

The background of the page is a light beige color, overlaid with a complex, abstract pattern. This pattern consists of various rectangular and irregular shapes in shades of brown and tan. Some of these shapes have a crumpled paper texture, while others are solid or feature horizontal or vertical lines. The overall effect is a layered, collage-like aesthetic.

Paisaje y concreción

Federico L. Silvestre

Este texto es uno de los primeros resultados del proyecto de investigación titulado “Paisajes y arquitecturas del error. Contra-historia del paisaje en la historia latina (1945-2020)”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España: PID2020-112921GB-I00.

El exceso del mundo

Vislumbrando lo ilimitado

Antes de hablar de creación, empecemos por una escena fácil; empecemos contemplando el mar azul en una rojiza tarde. Permanecemos sentados con la mirada perdida en el horizonte. Por el camino difuso de los reflejos de plata se remontan nuestros ojos en camino ascendente. Nuestro cuerpo respira y el mundo, mientras, nos mece. Finalmente, los matices del espectáculo nos afectan y, tras un gran sollozo, intuimos a Dios (Valle-Inclán, 2002: p. 79-80). ¿Qué está pasando ahí? Cierta tradición teórica diría que lo que está pasando es que disfrutamos de todo eso porque se nos ha educado para valorarlo, para valorar o apreciar estéticamente el paisaje. Esa misma tradición insistiría en que haber contemplado cientos de reproducciones de cuadros realistas o impresionistas y haber leído algunas decenas de versos de unos cuantos poetas románticos habría calado en nuestra voluble manera de mirar el mundo. Para terminar, esa misma tradición diría que, antes de los siglos XVI o XVII, al menos en Europa, esa mirada no sería posible, pues no se habrían desarrollado las prácticas paisajeras que nos enseñaron a disfrutar del mundo como paisaje. ¿Nos basta esta explicación? Aunque durante quince años yo mismo defendí esta postura (López Silvestre, 2003: p. 287-303; López Silvestre, 2008; López Silvestre, 2009), actualmente pienso que se trata de una argumentación limitada. Una visita a Delfos o a Uxmal y una reflexión sobre lo que, en santuarios como esos, durante siglos debió de pasar, bastan para entender que el sentimiento de asombro ante el gran espectáculo del mundo acompañó al animal humano desde sus orígenes e incluso antes. Así pues, ¿qué es lo que nos pasa en esos momentos ancestrales? ¿Qué

fibra nos toca y qué fibra aspira el paisajista a tocar cuando se enfrenta al mundo como paisaje?

Mi respuesta con el tiempo se ha vuelto más compleja y más sencilla. La teoría de que valoramos todos esos momentos porque algunos artistas nos enseñaron a apreciarlos como paisaje ya la puse en cuestión hace años en un texto publicado en esta misma colección (López Silvestre, 2011: p. 89-102). Yendo más lejos, lo que ahora creo es que en esos instantes intuimos el *exceso del mundo*, es decir, que tomamos conciencia de lo ilimitado que nos rodea con la ayuda de nuestros propios abismos y nuestras muchas limitaciones. Y me da la impresión de que, al menos entre los de nuestra especie, tal sentimiento no es cultural sino universal.

Piénsese, para empezar, en lo que nuestro cuerpo percibe: lo que ve, lo que huele, lo que escucha, eso que, a juicio del empirismo, es la base de lo que conocemos; piénsese, por ejemplo, en las tonalidades rosadas del atardecer que antes comentábamos y que tantos poetas con frecuencia cantan (Jiménez, 1998: p. 211). ¿Qué vemos entonces? Efectivamente, vemos rojos, pero no solo rojo, sino masas cromáticas a razón de hasta 400 trillones de vibraciones por segundo. Frente a eso, el ojo condensa y comprime e incluso la cámara más sensible los sintetiza, y el resultado es lo que llamamos *lucos o colores rojos*. Por supuesto, el pintor y el fotógrafo saben perfectamente que la cuestión es mucho más compleja. Así, cuando juega a mezclar tintes a ojo, el pintor debe mostrarse tolerante consigo mismo y abrirse a la deriva, al hecho simple de que el rojo con el que empieza nunca será el rojo con el que termine.

Volvamos a nuestro atardecer y fijémonos, a continuación, en la tranquilidad que nos embarga, en nuestro suspiro y en lo que nuestro cuerpo hace para alcanzar esa sensación de suspensión a la que nos referíamos antes. En principio, se trata del acto sencillo de inspirar y expirar el aire, ese aire limpio y oceánico que nos embarga. Decía Emanuele Coccia que “el soplo es simplemente el primer nombre del estar-en-el-mundo”, que hasta “la visión es respiración: recibir la luz, los colores del mundo, tener la fuerza para dejarse traspasar por su belleza, para elegir una porción” y que “en el soplo [...] el animal y el cosmos se reúnen y sellan una unidad diferente a la que marca al ser o la forma” (Coccia, 2017: p. 61-62). Desde luego, el de la respiración es el único trabajo que no se percibe como tal, y conlleva mucho más que un fácil movimiento binario. Cada vez que inspiramos, introducimos en nuestro cuerpo millones de partículas que intentan ser asimiladas en sus imprevistas diversidades por los 800 millones de alvéolos de nuestros pulmones. Tenga más o menos alvéolos, lo mismo acontece con todo lo que respira sobre la faz de la Tierra: que procesa a su manera los billones y billones de partículas que flotan sus-



Imagen 1. El sentimiento de asombro ante el gran espectáculo del mundo acompañado al animal humano desde sus orígenes e incluso antes.

perdidas en el aire. A su vez, la expiración devuelve al mundo millones de partículas *manoseadas*, partículas que, con ayuda del viento y en suspensión en el aire, tardan solo cuatro días en llegar al otro extremo del planeta. Está claro que, también aquí, las palabras *suspensión*, *respiración*, *expiración*, *aire* o *alveolo* solo resumen lo implicado, que es mucho más de lo antes expresado y de lo que podamos asumir de manera sencilla, tanto en unas frases como en un cuadro.

Ahora bien, comentábamos que el espectáculo nos afecta hasta el punto de creer ver, como Valle-Inclán, el rostro de Dios. ¿De qué hablamos? Efectivamente, está lo que el ojo ve y lo que el cuerpo hace. Pero el cuerpo no se limita a respirar. De hecho, lo que se apunta en relación con el exceso del mundo puede decirse también en relación con los afectos y con nuestra vida interior. Hoy sabemos que el cerebro conecta 100.000 millones de neuronas a razón de billones de microdescargas por segundo. Esa laberíntica caverna —que ninguna psicología ha logrado resumir nunca— implica, como decía Nietzsche, miles de instintos y emociones que compiten por salir a flote y por dominar nuestros actos y nuestra conciencia (Nietzsche, 2008: p. 1 [28], p. 47-48). La literatura, la música y el arte se han referido mucho a esa vida interior excesiva que, por afectar, también afecta al modo de aprehender lo que se percibe. Tanto es así que hasta la experiencia paisajera más sencilla no puede sustraerse de aquella. Freud vinculaba el “sentimiento oceánico” de comunión con el

mundo y el paisaje con el “origo de toda urgencia religiosa” y con algunos procesos psicobiológicos que nutrirían parte de esa rica vida interior. Dejando a un lado lo limitante de su apuesta —no tenemos claro que resulte obligado reducir la experiencia del exceso del mundo y del paisaje a los rebrotes de desamparo infantil en la vejez (Freud, 2007)—, lo que parece evidente es que toda asombrada contemplación de lo que nos rodea despierta y convive con nuestros infinitos instintos, esa suerte de correlato del exceso exterior que es el *monstrum in animo* o la siempre contradictoria vida interior.

Límites de la comprensión

Apuntando hacia el momento mismo de contacto con tanto exceso interior y exterior, Lacan distinguía la visión racional e incluso represiva y superyoica de todo eso —el filtro de palabras, convenciones y educación— y la mirada que lo intuía e incluso lo sacaba a la luz. Y, en relación con ambas, hablaba de los distintos modos de representar el paisaje, pues no sería lo mismo el paisaje pintado para apaciguarnos que el pintado para sacar a la luz tales excesos (Lacan, 1987: p. 75-125; López Silvestre, 2012: p. 29-136). Olvidándonos con frecuencia del rumor interior de la mirada, tendemos a pensar que el mundo está compuesto de lo que captamos con esa pantalla de la visión racional y apaciguadora, así como de lo que glosamos con conceptos o palabras. Por ejemplo, a causa de la fuerza de la mirada, tendemos a pensar que el rojo cielo al atardecer se limita a ser rojo cielo, que mi respiración tranquila al contemplarlo solo es respiración tranquila, y que mi sentimiento de felicidad solo es un poco de dicha. Pero lo cierto es que tales expresiones solo sintetizan lo que por doquier acontece y lo que a cada segundo deviene. Sin necesidad de volver al conflicto interior de afectos y a los billones de sinapsis por segundo ahí presentes, intentemos imaginar una conciencia que asistiera al desfile desglosado de todas las sensaciones y actividades ahí ocultas: de toda esa vida en sus millones de matices, ¿cómo podría hacerlo?

Si intentamos imaginar, como Henri Bergson, una conciencia capaz de asistir al desfile, no ya de las sinapsis, sino de los fotones, una conciencia capaz, por ejemplo, de asistir al desfile de esa luz de neón roja con sus 400 trillones de vibraciones instantáneas o por segundo, enseguida entenderemos el magnífico problema que tratamos. De hecho, si pudiésemos separarlas unas de otras por las dos milésimas de segundo necesarias para distinguir las conscientemente, harían falta más de 25.000 años para acabar la operación (Bergson, 2006: p. 228). Esas cifras muestran a las claras que el concepto siempre resume y que la visión siempre condensa. No en vano, hasta la cámara más sensible, en general, sintetiza.

A nuestro juicio, la palabra *compre(n)sión* se ajusta bastante al proceso del conocimiento tal y como ahí se da. Comprendemos el mundo a partir de lo que la visión y la sensación comprimen y según lo que la concepción resume. Más aún, el percepto y el concepto tienden espontáneamente a esa concreción y tienen algo de *concrete*, es decir, de cemento. Pero, precisamente por ello, toda *compre(n)sión* tiene mucho de renuncia y pérdida. Toda *compre(n)sión* es un olvido y una pasajera solución, pues lo que hacen mi visión y mi concepto es olvidar y prescindir para salvaguardarme de la locura. Pero tales renunciaciones ocultan el exceso que aquí intentamos atrapar (Nietzsche, 1996: § 1, p. 23-24).

Ahora bien, las ansias de conocimiento y la pulsión creadora nunca han tenido que ver ni con lo dado concreto ni con lo que supuestamente es. Con lo que, más bien, han tenido siempre que ver es con el reconocimiento de que la *compre(n)sión* es precisamente el principio de toda limitación y con la infructuosa persecución de ese exceso que deviene y que constantemente crea, pues, como decimos, engarza, no solo con el caosmos exterior, sino con el caosmos interior.

Incluso la ciencia acepta esa excesiva existencia. Sencillamente, al llegar a ella, o se da por vencida y apela a las “singularidades”, o se refiere a la “complejidad desorganizada” y se decanta por la estadística (Weaver, 1964: p. 1-28). Es así como conviene aceptar la tesis de Gaston Bachelard según la cual la ciencia no trabaja con objetos, sino con conceptos. Especialmente el método inductivo que está en la base de la empírica es mera *compre(n)sión* elevada a método, y se limita a igualar grandes series de fenómenos basados en masas de sensaciones singulares para construir leyes que olvidan sus desemejanzas. Sobre ello pudo escribir Henri Poincaré sabias palabras. Decía así: “Únicamente, deseo mostrar cómo los científicos aplican y son forzados a aplicar [el principio de inducción]. Dado un mismo antecedente [o causa], también debe darse una misma consecuencia [o efecto]; tal es el enunciado ordinario [del principio de inducción]. Pero reducido a estos términos, este principio no podría servir para nada. Para poder decir que se reprodujo el mismo antecedente [o la misma causa], sería necesario que se hubieran reproducido *todas* las circunstancias y que se hayan dado *exactamente*, pues ninguna es absolutamente indiferente. Y, como esto no sucederá nunca, nuestro principio nunca será realmente aplicable. [...] Por lo tanto, debemos modificar el enunciado y decir: si un antecedente [o causa] A produce una consecuencia [o efecto] B, un antecedente A_2 un poco diferente de A producirá una consecuencia B_2 un poco diferente de B. En todo caso, ¿cómo reconoceremos que los antecedentes A y A_2 son *un poco diferentes*? Si alguna de esas circunstancias puede expresarse como un número, y este número tiene valores muy similares en ambos casos, el significado de la expresión

poco diferente estará relativamente claro; el principio entonces significará que el consecuente [o efecto] será siempre una función continua del antecedente [o causa]. Y, como regla práctica, llegaremos a la conclusión de que tenemos derecho a extrapolar. De hecho, esto es lo que hacen los científicos todos los días, por lo que sin extrapolación toda ciencia sería imposible” (Poincaré, 1905: p. 258-259).

Al igual que la visión y la compre(n)sión, también la razón inductiva tiende espontáneamente a asociar y homogeneizar extrapolando. Digamos que esa denuncia no solo se encontrará en la filosofía y la teoría científica, sino que la revolución más sofisticada de la vanguardia del siglo xx consistirá en denunciar tales generalizaciones, generalizaciones que reducen progresiva e implacablemente la excesiva complejidad del mundo. Por ejemplo, escritores como Alfred Jarry definirán su gesta como “ciencia de las soluciones imaginarias” que “estudiará las leyes que registran las excepciones y explicará el universo relativo a ellas” (Jarry, 1980: p. 31-33). No en vano, hasta pensadores tan científicos como los neokantianos caerán en la cuenta de la diferencia entre el movimiento “nomotético”, homogeneizador y racional legislativo del pensamiento científico y el movimiento “idiográfico” propio del arte, la literatura y las humanidades (Kant, 1987: p. 26-27). Ni que decir tiene que solo las fenomenologías husserlianas y los intuicionismos vitalistas insistirán en la necesidad de forjar un pensamiento orientado por y hacia la cosa y no por la compre(n)sión y el concepto de ella. Pero, a su manera, hasta los neokantianos aceptarán la necesidad de una ciencia de los eventos y acontecimientos singulares. Así a juicio de Wilhelm Windelband: “Las ciencias empíricas [...] contemplan por una parte la forma permanente e inmutable, de otra parte el contenido transitorio, determinado por sí mismo, del acaecer real. Unas son ciencias de leyes, otras ciencias de acaecimientos [*sic*]; las primeras enseñan lo que sucede siempre, las segundas lo que ha sucedido alguna vez”. Como Kant antes, y como Simmel, Dilthey o Husserl en paralelo (Simmel, 1950: p. 73; Dilthey, 1944: p. 91-271; Hodges, 1952: p. 225-251; Husserl, 1962). Partiendo de ahí, Windelband considerará seriamente el método idiográfico. Concretamente, anotará que: “La misión del historiador [...] consiste en infundir nueva vida a una forma o figura del pasado, en actualizarla idealmente en toda su fisonomía individual. Realiza sobre lo que realmente vivió un trabajo parecido al que el artista despliega sobre lo que vive en su fantasía. Aquí radica precisamente la afinidad entre la obra de creación estética y la creación histórica, entre las disciplinas históricas y las *belles lettres*” (Windelband, 1949: p. 315-321; Oakes, 1986: p. IX-XIII).

Ahora bien, los neokantianos se mostraron incapaces de proponer métodos serios de acceso a ese mundo de particularidades, se mostraron

incapaces porque la escurridiza *haecceitas* o esencia siempre se escapa de las garras de la inteligencia conceptualizadora y abstracta. Al contrario, las excepciones y las singularidades requieren de aquellas sensibilidades y de aquel *esprit de finesse* que sí se apreciarán, tanto en el arte y la literatura como en la fenomenología de Husserl o en el vitalismo de Bergson o Nietzsche. Así, sobre la inteligencia conceptualizadora, Bergson ya dirá que esta congela y adelgaza la vida entera hasta el punto de ocultarla, pero que tanto el fragor exterior como el rumor interior la desbordan abriéndonos a la intuición de lo que fluye, excede y desborda (Bergson, 1986: p. 5 y ss.).

Desbordando la finalidad

Así como el rumor interior tiene que ver con el fragor exterior, la intuición del exceso enlaza con el impulso creador. Es por ello por lo que cabe decir no solo que los tres temas aquí tratados —paisaje, exceso y creación— están próximos, sino que, además, hablar de *intuición de paisajes excesivos* o de *paisajes creativos* tiene algo de pleonismo.

Por si cupiesen dudas, existe una tradición en el pensamiento estético occidental que lleva siglos relacionando la infinitud y el exceso con la inspiración creativa y con el paisaje. Ahora bien, para poder asociar las tres ideas en toda su complejidad, conviene demorarse un poco más en ellas. Al fin y al cabo, ¿remite todo lo que hoy llamamos *paisaje* a ese exceso del mundo? Y ¿encajan todas las formas de creación con este paisaje?

En primer lugar, nos podríamos preguntar cuándo un espacio deviene paisaje. Luego nos referiremos más a este tema; sea como fuere, conviene ir adelantando que un espacio no deviene paisaje cuando se convierte en entorno útil, explotado y bien delimitado —eso lo convertiría en mero *pagus*—; tampoco cuando se ajusta a cierto proyecto, forma o concepto bien acotados —eso nos pondría en la senda del academicismo racionalista de antaño—. Un espacio deviene paisaje cuando nuestros sentidos intuyen en él ese exceso de excepciones e idiográficas singularidades a que Poincaré, Jarry o Bergson ya apelaban. Todo acto de ver, de escuchar, de asimilar y de experimentar supone síntesis de cantidades y matices difíciles de abarcar. Y, efectivamente, es con ojos, con palabras y hasta con instrumentos que intentamos acotar y hasta rediseñar lo que nos rodea. Pero, si aquí manejamos cierta idea de un paisaje que es más que una representación, más que una explotación y más que una urbe bien codificada, es porque intuimos que el mundo puede ser más, mucho más, de lo que nuestros cuerpos perciben o hacen o de lo que la política y la razón instrumentales nunca dejan de acotar (Horkheimer, 2002).



Imagen 2. El paisaje es la intuición de exceso del mundo que nos invade en los espacios abiertos.

En segundo lugar, ante las preguntas de cuándo y por qué conviene hablar de creación y de hasta qué punto el paisaje excesivo tiene que ver con el paisaje creativo, cabe afirmar que la cuestión de la creación no solo es muy compleja —quizás la más compleja que exista en términos filosóficos—, sino que también es la que mejor nos permite responder a la pregunta acerca de qué es un paisaje. Ahora bien, para entender esta afirmación es preciso pensar antes un poco esa idea, pues no todos los tipos de creación tienen que ver con el exceso del mundo y con lo que aquí llamamos *paisaje*.

Tradicionalmente, la teoría de la creación se relacionaba con la ontología por la sencilla razón de que la teología se acercaba a la ciencia del ser buscando una esencia dinámica, creativa y primera de todas las cosas. El ser era esa esencia creadora, la *οὐσία* o sustancia divina que insuflaba sentido, proyecto y ansias vitales a las cosas. En relación con este, se hablaba también de una ciencia paralela, la teleología. Tal y como Aristóteles explicaría en su *Metafísica*, esa teleología pretendía alzarse a las causas, metas u objetivos profundos de todas las cosas, por eso de la “causa decimos que es la *sustancia* [*ousían*], es decir, la *esencia* [*eînai*]” (Aristóteles, 2000: p. 67). Fue así como, desde entonces, la teoría de la creación ha ido de la mano de la ontogenética o teleología ontológica. Ahora bien, antes incluso de nuestra era se inició ya un debate de calado. Concretamente, si dejamos a un lado a los presocráticos, la diferencia fundamental se

dará entre el pensamiento platónico-aristotélico y el estoico-plotiniano. Si el primero insistió en separar hilemórficamente materia inanimada e idea o esencia causante, el segundo se demoró en esa teoría de la hipóstasis o el uno que convertía la materia supuestamente inanimada y determinada en esencia creadora o determinante.

Al calor de tales debates, pensadores contemporáneos muy alejados entre sí han mostrado de distintos modos que, hoy en día, la filosofía de la creación o ciencia genética debe presentarse partiendo de la crítica a la teoría platónico-aristotélica de las causas empíricas y finales, es decir, partiendo de la progresiva desteleologización de la idea de la creación (Simondon, 2009: p. 48-57; Pareyson, 2014; Trawny, 2016; Agamben, 2017: p. 251-269). A la luz de sus propuestas, cabe pensar el acto de crear siguiendo una taxonomía que desborde la cuestión de las esencias, las causas finales y las causas discernibles en las acciones y conformaciones de toda clase y naturaleza. Según esta taxonomía, se podría hablar de cuatro tipos de creación —la repetición, la solución, la reinención y la concreción—, siempre a sabiendas de que, según lo que defendemos, lo importante para la *poiesis* no es ni la reducción determinista, ni la supuesta ideación libre o *ex nihilo*, sino la performatividad y la formatividad, es decir, los procesuales juegos múltiples que ofrece por doquier la actividad del cuerpo en diálogo con la actividad de la materia. Volviendo a los cuatro tipos de creación, estos son, en primer lugar, las obras del *animal laborans* (Arendt, 2016: p. 344-349), del artesano animal o humano que concibe sus trabajos dirigiéndolos siempre a fines productivos y concretos, asociables al “programa teleonómico esencial” (Mayr, 2006: p. 59 y ss.).¹ En paralelo, convendría hablar de ese tipo de reinención que, sin cuestionar las metas teleonómicas esenciales —nutrirse, cortejar, protegerse, refugiarse— es capaz de cambiar las funciones y finalidades de sus herramientas y sus espacios. Al respecto, hablamos de la “hipertelia” (Simondon, 2018: p. 71-77).² Seguidamente, junto a tales tipos de obras, estaría la creación “teleomática” de la espejeante repetición, sea esta cristalina, orgánica, o propia del copista (Mayr, 2006: p. 59 y ss.).³ Pero, por fin, junto a esos tipos de creación, convendría añadir ciertos “acontecimientos concretivos” y juguetones —“pretélicos o supratélicos”— más

1. La teleonomía hace referencia a las leyes [*nomos*] esenciales o finalistas [*telos*] de la naturaleza vida, a saber: tendencia a la autoconservación y a la reproducción.

2. Simondon sobre todo usa el término *hipertelia* o de las finalidades varias o en evolución para ayudar a pensar la evolución de la técnica humana. Pero, obviamente, el concepto se puede aplicar a la capacidad de los seres vivos de reutilizar para fines distintos tanto partes de sus cuerpos como herramientas —por ejemplo, la filogénesis de la tela de araña—.

3. Según Mayr, la teleomática u organización espontánea y emergente de la materia es lo que estudia, fundamentalmente, la física y, concretamente, la teoría de la autoorganización.

debidos a la imprevista superposición de “casi-causas” o multiplicidades erráticas que a ciertas determinaciones claras (Heidegger, 1985: p. 70-93; Deleuze, 2005: p. 126-127; Schürmann, 2017: p. 363-371).

Ni que decir tiene que tampoco este cuarto tipo, que es el que nos interesa destacar, encaja con el planteamiento tradicional del libre albedrío de algún autor genial o divino, pues, a nuestro juicio, esas nociones de genio o libertad tienen mucho de entelequia solipsista. Ocurre que, sin tratarse de creaciones perfectamente autónomas o libremente proyectadas por una conciencia rectora, tampoco pueden presentarse esas creaciones como teleomáticas, teleonómicas o toscamente determinadas, pues, gracias a estar atravesadas de sinsentidos y aleatoriedades, es en ellas en las que algo nuevo siempre acontece o pasa. Hablamos de *concreaciones* porque no se trata de proyectos de cierto sujeto, sino de efectos o frutos de erráticos trayectos y de cruces de muchos (Whitehead, 2021: p. 109-110). Y consideramos que son pretélicas o supratélicas, ya que, más que una finalidad dada o un *telos*, son impredecibles y suponen acontecimientos porque implican casi-causas, a saber: o los solapamientos azarosos del mundo y los ensueños más desterritorializados —cuando pensamos en estas cosas nos referimos a lo *pretélico*—, o las venturosas *errancias* emprendidas por el individuo sediento de experiencias —en este caso hablamos de lo *supratélico*—.

Paisajes concreativos

Acabamos de referirnos a la existencia de cuatro tipos de creación. Al respecto, están esa repetición, esa solución y esa reinención que responden a las leyes deterministas de la física, la química y la biología, y, frente a estas, se alzan los indeterminables acontecimientos concreativos. En el excesivo mundo en que vivimos, estos acontecimientos se cuelan en todas las anteriores formas de creación, pero se manifiestan de forma pura en las contingencias del caosmos circundante, en las ensoñaciones profundas y a partir de los solapamientos y hallazgos fruto de las errancias de algunos animales humanos y no humanos. Ahora bien, si hasta los trabajos teleomáticos y teleonómicos implican variaciones e imprevistos concreativos y pretélicos, y si un lienzo en blanco que se nutre del *drip-ping* de uno o varios artistas abstractos supone *generatio aequívoca* o supratélica concreación, ¿cómo podríamos negar la concreatividad pretélica de cualquier espacio abierto compuesto de elementos que interactúan en perpetuo devenir?

Antes sugeríamos que hablar de *paisajes creativos* o de la *intuición de los paisajes excesivos* tenía algo de pleonasmos. Por si todavía cupiesen

dudas sobre la relación entre el paisaje y tan excesiva y pretélica concreción, he aquí unos de los momentos más gloriosos del pensamiento reciente. Nos referimos al capítulo de Gilles Deleuze titulado “De las singularidades”. En él nos encontramos el mejor ejemplo que conocemos de la idea de acontecimiento. El acontecimiento, apunta Deleuze, siempre remite a un fondo de casi-causas que debe distinguirse tanto de la nada o el *Ungrund* clásico como del simple determinismo reduccionista. Según Deleuze, no hay ejemplo más claro de ello que los paisajes de las batallas:

“Si la batalla no es un ejemplo de acontecimiento entre otros, sino el Acontecimiento en su esencia, es sin duda porque se efectúa de muchas maneras a la vez, y cada participante puede captarla a un nivel de efectuación diferente en su presente variable: por ejemplo, las comparaciones ya clásicas entre Stendhal, Hugo, Tolstói y el modo como *ven* la batalla y la hacen ver a sus héroes. Pero, sobre todo, es porque la batalla sobrevuela su propio campo, neutra respecto a todas sus efectuaciones temporales, neutra e impasible respecto a los vencedores y a los vencidos, respecto a los cobardes y los valientes, tanto más terrible por esto, nunca presente, siempre aún por venir y ya pasada, y no puede entonces ser captada sino por la voluntad que ella misma inspira a lo anónimo, voluntad que es preciso llamar *indiferencia* en un soldado herido de muerte que ya no es ni cobarde ni valiente, que ya no puede ser ni vencedor ni vencido, completamente más allá, sosteniéndose allí donde se sostiene el acontecimiento, participando así de su terrible impasibilidad. ¿Dónde está la batalla? Por ello, el soldado se ve huir cuando huye, y saltar cuando salta, determinado a considerar cada efectuación temporal desde lo alto de la verdad eterna del acontecimiento que se encarna en ella y, por desgracia, en su propia carne. Todavía le hace falta al soldado una larga conquista para llegar a este más allá del valor y la cobardía, a esta captación pura del Acontecimiento por una *intuición volitiva* [...]. Hay sin duda un dios de la guerra, pero es el más impasible de todos los dioses, el menos permeable a las plegarias, *Impenetrabilidad*, cielo vacío, Aión” (Deleuze, 2005: p. 133-134).

Esto lo presenta Deleuze después de haber defendido que hay casi-causas privilegiadas que actúan como condición del acontecimiento concrescente, casi-causas que no explican el efecto, pero que en su aleatoriedad y perfecto sinsentido lo hacen posible. Por eso, como decimos, se trata de un gran ejemplo. Nada es más anecdótico en el gran juego de la batalla que el punto de vista de un solo jugador-soldado, y nada más creativamente paisajístico que la gran panorámica, sea esta de Tolstói en *Guerra y paz* o de Terrence Malick en *La delgada línea roja*. Pero, dejando a un lado lo explícito y gráfico del ejemplo, lo que Deleuze apunta sobre la neutralidad alcanzada a base de multiplicidades superpuestas podría, sin duda, afirmarse de todos los paisajes.

Efectivamente, el paisaje es el exceso concreativo del mundo y, precisamente por ello, desborda todo concepto y bloquea nuestros sentidos. Ahora bien, llegados a este punto, un observador avisado podría recordarnos que incluso esta versión de la noción de paisaje cabría interpretarla en clave de representación. Para demorarnos en ese debate y poner las cosas claras, intentemos distinguir lo que *es* —la ontología del paisaje— de lo que *sentimos* y *hacemos* —la estética y el arte del paisaje—. Limitemonos, por ahora, a adelantar que tanto nuestra propuesta ontológica como nuestra apuesta teórico-artística intentan evitar la reducción del paisaje a mera representación.

Ontología del paisaje y trama pretélica

En primer lugar, resumamos otra vez lo que el paisaje es. El paisaje es la intuición de exceso del mundo que nos invade en los espacios abiertos. Pero si podemos intuir ese exceso del mundo, debe de ser porque tal exceso es algo y no nada. Efectivamente, vivimos en un mundo excesivo, un mundo en el que la prodigalidad reina por doquier gracias a cuatro tipos de concreaciones solapadas: teleomáticas, teleonómicas, hipertélicas y pretélicas. La tendencia en el caso de las dominadas por cierto empuje teleomático, teleonómico o hipertélico muy claro suele ser conformar territorio en tanto que *pagus*. Pero en aquellas en las que lo dominante es la errancia y las concreaciones pretélicas, la tendencia es dar forma al paisaje. Desde luego, lo que siempre comparece es cierta nueva superposición y cierta imprevista mezcla asociables a unas coordenadas espacio-temporales únicas. Por eso, Deleuze y Guattari (2004: p. 327) pudieron apuntar que “el territorio desencadena ya algo que va a rebasarlo”.

Ahora bien, esa afirmación encierra mucho más que la aceptación de las abiogénesis. Al fin y al cabo, hubo un día en que, por primera vez, la coordinación de hidrógeno y oxígeno a cierta temperatura dio forma al agua de la lluvia y los ríos. En paralelo, las nieves fundidas de la montaña crearon las infinitamente diversas nubes. Más tarde, fue determinada yuxtaposición en una misma cadena proteínica reunida al azar la que hizo posible la primera forma de vida de modo innecesario. Todavía no había vida, luego todavía no se trataba de concebir ningún diseño, ni de arreglar ningún problema vinculado con el programa teleonómico esencial —se trate ahí de la nutrición o de la reproducción—. Desde luego, no se trataba de cambiar una meta por otra, como en el modelo de creación hipertélico. Sin embargo, esa singularidad o extraña composición molecular, contingente y pretélica dio forma a las primeras formas de vida elementales y *télicas* (Oparin, 2000; Luisi, 2010). Lo mismo pasará luego a escala macroscópica con la interacción entre tierras, animales y plan-



Imagen 3. Existen cuatro tipos de creación, la repetición, la solución y la reinención que responden a las leyes deterministas de la física, la química y la biología, y, frente a estas, se alzan los indeterminables acontecimientos concretivos.

tas. También la simbiosis de cierto hongo y cierta alga generó un día esa mixtura llamada *liquen*.

Constantemente asistimos a nuevas disposiciones y solapamientos de infinitos potenciales, pero de las que solo raras veces emergen organizaciones o comunidades estables. Se trata de pequeños clubs basados en accidentales y equívocas mixturas que en ocasiones acaban funcionando como protosistemas o “comunidades desobradas”, comunidades pobladas de clandestinidades que apelan a la concreciente *disparation* para mantener interacciones y coordinar lo nunca coordinado antes (Simondon, 2009: p. 244). En todo caso, la absorción de nutrientes imprevistos por parte de plantas o animales ¿no implica también cierta concreciente *disparation*? Y el extraño comercio inconsciente con las flores autóctonas con los insectos alóctonos arrastrados por el viento ¿no está también necesitado de la conformación de otra nueva “máquina de comunicación”? Y ¿qué decir de los mestizajes urbanos? A nuestro juicio, no es que todas las hibridaciones ahí mentadas puedan calificarse de creativas, es que, cuando transitan de la *generatio aequivoca* a la epigénesis concreativa, son esos encuentros los que desvelan la clave del asunto: ese acontecimiento que ahora tiende a llamarse de muchos modos en función del contexto: *novel ecosystem*, *emerging ecosystem*, *cultural hybridity*, *paesaggio partecipativi* o *paysages en commun* (Milton, 2003: p. 404-406; Hobbs, 2006: p. 1-7; Jackson, 2010; Olwig, 2002; García Canclini, 1990:

p. 314 y ss.; Clifford, 1999: p. 53; Burke, 2010: p. 148-151; Nogué, 2017; Besse, Tiberghien, 2018).

Partiendo de la teleología aristotélica, de esas equívocas mezclas se puede conocer tanto la causa material —aquello de lo que están compuestas— como los aspectos teleomáticos y teleonómicos de sus formas y conductas —las razones físicas y químicas de ciertas cristalizaciones, las causas vitales, etc.—. Pero, a diferencia de lo sugerido por la propia mecánica reduccionista, en ellas no basta con buscar ni una causa formal fija ni una causa final estable. No cabe buscarlas, por dos razones. Primero, porque las infinitas singularidades y cada una de sus peculiares mixturas trascienden cualquier relato monolineal o fácil, y, segundo, porque la mera suma de las partes nunca explicará unos efectos que siempre varían, ya que siempre tienen que ver con incalculables circunstancias.

Del mismo modo, si aplicamos a semejantes frescos la teoría de la complejidad, solo se podría afirmar que esas concreciones se dan en los sistemas complejos desorganizados, sistemas refractarios a ser llamados de ese modo y que, solo en algunos casos, transitan hacia la organización. Ahora bien, al igual que la ciencia de los ecosistemas, la teoría de la complejidad es deudora del estructuralismo y del aristotelismo. Y el problema del aristotelismo es su espontánea tendencia a ascender a las alturas del sistema de sistemas, esto es, a esa teleología absoluta llamada *teodicea*. Como en la gran presentación hegeliana de la historia, todo debe integrarse en un sistema porque todo debe coordinarse con el gran relato de la historia idéntica, y por ello semejantes teorías se muestran incapaces de entender la posibilidad de una creación anterior a la forma y a la organización, esto es, anterior a la ley, al sentido y a la vida misma.

Frente a tales posiciones, las fuentes estoicas, epicúreas o nietzscheanas permiten empezar a entender la concreción. Permiten entenderla mejor porque nunca dudan en apelar a cierta trama sublime y nocturna de cantidades y desviaciones infinitesimales —el *clinamen*— que tienen que ver menos con la teodicea y con la morfogénesis sistémica que con la eterna sutilidad y dinamismo de la materia, así como en las infinitas singularidades que propone en sus siempre nuevas convergencias. Sin duda, dirá Nietzsche, “el mundo, en vez de un organismo, es un caos” (Nietzsche, 2000: § 705, p. 476); sin duda, “el carácter total del mundo es [...] caos por toda la eternidad”, y, de hecho, vivimos en medio de cierto “orden astral” que “es una excepción” y en el que tampoco gobierna un perfecto absurdo. En este contexto: “Guardémonos de decir que hay leyes en la naturaleza”. No hay ni leyes, ni finalidades estables, pero si “el mundo es prodigio de fuerza, sin principio, sin fin” (Nietzsche, 2000: § 1060, p. 679), y si “no existen finalidades”, entonces “también sabéis que no se

da la casualidad, pues solo al lado de un mundo de finalidades tiene sentido la palabra *casualidad*” (Nietzsche, 2001: § 109, p. 170-171). Ahora bien, si no hay ni absoluta finalidad, ni perfecta casualidad, ¿en qué se apoya la vida? Se apoya en el conflicto perenne de la capacidad de los átomos de afectar y la capacidad de estos de ser afectados, en la anarquía resultante y en las tensiones minúsculas que se ocultan bajo nuevas coordinaciones, nuevas voluntades de poder y nuevas ordenaciones macroscópicas (Nietzsche, 2003: § 7).

Por otro lado, en tanto que pretélicas y supratélicas, tan concreativas y materiales guerras pueden asociarse con la teoría estoica de las yuxtaposiciones y las mixturas; mixturas y yuxtaposiciones que, con frecuencia, se empiezan a componer (*disparation*) de nuevas y sin necesidad de dirección, sentido o razón organizadores, es decir, sin necesidad de tramas precedentes (Groisard, 2016: p. 79-104). Como anotarán Deleuze y Guattari: “Un cuerpo no se define por la forma que lo determina, ni como una sustancia o un sujeto determinados, ni por los órganos que posee o las funciones que ejerce. En el plan de consistencia, un cuerpo sólo se define por una longitud y una latitud: es decir, el conjunto de los elementos materiales que le pertenecen bajo tales relaciones de movimiento y de reposo [...]. Tan solo afectos y movimientos locales, velocidades diferenciales” (Deleuze, Guattari, 2004: p. 264).

Si esto ya se puede decir de un cuerpo, ¿qué no se podrá decir de esos conjuntos de cuerpos solapados que conforman un paisaje? Ocurre que las urdimbres causales y deterministas extrapoladas no remiten a ese fondo exaptativo y diferencial de las cosas, sino que lo ocultan, permitiendo solo ver esa superficie macroscópica a la que instintivamente ape-la la humana compre(n)sión con la triple hilatura de la visión, la concepción y la razón. Pero, tras esas tranquilizadoras urdimbres tendentes al panpsiquismo, está el *ne-hilum*. Pensamos, por supuesto, en el *nihil* de la microcósmica trama casual y peligrosa de lo real, trama excesiva y eternamente caótica que, en sus imprevistas mixturas, se muestra también como eternamente concreadora.

El resultado de la confluencia de la trama y la urdimbre semeja paradójico porque, remitiendo por definición a lo disjunto de la trama, cuenta con que el mero solapamiento material en el espacio y el tiempo genera a cada paso protocuerpos y protosíntesis, es decir, lugares y momentos siempre únicos. Por eso, en un ejercicio de abstracción digno del mejor malabarismo, Deleuze y Guattari hablaron de la *haecceidad* de cada paisaje del mundo: “Una estación, un invierno, un verano, una hora, una fecha, tienen una individualidad perfecta y que no carece de nada, aunque no se confunda con la de una cosa o de un sujeto. Son haecceidades, en

el sentido de que en ellas todo es relación de movimiento y de reposo entre moléculas o partículas, poder de afectar y de ser afectado” (Deleuze, Guattari, 2004: p. 264).

Algo parecido nos encontramos en la obra de Jean-Luc Nancy cuando este se refiere a los paisajes culturales y urbanos. Al respecto, Nancy propone un tránsito del concepto de comunidad o urbanidad al de “urbanidad hecha de coexistencias no totalizables”, coexistencias que desafían por igual las totalidades ya prefiguradas —sean estas, la cultura, la identidad, la clase o el código—. Así, frente a esa vieja urbanidad que supone el “refinamiento de costumbres ciudadinas”, se fijará en el conjunto infinito de “comunidades desobradas” que afloran por doquier sin habérselo propuesto como ocurre con las flores en los descampados (Nancy, 2013: p. 78).

Concluyendo, solemos llamar *paisaje* a aquella parte del mundo que acota mi ojo con la ayuda de mis conocimientos anteriores. Sin duda, mi percepción ya dota de unidad quasisistémica a aquello que mira precisamente porque lo está viendo y acotando. Y, por otro lado, el término que uso para denominarlo —por ejemplo, Ría de Noia— todavía lo organiza y conceptualiza mejor. Pero es un error creer que ese conjunto organizado por la urdimbre de mi visión y mi razón alcanza la categoría de paisaje gracias a tan humanos procesos de compre(n)sión. Ya el número de olas que reflejan el sol o el número de partículas en suspensión que componen las nubes semejan incontables. Incontables parecen también las hojas y los árboles. Pero incluso eso resulta una parte ínfima del rumor salvaje de la trama de procesos pretélicos que ahí se convocan. Ahora bien, los cruces y mezclas que tienen lugar en esos momentos son tan frecuentes que resulta fácil entender que tal concreatividad, en el fondo, es de lo más vulgar. Por eso, aunque evitemos en lo posible el dudoso panpsiquismo filosófico, sí sugerimos la idea de cierto pancreacionismo plural y, en general, mucho más inconsciente de lo que cualquiera de nuestros conceptos aprehende.

Intuición supratélica y arte del paisaje

Desde luego, no hace falta remitir ni a productos bien proyectados ni a problemas replanteados. Los azares plurales del mundo y las asociaciones espontáneas ya contribuyen al paisaje, un paisaje que se da cuando los miles o millones de disoluciones, errancias o cambios que acontecen a cada instante provocan solapamientos y fusiones de resultados, no indeterminados, pero sí imprevisibles, coincidencias que, al intentar coordinarse, dan inicio a nuevos mundos y nuevas realidades. Ante tan singular diversidad, nuestro conocimiento no encuentra ni impresión

bien compre(n)siva ni palabra bien definida, por eso aquí hablamos de *exceso de mundo*. Es a ese exceso de embrollos pretélicos llenos de potenciales en espacios abiertos a lo que aquí denominamos *paisaje*, un paisaje que cabe pensar menos como simple solución o fácil y determinada repetición orientadas teleonómica o teleomáticamente que como eterna concreción. Todo paisaje, en un momento dado, implica cruces y singularidades únicos; por eso, todo paisaje tiene algo de arte inconsciente o proceso concreativo.

Ahora bien, una cosa es ese paisaje en tanto que arte inconsciente que remite a un fondo pretélico, y otra cosa es tanto la intuición de dicho paisaje como la promoción consciente del arte del paisaje. Al respecto, conviene ir por partes.

Por un lado, ¿cuándo surgió el paisaje como intuición de ese exceso concreativo entre los seres vivos o los animales humanos? Obsérvese que no hablamos de la conceptualización o representación del paisaje, sino de su intuición. Comentado ya el caso de algunas bestias capaces de jugar a juegos peligrosos e inútiles, se entenderá que algunas de ellas hayan sido vistas encaramándose a lugares elevados para luego mirar, sin aparente razón, el horizonte (Fehling, 1974: p. 43-48). Cabe insistir en este dato que cuestiona la teoría que defiende que el paisaje es una representación humana nacida en cierto periodo histórico reciente. De hecho, visto lo visto, el paisaje como intuición del exceso del mundo pudo nacer en el momento mismo en que la doble errancia, tanto neuronal o divagadora como corporal o vagabundeadora, hubo aparecido. Sin duda, una cosa es la divagación, y otra su consciente asunción. Pero la intuición de la excesiva y concreativa prodigalidad del mundo que hace posible la experiencia del paisaje no es necesaria conceptualización de tal intuición ni transformación de tal presencia en su representación. Así como un pájaro sabe volar sin saber nada de teoría de la aviación, un primate encaramado puede mostrarse extasiado sin conocer el concepto de paisaje. Que los historiadores necesiten testimonios y pruebas fiables para construir su historia no significa que no exista una historia secreta de intangibles que preceda a la otra. La representación del paisaje alzó el vuelo al atardecer de la vida del paisaje. La pregunta, por tanto, es si debemos llamar conocimiento a la tardía y secundaria representación pictórica o conceptual, o si el conocimiento está ya presente en la intuitiva y nerviosa vivencia que la precede.

Efectivamente, las representaciones mentales de cierto paisaje acotado por la visión solo son prueba de los olvidos y limitaciones de los seres orgánicos. No podemos dejar de ver el mundo en perspectiva y de acuerdo con un concepto. El mundo siempre es para los pobres mortales

una perspectiva y cierto lugar o país, es decir, una imagen limitada de la superficie de la Tierra. Ahora bien, si entre humanos llegamos a llamar a esa perspectiva y a ese país *paisaje*, y si a otros animales se les puede ver ahí anonadados, es porque, al calor de nuestras muy pretélicas errancias internas, nos hacemos con una intuición adecuada al caosmos pretélico que nos rodea —*adaequatio intuitionis ad rem*—, una intuición que permite que nos veamos afectados por el exceso del mundo, por esos espacios aparentemente limitados en los que puede acontecer lo improbable.

En resumen, el paisaje implica la asunción, por parte de la vida organizada, de los rumores salvajes de movilidad pretélica o desorganizada. Sin esa óptica movilidad no hay paisaje ni exceso del mundo, pero sin nuestra intuición interior no estaríamos hablando de paisaje. A nuestro juicio, esa es la única *trajection* a la que conviene apelar a la hora de pensar el paisaje. La otra, la que lo cifra en la mutua necesidad de objeto y sujeto para que haya paisaje, ya nos coloca en el concepto. Y el problema es que el concepto o representación intelectual ya congela y mata la intuición primera. Así pues, antes de decantarse en sujeto u objeto, no solo el mundo es exceso, sino que la vida campa en lo *yecto*. Para recuperar ese momento, es preciso deponer el *subiectum* en beneficio de lo errático y pretélico. Es ahí como se produce la *adaequatio intuitionis ad rem*, es decir, que el ser vivo se abre al paisaje porque identifica el exceso del mundo con sus propios rumores internos.

Fue Augustin Berque quien intentó convertir la noción de *trajection* en concepto central del pensamiento paisajero. La noción tenía valor porque se presentaba ya para glosar la mutua implicación del sujeto y el objeto en la construcción del paisaje y para intentar desbordarlos a ambos. Sin embargo, Berque seguía, como Roger, instalado en la idea de que era necesario apelar a un concepto o representación epocal concreto, por lo que devolvía la noción de paisaje a los fueros del sujeto (Berque, 2000). Frente a la de Berque, nuestra teoría del trayecto intenta colocarnos mucho más cerca y mucho más lejos, y por eso no decimos *adaequatio intellectus ad rem*, sino *adaequatio intuitionis ad rem*. La intuición no es la intelección, sino que la precede, del mismo modo que las sensaciones de los sentidos y de los afectos preceden a los necesariamente limitados significados de palabras y conceptos. Estos últimos deben estar bien acotados, porque nacieron para facilitar la comunicación con el otro y con uno mismo, y no es posible la comunicación si emisor y receptor no comparten unos sentidos claros. Pero, antes de toda palabra y concepto de significados bien acotados está el reguero de sensaciones y afectos del que aquí hemos hablado. Para que el sujeto toque tan mundanos excesos, debe precisamente dejarse en manos de ellos, es decir, de esas sensaciones y de esos erráticos trayectos. Pero eso supone desnudarse del sujeto



Imagen 4. Todo paisaje, en un momento dado, implica cruces y singularidades únicos; por eso, todo paisaje tiene algo de arte inconsciente o proceso concretivo.

y desbordar sus representaciones, lo que implica intuirse y vivirse como otro(s) para acceder a la intuición de lo ajeno.

Por otro lado, ¿es posible, a partir de tal intuición, construir conscientemente paisajes concretivos? Sin duda, mi mirada habita el espacio y concreta el paisaje. En todo caso, aquí no hablamos de ninguna síntesis o mediación entre el sujeto y el objeto. En este sentido, cabe preguntarse si podemos hablar de una arquitectura del paisaje concretiva.

Parece claro que resulta posible para el ser humano concebir un paisaje teleomático consagrado al reflejo y la repetición —un buen ejemplo sería el espejeante Versalles ya determinado y guionizado por Luis XIV—. También es obvio que vivimos rodeados de explotaciones teleonómicas y reinventiones hipertélicas dedicadas a la cría y a la producción —el terrible mundo de la optimización—. Ahora bien, como prueban ciertas derivas del *land art*, así como algunas piezas e intervenciones jardineras y paisajísticas recientes, junto a todo lo anterior, no es que sea posible construir paisajes concretivos, sino que estos constituyen el paisaje por excelencia.

Conclusión. Sobre paisaje concreativo y depaisaje

Puesto que, más que de acciones cuidadosamente proyectadas, se trata de la administración de meros trayectos de errática concreación en los que el supuesto autor se olvida de su yo y depone las armas, para referirnos a ellas nos gusta hablar de *depaisajes*.

El término *depaisaje* parece pertinente porque nació en francés a partir de la noción de *dépaysement* o desorientación. El paisaje fruto de las errancias es un paisaje, no solo concreativo, sino desorientador o abierto a muchos sentidos. Fue la insistencia surrealista en el *dépaysement* que provocan la deambulación y la superposición azarosa (Maderuelo, 2008: p. 163-189) lo que derivó en el hallazgo del *dépaysagisme* (López Silvestre, 2022). Serían los surrealistas los primeros en utilizar la expresión, aplicándola al resultado del solapamiento de fragmentos que habían salido despedidos tras la catástrofe interior o exterior (*dépaysagisme*) y a la desorientación (*dépaysement*) provocada por este.

Concretamente, si damos por buenos los cuatro tipos de creación adelantados antes —la repetición, la solución, la reinención y la concreación—, distinguiremos otros cuatro tipos de depaisajes, y en todo caso resulta evidente que los más claramente abiertos a las impredecibles errancias serán los últimos. Primero, un depaisajismo teleomático obsesionado por las repeticiones de la naturaleza, por las formas regulares a las que una y otra vez esta nos lleva. Ese énfasis en las repeticiones no solo nos lo encontramos en las rítmicas series de algunos fotógrafos como los Becher, sino también en la obra de artistas legendarios como David Nash con su *Wooden Boulder*. Después, un depaisajismo teleonómico, por ejemplo, el del curioso descampado de Pierre Huyghe con su panal de abejas haciendo cosas de abejas, esto es, buscando polen y construyendo su panal. También cabe mentar un depaisajismo hipertélico, por ejemplo, el de los espigadores de Agnès Varda, que parten de un movimiento arquetípico —el del cazador-recolector de antaño—, pero para extrapolarlo a las funciones más diversas. Frente a todo eso, será necesario en el futuro demorarse en un depaisajismo supratélico siempre errático y concreativo. Por un lado, cabe mostrar cuánto tienen de depaisajes los oníricos mundos *disjuntos* de B. Tschumi. Pero, por otro lado, no cabe duda de que el más pendiente de apuntar hacia lo pretélico del medio ambiente y de las más sencillas cunetas o *terrains vagues* ha sido Gilles Clément. Justo al lado del depaisajismo de Clément vuelve a cobrar vida el exceso del mundo.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2017). “Teoría de la hipóstasis”, en *El uso de los cuerpos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, p. 251-269.
- ARENDRT, Hannah (2016). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- ARISTÓTELES (2000). “[Las cuatro causas y la filosofía anterior]”, en *Metafísica*, libro I, capítulo III. Madrid: Gredos, p. 67 y ss.
- BERGSON, Henri (1986). *Introducción a la metafísica*. México: Porrúa.
- (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- BERQUE, Augustin (2000). *Médiance. De milieux en paysages*. París: Belin; Reclus.
- BESSE, Jean-Marc; TIBERGHEN, Gilles A. (eds.) (2018). *Paysages en commun / Les Carnets du paysage*, núm. 33. Versailles: ENSP; Actes Sud.
- BRUNO, Giordano (1987). *Los heroicos furores*. Madrid: Tecnos.
- BURKE, Peter (2010). *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal.
- CLIFFORD, James (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.
- COCCIA, Emanuele (2017). “El soplo del mundo”, en *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires: Miño y Dávila, p. 61-62.
- DELEUZE, Gilles (2005). “De la doble causalidad”, “De la génesis estática ontológica” y “De las singularidades”, en *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, p. 126-145.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2004). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- DILTHEY, Wilhelm (1944). “Estructuración del mundo histórico por las ciencias del espíritu”, en *El mundo histórico. Obras de Wilhelm Dilthey*, VII. México: FCE, p. 91-271.
- DUMOULIÉ, Camille (2012). “The Esthetic of Excess and the Excess of Esthetic”, *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 16, núm. 2 (marzo de 2012), p. 205-216.
- FEHLING, Detlev (1974). “Motivbereiche des Ausschauens bei Tieren [Motivos de las miradas de los animales]”, en *Ethologische Überlegungen auf dem Gebiet der Altertumskunde*. Múnich: C. H. Beck, p. 43-48.
- FREUD, Sigmund (2007). “El malestar en la cultura”, en *Obras completas*, tomo 8. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 3017-3023.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
- GROISARD, Jocelyn (2016). “La tripartition de mélanges”, en *Mixis. Le problème du mélange dans la philosophie grecque d'Aristote à Simplicius*. París: Les Belles Lettres, p. 79-104.
- GROOS, Karl (1898). *The play of animals*. Londres: Appleton.

- GROOS, Karl (1919). *The play of man*. Londres: Appleton.
- HEIDEGGER, Martin (1985). “El principio de razón”, en *¿Qué es filosofía?* Madrid: Narcea, p. 70-93.
- HOBBS, Richard J. et al. (2006). “Novel ecosystems: theoretical and management aspects of the new ecological world order”, *Global Ecology and Biogeography*, vol. 15, p. 1-7.
- HODGES, H. A. (1952). *Philosophy of Wilhelm Dilthey*. Londres: Routledge.
- HORKHEIMER, Max (2002). *Crítica de la razón instrumental*. Madrid: Trotta.
- HUSSERL, Edmund (1962). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Libro I: *Introducción general a la fenomenología pura*. México: FCE.
- JACKSON, John Brinckerhoff (2010). *Descubriendo el paisaje autóctono*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- JARRY, Alfred (1980). *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*. N. Arnauld y H. Bordillon (eds.). París: Gallimard.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1998). “La tarde iba jugando con colores suaves... de ‘La voz velada’”, en *Segunda Antología Poética*. Madrid: Espasa, p. 211.
- KANT, Immanuel (1987). *Primera introducción de la Crítica del Juicio*. Madrid: Visor.
- LACAN, Jacques (1987). “De la mirada como objeto *a* minúscula”, en *El Seminario. Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis* — texto establecido por Jacques-Allain Miller—. Buenos Aires: Paidós, p. 75-125.
- LÓPEZ SILVESTRE, Federico (2003). “Por una historia comprensiva de la idea de paisaje. Apuntes de teoría de la historia del paisaje”, *Quintana*, núm. 2, p. 287-303.
- (2008). *Os límites da paisaxe na Galicia dos Austrias (1517-1700)*. *Historia da paisaxe*, I. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2009). *A emerxencia da paisaxe na Galicia da Ilustración (1700-1833)*. *Historia da paisaxe*, II. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2011). “¿Es el paisaje simple reconocimiento? Sobre mis problemas de atención en Barbizon”, en Toni Luna; Isabel Valverde (dir.). *Teoría y paisaje*. Volumen 1: *Reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Barcelona; Olot: Universidad Pompeu Fabra; Observatori del Paisatge, p. 89-102.
- (2012). “Una mirada otra”, en *Los pájaros y el fantasma. Historia del artista en el paisaje*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, p. 29-136.

- LÓPEZ SILVESTRE, Federico (2016). “El riu en l’art contemporani i algunes notes de potamologia pràctica”, en Joan Nogué; Laura Puigbert; Gemma Bretcha (eds.). *Paisatge, patrimoni i aigua*. Olot: Observatori del Paisatge, p. 88-115.
- (2019). “Ruïnes a l’inrevés i poètiques del (des)fer”, en Pere Sala i Martí; Laura Puigbert; Gemma Bretcha (eds.). *(Des)fer paisatges*. Olot: Observatori del Paisatge, p. 56-81.
- (2022). “Les ruïnes d’une raison...’. Desontologización del pensamiento y destrucción de la arquitectura y el paisaje”, en Juan Calatrava *et al.* (eds.). *Arquitectura y paisaje*. Madrid: Abada, vol. 1, p. 37-55.
- LUISI, Luigi (2010). *La vida emergente*. Barcelona: Tusquets.
- MADERUELO, Javier (2008). “Ciudad y poesía”, en *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos (1960-1989)*. Madrid: Akal, p. 163-189.
- MAYR, Ernst (2006). “Teleología”, en *Por qué es única la biología*. Buenos Aires: Katz, p. 59 y ss.
- MILTON, S. J. (2003). “‘Emerging ecosystems’: a washing-stone for ecologists, economists and sociologists?”, *South African Journal of Science*, 99, p. 404-406.
- NANCY, Jean-Luc (2013). *La ciudad a lo lejos*. Buenos Aires: Manantial.
- NIETZSCHE, Friedrich (1996). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos.
- (2000). *La voluntad de poder*. Madrid: Edaf.
- (2001). *El gay saber o gaya ciencia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (2003). *Escritos sobre Wagner*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2008). *Fragmentos póstumos*, IV. Madrid: Tecnos.
- NOGUÉ, Joan (2017). *Paesaggio, Territorio, Società Civile*. Melfi: Libria. [Título original: *Paisatge, territori i societat civil*].
- OAKES, Guy (1986). “Windelband: The Methodological Ideal of Idiographic Knowledge”, en “Introduction” a Heinrich RICKERT. *The Limits of Concept Formation in Natural Science: A Logical Introduction to the Historical Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press, p. IX-XIII.
- OLWIG, Kenneth (2002). *Landscape, Nature and the Body Politic*. Madison: University of Wisconsin Press.
- OPARIN, Alexander (2000). *El origen de la vida*. Madrid: Akal.
- PAREYSON, Luigi (2014). *Estética. Teoría de la formatividad*. Madrid: Xorki.

- POINCARÉ, Henri (1905). *La valeur de la science*. París: Flammarion.
- SCHÜRMAN, Reiner (2017). *El principio de la anarquía*. Madrid: Arena Libros.
- SIMMEL, George (1950). *Problemas de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Nova.
- SIMONDON, Gilbert (2009). *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*. Buenos Aires: La Cebra.
- (2018). “Hipertelia y autocondicionamiento en la evolución técnica”, en *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo, p. 71-77.
- TRAWNY, Peter (2016). *Fuga del error. La anarquía de Heidegger*. Madrid: Herder.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (2002). *La lámpara maravillosa*. Madrid: Espasa-Calpe.
- WEAVER, Warren (1964). “Recent contributions to the mathematical theory of communication”, en Claude E. Shannon. *The mathematical theory of communication*. Urbana [IL]: University of Illinois Press, p. 1-28.
- WHITEHEAD, Alfred North (2021). *Proceso y realidad*, traducción de Miguel Candel. Girona: Atalanta. [Título original: *Process and Reality*, de 1929].
- WINDELBAND, Wilhelm (1949). “Historia y ciencias de la naturaleza”, en *Preludios filosóficos*, traducción de Wenceslao Roces. Buenos Aires: Santiago Rueda, p. 315-321.