

# TRES AUTORES A LA BÚSQUEDA DE FIGURAS OCULTAS DEL PAISAJE

Cristian Rojas Cabezas  
José Ramón Moreno Pérez  
Luz Fernández-Valderrama

Universidad de Valparaíso - Universidad de Sevilla

Grupos de investigación: IN\_GENTES y COMPOSITE. E.TSA Sevilla

## Resumen

El paisaje pareciera referir en mayor medida a aquello que se encuentra fuera de nosotros, a aquello que nos rodea, el presente artículo es el inicio de una investigación que intenta profundizar en una dirección distinta: que el paisaje connota una dimensión humana interior que sin embargo, en estos tiempos parece quedar escondida en pos de una instrumentalización del concepto determinada por la posmodernidad y la sociedad de consumo. Entendiendo esa invisibilización actual es posible que la arquitectura actúe como un dispositivo que abre la puerta a la percepción de esas dimensiones ontológicas que el paisaje trae consigo.

**Palabras clave:** Paisaje, arquitectura, inmersión, proyecto, percepción, fenomenología

## Abstract

*The landscape seems to refer more to that which is outside of us, to that which surrounds us, the present article is the beginning of an investigation that tries to deepen in a different direction: that the landscape connotes an inner human dimension that without However, in these times it seems hidden behind an instrumentalization of the concept determined by postmodernity and consumer society. Understanding this current invisibilization is possible that the architecture acts as a device that opens the door to the perception of those ontological dimensions that the landscape with it.*

**Key words:** *Landscape, architecture, immersion, project, perception, phenomenology*



FIG.1. Kellom Tomlinson. The art of dancing, explained by reading and figures, 1738

## PRIMERA ANOTACIÓN: Coreografías (fig.1)

En la película de Theodore Melfi, “Hidden Figures”, el término *hidden* esconde un doble significado (a la traducción escogida para el título español de la película), Figuras ocultas, en cuanto a formas, protagonistas o personajes, casi siempre mujeres, corresponden otras significaciones: cuentas ocultas, cifras, números, códigos que estructuran culturas y paisajes ocultos.

Lo *oculto* ha formado parte de nuestras investigaciones desde hace tiempo: arquitecturas invisibles, arquitecturas del espacio social, lo instrumental del proyecto como objeto de investigación o las claves asociadas a la creatividad, como entramado desde el que pensar otras investigaciones, indicadores urbanos o lo paramétrico en el proyecto denotan el interés por estas cuestiones que más allá de lo visual esconden otra manera de hacer. Si el interés por lo oculto tiene que ver, en parte, con la condición de género (Eisler, 2003), es algo que no podemos explicar muy bien: igual que el pez no puede explicar el agua, pues hay condiciones que no se pueden explicar desde la interioridad de las mismas, sólo nos queda afirmarnos en que cada vez más, nos hacemos más conscientes de ello, transitando desde la sumersión a la inmersión (Sloterdijk, 2014).

En este caso, nuestro interés por lo oculto se centra en el paisaje, cuestión que podría parecer una aporía por la aparente contradicción que escondería hablar de lo invisible de aquello que, ineludiblemente, ha sido definido desde lo moderno, como lo visible del medio donde habitamos, producto cultural: el paisaje. Es precisamente lo oculto del paisaje lo que nos convoca, a lo que en esta ocasión los autores de este artículo han dedicado su investigación, hasta alcanzar en el encuentro de este texto, un espacio común.

Como en *una danza a dos*, las parejas cambiantes de autores se empeñan en ese fin. Como lo harían esos danzarines que bailan especularmente, sometiéndose a la misma condición de empezar con el pie derecho o el izquierdo, como dos hemisferios cerebrales o como dos partes indivisibles de un mismo corazón, sus razones para abordar esta danza son diferentes, pero simétricas, convergentes y complementarias, su danza celebra el despliegue de lo oculto del paisaje, sea desde su condición cultural, sea desde lo experiencial –y aquí se hace central el concepto de atmósfera- o sea desde lo medial.

El primero de los autores<sup>1</sup> nos habla de lo oculto del paisaje: el paisaje es así –como quería Balzac- una puerta, accediendo por la cual se nos muestra algunas de las figuras de sentido que yacen en nuestro entorno; este entendimiento del mismo, responde a la máxima que guía la moderna teoría medial de la coexistencia: “la coexistencia precede a la existencia y... vivir significa dejarse implicar en las pasiones y las obsesiones de la coexistencia” (Safransky en Sloterdijk, 2014).<sup>2</sup> Los danzarines juegan o bailan algo que les precede, pero que no es sino mediante su ejercitación: así el paisaje.

---

[ 1 ] Primer autor en cuanto a la aparición del texto, orden que no necesariamente responde al orden de las autorías del artículo.

[ 2 ] Prólogo a Esferas I, Sloterdijk, 2014 p. 18.

Hasta una supuesta espontaneidad en la danza a dos, estaría referida a una condición previa y a un acuerdo común con esta misma espontaneidad, aunque sea a partir de la va- química o de la sintonía de dos cuerpos que, por una afectividad o entendimiento común, pueden bailar con una espontaneidad lograda con el tiempo o con un afecto encontrado por sorpresa como común, aunque en el fondo pertenezca a un lugar sin tiempo, aunque se sitúen en esa paradoja espacial de los románticos: “en ningún lugar, en parte alguna” (Wolf, 1992)

El segundo autor develaría otra condición oculta del paisaje: la condición de que sus efectos sólo se producen por la activación del sujeto, que de esta manera no es afectado sino por la interlocución con una realidad que lo envuelve y lo desafía, pero que no es, sino en la interpretación realizada por el mismo.

Uno de los *alter ego* de Pessoa, escribe: “el paisaje no existe...es sólo una construcción del alma” (Pessoa, 1990). Visitando de nuevo el lugar del “tú como yo”, al que llega – siglos antes- Novalis, a través de un trato erótico con la naturaleza (Safransky, 2009). Desde esa certeza experiencial, es posible recorrer los últimos paisajes biográficos, esperando poder explicar los mismos a partir de la coherencia encontrada en su exterioridad y desvelar al paisaje como “aparato” en el que experimentar con uno mismo. Alienta en ello, la convicción de que la construcción de la propia mirada, es, en sí mismo, el medio por el que podemos acceder a la puerta del paisaje y que a ella sólo se accede a través de la interpretación.

El tercer autor sería el que permanece oculto tras estas palabras introductorias y suya es la mediación, quizás también la implementación de los movimientos, su montaje.

Él es, el que establece la oportunidad del baile, la ocasión de su celebración, la implementación del intercambio y encuentro entre los bailarines. Si este papel alguna vez se otorgó a lo invisible, es algo que esta época parece negar con su constante necesidad de visibilizar lo invisible, incluso en sus vertientes más perversa o en su aspecto más compensatorio o ajusticiante, así es como parece operar una cultura contemporánea en su atención a los urgentes problemas de género.

Pero reconozcamos que también los cimientos son invisibles y que, a muchos, tal vez nuestro tiempo nos otorga ese importante papel, no por ello menos aparente. Lo que en ello se juegue –tal como afirmaba Rilke- es también un poder, “no tuyo, de un mundo”. (Gadamer, 1977)

## SEGUNDA ANOTACIÓN: El paisaje no es el medio

Hay en estos paisajes un eco callado de una situación primera, que permanece invisible. Oculta por el lenguaje. Esa situación medial que afirma que “la coexistencia precede a la existencia”, cuyas huellas, ecos y resonancias podemos reconocer en determinados “estados de intensidad, de entrega y admiración, de disgusto o compasión...” es la que se hace, de nuevo, regresada para ser comprendida, presente en la vocación cultural del paisaje.

Del cerco antropotécnico, que permite el arranque de lo humano, a las atmósferas envolventes, transcurren muchos caminos a los que, tan sólo ahora, una teoría medial de la coexistencia les da soporte para ser representados. En la urdimbre que ellos configuran, se ha desplegado buena parte de la ejercitación arquitectónica.

Del primer horizonte amenazador, donde se proyecta la esperanza de la supervivencia, a las envolventes espectaculares, en las que se residencia la cura del apaciguamiento y el sosiego mediante el que se descarga el estrés intrínseco a los modos de vida moderno, la arquitectura no ha dejado de importar los componentes anímicos e inmunológicos de las culturas en las que se ha insertado, para convertirse idealmente en lugar de concordia.

Al final de esa procesualidad, nos encontramos con la apabullante presencia del paisaje contemporáneo, es decir con la relevancia de su función de soporte del aparecer, que no deja de lanzarnos aquella pregunta con la que John Berger se enfrentaba al rito anual de un pueblo, que alrededor de un lago contemplaba su paisaje: “Todo el mundo parecía contento con lo que estaba viendo. ¿Y qué era exactamente?” y contesta: “Creo que todos fuimos al Morskie Oko para ver lo que hace el tiempo sin nosotros.” (Berger, 2005)

De idéntica forma, nos preguntaríamos ahora, y las respuestas que se abren estarían tramadas a partir de la composición de diversas facetas culturales de la contemporaneidad: el cuidado –el trato con ella- de la Tierra, la problemática construcción de la identidad planetaria –que exige una coexistencia que no se nombra-, la irrechazable influencia de lo visual proyectada por la imagen técnica o su pertenencia al “ascensor del mimo” (Sloterdijk, 2007).

Así, que la Tierra sea ahora nuestra patria, nuestra casa –como proponía adelantándose a su tiempo E. Morin- induce una curiosidad desplegada visualmente sobre ella, que archiva una imaginaria desbocada pero compatible, necesitada de totalidades capaces de mediante su puesta en relación significarlas para luego comprenderla. El paisaje desempeña esa función, es capaz de convocar miles de imágenes en una única georreferenciación, que además es posible atravesar, apropiándose.

Que esta inserción se haga necesaria, al menos como acción primera, responde a un modo de conocimiento occidental que actúa por la posesión de aquello que se busca. En este sentido el paisaje nos mostraría un horizonte en el cual podemos afirmarnos en una pertenencia momentánea con la que nos sentimos identificados, permitimos por un instante que nuestra existencia se convierta en coexistencia; con razón para Balzac el paisaje es una puerta: “la puerta del paisaje”. (Purini, 2016)

Pero qué decir de todo esto, cuando asistimos a un baile de imágenes, con las que por tiempos nos emparejamos para transitar por la sala de máscaras en las que se reconoce una identidad mutante. El paisaje actuaría entonces como una instalación, como un espacio exterior en una interioridad absorbente –tal como la definieron Groys y Kavakov (1990) en su disputa sobre el paisaje - que permite vernos desde dentro como si fuéramos un afuera, para así deconstruir la topología determinativa del Palacio de Cristal.

Junto con Sloterdijk, quizás sea Agamben quien más ha avanzado en la búsqueda de “un lenguaje para los espacios vividos y para el hombre como ser compartidor de espacios, coexistente” (Agamben, 2016). Dos términos históricos como *versura* y *fantasmata* bastarían -en la utilización metafórica que hace de ellos- para dar cuenta del alcance de su investigación en este empeño. Ambos aluden a momentos-instantes que describen el comportamiento de los humanos en el medio en el que existen, coexisten. *Fantasmata* es un paso de la danza italiana del siglo XV, en el que el bailarín suspende la acción, lo que le permite tomar conciencia de lo acontecido y prever lo que le sigue; mientras que *versura*, un término venido de las faenas agrícolas del campo italiano, describe el espacio, el tiempo y el movimiento del cuerpo del arado y quien lo guía, cuando inicia un nuevo surco. La cultura arquitectónica contemporánea incorporó ambas acciones, en su afán de insertar sus ambientes en un medio, para construir así la continuidad y la articulación con el mismo, basta tan sólo observar con estos ojos algunos enclaves-dibujos: *arquiescrituras* de Siza<sup>3</sup> o alguna de las *atmósferas* de Holl (2011) para asistir a su celebración: a la danza de los cuerpos de sus habitantes.

La arquitectura es un “aparato”<sup>4</sup> para abrir *la puerta del paisaje*.

### TERCERA ANOTACIÓN: Invitaciones a paisajes interiores

Hay una genealogía oculta en la aparición, emergencia y proliferación cultural del paisaje, constituye una historia efectual y antropotécnica que se inicia con el invento del “cuadro” de manos del descubrimiento de la perspectiva.<sup>5</sup> Efectos visuales sobre el ojo y espaciales sobre el entorno donde se instala este nuevo dispositivo, que encadena de esta forma la existencia humana a una coexistencia cultural soportada por *la imagen del mundo*.

Lo que allí se muestra es una visión panorámica de escenas del mundo vistas a través de una ventana-marco, que amplía en la visualidad de la imagen el espacio



FIG.2. Olafur Eliasson, Fragmento de Quasi brick wall. Imagen propia.



FIG.3. James Turrell, Óculo de Second Wind. Imagen propia.

[ 3 ] Utilizo el término prestado de P. Nicolín, en su artículo La imagen y lo moderno, en rev. Lotus International 102, 1999, pp. 30-32

[ 4 ] Utilizo el término prestado de Jean-Louis Déotte, ¿Qué es un aparato estético? Metales pesados: Santiago de Chile 2012

[ 5 ] Podemos encontrar una línea histórica paralela en el Diálogo sobre la instalación de B. Groys e I. Kavakov

interior de la estancia, lo exterioriza. El paisaje se asocia así a lo exterior, a aquello que se sitúa delante de nosotros, a lo enmarcado por la ventana. Una exterioridad de lo interior que alcanzará su zenit arquitectónico con el Palacio de Cristal y su extensión medial con el nuevo sistema de representación del Cubismo. Por tanto, el paisaje como resultado de un despliegue y extensión del artefacto de las cámaras oscuras, de las estancias con cuadros al entorno en el que la Globalización terrestre ha situado a lo humano: el planeta. Constituir “mundos” será su objetivo, incluyendo en los mismos la figuratividad de lo real, junto con los aspectos simbólicos y colaborativos que lo significan: una discursividad que antecede a la que, finalmente, la imagen técnica impondrá en la contemporaneidad.

Pero, ¿qué tan profundamente podemos ampliar la percepción de esa exterioridad, hasta alcanzar a sumergirnos en ella?<sup>6</sup>

Turrell y Eliasson cuando realizan los trabajos expuestos en la Fundación NMAC (Second Wind, 2005 y Quasi Brick Wall, 2002) dan cuenta -con una elocuencia sofisticada- del nivel de “apertura” que ha alcanzado la Cultura del Espectáculo, ahora cualquier medio se convierte en envolvente y efectual, hasta alcanzar la realidad de lo atmosférico. Sus dispositivos muestran de modo efectivo que se ha alcanzado un modo de vida que Sloterdijk calificara de vida en burbujas. Sin embargo, su condición de objetos instalados -a modo de pabellones de un parque temático o set televisivos- recluye y agota en sí mismos la experiencia de quien los visita: esos lugares dónde se “disfruta”, en los que se alcanza la percepción efectiva de la artificiosidad de un medio construido, en el que todo está focalizado, es finito y concluso, tan sólo muestran lo que se ve, no muestran lo que se oculta y el visitante se alejará desnudo, con su mente impresionada por otra descarga más. (fig.2 y fig.3)

Hay un paralelo establecido creativamente entre una historia del arte y una historia de la nada, una relación que puede ser comprendida desde la definición de R. Guillén: “Crear, en arte, es forzar los límites de lo perceptible”. El borrado original de la segunda edición de su libro *Límites*, enuncia brevemente aquel shock producido por el enfrentamiento a una muy distinta espacialidad. Ahora la extensión ya no es necesariamente humana, sus propios productos -simbiontes los define Latour -superan la capacidad y la inteligencia de sus creadores, hasta crearles “la humillación de la máquina” de la que nos habla Anders (2010).

Una situación mostrada de forma elíptica por el proyecto territorial de Robert Smithson. Cuando en 1967, fotografía los restos abandonados en una zona industrial del río Passaic -Los monumentos de Passaic- y fija con unos encuadres elocuentes el protagonismo medial de una infraestructura industrial que aún permanece: pasarelas destruidas, tuberías abandonadas, estructuras inconexas, herrumbre, sombra, óxido, brillo, tierra, agua y reflejos, el artista está -insertándose en un medio hostil- re-territorializando un medio oculto, convirtiendo un lugar maldito y

---

[ 6 ] “La Modernidad -nos dice Safranski- comienza con el shock producido por una nueva experiencia del espacio”, se creará socialmente para inmunizar de sus efectos negativos un sistema topológico, capaz de aposentar los grupos sociales emergentes y jerarquizar sus relaciones. Ese proceso alcanza lo inclusivo, cuando la Tierra se convierte -al menos como ideal- en la casa de todos.

olvidado, mediante una forma de ver excéntrica, distanciada, en una nueva situación, en un pasaje a lo sepultado por el imaginario técnico del Espectáculo: su tiempo, su memoria, su medialidad y su coexistencia. Esta acción cultural constituye mediante un enfoque patrimonial el sustrato de una nueva percepción, que podríamos nombrar como consciente de una realidad ancha y profunda: ontológica. En ella se soporta el protagonismo del paisaje como lugar común de lo contemporáneo.

Una experiencia similar la podemos vivir al pasear junto al Guadaira y ver las construcciones abandonadas a orilla de río, cajas blancas macizas que amplifican el ruido y la presencia del agua al caminar a ras por pontones con texturas que bien podrían ser un suelo de Pikionis, espejos de agua que reflejan el cielo, y las mismas cajas blancas que interiormente se vuelven de sombra, de ecos, de humedad y obsolescencia. ¿Cambiará en algo la percepción el saber si fueron o no molinos? Tal vez sería mejor no saberlo para apreciar en profundidad estos aparatos del aparecer del entorno. (fig.4 y fig. 5)

De un modo análogo el “jardín” de las columnas romanas de la calle Mármoles, oscuro, profundo, húmedo, en que la hiedra y la sombra no distinguen lo nuevo de lo viejo, las ventanas casi rozando las columnas como denotando un traslapo contradictorio, un “fuera de lugar” respecto del uso habitual, y el cerco que lo distancia del mundo cotidiano, del consumo de los lugares, y cuya disposición recuerda las claves de los jardines pintorescos ingleses, rústicos y aparentemente descuidados poniendo enfrente de quien contempla la evidencia del paso del tiempo, y con ello la disputa entre lo efímero y lo permanente, y ante esa pugna la presencia del observador como señal de ese mismo conflicto. Parecieran las columnas de este lugar “observar



FIG.4. Paisaje del Guadaira. Imagen propia.



FIG.5. Fragmento de suelo de un pontón del Guadaira. Imagen propia



a quien contempla” como señala Assunto (1991) a propósito del flujo inverso que se establece en estos lugares que dejan de ser sólo exterioridad para constituir el espacio del mundo interior y a la vez, un mundo interiorizado. (fig.6)

Esto ocurre aquí de un modo exacerbado al estar este casual “jardín” ajeno al consumo de los tradicionales jardines de ocio, en este lugar la experiencia no ha sido prevista sino que ha sido conformada por el paso del tiempo en que diversas operaciones (autónomas entre sí) han ido configurando este sitio que, a la manera de un *collage*, mantiene su sentido profundo abierto en tanto no se ha afianzado en ser un “algo” conocido, institucionalizado y figurable para cualquier viandante como pudiera ser un jardín determinado, construido y trabajado, como son tantos de los magníficos jardines existentes en la ciudad, jardines bellos por excelencia, prístinos, aromáticos, jardines de las delicias, de las amenidades y del disfrute. En su configuración está contenida una distancia como la que Cernuda describe en el poema “Jardín antiguo” escrito en una baldosa de uno de los muros (calle Aire) del laberíntico casco antiguo de la ciudad, en él el poeta refiere un lugar en que se unen la distancia física de aquel “jardín cerrado, tras los arcos de la tapia” y la del tiempo y la memoria que afirman una especie de sentido de sí mismo al terminar señalando a propósito de la emoción [re]vivida ser el “sueño de un dios sin tiempo”.

Asistimos así a una develación mutua en que aparecen lo externo y el sujeto, quien se “mide” al vivenciar el lugar que se establece como una cota de tiempo y finitud, un dispositivo en el que cabe el saberse contemplando y adquirir conciencia de sí mismo. El paisaje actúa aquí al modo de un espejo que refleja un mundo interior, y hace evidente la conciencia de la propia finitud, mostrando en esa revelación “la plenitud de lo humano” (Powter, 2010).



FIG.6. “Jardín” de las columnas romanas. Calle Mármoles. Imagen propia.

## ANOTACIÓN final o “Sobre el paisaje como construcción poética del límite”

Hasta aquí hemos presentado “arquitecturas” casuales que han aparecido ante nosotros asaltándonos por sorpresa en tanto construcciones de la extrañeza, a partir de allí cada una de ellas ha abierto una dimensión en la que se pone en juego, en su evidenciación, el par ontológico [interioridad-exterioridad]. Es la manifestación de esa realidad dual la que como refiere Pessoa, constituye el paisaje al señalar que “el paisaje no existe...es una construcción (poética) del alma” (Pessoa, 1982).

Interesados en este “construir”, que podríamos señalar como una mediación de los límites entre exterioridades e interioridades, seguiremos investigando en el campo de lo *poiético*, cómo la arquitectura puede encontrar sitio y fundamento estableciéndose como un dispositivo del “encontrar [se] en el paisaje” (Rojas, 2016).

Arquitecturas que consideran al hombre en tanto cuerpo y espíritu (Munford, 2014) y que abren la puerta a lo menos evidente pero que por menos visible no menos presente, poniendo de manifiesto una dimensión interior que media entre el “yo” y la naturaleza y a la que desde la filosofía María Zambrano ha denominado como “alma” abriendo así un espacio difuso y hondo para cualquier investigación, pero en el que vale la pena profundizar para develar al modo del arte como señala Arenas, en el capítulo en que hace referencia a la severa austeridad de la casa de Wittgenstein, obras que proponen una afección ética de quien la habita a través de la revelación de una “verdadera naturaleza de las cosas”. (Arenas, 2011)

## Bibliografía

- AA.VV. (1993). *Romanticismo. Il nuevo sentimento della natura*. Electa: Milano, pp. 25-34.
- AGAMBEN, G. (2010). *Ninfas*. Pre-Textos: Valencia.
- AGAMBEN, G. (2015). *Idea de la prosa*. Adriana Hidalgo: Buenos Aires.
- ARENAS, L. (2011). *Fantasmas de la vida moderna. Ampliaciones y quiebras del sujeto en la ciudad contemporánea*. Trotta: Madrid.
- ASSUNTO, R. (1991). *Ontología y teleología del jardín*. Tecnos: Madrid.
- BERGER, J. (2005). *Aquí nos vemos*. Alfaguara: Madrid
- DÉOTTE, J. (2012). *¿Qué es un aparato estético?*. Metales pesados: Santiago de Chile.
- EISLER, R. (2003). **El cáliz y la espada**. Cuatro Vientos: Santiago de Chile.
- GADAMER, H. (1977) *Verdad y método I*. Sígueme: Salamanca.
- HOLL, S. (2011). *Cuestiones de percepción*. GG: Barcelona.
- HOLLIER, D. (año). *La pris de la Concorde*. Editorial: ciudad.
- MUNFORD, L. (2014). *Arte y técnica. Pepitas de calabaza*: La Rioja.
- NICOLIN, P. (1999). *La imagen y lo moderno*, en rev. Lotus International 102, 1999, pp. 30-32
- PESSOA, F. (1990). *El libro del desasosiego*. Círculo de lectores: Barcelona.
- POWTER, A. (2010). *Paradigma de superación de la escisión sujeto-naturaleza en el romanticismo y en la pintura de Caspar David Friedrich*. Revista: Signos Universitarios. Nº45.
- PURINI, F. Memoria verde, en rev. Lotus International 157 (2016) "De las instalaciones. Un diálogo entre Ilya Kavakov y Boris Groys" Otoño 1990 (Transcripción de Luis Mondragón)
- ROJAS, C. (2016). *Encontrar [se] en el paisaje*. Tesis de Magíster no publicada. Facultad de Arquitectura. Universidad de Valparaíso.
- SAFRANSKI, R. (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Tusquets: Barcelona.
- SLOTERDIJK, P. (2007). *En el mundo interior del capital*. Siruela: Madrid.
- SLOTERDIJK, P. (2014). *Esferas I*. Siruela: Madrid.
- SLOTERDIJK, P. (2015). *Esferas III*. Siruela: Madrid.
- SMITHSON, A. & P. (1996). *Upper Lawn: folly, solar pavilion*. UPC: Barcelona.
- WOLF, C. (1992). *En ningún lugar, en parte alguna*. Seix Barral: Barcelona.
- ZAMBRANO, M. (2008). *Hacia un saber sobre el alma*. Alianza: Madrid.