaje no es quedar absorto en una contemplación beata y un tanto inconsciente”. Si Petrarca pone en juego la estoica idea agustiniana de que la recreación en el mundo visible equivale al olvido de sí, de uno mismo (Besse, 2010:38), con la conjugación escópica del salto al XX por la que se percibe el cambio del consumo de lo necesario a la consumación de los deseos que son adquiribles adictivamente por una masa, ahora, en el nuevo salto de siglo, el estado de la preocupación –en el *capitalismo de ficción*, ha dicho Vicente Verdú-, no es no saber qué decir, sino que es preciso incluso llegar a redefinir todo lo cognoscible. Ello implica que la contemporaneidad se contemporiza, es decir, que se adapta bien a un conformismo generalizado, que no entra en conflicto con manifestaciones de alto valor, que si bien no son *ad marginem*, sí forman parte de las transgresiones registrables cada época (Moraza, 2007: 86)²⁴. Las formas de contemporizar son muchas: adecuacionismo histórico, creación de nuevas estéticas (empresariales, identitarias, urbanas, activistas...). El escultor Juan Luis Moraza lo deja resuelto con una sentencia emanada desde interjecciones que son ya *habitus* (Bourdieu, 1985:20) *lingüísticos normalizados*: “...Y entre cada oh! y cada bah! la experiencia (del arte) existe, apenas imperceptible dentro y fuera de las pasarelas, los escaparates y los rankings...”²⁵.

Sin embargo, *mutatis mutandis*, cabría un sentido lenitivo a esta cuestión de la afasia por hiperestesia ante la contemplación del paisaje²⁶. Podemos partir de varios frentes de entendimiento para ello. Por un lado, ser categóricos al decir que la imposibilidad del decir es una patología, resulta ser irresponsable con la expresividad y sensibilidad del sujeto (aunque ya lo hemos resituado como post-sujeto²⁷), y mucho menos, si vamos recorriendo a lo largo de los siglos que nos separan de Petrarca, las diferentes e intensas sensibilidades *de cara* al paisaje. Por otro, que etimológicamente tampoco se sujetan bien las argumentaciones expuestas si se tratan en sentido exclusivo, como un *metapanorama*, como ha demostrado Jean-Luc Nancy en su ensayo “A la escucha”. Nancy (2008:45) nos da indicios sobre el significado de *no decir ni mú*, una expresión popular española, proveniente de un momento previo al sentido. Así, el étimo de “palabra” nos llega de “*mutum*, que designa un sonido privado de sentido, el *murmullo* emitido al repetir la sílaba *mu*”. ¿Qué es entonces alcanzar la palabra? Justamente “palabra” [*mot*], de *mutum*, es lo contrario de callar, es su emisión privada de sentido, un ruido producido que hace *mu*. De ese origen al manejo del habla hoy dista un mundo, o algunos más, si queremos aún reconocerlos para no perderlos de vista, ya que encuentran en diacrónica cohabitación, como habíamos dicho. Y recordáramos, con Bourdieu, las palabras de Benveniste para la legitimación de lo real por el habla, que se subordinan para enunciar el *derecho* en las lenguas indoeuropeas, y que lo hacen a partir del vínculo con la raíz de *decir*²⁸. Con ello, justificamos otras lecturas que se registran en esta investigación, pero que no atenúan la potencialidad de nuestro discurso si se mantienen los supuestos para nuestro *Homo Videns*²⁹: un hombre que nada en la banalización y la ambivalencia, se regocija en el éxtasis instantáneo de una

²⁴ Para insistir en ello, véase el argumento de Besse (2006:80) que aclara: “[...] não há paisagem sem a coexistência do aqui e do além, coexistência do visível e do oculto, que define a abertura sensível e situada para o mundo [...] a paisagem é o espaço do sentir, ou seja, o foco original de todo o encontro com o mundo”. En este sentido, el espacio del paisaje es, en primer lugar, el lugar sin lugares de estar perdido. Por lo tanto, antes de la imposición de cualquier experiencia visual, antes de cualquier espectáculo y dando a mostrar su verdadera dimensión, el paisaje es expresión y, más precisamente, una expresión de la existencia (Besse, 2006:93).

²⁵ (Moraza, 2007: 92) El paréntesis dentro de la cita es nuestro.

²⁶ No está de más recordar la definición de Síndrome de Florencia o de Stendhal, que fue diagnosticada en 1979 como mal, después de dejar declarada constancia de más de 100 casos similares al del autor francés del siglo XIX, que relata en su libro *Nápoles y Florencia: Un viaje de Milán a Reggio*, los vértigos con la vida agotada ante sus ojos que incitaba al derrumbe del cuerpo, tras visitar la Basílica de la Santa Croce en 1817.

²⁷ Ver nota 17.

²⁸ Tal importancia cobra la autoridad de la palabra, que la Royal Society adopta como lema a mediados del XVII, *Nullius in verba* (*En palabras de nadie*) como oposición al modo impositivo de conocimiento escolástico.

²⁹ Es muy recomendable ver el libro de Sartori, G. (1998) *Homo Videns. La Sociedad Teledirigida*. Taurus: Madrid (1997). Igualmente, no podemos ocultar nuestra deuda con Giorgio Agamben: *Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1998.

cultura preprogramada y en su inexpresividad definitoria³⁰, y se consuela en el consumo y el desecho del/en el paisaje³¹. Paisaje que se entiende denotativamente y se busca y articula como tal, y no connotativamente, porque ya no es ese *animal symbolicum* que conocemos bien por Cassirer³². La imagen casi no articula inteligibilidad por sí misma y debe ser explicada, para evitar el empobrecimiento en el entendimiento (Sartori, 1998:50), citado esto solamente para ilustrar lo patológico por sobreabundancia y régimen impositivo, y no como impotencia del *eidolon*.

Y es que, más allá, desde otro -más- punto de vista comprensivo con la reacción muda, partiendo del sentido de la experiencia en la Antigüedad, donde quizá podríamos pensar en que no nos restan más que nostalgias inútiles, extraeríamos una clave comprensiva que nos ayudará a superar el éxtasis improductivo de la contemporaneidad en el enfrentamiento consigo mismo a partir de ser-en-el-paisaje.

Partir de la Antigüedad nos da ciertas ventajas. Para empezar, distraer de los discursos modernos actuales de algo que también es patológico de nuestro tiempo: el descrédito que hoy tiene la visión³³, que abandera nuestras hipótesis -pero puede venirse en su contra-, y el desfuncionalizado y añoso manejo del ojo.

Ya hemos advertido de lo que implica lo *escópico*: no sólo lo que veo, sino que lo que veo viene ya dado en cierta medida acorde con una determinada temporalidad, aquello que posibilita lo visible, habla de *una verdad* de lo real y cobra *conciencia* de lo que es invisible. Sería como mirar directamente al sol, *toda luz, profunda oscuridad*, como podría haber dicho Bataille a propósito de la intensidad vital y de la experiencia en los lienzos de Van Gogh (Krauss, 1986:150), o el propio Nietzsche inspirándose en el cuadro de Claudio de Lorena “Paisaje de la costa con Aces y Galatea”: el centelleo en el ojo de aquel visible invisible y de lo presente oculto (Shapiro, 2003:41-49). Para esta superación de las oposiciones binarias nos sirve la Antigüedad en este caso, como nos podría haber servido la desconstrucción, a pesar de las reticencias que podemos encontrar en algunos textos de George Steiner a propósito de la post-Palabra y la caída de la contemporaneidad en brazos de la *nada*. Si paisaje era retirado por nosotros en la definición de Nogué de ser articulado indefectiblemente en lo real, para dar entrada a lo no visible hasta el extremo de apaciguar el tránsito del cambio de paradigma de lo artificial a lo virtual, podríamos plantear, traído del pasado, las condiciones de ocultas en lo real, por lo misterioso o por lo legendario. El breve capítulo de Agamben (2007:89-91) dedicado al misterio y la infancia, da un entendimiento a la dimensión originaria de lo humano, en esa búsqueda con que iniciamos nuestra investigación, que reunía en uno, arte-hombre-paisaje. Toda experiencia era entonces considerada fuera del conocimiento, era un padecer *páthêma* que decanta en sabiduría para prever situaciones similares en el futuro. Ese padecimiento era también una iniciación, una preparación para encarar la muerte, cuya raíz comparte con misterio, y que proviene de *mu*, estar con la boca cerrada, musitar, como ya sabemos por Nancy. Se contrapone con el conocimiento o *máthêma* (o cosas sobre las cuales ya sabíamos, según Rorty), que es difundible, mientras que el misterio es un deber callar, un no poder decir. Ello es la *infancia*, asimismo, o edad en la que no tenemos articulada el habla, como se define etimológicamente. Esa infancia del hombre es para Agamben, la pura lengua pre-babélica que transforma al hombre en discurso, y a la naturaleza en Historia. La contraposición de la mudez del misterio deviene más tarde

³⁰ (Pardo, 1989: 31). “El destinatario [de la imagen] puede hablar consigo mismo en silencio, en el eco interior del circuito cerrado de la conciencia y/o del inconsciente. Lo único sensible (el pretexto sin el cual no habría “texto”) es la imagen visual. Por eso, la *voz no se oye* y lo único sensible es el brillo escópico.

³¹ Según Jay (2007b:96) Fournel señaló ya en 1858, que el *flâneur*, en posesión de sus capacidades de observación, estaba siendo reemplazado por el *badaud*, el mero curioso completamente absorto en lo que ve. El *badaud* es masa, no individuo, un ser impersonal de etograma plano.

³² Para Muñoz, ese *animal symbolicum* se constituye hoy en cuanto “territoriante” –un habitante de distintos territorios (Muñoz, 2008). De esta forma, resuena en consonancia con el entendimiento de Besse: “Antes então da instituição de qualquer experiência visual, antes de qualquer espetáculo, e dando ao espetáculo sua verdadeira dimensão, a paisagem é expressão, e, mais precisamente, expressão da existência [...] por um lado, é a recusa em anular a humanidade do ser humano, reduzindo-o a um enraizado num lugar que seria seu lar de origem. Porque [...]o Homem ter uma relação com a Terra não significa que ele esteja encerrado num Lugar, mas, ao contrário, que a sua liberdade se dá na travessia dos lugares em direção ao distante” (Besse, 2006: 92-93).

³³ Basta leer para su constatación a Foucault, De Certeau y Martin Jay, por ese orden.

en fábula, lo que sí puede ser contado por virtud del encantamiento, aquello que es oculto. Salirse de la pura lengua de la naturaleza es la llegada al habla de sus criaturas, dejando callado al hombre. La confusión de las dos esferas, prosigue Agamben, la del misterio (boca cerrada, muda) y de la fábula (boca abierta, expresiva) hace prevalecer la segunda, cuya raíz indoeuropea es *bhâ*. *Mu* contra *Bhâ*, expresividad contenida contra verbalización es la antesala de lo que luego en la modernidad será ordenado en Historia, cuya mayoría de edad (o vida post) ha olvidado todos estos registros y permanece impactado, usando metafóricamente bien ese adjetivo que sólo deber ser empleado cuando se arrojan cosas contra otras, no para figurar *shocks* emocionales.

A pesar de estas bondades de la mudez, no nos despojamos de las credenciales de lo patológico con síntoma y causa en la afasia por embriaguez de acontecimientos instantáneos en la asunción de los contenidos de un paisaje. Lo que será servil de todo ello para seguir insistiendo en nuestro argumento provendrá de esos acondicionamientos desplazados por otras presencias no visibles, temporales o espaciales. Porque precisamente coincidente con Foucault, quien entendió la entrada al mundo moderno por los deslizamientos, o desvíos *-desplazamientos* los vamos a llamar en el apartado 3-, que se producen en cada época contra la verdad considerada como legítima para concretar un mundo y un modo de vida en él correcto, moral e incluso dirá que ascético, que distorsionen por demás su momento escópico³⁴ en contratiempos y contraespacios. El arquitecto Peter Eisenman (1996) ha reflexionado sobre ello, y argumenta que la arquitectura crítica no fue nunca un postulado equivalente a su *Zeitgeist*, sino que actúa a contracorriente. Llamará Eisenman lo “postcrítico” a la “*conservación de la singularidad de los objetos al desgajarlos de sus medios convencionales de legitimación*”³⁵. Rompe así con el programa cartesiano de pensar lo evidente, pudiendo ser inmoral conociendo la verdad, que es el principio de la ciencia moderna y del capitalismo rampante.

3 Conclusiones. Desplazamientos para un paisaje contemporáneo.

Todo profeta debiera ser crucificado a los treinta años.
En cuanto conoce el mundo, el bribón se transforma en mártir.
Epigrama 52. Goethe

Sin pretensiones de fijeza, para ello se incluye el epigrama 52, sino de descripción de las derivas que dan más sentido al paisaje en la percepción del presente, cerraremos nuestra aportación con algunos ejemplos organizados a modo de aparición, donde su obligada fragmentación provea más por el hiato que por la sílaba. Mirar justo en el *in-between* de las imágenes, detener el fulgor como el sol de Van Gogh, provocando ver lo no visible del circular de mundos en nuestra pupila.

Hay una diferencia entre el límite y lo liminar, como ya identificó Benjamín. La hay asimismo en portugués, aunque una precisión desde la lengua alemana distingue las dos nociones de manera muy clarificadora. La primera de ellas tiene un sentido jurídico fuerte. Su transposición sin acuerdo previo puede significar transgresión, agresión. Liminar, solera, umbral sugieren otro tipo de operación. Tal vez la palabra pueda ser vista como una especie de metáfora. Ella se inscribe en un registro de movimiento, de pasaje, de transiciones. La noción que aclara lo liminar pertenece al orden del espacio, del paisaje y también del tiempo, ya que tienen una duración que depende del tamaño de ese espacio, de su escala. Simmel (1996), de alguna forma, pensó esas diferencias entre el límite, lo liminar y la frontera, y le dio alguna espesura en un texto sobre Puertas y Puentes, lo que sirve para separar y para reunir, operaciones producidas por los hombres que son, según Simmel, constructores de caminos³⁶.

³⁴ Retornar a lo dicho en las notas 8 y 30.

³⁵ Cita extraída de Eisenman, Peter. (1996) *Formar lo postcrítico*. En, *Arquitectura Viva*, 50, pág 17. Es a su vez una cita que el arquitecto norteamericano toma de “Formless, a user’s guide”, catálogo de la exposición comisariada por Yves-Alain Bois y Rosalind Krauss. Hemos consultado la edición de 1997. Zone Books, New York.

³⁶ Ver además, F. Bollnow. *Hombre y espacio*. 1969. pág. 176. Dice Bollnow sobre la noción de camino y hodología: “Proviene de la palabra griega *ὁδοξ* [camino], y designa el espacio abierto por los caminos, donde el camino abre el espacio y las distancias a recorrer sobre dichos caminos. Si no fuese tan violento desde el punto de vista lingüístico, se podría hablar en alemán de un *Wegeraum* [espacio de caminos]. Este espacio hodológico, desde su principio ya se opone al espacio matemático, abstracto. En el espacio matemático, la distancia entre dos puntos sólo está determinada por las coordenadas de ambos; así pues, es una dimensión

Lo liminar es una zona menos definida que la frontera, recuerda flujos y contraflujos, viaje y deseo. La confusión lingüística y semántica entre límite y lo liminar nos hace olvidar que este último apunta a un lugar y tiempo intermedios e indeterminado que pueden tener extensión indefinida. Lo liminar es un *entre*, una zona cenicienta que funde categorías y mixtura oposiciones. Benjamin advierte: las transiciones son, en la vida moderna, irreconocibles. Somos pobres en experiencias liminares. Nuestro tiempo se encogió, se volvió más corto, reduciéndose a un conjunto de momentos iguales sobre un velo de novedad –tan iguales como un flujo de producción de mercaderías seriadas. Por lo tanto, hubo una disminución drástica de nuestra percepción de los ritmos y los tiempos diferenciados de transición. Tanto desde el punto de vista de nuestras sensaciones, como desde el punto de vista de nuestra experiencia intelectual, las transiciones se han acortado. No podemos perder tiempo. Abolimos los pasajes y los ritos de los pasajes: ritos de separación, de agregación, ritos de margen, de lo liminar, esto es, de transformación, ritos que permiten dejar un territorio estable y adentrarse en otro lugar, otro paisaje.

Se podría recordar, de nuevo con Benjamin, a un Proust describiendo el despertar o el adormecer, momentos de indecisión, de indecibilidad, de desconstrucción sin deconstructivistas como ha dicho Sloterdijk (2011) a propósito de Cioran y el insomnio, matrices de otra experiencia de tiempo y de memoria, que barajan la vigilia y el sueño, realidad y ficción. Se trata de recuperar para el pensamiento, los territorios de lo indeterminado, de la suspensión, de la duda, como tentativas, contra las clasificaciones apresadas. Se trata de pensar lentamente, por la práctica del desvío, sin los resultados rápidos de la línea recta, de lo dado objetivo, de los recuentos, de las categorías y las taxonomías. Pensar reconociendo una concreción irreductible de las cosas y los cuerpos. Pensar como piensan los niños, como hemos relatado con Agamben, cuyo futuro se desconoce, a partir de un tiempo de espera, como lugar privilegiado de lo liminar de un tiempo de lo desconocido ante un presente en descubierta, de un tiempo en que nada está definido, nada definitivo. Este ámbito liminar, umbrales, serían así momentos en que el futuro está abierto. Su corrosión da lugar a un aplanamiento de las superficies, agotando diferencias entre vida y muerte, entre público y privado. Habría, entonces, una nivelación universal, sobre la amenaza de transformar la mejor de las experiencias o su posibilidad, en una nueva mercadería lucrativa, como parques temáticos y la industria del turismo no se cansan de anunciar. En ese encogimiento de experiencias liminares, es como si hubiese puertas que no separaran, que no conducen a lugar alguno. Tiramos de las puertas, pero no podemos salir. De corredor en corredor, de umbral en umbral, de sala de espera en sala de espera, acabamos por olvidar nuestro destino, la meta deseada. Esos umbrales, lugares de transición, se transforman en sitios de detención. Las grandes cuestiones, las que hablan de los pasajes, quedan allí presas.

De esta manera, se trataría de, en el lenguaje benjaminiano, aproximar el pensamiento a un desvío. Y así, quisiéramos trazar para esta reflexión tres nociones que se presentan importantes para pensar nuestra condición en el peculiar desvelamiento enunciado por Kafka que nos recuerda nuestra frase inicial de Handke: “hay una enorme esperanza, mas no está a nuestro alcance”. *Furtiva Ascensión*, *Flexible Acumulación* y *Virtual Espacialización*, son ideas en la crisis del sujeto, en especial en lo que se refiere a las posibilidades y potencialidades de los actores en las escenas urbanas, y algunos correlatos: una idea de optimismo cruel y/o de exclusión participativa.

3.1 Furtiva Ascensión: experiencia deslizante del instante.

objetiva independiente del espacio situado entre ambos. Frente a ello, el espacio hodológico significa *una modificación (...)*”.



Fig. 3. Franja de la vista hacia Italia desde San Gotardo. Grafito y aguada gris; sobre papel blanco-amarillo. (Goethe, 22 de junio de 1775)
<http://www.goethezeitportal.de>

De la Representación incompleta del camino.

Goethe viaja a Suiza en 1775, buscando aclarar su amor por Lili Schöneman, y dibujó “lo que no podía dibujarse”. Perfiló detalles de altura, con la penuria de no alcanzar la precisión que exige el encuentro con la naturaleza a través del paisaje. El intento que emula al de Petrarca, de motivación introspectiva, resulta ser inconcluso por la imposibilidad de ser fijado. Declara Goethe en las derivaciones literarias que a partir del viaje y sus bocetos llegó a desarrollar, que el verdadero mediador resulta ser el arte, y con él concluiremos, recorriendo en paralelo las obras que se destacan junto a estas líneas. Sus ideales contemplativos, suscitados a partir de la lectura de Kant, servirán para nuestras hipótesis para centrar un momento crucial en la incompletitud expresiva, pasando de ser expresiva y omnipotente, a ser patológica e impotente.

Hallar el camino es el mecanismo de la hodología, aquello que une distintos polos con dimensiones no lineales, como hemos estado manejando desde los aprendizajes -experimentales- de la llamada “psicología de la forma” o *Gestalt*, que nuestras percepciones no son nunca mímisis especulares inmediatas de lo observado, sino reconstrucciones mentales “enmarcadas” de ello. Sin embargo, superada la condición gestáltica de la lectura del espacio, proponemos redefinir su ámbito, en una hilazón argumental que proviene desde los textos de Kurt Lewin, Sartre, Bollnow, Gnsici y hasta Deleuze.

En nuestro presente, el camino ya no es marcado por un dibujo desvelador, contemplativo e introspectivo.

Lo real no es trazado para así fijar el instante, si no para promover su deslizamiento.

La imagen del saltador de esquí (Fig. 4) muestra un sin fin de reflejos condicionados, en planos de diferente profundización. Puede leerse *Supravisión* escrito en el cristal de espejo, que refleja el camino, pero no es el de la rampa, ni el de los miedos y anhelos del deportista, pero tampoco el de la cámara impresa en cristal y retina de millones de espectadores, sino en la noticia que alumbró la foto, la suspensión de la retransmisión en territorio español por primera vez en 50 años por falta de recursos económicos.



Fig. 4. Saltos de esquí en *Garmisch-Partenkirchen*. (Diario El País, 2 de enero de 2011)
<http://www.lavozdegalicia.es/fotos/2011/01/01/01101293898085983878443.htm>



Fig. 5. *Realidad in virtus e in visu.* Serie Televisiva “Juego de Tronos” (2011), de David Benioff y D. B. Weiss, basada en la novela de George R. R. Martin.
<http://blogs.elpais.com/quinta-temporada/2012/04/efectos-visuales.html>

La escisión de lo real en múltiples capas y el cambio de paradigma a lo virtual, con una proliferación de imaginarios a elegir, no demanda mayor detención comprensiva y expresiva, sino mantener maquillajes y mercaderías. Si bien podría pensarse que lo virtual está en lo mecanismos de simulación, como en la realización de la serie “Juego de Tronos” (Fig. 5), lo que mejor explicaría nuestro tiempo es la inversión de los planos de representación. Es el furtivo espectador el que se encuentra –desviado, desplazado– en el lugar de lo simulado, más que el protagonista frente al ciclorama *chroma key* de puro color azul, haciendo creer que mantiene la estela visiva de Petrarca o Goethe.

3.2 Flexible Acumulación: mutación, flujo y desorden



Fig. 6. *World Business.* (The Financial Times, 2012)
<http://braveraconteuse.wordpress.com/2014/03/02/business/>

Del Monumento al Movimiento.

En occidente, la autonomía del paisaje se ha producido con tres siglos de adelanto sobre la del “monumento Histórico”, que fue la construcción intelectual del siglo XIX como ha dicho Debray y, sin embargo, ahora ambos se funden en una única licuefacción cinema-scópica, como demuestra (Fig. 6) el anuncio de The Financial Times: *World Business, in one place.*



Fig. 7. *São Paulo Cultural Complex Luz.* (Herzog&De Meuron, 2012-16)
<http://afasiaarq.blogspot.com/2013/01/herzog-de-meuron.html>

Define el capitalismo tardío tres técnicas de desplazamiento: mutación, flujo y desorden. La arquitectura lo asumió en la época de los 90 y en el arranque del Siglo XXI y olvidó que el mundo a hacer visible no era el que este anuncio reclama. Es importante reconsiderar la noción de paisaje que desde las alturas mira sin saber qué decir, por cuanto la fascinación y el embeleso de la construcción monumental es justamente el desvío, pero como distracción, que hemos de convertir en comprensión y movimiento de acción. Algo parecido a la aplicación de los principios del *détournement*, un desplazamiento de convenciones y codificaciones, deconstrucción insomne o alejamiento de lo disciplinar y lo repetitivo.

Optimismo Cruel/Exclusión Participativa

Una dimensión parece ser de hecho nueva en estos territorios, así como en la periferia. La producción cultural en diversos campos de actividad parece ser un campo de conflictos en los que las significaciones de la existencia precaria, de los territorios de la pobreza están en litigio en



Fig. 8. Asentamiento Pinheirinho, São José dos Campos, Brasil. (Paisaje exclusión, masacre enero 2012)
http://pt.wikipedia.org/wiki/Desocupa%C3%A7%C3%A3o_do_Pinheirinho

un laboratorio de prácticas donde se naturalizan y/o ganan por mor de programas distintos.

Debe ser apuntada una crisis de representación y de mediación entre las situaciones sociales y la constitución y destitución de sujetos políticos en la definición de nuevos paisajes socio-espaciales.

Paisaje en el que la ciudad inscrita en los cuerpos cruza objetivaciones y subjetividades, haciendo de cada una de estas dimensiones - ciudad y cuerpos-, un campo de tensiones, un lugar de conflicto, de fuerzas que constituyen y destituyen laberintos, sus puertas y sus puentes, las fronteras y los poros, límites y umbrales.

3.3 Virtual Espacialización: lo imaginario y lo real.



Fig. 9. *Metabiotica 10*. (Alexandre Orion, 2003)
<http://www.alexandreorion.com/>

El paso por la Hodología.

Si los desplazamientos son lo definitorio etimológicamente del viaje o, como diría De Certeau, “tout récit est un récit de voyage” (Gnisci, 2002:242), dando la razón a Kurt Lewin (1934) cuando está a la búsqueda de un “camino óptimo” o, como apuntábamos con Gadamer, para rectificar una autocomprensión, ha sido, en este trayecto que hemos formulado desde la callada introspección a la resonante afásica mudez, para encontrar aún en el mismo ambiente, un matiz propositivo. Será la propia palabra viaje, que deriva del provenzal *viatge*, que a su vez se desvía desde el latín *viaticum*, que nos aporta una clave singular: los alimentos necesarios para realizar el camino. Así pues, “viaje es lo que se consume durante el camino”. Se da a la totalidad el nombre de una parte, identificando el viaje propiamente dicho con lo que lo alimenta (Gnisci, 2002:248).

Es ésta la condición que ofrece el trabajo de Alexandre Orion y que quedará explicado contundentemente, dejando hablar finalmente a Deleuze:

Se comprende perfectamente por qué lo real y lo imaginario tenían que superarse, o incluso intercambiarse: un porvenir no es imaginario, como tampoco un viaje es real. El devenir es lo que convierte el trayecto más mínimo, o incluso una inmovilidad sin desplazamiento, en un viaje y el trayecto es lo que convierte lo imaginario en un devenir. Los dos mapas, el de los trayectos y el de los afectos, remiten el uno al otro. [...] La escultura (y el arte y la arquitectura en general, apostillaríamos nosotros para este estudio) deja de ser monumental

para volverse hodológica: no basta con decir que es paisaje, y que acondiciona un lugar, un territorio. Lo que acondiciona son los caminos, es ella misma un viaje (...)

Es como si unos caminos virtuales se pegaran al camino real, que recibe así nuevos trazados, nuevas trayectorias. Un mapa de virtualidades, trazado por el arte, se superpone al mapa real cuyos recorridos transforma. (Deleuze, 1993:104-107).

Tres desplazamientos proponemos aquí, cuyos halos afásicos circulares ante pupila se trastoquen en consciencia y construcción del paisaje de la ciudad, de la ciudad y el paisaje.

La *ascensión* no lucha contra la tradición cultural de la mirada ascendente, la constituye en procesos que admiten la mirada no contemplativa ni homologada. Lo furtivo del instante visibiliza lo propio y escamotea lo genérico, da una experiencia completa y no pretende fijeza. Va más allá de lo visible en procesos de cambio progresivos.

La *acumulación* atiende a la imposibilidad de alternativa al régimen del capital. Usa sus términos, pero invoca a la detección de sus límites, de sus campos de tensión, como mirada que formula ciudad, como reverso de su forma.

La *espacialización* se acoge a la propia condición del espacio: la relación. Y no está fuera de ella, sino que viaja con ellas. Trayectos y afectos para un espacio más allá de los términos físicos de lo real.

Tres claves que permitirían conjurar el hastío de la amplitud y dispersión del campo de conocimientos, y accionar la diferencia entre lo que denominamos hiperbólicamente Townscapes y Townscopes. No ya el competitivo marketing urbano, sino la visibilidad amplia de los hábitos, prácticas, deseos y poderes que constituyen el perfil que dar a ver de la ciudad de hoy.

Referencias

- ARNALDO, Javier (Ed.) (2008) *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes. Catálogo de la Exposición*. Círculo de Bellas Artes: Madrid.
- AGAMBEN, Giorgio. (2007) *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia e origen de la historia*. Adriana Hidalgo editores: Buenos Aires. (1978)
- (2009) *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Argos: Chapecó (2008)
- BATTISTI, Eugenio (2004). *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*. Leo S. Olschki: Firenze.
- BÉGOUT, Bruce. (2007). *Zerópolis*. Anagrama, Barcelona.
- BENJAMIN, Walter. (1989) *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo* (tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista). São Paulo: Brasiliense. (Obras Escolhidas, vol. 3)
- (1994) *Experiência e Pobreza*. En *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura* - Obras Escolhidas, vol. 1. Editora Brasiliense: São Paulo
- (2005) *El libro de los Pasajes*. Akal: Madrid.
- BESSE, Jean Marc (2006) *Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Editora Perspectiva: São Paulo. (2000)
- (2010) *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*. Edición de Federico López Silvestre. Biblioteca Nueva: Madrid.
- BAUDRILLARD, Jean. (2002) *Contraseñas*. Anagrama: Barcelona (2000)
- BOLLNOW, Otto Friedrich (1969). *Hombre y Espacio*. Labor, Barcelona.
- BODEI, Remo (1999) *La forma de lo bello*. A. Machado, Madrid.
- BOURDIEU, Pierre. (1985) *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Ed. Akal, Madrid.
- CACCIARI, Massimo. (2011) *La ciudad*. GG, Barcelona.
- CALVO SERRALLER, Francisco "Adentro" en diario EL PAÍS digital, suplemento Babelia. Consulta 11/12/2004
- . (2005) *Los géneros de la pintura*, Taurus, Madrid.
- DEBRAY, Régis. (1994) *Vida y Muerte de la Imagen. Una historia de la mirada en Occidente*. Paidós: Barcelona (1992)

- DELEUZE, Gilles. (1996) *Crítica y Clínica*. Anagrama, Barcelona (1993)
- DERRIDA, Jacques. (1989) *La escritura y la diferencia*. Anthropos, Barcelona (1967)
- DUQUE, Félix. (2001) *Arte Público, Espacio Político*. Akal, Madrid
- EISENMAN, Peter. (1996) *Formar lo postcrítico*. En, *Arquitectura Viva* N° 50. A&V, Madrid.
- FOUCAULT, Michel. (2004) *El nacimiento de la clínica. Arqueología de la mirada médica*, Siglo XXI, Buenos Aires (1963).
- GADAMER, Hans-Georg. (1998) *Verdad y Método. I y II*. Sígueme, Salamanca (1986)
- GNISCI, A./SINOPOLI F. (2002) *Introducción a la Literatura Comparada*. Editorial Crítica, Barcelona.
- HAN, Byung-Chul. (2014) *La agonía de Eros*. Herder, Barcelona
- HANDKE, Peter. (2003) *Historia del Lápiz*. Península, Barcelona (1982).
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. (2007) *El Archivo Escotómico de la Modernidad. [Pequeños Pasos Para Una Cartografía De La Visión]*. Ayuntamiento de Alcobendas.
- JAKOB, M. (2010) Metacritique de l'omnipaysage. En, *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Toni Luna, Isabel Valverde (Ed.) Observatorio del Paisaje de Cataluña, Barcelona.
- JAMES, William. (1892). *The Stream of Consciousness* First published in *Psychology*, Chapter XI. (Cleveland & New York, World).
- JAY, Martin ¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada. *Estudios Visuales* n° 4, enero 2007. [texto on-line] http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/jay_4_completo.pdf [consulta 22/04/2012]
- (2007) *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal: Madrid (1993).
- JULLIEN, François. (2010) *De lo universal, de lo uniforme, de lo común y del diálogo entre las culturas*. Siruela: Madrid (2008)
- KRAUSS, Rosalind *Antivision*. En *October*, Vol. 36, Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing (Spring, 1986), 147-154.
- LATOUR, Bruno (2004) *¿Por Qué se ha quedado la crítica sin energía? De los asuntos de hecho a las cuestiones de preocupación*. *Convergencia* N° 35, mayo-agosto, UAEM: México
- (2005), *Reassembling the Social: an introduction to actor-network theory*, Oxford University Press, Oxford.
- MUÑOZ, Francesc. (2008). *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*. Gustavo Gili, Barcelona.
- NANCY, Jean Luc. (2008) *A la escucha*. Amorrortu Editores España: Madrid.
- SARTORI, G. (1998) *Homo Videns. La Sociedad Teledirigida*. Taurus: Madrid (1997).
- SEBALD, Winfried Georg. (1905) *El Pasaente Solitario: en recuerdo de Robert Walser*. Ediciones Siruela, Madrid (2007).
- SHAPIRO, Gary. (2003) *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*. University of Chicago Press, Chicago.
- SLOTERDIJK, Peter. (2011) *Sin Salvación. Tras las huellas de Heidegger*. Akal, Madrid.
- PARDO, José Luis. (1989) *La banalidad*. Anagrama, Madrid.
- PÉREZ HUMANES, Mariano. (2001) *Implicaciones: sobre la situación de la Arquitectura en el mundo de la Imagen*. Tesis doctoral Universidad de Sevilla. Inédita.
- SIMMEL, George. (1996) *A Porta e a Ponte* (tradução Simone Carneiro Maldonado). *Políticae Trabalho* 12, pags. 10-14, PPGS / UFPB. João Pessoa.
- VIRILIO, Paul. (1991) La ciudad sobreexpuesta, En: *The Lost Dimension*, Ed. Semiotexte, New York.
- WELLEK, René. (1968) *Conceptos de Crítica Literaria*. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas.