



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

Autenticitat i inautenticitat com a categories d'aplicació al paisatge: Un estudi fenomenològic

Gabriel Alomar Garau

Grau de Filosofia

Any acadèmic 2019-20

DNI de l'alumne: 43044007J

Treball tutelat pel Dr. Joan González Guardiola
Departament de Filosofia i Treball Social

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball: Autenticitat, Filosofia del paisatge, fenomenologia, Heidegger, Lévinas, Benjamin

Índex

Agraïments		Pàg.
1.	Introducció. Objecte i objectius del treball	1
2.	Delimitació del concepte de paisatge	2
2.1	Conceptes geofísic, artístic i filosòfic de paisatge	10
2.2	L'enfoc fenomenològic. La vivència. L'emoció	14
3.	Autenticitat i paisatge	20
4.	La vivència «autèntica» del paisatge. Tres lectures	22
4.1	Benjamin: L'experiència auràtica del paisatge	23
4.2	Heidegger: El <i>Dasein</i> , disposició afectiva	29
4.2.1	Crítica d'Adorno a la «jerga» de l'autenticitat. Un apunt	38
4.3	Lévinas: Paisatges «inesperats» i «inoblidables»	40
5.	Conclusions	48
6.	Bibliografia	53

Annex d'imatges

Agraïments

El meu primer agraïment va dirigit a les admirables classes i les notes i suggerències del tutor d'aquest treball, el Dr. Joan González Guardiola, a qui dec la comprensió que per fi tinc de la metafísica i les fenomenologies de Heidegger i Lévinas. Comentats i interpretats per ell, s'entén millor per què el *Dasein* «fuig» de la seva millor versió, o per què rentar els plats pot resultar un acte de plaer. La visió del món és realment molt diferent després d'haver passat cinc anys amb morts predilectes com Empèdocles, Plató, Aristòtil, Montaigne, Spinoza, Rousseau, Kant, Hegel, Schopenhauer, Marx, Nietzsche, Wittgenstein, Austin, Benjamin, Sartre, Gadamer, Heidegger, Buber, Lévinas, Derrida o Foucault. També és diferent després d'haver visitat aquest altre món, més fred, fet de proposicions lògicament vàlides, o aquell més càlid fet d'encontres amb l'infinit dels altres. Tot això de la mà d'alguns professors i professores a qui cal agrair, sobretot, la seva originalitat i gran estil. L'Estètica amb el Dr. Cabot és impagable. Gràcies al Dr. Casadesús, els grecs són tots ells apassionants i merescudament entranyables, i tots ens estimam Sòcrates. La metafísica amb el Dr. González Guardiola és inicialment difícil i finalment bella. Els grecs en deien χαλεπὰ τὰ καλά. Un Treball de Fi de Grau posa literalment «Fi». Per mi, en canvi, representa un nou començament, i si l'òliba de Minerva aixeca el vol l'horabaixa, l'horabaixa mallorquina és també un mode metafísic del ser del paisatge.

1. Introducció. Objecte i objectius del treball

El paisatge i la seva teoria, sovint vinculada parentalment a la teoria del lloc, ha estat explícitament tematitzat com a categoria filosòfica almenys des de Simmel (1913). També ho ha estat com a categoria estètica, artística, arquitectònica, geogràfica i fins i tot ecològica. En el cas del present treball l'abordem des de la filosofia amb la idea de lligar-la amb les categories de l'autèntic i inautèntic, que aquí entenem com dos modes possibles del ser de les coses, i que filosòficament apareixen vinculades amb les nocions fortes de veritat, identitat o experiència del món. Certament, no són noves les contribucions teòriques i filosòfiques a la noció de paisatge, com tampoc ho són les aportacions a la fenomenologia de l'espai i dels ens en l'espai, gran part de les quals citarem i referenciem al llarg del treball. Ara bé, que l'objecte de la present investigació sigui l'autenticitat i la inautenticitat com a categories d'aplicació al paisatge ens obliga a la tematització de la mateixa noció de paisatge, semànticament complexa, i també a fer un recorregut per la noció filosòfica d'autenticitat, igualment problemàtica.

És així com la primera part del treball, amb inici a l'apartat 2, està dedicada a la delimitació del concepte de paisatge que emprarem aquí, respecte d'altres conceptualitzacions que, al nostre parer, no han sabut separar aquesta categoria de la de medi físic o fins i tot de la de naturalesa. Si la fenomenologia és la ciència de la investigació de l'experiència en primera persona, la demarcació conceptual del paisatge que fem aquí l'emprem també en tant que espai viscut o percebut en primera persona. En aquest sentit, ja que ens interessa la vivència «autèntica» o «inautèntica», l'eina d'estudi és la fenomenologia. No es tracta, doncs, d'estudiar l'espai com a totalitat d'ens intramundans, sinó d'analitzar-lo en tant que proveïdor de vivències. L'espai físic, teòric, és medible, quantificable, i és objecte de les ciències positives. L'espai viscut no és medible ni quantificable, i és objecte de la filosofia i la fenomenologia.

Per altra part, si l'autenticitat es predica com un concret mode d'existència dels ens que ens envolten i de les sensacions que ens provoquen, aquí l'analitzem quan s'aplica a un intangible que anomenem «paisatge». Intangible, perquè el paisatge constitueix una categoria filosòfica molt particular, que aquí entenem com aquest embolcall de sensacions que ens presta el medi, inaprehensibles però experimentades, i

que podem sentir o no com a «autèntiques». Com es veurà, defensem una concepció del paisatge allunyada per complet dels intents de cosificació realitzats per les ciències naturals. «Paisatge» no és pas allò que es veu de l'espai, sinó una forma de mirar. «Paisatge» no és cap disposició particular de coses en l'espai, sinó «tonalitat». Un intangible sense estructura ni funció. És experiència, vivència. El paisatge se sent.

L'apartat 3 pretén introduir les anàlisis que es fan als apartats posteriors, i per això s'hi fa una revisió somera de la noció d'autenticitat i la seva aplicabilitat al paisatge, amb vistes a desenvolupar la qüestió de les condicions de possibilitat que han de reunir-se en el paisatge –en l'«esdeveniment» o *Ereignis* d'un paisatge– perquè la seva vivència permeti jutjar-lo com autèntic o inautèntic. A partir d'aquí, l'apartat 4 està finalment i específicament dedicat al tractament de l'autenticitat tal com la formulen i resolen, des de la metafísica, des de la fenomenologia i també des de l'estètica, tres autors capitals: Heidegger, Levinas i Benjamin. De Heidegger, hem acudit a *Ser i Temps* (1927); de Lévinas, a *Totalitat i Infinit* (1961); i de Benjamin, a *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica* (1936), tots ells amb el complement ocasional de Husserl, Adorno, Buber o Harman. La lectura directa d'aquests textos fonamentals ens ha de permetre no només descriure les conceptualitzacions que fan de l'autenticitat, l'espai viscut i el paisatge, sinó també establir certes relacions creuades d'interès entre aquestes conceptualitzacions. En aquest sentit, l'objectiu últim de la nostra investigació és, precisament, descobrir-ne les eventuais coincidències i divergències, que poden quedar sense desvetllar quan els textos es llegeixen i s'analitzen de manera aïllada.

2. Delimitació del concepte de paisatge

El concepte de paisatge que emprem en la present investigació no és el que, tot adoptant un caràcter més aviat científicista, usualment s'empra en disciplines que comparteixen, amb diferents variants, l'estudi del medi físic o el medi habitat: ecologia, arquitectura, urbanisme, agronomia, geografia. En el nostre cas, ens interessa un enfoc humanístic del paisatge, i dins d'ell, filosòfic, inaugurat presumiblement per Georg Simmel (*Die Philosophie der Landschaft*, 1913)¹, i que, després d'això, ha tingut un llarg i fèrtil

¹ Georg Simmel, *Filosofía del paisaje*, Madrid, Casimiro Libros, 2013.

recorregut. Sembla, de fet, que la bibliografia recent al voltant del paisatge s'ha elevat per damunt de les contingències que el situen dins l'òrbita de disciplines com les esmentades, per assolir decididament l'àmbit de la filosofia. D'algun temps ençà, no són pocs els filòsofs, freqüentment des del camp de la fenomenologia, que han pres el paisatge i l'espai fenomènicament percebut com a matèria reflexiva i formuladora de teories.

Si l'origen semàntic del paisatge es troba primitivament en les Arts, aquesta atribució privativa ha sofert una important distorsió de la mà de disciplines com les esmentades, que s'han apropiat de la idea de paisatge fins arribar a tematitzar-la i resignificar-la com quelcom que difereix considerablement d'allò que evocava en origen. En llengua castellana, la paraula *paisage* [sic] apareix formalment consignada l'any 1708 al *Diccionario de Autoridades*, el primer de la *Real Academia Española*. La definició que se'n dona és «*pedazo de país en la pintura*», cosa que assenyala l'origen primàriament artístic del concepte. Més problemàtic resulta determinar la formació genètica del concepte de paisatge, que Berque (2009) situa en la Xina del segle IV o V. A Occident i a Europa, Maderuelo (2005) opta per situar en els primers anys del segle XVII la consolidació d'un concepte que ja venia mostrant «síntomes d'aquestes noves actituds» almenys des del segle I, quan en la cultura romana es detecten signes d'una apreciació dels valors estètics de l'entorn natural.

Tot i que els romans coneixien el concepte de manera embrionària, no deixaren encara cap paraula que en donés compte, però «sí van ser capaços de destil·lar la locució *loca amoena*»², compost lèxic en què molts estudiosos han vist el precedent del paisatge, per tal com fa referència a aquells llocs que resulten especialment plaents, i que es materialitzen sobretot en forma de jardins. La seva antítesi és el *locus horridus*, és a dir el lloc que desperta estats emocionals d'índole negativa, causats pel desplegament d'un seguit d'elements que no afavoreixen la vida o el benestar: sòls erms, vegetació severa, calor o fred excessius (el desert o la muntanya), terrenys accidentats, dèficit hídric. No obstant, el mateix Maderuelo creu que ni *amoenia* –llocs plaents, amens– ni *prospectus* –allò que un veu davant seu– ni *topia* –motiu pictòric diferent de la figura– prenien a l'antiga Roma el significat que ara té la paraula paisatge, perquè «aquella cultura no aconseguí o no va necessitar destil·lar una paraula concreta

² Javier Maderuelo, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada Editores, 2005, pàg. 173.

per a expressar aquest plaer de la contemplació»³, és a dir el lloc com un objecte de plaer estètic. Abans d'això, la llengua grega de l'època post-clàssica havia aconseguit articular les paraules *topographia* i *topothesia* per a expressar la descripció d'un lloc, lloc real i lloc imaginari, respectivament, malgrat que aquests termes no tradueixen cap sensibilitat envers l'entorn circumdant, i per tant no poden ser traduïdes com a «paisatge». *Topographia* i *topothesia* formen part de la *ekphrasis*, paraula que designa una descripció, però aquesta no té encara un caràcter pròpiament paisatgístic.

Tampoc l'Edat Mitjana descobrirà encara el paisatge –Alain Roger (2007) parla, en aquest sentit, de la «ceguera medieval»⁴–, i s'haurà d'esperar fins el Renaixement per trobar que les vil·les de la Toscana italiana, esdevingudes *luoghi di delizie*, s'aterrassen amb la finalitat de dialogar amb el seu l'entorn rural i, en definitiva, d'apropiar-se i beneficiar-se de les vistes. Es redescobreix el gust per la vida rústica, i en aquests nous llocs d'esbarjo l'arquitectura renaixentista s'ocuparà de la construcció d'elements destinats a gaudir de l'entorn que circumda la construcció: els *belvedere*, les *loggie*, les terrasses amb vistes als horts. La finalitat de tot plegat és aprofitar les vistes panoràmiques, a més de les que s'obren al jardí, com en el cas representatiu de *Villa Medici* a Fiesole, en la Toscana italiana, des de la qual es podien veure les torres de Florència o els meandres del riu Arno. Això vol dir que una de les claus que donen accés a allò que genuïnament és el paisatge sembla ser el plaer o la delectació sensitiva. Això ens situa en una interpretació del paisatge segons la qual aquest és vist com un objecte de valoració estètica i no pas de valoració cognoscitiva, almenys des del moment en què el medi ha esdevingut un eventual proveïdor de bellesa. Al Renaixement, el *paesaggio* designa la descripció –*topographia*– o representació pictòrica d'un lloc: del *topos* grec, que ara serà el *paese* o país.

Ja hem dit que és l'Art que inventa el paisatge, perquè és en la pintura –millor dit, en el dibuix– a on apareixen les primeres presentacions panoràmiques d'un territori. Segons Maderuelo (2005), l'any 1603 l'holandès Hendrick Goltzius dibuixarà *Paisaje de dunas cerca de Haarlem* (Figura 1), «el primer dibuix l'objectiu del qual és representar estèticament un lloc físic concret, sense que la seva execució hagi tingut la finalitat de servir com a fons per a una història, com a descripció topogràfica o d'un lloc

³ *Íbid.*, pàg. 13.

⁴ Alain Roger, *Breve tratado del paisaje*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007, pàg. 64.

o com apunt per a una composició»⁵. No sabem si casualment, l'any 1604 apareix documentada per primera vegada a Occident la paraula holandesa *landschap*, per referir-se a aquesta mena de paisatges, és a dir aquells que tradueixen l'experiència sensible, l'emoció davant una porció d'espai. El dibuix de Goltzius inauguraria, a Occident i a Europa, l'adveniment d'una cultura que ja ha destil·lat el concepte de paisatge, separant-lo i dissociant-lo d'allò que no és paisatge: medi físic, lloc, geosistema, geoforma, territori, regió, ecosistema, naturalesa. Si fos així, amb l'expressió «paisatge natural» es cauria en una tautologia.

La interpretació cosificadora del paisatge s'allunya per complet del concepte de paisatge que ens interessa en la present investigació, i també és àmpliament refutada pel ja citat Maderuelo (2005), per a qui «el paisatge no és allò que està allà, davant nosaltres, és un concepte inventat, o millor dit, una construcció cultural»⁶. Es tracta, en definitiva, d'un «constructe, una elaboració mental que els homes realitzem a través dels fenòmens de la cultura. El paisatge, entès com a fenomen cultural, és una convenció que varia d'una cultura a una altra. Això ens obliga a fer un esforç d'imaginar com és percebut el món en altres cultures, en altres èpoques i en altres medis socials diferents del nostre»⁷. Des d'una perspectiva fenomenològica, ens obliga a pensar els diferents «móns de la vida» (*Lebenswelt*) que donen lloc a aquestes convencions.

Si hem de fer cas d'aquesta concepció, el paisatge designa una interpretació del lloc, sempre subjectiva i sovint en clau estètica. També en clau hermenèutica, per tal com en el paisatge podem veure un totalitzador històric, un receptacle del passat en el present, un palimpsest. La noció de palimpsest aplicada al paisatge –una superposició de capes històriques que deixen veure les successives empremtes físiques de la tradició– també permet una pluralitat d'interpretacions en un mateix lloc. En el llenguatge de la fenomenologia, aquest fenomen d'acumulació de capes significatives pren el nom –curiosament, per mitjà de conceptes extrets de les Ciències de la Terra–, d'«estratificació» o de «sedimentació» (no de material rocós sinó de «sentits»). Gadamer emprà un terme geofísic –«horitzó»– per referir-se a la «fusió d'horitzons» que l'hermeneuta ha d'intentar fer amb els móns de significació d'altres èpoques, per tractar de salvar la distància històrica i cultural que separa un text original del seu intèrpret situat en el present.

⁵ Javier Maderuelo, *op. cit.*, pàg. 14.

⁶ Javier Maderuelo, *op. cit.*, pàg. 38.

⁷ *Ibid.*, pàg. 17.

Malgrat tot, cal reconèixer que a la qüestió de què és, ontològicament i metafísicament, paisatge, es fa difícil respondre d'un sol cop: «La fórmula, inconscient però efectiva, que produeix el paisatge no pot il·lustrar-se tan fàcilment; fins i tot, tal vegada, no pugui ni tan sols demostrar-se»⁸. Es tracta, per tant, d'una noció filosòficament problemàtica, ja que el paisatge no és una categoria rígida, reduïble a un únic marc teòric o epistèmic. Ben al contrari, cada disciplina ha vingut adoptant aquella noció que millor ha servit als seus interessos metodològics. Malgrat això, cap disciplina pot obviar el que hi ha en comú: «no hi ha paisatge sense lloc», els paisatges són «*placescapes*» (Casey, 2002). Ara bé, l'arrel del 'problema del paisatge' està, precisament, en la necessària separació conceptual entre paisatge i lloc, o entre paisatge i espai geofísic. Anàlogament, tampoc és el mateix casa que llar, malgrat que les dues accepcions tenen en comú la seva referència a un hàbitat. Són precisament aquestes distincions i aquestes complicacions les que ens obligaran a emprar les eines de la fenomenologia per intentar mostrar el llinar que permet alhora el seu veïnatge i la seva irreductibilitat.

Si en el terreny de les ciències ambientals i en general des de les posicions cognitivistes i objectivistes de l'apreciació estètica de l'entorn (Carlson, 2009), la predisposició ha estat la d'identificar el paisatge amb quelcom material i preexistent a tota representació, en l'àmbit de les humanitats la directriu sol ser la contrària: el paisatge és una imatge fenomènica del món. Imatge, a més a més, en sentit literal. La pintura d'un paisatge és la pintura d'un lloc, però com a pintura, obra d'un autor, pressuposa l'adopció del punt de vista particular que inevitablement modifica el paisatge observat. En el paisatge es presenta un lloc i, alhora, és un mode de presentarlo, val a dir de representar-lo. Tant és així que hi ha, segons Malpas (2011), «una concepció comú del paisatge segons la qual el paisatge és el producte d'una interpretació essencialment *representacional* de la nostra relació amb el món, que sempre implica separació i distància [*detachment*]»⁹. El món és un objecte que es posa a l'abast de la nostra mirada, i aquesta mirada és selectiva. Per Maderuelo (2005), és «el fruit de l'acumulació i decantació d'experiències visuals que passen per la contemplació de múltiples fenòmens nous, anteriorment inexistents»¹⁰. Per això mateix, «el paisatge

⁸ Georg Simmel, *op. cit.*, pàg. 11.

⁹ Jeff Malpas (ed.), *The place of landscape. Concepts, Contexts, Studies*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, pàg. 6.

¹⁰ Javier Maderuelo, *op. cit.*, pàg. 119.

és un constructe, una elaboració mental que els homes realitzam a través dels fenòmens de la cultura»¹¹.

A l'esmentada concepció *representacional* del paisatge cal afegir-hi el fet que, perquè hi hagi pròpiament paisatge, hi ha d'haver distància. En paraules d'Alain Roger (2007), «la percepció d'un paisatge, aquesta invenció dels habitants de les ciutats, suposa a la vegada distanciament i cultura, una espècie de *recultura*, en definitiva. (...) [Al camperol] li falta, per tant, aquella dimensió estètica que es mesura, sembla ser, amb la distància de la mirada, indispensable per a la percepció i la delectació paisatgístiques»¹². En efecte, podem pressuposar que en l'home primitiu o el camperol pre-paisatger, la dimensió estètica relativa a l'espai no hi està present més que de forma secundària. Per a ells, el territori és el lloc de treball i de rendibilitat, d'aquí que centrin tota l'atenció en les seves propietats físiques i utilitàries, proveïdores o no de fonts per a la supervivència. El camperol rares vegades es passeja –en sentit literal– pel seu camp. En rigor, la mirada «paisatgística» és pròpia dels individus cultes, educats a la ciutat. Miren el camp o la muntanya de forma ociosa –la mateixa actitud que el turista, per cert–, i per tant distanciada respecte de l'espai quotidià de l'home del camp. La quotidianitat del camperol està aferrada al tros de terra més que a un horitzó distant i productivament estèril.

Per altra part, no és només que el camp obert esdevé paisatge de la mà de la mirada culta i ociosa de l'habitant de la ciutat, sinó que, a més a més, esdevé més fàcilment paisatge perquè ho afavoreix la vista panoràmica. A la ciutat, l'estretor dels carrers i les pantalles visuals dels edificis dificulten la visió extensiva de l'horitzó –fins i tot la visió del cel–. Per això, sortir de la ciutat per visitar el camp o pujar a la muntanya¹³ són accions que jugaren a favor de la descoberta del paisatge. En relació amb això, és interessant la descripció de l'antropòleg Colin Turnbull, recollida per Tuan (2007), del cas d'un pigmeu de nom Kenge, habitant de la selva pluvial que un dia va ser conduït dalt d'un lloc des del qual es veien les grans pastures obertes. Hàbitat mancat d'horitzó, sense a penes diferenciació entre cel i terra, la selva té un efecte sobre la percepció segons el qual la perspectiva s'escurça. Allò que es veu es veu sempre a curta distància. Quan el pigmeu va veure per primer cop un ramat de búfals que

¹¹ *Ibid.*, pàg. 17.

¹² Alain Roger, *op. cit.*, pàg. 32.

¹³ És famosa, en la teoria del paisatge, l'ascensió de Petrarca al mont Ventoux, el dia 26 d'abril de 1336, amb l'única motivació de contemplar i valorar estèticament, des de dalt, el país circumdant.

pasturaven a varis kilòmetres de distància, va preguntar: «Quins són aquells insectes?»¹⁴.

Segons el que venim dient, l'observador del «paisatge» es defineix pel distanciament que pren respecte de l'objecte observat i, a partir d'aquí, l'adopció d'un punt de vista. No debades, els programes informàtics orientats a l'anàlisi espacial 'del paisatge' utilitzen el terme «punt observador» per definir la posició des de la qual el subjecte considera l'escena presentada, el seu camp o conca visual. A més d'això, en un primer moment s'entén que l'observador –si ho és, en sentit estricte, del paisatge–, ho és de forma passiva, cosa amb la qual Malpas (2011) no hi està d'acord, per tal com «la visió, com amb tots els modes de compromís sensorial, pressuposa activitat»¹⁵. L'observador del paisatge esdevé espectador, i aquest és un agent actiu que no es limita a arreplegar «paisatge» de forma passiva, sinó que activament selecciona, classifica i fa judicis de valor dels elements que, junts, donen forma a la imatge –i no cosa– a la qual donem el nom de paisatge. La mirada paisatgística és una mirada compendiadora i componedora d'una imatge de l'espai, i aquesta imatge s'instaura en l'instant en què es desvetllen les figures amorfes i imprecises de l'escena contemplada, com una boira que es dispersa i deixa veure la figura desvetllada, ja nítida, de la muntanya o la vall. En paraules de Besse (2010), en la contemplació d'un paisatge «*los trazos del mundo aparecen a la mirada como una invitación a explorar los detalles, todos los pliegues de lo visible, en una suerte de interminable viaje*»¹⁶. Al capdavall, amb el paisatge es materialitza una particular manera d'estar al món i de representar-se'l, i en definitiva una particular manera d'atrapar-lo a distància. Des d'una òptica fenomenològica, la vivència del paisatge és distinta no només segons les disposicions afectives i culturals de l'espectador, sinó també segons l'hora del dia, l'estació de l'any o el temps meteorològic.

Tot plegat, podem estar plenament d'acord amb Tiberghien (2001), per a qui «el marc, el punt de vista i l'horitzó són constitutius del paisatge»¹⁷. Sense aquests tres paràmetres, parlar de «paisatge urbà» és un contrasentit. S'hi ha d'haver creat un cert buit entre el punt d'observació i l'horitzó. Si el paisatge és tan sols una part limitada del

¹⁴ Yi-Fu Tuan, *Topofilia*, Barcelona, Melusina, 2007, pàgs. 112-113.

¹⁵ Jeff Malpas, *op. cit.*, pàg. 6.

¹⁶ Jean-Marc Besse, *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2010, pag. 19.

¹⁷ Gilles A. Tiberghien, «Horizontes». En: Maderuelo, J. (ed.), *Arte público: naturaleza y ciudad*, Fundación César Manrique, 2001.

país és perquè hi ha una posició de l'espectador que determina l'amplitud del camp visual, i una rugositat del terreny, que determina quina part es veu i quina no des del punt d'observació. Collot (1986), fenomenològicament, distingeix dues maneres en què es manifesta aquesta limitació: per la circumscripció o delimitació del paisatge al llarg d'una línia més enllà de la qual res no és visible –és el seu «horitzó exterior»–, i per l'existència d'unes parts que no són visibles dins l'espai així delimitat –són els seus «horitzons interiors»–¹⁸. En definitiva, tot paisatge es caracteritza per aquesta dialèctica del visible-no visible, amb unes parts de l'espai que no són visibles des de determinats punts d'observació, i altres que sí ho són. També es pot dir que hi ha una predisposició geometrizant primordial en l'ésser humà, la predisposició a enquadrar les seves activitats dins un marc d'estabilitat visual, de dimensions conegudes i expressades. A aquesta inclinació per l'enquadrament sembla que s'oposa, dialècticament, la contrària: la curiositat pel que hi ha en la part de darrera dels horitzons. En aquest sentit, tota experiència «de paisatge» suposa el desplegament de l'infinit del món en allò finit, perquè al mateix temps que la visió d'un paisatge confina aquest món dins del marc d'estabilitat visual, també obre un horitzó darrera del qual es presagien altres móns.

Fetes les anteriors consideracions, és important i necessari referir-se al moment en què històricament i culturalment s'inaugura la mirada pròpiament paisatgística, i, en definitiva, el paisatge. Augustin Berque, en *Cinq propositions pour une théorie du paysage* (1994)¹⁹ i en *Les Raisons du paysage* (1995)²⁰, explica que el concepte de paisatge no està present a totes les societats o en totes les èpoques, i a partir d'aquí enumera els quatre criteris empírics que una societat o una civilització ha de presentar per a poder considerar-se, en sentit estricte, una civilització paisatgista o paisatgera: 1) representacions lingüístiques, és a dir una o varies paraules per dir paisatge; 2) representacions literàries, orals o escrites, que cantin o descriguin les bellesa del paisatge; 3) representacions pictòriques el tema del qual sigui el paisatge; i 4) representacions jardineres que tradueixin una apreciació estètica de la naturalesa (no es tracta, doncs, de jardins de subsistència). Són nombroses les societats en les quals podem trobar un o altre dels tres últims criteris, però les úniques societats pròpiament

¹⁸ Michel Collot, «Points de vue sur la perception des paysages», *Espace géographique*, tom 15, núm. 3, 1986, pàg. 212.

¹⁹ Augustin Berque, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Editions Champ Vallon, Seyssel, 1994, pàg. 19.

²⁰ Augustin Berque, *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, París, Hazan, 1995, pàg. 39.

paisatgístiques²¹ són aquelles en què, a més de presentar el primer criteri, reuneixen el conjunt dels quatre criteris. Sigui com sigui, el primer n'és determinant i discriminatori.

Cal dir, tanmateix, que la circumstància no-paisatgística de certes societats no invalida el fet que els seus habitants no establissin relacions sensorials amb l'entorn, que Berque denomina proto-paisatgístiques, ja que tots els humans comparteixen unes capacitats sensorials comunes relatives a la percepció ambiental, que són anteriors i subjacents a l'aparició del paisatge com a tal. La sensibilitat cap a l'entorn no és suficient per demostrar la seva valoració en termes estrictament paisatgístics, de manera que calen certes proves culturals que certifiquin un interès genuïnament paisatgístic per aquest entorn. Per altra banda, Roger (2007) prefereix reservar la denominació de proto-paisatgístiques per a aquelles societats que només presenten, almenys, un dels criteris establerts per Berque. Per a ell, tota societat productora de jardins per a l'oci és proto-paisatgera de grau u, mentre que quan s'hi afegeixen representacions literàries i pictòriques del paisatge, és proto-paisatgera de grau dos i tres. És plenament paisatgera quan una societat presenta ja la paraula *paisatge*, com ocorre en el cas de les societats modernes, en què la tradició visual orientada al paisatge està plenament consolidada.

2.1. Conceptes geofísic, artístic i filosòfic de paisatge

La paraula *paisatge* serveix avui per referir-se tant a un entorn natural o humanitzat (un territori) com a una representació d'aquest entorn (una pintura de paisatge). La conseqüència d'això és que la fixació teòrica del concepte de paisatge i la mateixa paraula se'ns presenta ambígua, confusa i certament polisèmica, cosa que dificulta –o, directament, impedeix– la seva concreció en forma d'una definició amb validesa universal. La primera referència és geogràfica, i la segona artística. En tant que categoria geogràfica, Siegfried Passarge funda el 1913 el terme *Landschaftsgeographie* – Geografia del Paisatge– i posteriorment el de *Landschaftkunde* –Ciència del Paisatge–, i estableix per primer cop la distinció entre *Naturlandschaft* o paisatge natural i *Kulturlandschaft* o paisatge cultural. És d'aquesta manera que l'estudi del paisatge pertany a la tradició de la moderna Geografia en tant en quant el paisatge es concep com

²¹ En llengua francesa, Augustin Berque (1994 i 1995) fa servir l'expressió «*sociétés paysagères*», que en català podem traduir com «societats paisatgístiques», o per mitjà d'un galicisme d'elecció pròpia: «societats paisatgeres».

equivalent a una àrea o regió caracteritzable per les formes que pren el terreny, constituïdes a partir d'uns elements físics i culturals. L'any 1939, altre geògraf, Carl Troll, introdueix el terme «ecologia del paisatge», poc després que el botànic anglès Tansley introduís el d'«ecosistema» (1935).

La geografia científica moderna identifica el paisatge amb aquella entitat espacial modelada per la reunió integrada de certes característiques geològiques, climàtiques, hidrològiques, biològiques i humanes. A la homogeneïtat dels trets fisiogràfics se li posa el nom d'unitat de paisatge. Per als geòlegs, el paisatge és l'expressió d'una configuració determinada d'un territori en funció de la forma del relleu. En un assaig famós de Carl Sauer, *The Morphology of Landscape* (1925), aquest autor preconitza que el terme *paisatge* sigui proposat «per a designar el concepte unitari de la geografia, per a caracteritzar l'associació de fets peculiarment geogràfica. Termes equivalents, en cert sentit, són els d'àrea i regió. [El paisatge] podria ser definit, per tant, com una àrea composta per una associació distintiva de formes, tant físiques com culturals»²². Abans, el mateix Sauer defensa que «la tasca de la geografia es concep com la d'establir un sistema crític que abasti la fenomenologia del paisatge, amb el propòsit de copsar en tot el seu significat i color la varietat de l'escena terrestre»²³. I afirma: «La climatologia ha sigut fenomenològica abans que genètica»²⁴.

El cas és que la disciplina geogràfica, tot compartint un objecte d'estudi comú que és la superfície de la Terra, apareix molt fragmentada pel que fa als mètodes i a les formes d'entendre, epistemològicament, la seva raó de ser. Hi ha un combat entre ciència nomotètica i ciència ideogràfica. L'ortodòxia positivista i quantitativista de la *Geografia Teorètica*, liderada per William Bunge (1966), per a la qual la geometria espacial i la matriu de dades geogràfiques –el llenguatge de l'espai–, és garantia de certes, ha estat contestada per la geografia humanística –fenomenològica i existencialista–, que destaca les implicacions subjectives privatives del paisatge. Això ha estat rebutjat, per exemple, per Cosgrove (1985), per a qui la història de la idea de paisatge suggereix, en realitat, que l'origen de la seva valoració estètica es troba, en realitat, en les recerques empíriques de la certesa pels humanistes del Renaixement.

²² Carl O. Sauer, «The Morphology of Landscape». *Land and Life; a Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*. Ed. John Leighly, Berkeley, University of California Press, 1963, pàg. 321.

²³ *Ibid.*, pàg. 320.

²⁴ *Ibid.*, pàg. 329.

En línia amb les concepcions positivistes, la denominada escola ecològica del paisatge, americana, redunda en la concepció positivista del paisatge i amplia substancialment el seu caràcter ecosistèmic, per afirmar que és «un mosaic en què un grup d'ecosistemes locals es repeteix de forma similar en una àrea d'amplada kilomètrica (un objecte específic amb límits reconeixibles) –*A mosaic where a cluster of local ecosystems is repeated in similar form over a kilometers-wide area (a specific object with recognizable boundaries)*–»²⁵. Com es veu, les ciències ambientals identifiquen el paisatge com quelcom que està allà, abans del paisatge. Amb això també hi està d'acord Schatzki (2011), que té una concepció doblement restringida del paisatge: «un paisatge és una escena visible (...) i res no pot ser un paisatge que no sigui visible. (...) Un paisatge és una part del món, no una vista d'ell. (...) El paisatge és la cosa, no l'experiència visual»²⁶. No només això, sinó que, per Schatzki, tan sols un lloc en què hi ha activitat humana pot ser «paisatge».

En el costat oposat a la versió científicista, i en tant que categoria pictòrica, el paisatge designa la representació d'una porció de terreny amb una finalitat artística, val a dir amb la finalitat de suscitar una emoció. En paraules de Kessler (2000), és la «plasmació pictòrica de la sensibilitat que desperta en algú l'espai geogràfic»²⁷. Segons aquesta versió, el paisatge no és objectivable i per tant queda exclòs de qualsevol pretesa observació o anàlisi científica, ja que el plaer estètic o la sensibilitat queden fora del seu propòsit. Ja hem vist també que la paraula *paisatge* era, en origen, només una paraula de pintors.

Geofísica i pintura són dues formes distintes de representació del món, però el que ens interessa ara, als efectes de la present investigació, és explorar no tan sols el caràcter fenomènic del paisatge, sinó ampliar el seu estudi sobre la base de la fenomenologia. Com es veurà tot seguit, des d'aquesta perspectiva no existeix un món objectiu emancipat de l'experiència humana, de manera que tot coneixement s'adquireix a partir de l'experiència, d'allò que experimentem del món. De totes maneres, si l'espai és àmbit de l'experiència viscuda en primera persona, això no significa que no se'n puguin obtenir les generalitzacions que persegueix la ciència de tall positivista. Certament, les relacions emocionals o afectives amb el lloc no són fàcilment i

²⁵ Richard T.T. Forman, *Land Mosaic: The ecology of landscapes and regions*, Nova York, Cambridge University Press, 1995, pàg. 39.

²⁶ Theodore R. Schatzki, «Landscapes as Temporalspatial Phenomena», In: Malpas, J. (ed.), *The place of landscape : concepts, contexts, studies*, Massachusetts Institute of Technology, 2011, pàg. 66.

²⁷ Mathieu Kessler, *El paisaje y su sombra*, Barcelona, Idea Books, 2000.

directament reduïbles a dades, i per això les afeccions envers el paisatge escapen obstinadament als intents de concreció i objectivació científica. Però la fenomenologia no nega l'existència d'una realitat o un món extramental –i en aquest sentit és epistemològicament realista–. Tan sols rebutja que la dotació de sentit del món es faci deslligada de l'experiència humana. El sentit emergeix després de l'*epojé*, no abans, perquè el contrari suposa acceptar les tesis del positivisme més ingenu. Al capdavall, la ciència, les dades dels científics i la descoberta científica del món, és una construcció humana. En el cas del present treball, hem escollit l'enfoc fenomenològic precisament perquè l'entitat a la que anomenem «paisatge» és una entitat característicament construïda i dotada de sentit en tant que percebuda o vivenciada interiorment, en primera persona.

Dit això, el caràcter fenomenològic de l'estudi que estem fent en la present investigació ens obliga a rebutjar per complet les conceptualitzacions que cosifiquen el paisatge, i a insistir en el seu caràcter intangible. Aquesta és la línia en la que se situa Cosgrove (1984), per a qui «el paisatge no és només el món que veiem, sinó que és una construcció, una composició d'aquest món. El paisatge és una manera de veure el món»²⁸. Per part seva, Malpas (2011) pensa que el paisatge té el caràcter de revelació: «Com la revelació, el paisatge uneix les coses, les connecta, les permet aparèixer; com la revelació, el paisatge també amaga les coses, les elimina, les enfosqueix de la vista; com la revelació, el paisatge és cristall singular i allò més remot. El paisatge és on ens trobem i també ens perdem nosaltres mateixos»²⁹.

Especialment útil i rellevant per al nostre treball és la concepció de Simmel (2013) –la que aquí manejarem principalment–, segons la qual el paisatge es pot definir per la seva *Stimmung*, que en alemany significa al mateix temps «atmosfera», «tonalitat espiritual», «estat d'ànim». La *Stimmung* del paisatge és la «unitat que coloreja, sempre o momentàniament», i que «penetra tots els seus distints elements» fins a reunir-los en una «unitat sentida»³⁰. Cada paisatge pot ser definit –tot i que inefablement– per la seva «tonalitat» caracteritzadora. En tant que intangible, el paisatge es pot sentir però no tocar. Els matisos «tonals» del paisatge es capten polisensorialment, d'aquí que tota versió cosificada, objectivada i tècnicament replicada del paisatge en una pantalla

²⁸ Denis E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1984, pàg. 13.

²⁹ Jeff Malpas, *op. cit.*, pàg. 6.

³⁰ Georg Simmel, *op. cit.*, pàg. 18.

d'ordenador, no produeixi afectes ni emocions: el sol no brilla realment. L'escuma del mar no centelleja. Les fulles verdes de l'arbre tenen l'aspecte del plàstic. L'aire no té olor. Els sons de la naturalesa són els d'un robot.

En relació amb aquests aspectes ve al cas la idea segons la qual la visió és, dels cinc sentits, un sentit privilegiat. Si això s'accepta, podem dir que és la mirada –mirada conscient i intencional– allò que funda el paisatge, perquè és allò que facilita la creació d'un determinat enquadrament del món-entorn. Tanmateix, seguint Heidegger, la visió del món no és de cap manera pura, virginal, innocent, neutra, tal com propugna la «reducció» de Husserl³¹. Ben al contrari, la visió del paisatge està ja impregnada de la realitat cultural, social i intersubjectiva del subjecte que contempla, però precisament per això el subjecte és capaç de donar una estructura a la confusa i desgavellada infinitat d'imatges que es presenten davant la vista. En definitiva, és capaç de dotar de significació i de sentit al món. No és menys important la idea segons la qual la visió del paisatge comporta distints nivells jeràrquics d'atenció visual, perquè no sembla el mateix veure que mirar, ni mirar que observar, ni observar que contemplar. En cert sentit, l'acte de contemplar comporta un nivell de pensament superior al de la simple visió, mirada o observació, i es pot dir que la història de la mirada de l'home al seu entorn culmina quan el lloc es comença a contemplar com un objecte de plaer estètic.

2.2. L'enfoc fenomenològic. La vivència. L'emoció

L'enfoc fenomenològic de l'estudi de l'espai i del paisatge no és completament nou, i ha estat explorat, de fet, per no pocs investigadors del camp de la filosofia i de la geografia de tall fenomenològic: Edward Relph (1976), David Seamon (1979), Yi-Fu Tuan (1977, 2007) o Anne Buttimer (1969), entre d'altres. Tuan, per exemple, ha estudiat els llaços afectius de l'ésser humà amb l'entorn material, vincles als que dona el nom de *topofilia*, un neologisme. Dins del mateix camp de comprensió trobem conceptes tals com *topofòbia*, *topolatria* o *toponegligència*, aquest últim com a causa, per exemple, de les crisis ecològiques. També ha estat estudiada la formació del sentit d'identitat i pertinença respecte a un lloc, cosa que vol dir transformar l'espai en

³¹ El concepte fenomenològic de «reducció» apareix per primera vegada a *Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen* (La idea de la fenomenologia. Cinc lliçons), d'Edmund Husserl, l'any 1907.

quelcom amb significació. Són igualment interessants els estudis relatius als espais desitjats, els recordats o els de la imaginació.

En relació amb aquests aspectes destaca *La poétique de l'espace* de Gastón Bachelard (1957)³², per a qui la investigació o «topoanàlisi» sobre l'espai o el lloc ha d'ocupar un lloc preminent en tot estudi fenomenològic de la memòria, del jo i de la ment humana: els llocs que habitem, l'espai habitat, donen forma als pensaments humans, als records i als sentiments –els espais «interiors»–, de la mateixa manera que els nostres pensaments, records i sentiments també donen forma al lloc –els espais «exterior»–. En aquest sentit hi ha una dialèctica jo-espai que s'ha d'explorar, i que Bachelard aplica no només als espais tancats domèstics i íntims com l'habitació, l'armari o la llar, sinó també a la seva extensió –el paisatge–: el jardí, el poble, la ciutat, la vall, el cel, el mar. Espai interior o intern –ment– i espai exterior o extern –món– sembla que es transformen mútuament en la mesura en què l'espai interior s'externalitza i l'espai exterior s'interioritza. Merleau-Ponty examina també aquesta dicotomia i escriu a *Phénoménologie de la perception* (1945): «*El interior y el exterior son inseparables. El mundo está todo al interior y yo estoy todo al exterior de mí*»³³. Per part seva, la «fenomenologia del paisatge» que resa en el títol d'un llibre famós de l'arqueòleg Christopher Tilley (1994), no és una fenomenologia del paisatge conceptualitzat com a ens immaterial, sinó com a ens format pels materials del passat que l'arqueologia ha tret a la llum, i que l'investigador ha d'interpretar hermenèuticament amb les eines de la fenomenologia, és a dir entrant directament en el lloc de la troballa arqueològica per treure'n la informació sensorial –vista, oïda, olfacte, tacte– que proveeix el propi terreny, val a dir la «materialitat» del lloc.

La Fenomenologia inaugurada per Husserl fa una distinció entre els objectes reals i els «fenòmens». Els primers són aquells que existeixen per si mateixos, i l'existència dels quals no depèn del fet que els humans puguin advertir-los, observar-los. Els segons són els objectes en tant que «fenòmens», és a dir en tant que quelcom observat i conegut per nosaltres. Hi ha una correlació directa entre el fenomen i el subjecte davant del qual apareix. L'ésser dels objectes-reals no depèn dels humans, mentre que l'ésser dels objectes-fenomen sí en depèn, i és inseparable dels actes del

³² Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

³³ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, trad. J. Cabanes (Barcelona: Planeta-Agostini, 1993), p. 416.

subjecte. Allò que mena de l'objecte-real al fenomen pur –aquell que s'evidencia quan és descobert pels sentits– és la reducció fenomenològica, que permet que els objectes-fenomen es revelin com quelcom diferent dels objectes-reals. Per altra part, Husserl descriu un jo pur, que no és cap cosa, sinó l'àmbit mental en el qual es produeixen els actes que fan que els fenòmens es manifestin com a tals. Tan sols el jo pur veu, pensa, sent, recorda o imagina, perquè és en el jo pur –en l'esfera immanent de la consciència del subjecte– a on es dona tot fenomen, originàriament. També Kant limita els fenòmens a allò que el subjecte, en la consciència, hi pot rebre, perquè el subjecte és constitutiu del fenomen. Fins i tot l'espai, en Kant, no és un concepte de l'experiència sinó condició *a priori* de tota experiència exterior: podem imaginar espai amb coses, però no és possible imaginar coses sense espai.

En base a les anteriors consideracions, es pot afirmar que hi ha un espai-real i un espai-fenomènic –el que només capta el jo pur com a contingut de la consciència–. L'estudi de la fenomenologia implica invertir la direcció de la investigació, i examina com l'espai objectiu està constituït com a tal objectiu en l'experiència del subjecte. L'estudi fenomenològic de l'espai és aquell en què allò que s'estudia no és el que l'objecte-espai és, sinó com apareix o es manifesta en la consciència, en tant que fenomen o vivència intencional. En aquest sentit, la fenomenologia és superadora de l'ontologia. En tant que estudi de l'espai que se'ns presenta subjectivament com a fenomen, la fenomenologia de l'espai implica la descripció de la manera com l'experimentem, en primera persona: experiment amb la vista i en general amb els òrgans sensorials, però també l'experiment del record o de la imaginació. En tant que fenomen, l'espai no pot ser concebut com quelcom separat de la seva experiència en el subjecte. Fenomenològicament, l'espai és espai viscut. La mateixa tradició fenomenològica utilitza el terme alemany *Erlebnis* per designar allò viscut o l'experiència viscuda. En aquest punt pot esmentar-se la distinció que es pot fer entre els conceptes de vivència (*Erlebnis*) i experiència (*Erfahrung*), distinció que motivà, per cert, un desencontre filosòfic entre Walter Benjamin i Martin Buber³⁴, que tindrem ocasió d'examinar a l'apartat 4.1.

³⁴ Malgrat que aquests pensadors –tots dos jueus alemanys– foren coetanis i mantingueren certa correspondència, sembla que Benjamin va manifestar una especial i vehement oposició al culte que Buber va professar a la «vivència». Així, en un llibre de Gershom Scholem, amic íntim de Benjamin, el mateix Scholem escriu: «[Benjamin] *decía sarcásticamente que, si por Buber fuera, la primera pregunta que habría que hacer a todo judío debería ser: '¿Ha tenido usted ya su vivencia judía?'*. Benjamin pretendía

L'òptica fenomenològica de l'espai és, precisament, la que ens permet abordar un intangible com és el paisatge, perquè, segons hem aclarit, el paisatge és un constructe mental, una manera de mirar, una revelació particular d'una part de la superfície de la Terra, el resultat de la qual n'és una imatge personal i dotada de sentit. En aquest sentit, diu Simmel que la naturalesa «és reconstruïda per la mirada de l'home, que la divideix i l'aïlla en unitats distintes, en individualitats anomenades *paisatge*»³⁵. Dit d'una altra manera, no hi ha paisatge fins que un fragment de l'espai rep l'atenció de la mirada humana –hi ha, per cert, una preponderància de la percepció visual quan atenem el paisatge, però la recepció del paisatge no és incompatible amb la percepció sonora o olfactiva–. Els ens del món fenomènicament constituïts els rebem sensorialment, i quan aquest fenomen crea una resposta emocional –una afecció– en el subjecte que l'observa, del resultat en diem paisatge. Paisatge és, d'entrada, experiència sensible, afectiva, d'allò espacial que ens embolcalla, cosa que explica que el seu aspecte desperti estats emocionals de signe positiu –agradable o plaent– o negatiu –desagradable o desplaent–. No és estrany que fossin els artistes, en tant que individualitats predisposades a la materialització d'una emoció en forma d'obra d'art, els primers en mostrar la seva sensibilitat particular envers els elements del paisatge. També és conegut que al segle XVIII hi haurà un creixent interès en donar noms –certes categories estètiques– a les formes diferenciades en què es presenta l'agradable: bell, pintoresc, graciós, curiós, sublim, etc. S'emprèn així un procés de racionalització de l'àmbit de l'experiència estètica i del judici del gust, amb Kant com a figura preeminent.

En qualsevol cas, des d'un punt de vista fenomenològic, l'espai geofísic, objectual, geometrizable, és espai viscut en la mateixa mesura en què ho és el paisatge en tant que revelador d'una emoció. Totes dues entitats són fenomenològicament accessibles com a espais viscuts: l'espai geofísic ho és pels humans que el geometritzen i l'examinen cognoscitivament o científicament, de la mateixa manera que el paisatge ho és pels humans que adopten envers ell una actitud contemplativa, distanciada, ociosa. Coincidim aquí amb el plantejament que fa Besse (2010) segons el qual el paisatge és, primerament, «contemplació a distància del món»³⁶, cosa que comporta una separació del subjecte davant l'objecte, i que alhora estableix l'obertura a una relació nova o

incitarme a introducir en mi artículo una resuelta crítica de la vivencia y de la orientación 'vivencial' de Buber» (Scholem, 1975: 32-33).

³⁵ Georg Simmel, *op. cit.*, pàg. 9.

³⁶ Jean-Marc Besse, *op. cit.*, pàg. 17.

distintiva amb el lloc o amb el medi, i en definitiva a un mode d'existència que no és, heideggerianament, el de l'ocupació amb els útils «a-la-mà» (*zuhanden*), sinó més aviat el de «ser al davant» (*vorhanden*). Bé com a espai geofísic, bé com a espai viscut, en tots dos casos l'espai sembla orgànicament lligat a nosaltres i nosaltres a ell, a la manera com es manifesta i es representa fenomenicament en la nostra consciència. Ara bé, en la present investigació defensem la idea que l'espai es «paisatgitzat» quan s'hi accedeix no amb una actitud cognoscitiva, sinó per la via de les emocions, de les disposicions afectives i de l'estètica.

Si en l'univers aristotèlic hi ha tres àmbits de validesa o de relació amb la realitat –la teoria (la veritat), la pràctica (l'acció) i la poètica (l'estètica)–, podem dir que l'espai, en rigor, esdevé paisatge per mitjà de la poètica. En aquest sentit, l'espai pot ser i és un objecte de coneixement i de recerca teòrica de certes veritats científiques, no així el paisatge entès com a tal. El geòmetra no medeix un paisatge, medeix un espai. L'artista paisatgista no representa pictòricament un espai, representa un paisatge. Un paisatge ens agrada o ens desagrada no perquè contingui més o menys veritat, o perquè sigui moralment més o menys correcte, sinó perquè la seva imatge, o allò que evoca, ens resulta més o menys plaent. L'anàlisi fenomenològica de l'autenticitat i inautenticitat que fem en la present investigació no és de l'autenticitat i inautenticitat que puguem predicar de l'espai, sinó del paisatge. L'objectiu és conèixer les condicions de possibilitat que ha de reunir un paisatge perquè la seva vivència ens permeti jutjar si és o no «autèntic».

Si fem aquestes distincions, i si elegim la via aristotèlica per fer-les, és perquè ens permeten separar adequadament les dues categories del nostre interès –espai i paisatge–, i evitar sinonímies no desitjades. Cal dir, per altra part, que els tres àmbits aristotèlics de validesa esmentats es mantindran durant molt de temps, i serà Kant, al segle XVIII, qui n'escriurà tres respectives crítiques: *Crítica de la raó pura* (com hi pot haver ciència), *Crítica de la raó pràctica* (com hem de conduir la nostra vida cap a la bondat) i la *Crítica del judici* (sobre la facultat de jutjar).

Als efectes de la nostra investigació, una definició de paisatge especialment adequada és la que dona Berque (1986): «l'expressió sensible de la relació d'un subjecte, individual o col·lectiu, amb l'espai i la natura» (*L'expression sensible de la*

relation d'un sujet, individuel ou collectif, à l'espace et à la nature)³⁷. Això significa que el paisatge esdevé un estímul emocionalment competent que, com a tal, suscita unes determinades disposicions afectives. El romanticisme, com és sabut, va mostrar un especial interès en aquest aspecte, i si ho recordam és perquè el moviment romàntic és contemporani de la moderna concepció del paisatge. Així, per exemple, el romanticisme suprimí les connotacions negatives que fins aleshores tenia la muntanya, l'orofòbia. Friedrich o Turner explotaran la idea i l'experiència del sublim. Marc Richir, en la seva obra *Phénomènes, temps et êtres* (1987), reproduïx un aclariment que va fer el romàntic Constable a propòsit del seu quadre *Englefield House Berkshire* (1832) (Figura 2): «no és una casa; és un matí d'estiu a on hi ha una casa». L'aclariment de Constable serveix a Richir per definir què és un *fenomen*: «Els pintors, per exemple, ho saben des de fa molt temps. I Constable ja ho sabia, qui un dia va assenyalar: ... *és un matí d'estiu on hi ha una casa*. Perquè un fenomen és, direm, una fase de món»³⁸. Richir, és clar, identifica el *fenomen* amb el quadre d'un paisatge pintat per Constable. No es tracta, el paisatge, d'un objecte (una casa, els arbres, els núvols) sinó d'una «fase», un moment que apareix per mediació d'una *epojé* fenomenològica (Mesnil, 2018).

Per tancar el present apartat, si fenomenològicament amb la noció de paisatge estam expressant la vivència emocional i «sentida» d'una part de l'espai, cal tenir present la distinció conceptual entre emocions i sentiments, com la que fa, per exemple, Damasio (2010): Les emocions són accions o reaccions psicofisiològiques normalment visibles als altres (són exterioritzacions). Els sentiments, en canvi, són mentals i per tant privatis de cada individu i invisibles als altres (són interioritats). Aquesta distinció primordial no lleva que emocions i sentiments estiguin neurobiològicament relacionats, tot i que s'admet que les emocions precedeixen els sentiments. Les emocions primàries són especialment visibles (por, ira/ràbia, fàstic, sorpresa, tristesa, alegria); les emocions socials inclouen la simpatia, la torbació, la vergonya, la culpabilitat, l'orgull, la gelosia, l'enveja, la gratitud, l'admiració, la indignació i el menyspreu; les emocions de fons són les que defineixen estats d'ànim³⁹.

³⁷ Augustin Berque, *Le sauvage et l'artifice. Les japonais devant la nature*, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines, 1986, pàg. 154.

³⁸ Marc Richir, *Phénomènes, temps et êtres. Ontologie et phénoménologie*, Grenoble, J. Millon, Col. Krisis, 1987, pàg. 292.

³⁹ Antonio Damasio, *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Barcelona, Crítica, 2010, pàg. 32.

3. Autenticitat i paisatge

Recapitulant, hem dit que l'enfoc fenomenològic de l'estudi del paisatge posa l'èmfasi en la vivència percebuda interiorment, en primera persona, relativa a l'«embolcall» o «envolupant» que podem dir que constitueix un paisatge. «Embolcall», perquè allò que espacialment ens «embolcalla» o ens «envolta» ho podem traduir com a paisatge. Ara, als apartats que segueixen s'intentarà aclarir quan la vivència d'un paisatge es predica com «autèntica», i quan el paisatge, per aquesta via, esdevé «autèntic». Abans d'això, calen uns apunts introductoris de caràcter terminològic.

Autenticitat defineix, per mitjà del sufix *-itat*, una qualitat o propietat, en aquest cas la qualitat d'original, i per tant pur o veritable. El llatí *authenticus* està prestat del grec *authentikós*, amb el significat de «que té autoritat». Per això *authentés* és aquell que actua per sí mateix, amo dels seus actes. Naturalment, el prefix *autós* indica «mateix». El *Diccionario de Filosofía* de Ferrater Mora (1983) descriu l'autenticitat o l'autèntic com allò que es diu d'una cosa «quan s'estableix sense cap dubte la seva identitat, és a dir quan s'estableix de manera definitiva que és certa i positivament allò que se suposa que és»⁴⁰.

Vist això, resulten més o menys clares certes coses que aquí ens importen. L'autenticitat designa el caràcter d'un ens quan esdevé allò que és veritablement i radicalment. Certament, com assenyala Ferrater Mora, «les coses no poden deixar de ser sí mateixes, de ser el que són. En canvi, l'home pot deixar de ser el que és»⁴¹. És per això que, en filosofia, «autèntic» i «inautèntic» s'apliquen particularment a l'existència humana. En cert sentit, també és una qüestió de grau, ja que amb ella es medeix en quin grau una cosa és congruent amb el seu original, o amb la seva identitat. Això suposa un problema afegit, perquè condueix a la incògnita de la identitat. Idèntic és allò que manté una relació d'igualtat plena entre dues o més coses, o amb ella mateixa. Ara bé, si ser autèntic vol dir ser idèntic a sí mateix, l'idèntic a sí mateix es privilegia tant de coses com de persones, mentre que el ser autèntic sembla un privilegi només de les persones. El mateix Ferrater Mora (1983) fa veure que la identitat s'aplica a un mode de ser (Qualsevol X és «idèntic» a sí mateix en tant en quant és ell mateix i no un altre),

⁴⁰ José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía de Bolsillo. A-H*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pàg. 70.

⁴¹ *Ibid.*, pàg. 71.

mentre que l'autenticitat o inautenticitat són «tendències, mai plenament realitzades»⁴² (X és «autèntic» només si actua com *ell mateix*). En aquest últim sentit, l'autenticitat d'un ens pressuposa fidelitat a allò que aquell ens és en origen, fidelitat a l'original. En el costat oposat es troba l'inautèntic, cosa que comporta una pèrdua, el desgast d'allò que era absolutament allò. Aquesta pèrdua del que és propi denota un moviment de desautentització. En aquest sentit podem dir que la dicotomia autèntic-inautèntic assenyala un conflicte, una tensió. També un procés dialèctic, i en termes hegelians o marxistes entendríem la pèrdua d'autenticitat com alienació.

Els ens –i el paisatge era aquella «unitat sentida» d'ens– estan marcats per la temporalitat, la caducitat, l'obsolescència, l'alienació. És dubtós, si no impossible, que un paisatge pugui reconstruir-se i ser retornat a una presumible puresa original. També es pot debatre en quin moment un paisatge, quelcom en permanent actualització, es pot considerar que ha assolit el seu pic de perfecció o d'autenticitat, és a dir l'entelèquia. Si hi ha una teleologia aplicable al paisatge, fóra interessant discutir, en sentit aristotèlic, quin és el seu estadi d'*energeia*, d'*entelejeia* i de *télos*. O discutir, en sentit heideggerià, quines són les seves possibilitats d'existència més elevades, malgrat que aquesta concepció «possibilista» del ser només és aplicable al *Dasein* i no pas a un ens distint del *Dasein*. Tanmateix, si convenim que el paisatge és quelcom contingent, accidental, en sentit existencial es fa difícil establir una mena de seguretat o confiança ontològica per la qual puguem dir que un paisatge ha assolit una pròpia i definitiva identitat.

S'ha de dir, per altra part, que l'inautèntic és una categoria que es reconeix per un seguit d'etiquetes definitòries com la de «banal», «fals», «simulacre», «còpia», «imitació», «aparença». Aplicades, respectivament, al paisatge i a la ciutat, modernament es fan servir les expressions «*banalscapes*» i «urbanalització» per referir-se, en aquest últim cas, a la tematització del paisatge de la ciutat, en el sentit de la seva transformació en «parcs temàtics, fragments de ciutats reproduïts, replicats, clonats» en altres ciutats, de tal forma que «el paisatge de la ciutat, sotmès així a les regles de l'*urbanal*, acaba per no pertànyer ni a la ciutat ni al fet urbà, sinó al govern de l'espectacle i a la seva cadena global d'imatges» (Muñoz, 2004).

No de pèrdues, sinó de carències, parla la coneguda expressió del *no-lloc*, creació de l'antropòleg Marc Augé (1992). Si el *lloc* és espai viscut que té una càrrega d'història i en el qual s'hi arrela, el *no-lloc* és espai sempre de trànsit i per tant

⁴² *Ibid.*, pàg. 72.

d'impossible colonització o domesticació (l'aeroport, el centre comercial, l'habitació d'hotel, la carretera). Totes aquestes expressions lingüístiques donen compte del que Zygmunt Bauman (2000) definí com a «modernitat líquida», una nova caracterització de la modernitat segons la qual s'ha passat d'una modernitat «sòlida» –estable– a una «líquida» –transitòria, voluble–, en la qual cap nou marc de referència o certesa aconsegueix perdurar i «solidificar». És el marc idoni pel desplegament de l'inautèntic, llevat del cas en el qual podem dir que la inautenticitat també és característica del desplegament de la realitat humana, cosa que examinem en l'apartat 4.2.

4. La vivència «autèntica» del paisatge. Tres lectures

Si «autèntic» és un dels atributs ontològics de la realitat, i «autèntic» és pot dir d'allò que no pot deixar de ser el que és –ser sí-mateix–, cal veure com es tradueix això quan es dona com a vivència. Certament, les coses no poden abandonar la seva «mateixitat», però la recepció d'aquesta circumstància en la consciència sí està subjecta a variacions: l'arbre, el núvol, la casa, la flor, la ciutat, són el que són, però la seva manifestació fenomènica és rebuda en la consciència en virtut de certes disposicions afectives, de tal manera que els ens del món-entorn es poden experimentar també com a vivències que prediquem com a autèntiques o inautèntiques.

Al present apartat es presenten tres formulacions filosòfiques distintes del món-entorn lligat a la seva presumpta autenticitat i inautenticitat, formulacions que corresponen a tres autors de referència: Walter Benjamin, Martin Heidegger i Emmanuel Lévinas. Tots tres s'han referit, explícitament o implícitament, a la categoria de l'autèntic, i tots tres han buscat les formes en què la relació o l'encontre amb la realitat exterior –realitat transcendent– aconsegueixen singularitzar-la, i per tant mostrar-la com «autèntica». Kierkegaard, per a qui l'Absolut és una relació personal o singular de l'ésser humà amb la transcendència, parlava d'aquesta singularització com un «instant que s'eternitza». «Etern» és l'absència de temps, i és cert que, d'alguna manera, davant d'un paisatge singularment bell –«autèntic»–, el temps sembla que queda en suspens. Per Jaspers, la singularització s'aconsegueix en base a la manera com estem temperats afectivament i anímicament. Cal dir que als textos que analitzem, Benjamin dialoga amb la fenomenologia des de fora de la fenomenologia, mentre que Heidegger i Lévinas es mostren més clarament fenomenòlegs. Això vol dir un intent

d'anar «a les coses mateixes»⁴³, val a dir pensar *des de* les coses i les experiències quotidianes, sense els prejudicis de la tradició, mirant-les com si fos la primera vegada.

4.1. Benjamin: L'experiència auràtica del paisatge

Un dels assajos més coneguts i comentats de Benjamin, sobretot des de l'Art i des de l'Estètica, és el que duu per títol *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica* (1936)⁴⁴. L'assaig ve encapçalat per una llarga cita de Paul Valéry extreta de *Pièces sur l'art* («*La conquête de l'ubiquité*»), i per un pròleg en el que Benjamin descriu el context social de partida, d'evocació marxista. Es pretén enunciar una teoria de l'art que sigui útil per a la formulació de demandes revolucionàries. Un cop perdut el valor ritual de l'obra d'art, l'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica servirà ara de pràctica per a la política.

Si aquí ens interessa la seva lectura és perquè en aquest assaig queda meridianament exposada la tesis segons la qual la condició de possibilitat de l'autenticitat d'una obra –humana o natural– és «l'aquí i l'ara» de la seva experiència. Els ens del món en què es compleix aquesta condició tenen «aura». El marc filosòfic en què es pot inscriure el text és el de la filosofia negativa –o tràgica– de la història, la qual, en oposició a l'optimisme de la Il·lustració, emfatitza els aspectes negatius i destructius del progrés. Al text es destaquen dues coses: per una banda, l'atròfia de l'experiència⁴⁵ com a conseqüència de les vides alienades que empobreixen les velles capacitats d'aprenentatge dels individus, basades en la tradició; per altra banda, l'atròfia de l'«aura»⁴⁶.

En relació amb la primera d'aquestes atròfies, hi ha, per Benjamin, un mode històric d'existència en el qual es manifesta, realment, l'experiència: aquest mode d'existència és –o era, millor dit– el de les societats tradicionals i els rituals en les quals les formes orals de comunicació eren les preponderants, i en determinats casos gairebé

⁴³ És coneguda la consigna en alemany de la fenomenologia inaugurada per Husserl, «*Zu den Sachen selbst*» («a les coses mateixes»), que preconitza l'estudi de les coses tal com es fan presents o es donen purament en la consciència, un cop la consciència ha pogut prescindir de la càrrega dels supòsits teòrics sobre aquestes coses, de la tradició i del sentit comú, aquell en el que estem en «actitud natural».

⁴⁴ Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Discursos interrumpidos, I. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus, 1989.

⁴⁵ Walter Benjamin, «Experiencia y pobreza», *Discursos interrumpidos, I. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus, 1989, pàgs. 167 i ss.

⁴⁶ Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *op. cit.*, pàg. 22.

les úniques. Pel que fa a l'atròfia de l'«aura», es refereix al moviment pel qual la reproductibilitat tècnica de les imatges ha desvinculat allò reproduït de l'àmbit de la tradició, al mateix temps que la presència irrepetible de l'obra d'art ha estat substituïda per la seva presència massiva com a còpia repetida.

El raonament de Benjamin és que els canvis en les estructures materials de producció pròpies del segle XX –les estructures pròpies de la industrialització i de la producció de béns consum–, han afectat també l'àmbit de les superestructures, és a dir l'àmbit de la ideologia i l'àmbit de les formes artístiques i estètiques. Certament, les obres d'art s'han reproduït o copiat sempre, però abans dels canvis operats al segle XX relatius a la producció industrial, es tractava d'una còpia, diguem-ne, d'ofici de pintor. Aquest tipus de reproducció contrasta amb la reproducció mecànica pròpia del segle XX, en què l'obra d'art s'independitza del seu context i de la seva tradició, per a esdevenir mera imatge i mera còpia seriada. Si l'original d'una fotografia és el seu negatiu, el negatiu es positivitza i es reproduïx infinitament. Aquesta nova forma de reprografia ha remodulat la percepció del món, fins al punt que ha permès crear tota una nova narració del món i en definitiva un nou producte cultural. La noció d'art s'ha vist greument afectada.

Entrant en matèria, si l'«aura» es pot definir com «l'aquí i ara» d'una creació única, la pèrdua del valor d'«aura» significa la pèrdua de «l'aquí i ara», és a dir la pèrdua de la continuïtat històrica amb aquella creació. Els grecs adoraven una estàtua d'Afrodita, la qual, posteriorment, el cristianisme interpretà com una forma d'hedonisme, però l'obra en sí conservava la seva càrrega d'historicitat i al capdavant la seva continuïtat històrica. El mateix pot dir-se del Partenó atenenc, dalt del turó de l'Acropolis. La irrupció de la reproductibilitat tècnica trenca aquesta continuïtat, tot provocant la pèrdua del valor cultural de l'obra artística, el culte que s'hi proferia en tant que objecte de contemplació i de lligam històric. La ruptura amb la continuïtat històrica comporta la ruptura de les formes tradicionals de transmissió de l'experiència estètica i de la vivència cultural. Els objectes artístics esdevenen no tant objectes de creació o de comunió espiritual, sinó objectes de consum. De la mateixa manera, el paisatge replicat tècnicament per mitjà de la fotografia esdevé també mer objecte de consum i, en sentit marxista, mera mercaderia. No debades, el paisatge és avui un recurs economico-turístic de primer ordre. La seva utilitat com a recurs publicitari és prou coneguda. En paraules de Benjamin, *«la autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen*

puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica»⁴⁷. És així com l'obra humana és autèntica en la mesura en què és una obra singular que aconsegueix transmetre materialment tota la seva història. En termes hegelians, podríem dir que transmet la història de l'Esperit humà. En sentit contrari, la dislocació temporal i espacial de l'obra produeix una «*conmoción de la tradición*»⁴⁸.

El cas és que, certament, el valor d'«aura» no es troba només en les obres d'art, sinó també en els «objectes naturals», forma que Benjamin té de dir «paisatge». L'«aura» d'un paisatge –l'esdeveniment auràtic d'un paisatge, podríem dir-ne– es defineix de diverses maneres, entre elles la següent: «*La manifestación irrepitible de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama*»⁴⁹. En un altre assaig⁵⁰, l'«aura» queda definida com «*una trama muy particular de espacio y tiempo*». És particular perquè el valor auràtic i cultural de l'obra artística o de l'esdeveniment natural ve donat per la impossibilitat de fer-lo pròxim, malgrat el tinguem al davant. La qualitat essencial d'allò auràtic és la seva inaproximabilitat, perquè conserva la seva «llunyania» immaterial malgrat es faci materialment present. En relació amb aquest aspecte, les anàlisis de Heidegger entorn dels modes possibles d'existència del *Dasein*, a les que més envant dediquem un apartat propi, inclouen també una particular visió del parell dicotòmic «llunyà-pròxim»: «*Lo presuntamente más cercano no es en absoluto lo que está a la mínima distancia de nosotros. Lo más cercano se haya en lo que está alejado dentro de una posibilidad media de alcanzarlo, cogerlo, verlo*»⁵¹. Tot plegat, als seus escrits sobre la fotografia i la indústria de la imatge, Benjamin se situa molt aprop de donar una definició fenomenològica de l'«aura».

Per altra part, Benjamin identifica directament l'auràtic amb l'autenticitat: «*El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad*»⁵². Dit altrament, l'autenticitat no la confereix altra cosa que la presència fàctica de l'observador davant del fenomen observat. «Presència», aquí, cal prendre-la en un doble sentit literal: tant en el seu sentit de temps verbal, com en el seu sentit espacial: presència en el present i al

⁴⁷ Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *op. cit.*, pàg. 22.

⁴⁸ *Ibid.*, pàg. 23.

⁴⁹ *Ibid.*, pàg. 24.

⁵⁰ Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», *Discursos interrumpidos, I, op. cit.*, pàg. 75.

⁵¹ Martin Heidegger, *El Ser y el Tiempo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1951. § 23. *La espacialidad del ser-en-el-mundo*, pàg. 122.

⁵² Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *op. cit.*, 21.

lloc mateix de la presència. La reproductibilitat tècnica és el mitjà a través del qual queda suprimit «l'aquí i l'ara» del paisatge afectivament percebut, queda usurpada «*su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra*». Des d'una perspectiva fenomenològica, les conseqüències d'aquesta pèrdua no són menors, ja que en perdre's el caràcter essencialment «presencialista» que confereix autenticitat al paisatge, es perd també un tipus essencial d'experiència. «Experiència» (*Erfahrung*), però no «vivència» (*Erlebnis*), dues nocions sobre les quals confrontaren amb certa hostilitat Benjamin i Martin Buber.

Tot al respecte, Benjamin assenyala l'oralitat com una forma arcaica i artesanal de comunicació d'una experiència. En les formes arcaiques de narració oral, el narrador d'històries ha format part, directament o indirecta, de l'experiència que ell mateix narra, de manera que l'experiència narrada adquireix un doble valor: el valor de l'experiència que s'està comunicant i el valor de la mateixa pràctica comunicacional: «*El narrador siempre extrae de la experiencia aquello que narra; de su propia experiencia o bien de aquella que le han contado. Y a su vez lo convierte en experiencia de quienes escuchan sus historias*»⁵³. Per aquesta via, la narració oral era la forma en què els éssers humans comprenien i evocaven una experiència del món, s'integraven en la societat i es formaven els seus propis horitzons de vida, val a dir una idea sobre el seu futur. Dit d'una altra manera, en l'essència de la narració oral estan les relacions que a través d'ella s'estableixen amb l'experiència, amb una veritat o amb la saviesa. Amb l'extinció de l'arcaica figura del narrador oral, Benjamin observa que la nostra capacitat de comunicar-nos ha disminuït, bé a causa de la tecnologia, bé davant l'horror experimentat en la guerra –els soldats que sobrevisqueren a la Primera Guerra Mundial tornaren muts, incapaços de contar les seves experiències. Només parlaven de les seves vivències, de petites anècdotes que, tanmateix, no permetien entendre tot allò que havien viscut–. En aquest sentit, la narració oral arcaica obre la porta a un mode històric d'existència en el qual l'«experiència» comunicable encara no ha estat eliminada per la «vivència». Tot plegat, Benjamin veu la «vivència» només com una forma particular, pobre i disminuïda, d'«experiència», en la que la informació, les dades, ha substituït la memòria. L'«experiència» esdevé «vivència», és a dir mera recol·lecció d'events que, si en origen eren singulars, han perdut la seva singularitat en la generalitat.

⁵³ Walter Benjamin, «El narrador», *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Editorial Taurus, Madrid, 1991.

En el costat oposat a l'«experiència», un dels esforços filosòfics de Buber es dirigeixen a qüestionar-la críticament, per dir que l'ésser humà experimenta el món, efectivament, a través del quotidià contacte amb el ens del món, cosa que li permet extraure'n un saber utilitari relatiu a les seves propietats físiques i al seu funcionament. Els objectes amb els que així ens relacionem constitueixen, en l'accepció de Buber (1923), el món objectiu de l'«Allò», que cal distingir i separar del món personal del «Tu»⁵⁴. L'«Allò» –àmbit objectiu, entre un subjecte i un objecte– i el «Tu» –àmbit personal, entre subjectes– són dues maneres diferenciades d'estar al món i de relacionar-se amb el món. Amb el parell «Jo-Allò» es designa una manera d'estar al món i de relació amb els ens del món que tan sols proporciona una informació creixent i acumulada d'aquests ens. Es tracta d'una experiència perifèrica del món perquè la seva relació amb ell té una finalitat pràctica, i per això mateix és una relació parcial, fragmentària. Al contrari, quan la relació dialògica no és del tipus «Jo-Allò» sinó «Jo-Tu», el «Tu» no es diu com a objecte. Per Buber, la forma ètica d'estar al món és aquella en què la vida no es compon d'accions que poden ser traduïdes com a verbs actius –transitius–: voler, sentir, pensar, estimar, intentar, percebre, analitzar, conèixer, fer, etc. *«La vida del ser humano no se limita al círculo de los verbos activos. No se limita a las actividades que tienen algo por objeto. Yo percibo algo. Yo me afecto por algo. Yo me represento algo. Yo quiero algo. Yo siento algo. (...) Todas esas cosas y otras semejantes en conjunto fundan el reino del Ello. Pero el reino del Tú tiene otro fundamento»*⁵⁵.

Certament, l'ésser humà és un ésser «experimentador», però en la tesis de Buber tenir «experiències» tan sols significa que es té un món al davant i que aquest món és un «Allò». El món del que diem «Jo-Allò» no es veu afectat per l'experiència que en tenim d'ell: *«El ser humano experimentador no tiene participación alguna en el mundo. La experiencia se da ciertamente 'en él', pero no entre él y el mundo. El mundo no tiene ninguna participación en la experiencia. El mundo se deja experimentar, pero sin que lo afecte, pues la experiencia nada le añade, y él nada añade a la experiencia»*⁵⁶. Si no es veu afectat per l'experiència subjectiva que en tenim, el món, en canvi, sí és afectat per les nostres accions, cosa que es demostra en el fet que el món és físicament diferent a causa de l'acció humana orientada a la seva transformació material. Ara bé, tenir

⁵⁴ Martin Buber, *Yo y Tú*, Barcelona, Editorial Herder, 2017.

⁵⁵ Martin Buber, *op. cit.*, pàg. 12.

⁵⁶ Martin Buber, *op. cit.*, pàg. 14.

experiències del món no acosta l'ésser «experimentador» a un món que, tanmateix, no es deixa afectar: «*El ser humano explora la superficie de las cosas y las experimenta. (...) Experimenta lo que está en las cosas. Pero las experiencias solas no acercan el mundo al ser humano. Pues ellas le acercan solamente un mundo compuesto de Ello y Ello, de Él y Ella, y de Ella y Ello*»⁵⁷. La conseqüència d'això és que l'«experiència» allunya l'ésser humà del «Tu», perquè és allunyament de l'única relació existencial autènticament humana, la que segons Buber es funda quan es pronuncia la «paraula bàsica Jo-Tu».

Tot plegat, de la mateixa manera que l'«aura» d'un paisatge es manifesta quan aquest 'succés' té lloc en un aquí i un ara que són, per definició, únics i irrepetibles, l'encontre humà amb un «Tu» és un esdeveniment únic, que a més a més compareix radicalment en el present. Benjamin i Buber coincideixen en la condició radicalment «presencialista» d'un paisatge que experimentem com auràtic o autèntic. Quan s'està «en relació» amb un «Tu», l'encontre «Jo-Tu» esdevé sempre i radicalment en el present: «*Los seres verdaderos son vividos en la actualidad; los objetos, en el pasado*»⁵⁸. Cal dir, per cert, que, en alemany, Buber utilitza la paraula *Gegenwart* per referir-se a l'encontre present amb un altre (*gegen*) que s'oposa a mi, és a dir al present com l'instant en el qual es produeix l'encontre amb l'altre. Però «present», en l'accepció de Buber, no és temps que transcorre, sinó quelcom que està davant nostre i que *dura* davant nostre. És així com en Buber «present» esdevé «presència». Per part seva, Benjamin utilitza la paraula *Jetztzeit*, amb el significat de «temps-ara». En tots dos casos –*Gegenwart* i *Jetztzeit*– es tracta d'un temps qualitatiu, i no cronològic o lineal: el present és allò en la qual cosa es fonen el passat i el futur.

Per finalitzar, si «l'aquí i l'ara» transcendents són la marca d'autenticitat de l'esdeveniment d'un paisatge, i si l'«aura» d'un paisatge s'identifica amb l'experiència de l'irrepetible, la pèrdua d'aquestes marques impedeix calibrar el valor del paisatge en relació amb el seu valor cultural o ritual. Les referències a la tradició ja no tenen sentit des del moment en què s'ha perdut l'originalitat per mediació de les múltiples reproduccions tècniques. El paisatge, com l'obra d'art, tan sols té un valor exhibitiu. En aquest punt, i en discussió amb la tesi de Benjamin, podem introduir la idea segons la qual aquesta nova posició «exhibitiva» del paisatge estableix una forma nova de

⁵⁷ *Ibid.*, pàg. 13.

⁵⁸ *Ibid.*, pàg. 22.

percepció social. Allò fals esdevé «autènticament» fals –un oxímoron–, una falsedat tan ben aconseguida que desperta noves formes d’admiració. La ciutat de Las Vegas (Figura 3), tota ella impostada, representa el paroxisme no ja del mal gust estètic, sinó de la banalització de l’obra d’art arquitectònica original. La parisina torre Eiffel reproduïda a escala, els canals venecians imitats i recreats, les piràmides egípcies reconstruïdes en cartó-pedra, són impostures que han iniciat un tipus renovat de demanda social, aquella que valora la singularització i la instauració d’una forma negativa d’autenticitat: la falsedat autèntica. Els paisatges imitats –fragments de la campanya anglesa reproduïts en un desert– funden un nou estatut simbòlic i estètic, amb dret propi. Rosenkranz, un deixeble de Hegel, escriurà el 1878 una estètica del lleig, perquè allò lleig també té una història. Els paisatges impostats, simulacres de l’original, són ficcions en les que la imatge ha substituït allò real. Però si en la teoria metafísica de les Idees de Plató allò fals, lleig o dolent no són entitats reals sinó mers estats carencials o absències d’allò vertader, bell o bo, els paisatges impostats, propis de la posmodernitat, semblen haver adquirit estatut propi, i comencen a tenir la seva pròpia història i el seu propi «aura».

4.2. Heidegger: El *Dasein*, disposició afectiva

Si en la present investigació hem incorporat les anàlisis de Heidegger és perquè en la seva obra capital, *Ser i Temps* (*Sein und Zeit*, 1927), realitza un examen pormenoritzat de les categories de l’autèntic (*eigentlich*) i inautèntic (*uneigentlich*)⁵⁹, que el filòsof fa correspondre amb els dos modes de ser fonamentals del *Dasein*, és a dir de l’ésser humà. «Ésser humà» és, però, l’expressió que Heidegger pretén evitar i que, per això mateix, substitueix per un ser (*sein*) que té un «aquí» (*da*), el *lloc* en què es manifesta el ser. En Husserl, aquest «aquí» és la consciència. Ontològicament, l’«aquí» del ser és també allò a la qual cosa s’obre aquest ser, de tal manera que el ser-aquí o ser-en-el-món és, més que una realitat present, possibilitat o obertura: som més allò que podem ser que allò que som. En cert sentit es tracta d’una d’elecció, ja que l’ésser humà pot

⁵⁹ Jorge Eduardo Rivera (*Ser y Tiempo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997) tradueix les etiquetes en alemany *eigentlich* i *uneigentlich* com «propi» i «impropi», respectivament, però «propietat» o «impropietat» com a modes possibles de ser del *Dasein* s’han traduït a vegades com a «autenticitat» i «inautenticitat», per exemple en la versió de José Gaos (*El Ser y el Tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951).

«elegir-se a si mateix» i «guanyar-se» –i aleshores fer-se «autèntic»–, o bé pot «no elegir-se a si mateix», i «perdre's» –i aleshores fer-se «inautèntic»– (§ 9. *Tema de la analítica del ser ahí*). La tradició marxista en podria dir «alienar-se».

Tot plegat, Heidegger interpreta l'existència humana com un ser-en-el-món que no és aquella consciència intencional, reflexiva, transcendental de Husserl, sinó que es caracteritza com quelcom que està «llençat» al món, que està envoltat d'ens i ocupat amb ells, i que es projecta cap al futur. La «projecció» juga un paper fonamental en l'analítica de *Ser i Temps*, perquè els éssers humans actuen projectant-se cap a alguna forma de ser, és a dir mirant cap endavant, cap al futur. Quan les seves accions s'orienten cap la realització exitosa d'allò que es vol ser, l'ésser humà viu «autènticament». En cas contrari, quan es «distreu» i les seves accions no són l'expressió del que es vol ser realment, el *Dasein* viu «inautènticament» (§ 31. *El ser ahí como comprender*). Que el *Dasein* sigui projecte, obertura, possibilitat, és una prova del caràcter privilegiat de la seva existència: el *Dasein* té món i alhora n'és creador de món. Les pedres, els minerals, no tenen món; els animals no humans en tenen, però són pobres en món, perquè en ells predomina allò natural i no hi ha «horitzó».

Per altra part, el principal interès de Heidegger és investigar el ser-aquí en la seva facticitat, és a dir no mediat per la seva conceptualització teòrica, perquè el fet d'estar «llençat» al món, el viure més immediat, difícilment és traduïble a conceptes científics i resulta inefable. Per això, el ser-aquí, el nostre estar-al-món, no el podem descriure amb les eines de les ciències positives però sí amb les de la fenomenologia, que són, de fet, les que Heidegger utilitza en l'analítica del *Dasein*.

En la hipòtesi que es pogués discutir d'un doble mode ontològic de ser del paisatge, en primer lloc es podria pensar, heideggerianament, que l'horitzó de possibilitats de modes de ser d'un paisatge jove és més ample que no pas el d'un paisatge relict, vell. Són majors les realitats possibles en el primer cas que en el segon. No obstant, encara que el caràcter radicalment i inherentment dinàmic del paisatge impedeix precisar en quin instant assoleix el seu pic entelèquic existencial, cada paisatge existeix «autènticament» en la mesura en què no deixa de projectar-se com el que és. La nit estrellada és «autèntica» mentre s'està separant del crepuscle del que ve i es projecta cap a més nit. El volcà en erupció és «autèntic» mentre es projecta com a volcà i no com cap altre ens del món. La pedrera d'on s'extreu mecànicament la pedra és un paisatge en construcció, que es projecta cap a les seves possibilitats més elevades

–ser una pedrera– en la mesura en què no cessa l’activitat extractiva. Aquest mode d’existència «autèntic» es tradueix fenomenològicament com la vivència d’una «autèntica» nit, volcà o pedrera.

Dient això estem fent una relectura de les categories heideggerianes de l’autèntic i inautèntic les quals, es sentit estricte, Heidegger considera com a possibilitats que tan sols pertanyen al *Dasein*, però no als ens –la nit, el volcà, la pedrera– que no tenen la forma de ser del *Dasein*. Només certes anàlisis molt recents procedents de la fenomenologia realista, el realisme especulatiu i la denominada Ontologia Orientada a Objectes (Harman, 2002), han desenvolupat la idea segons la qual tot allò que és, és un objecte, i els objectes –tant els humans com els no humans– poden establir entre ells relacions estructurals «de sentit». Les relacions entre els objectes deformen els objectes en la relació, de la mateixa manera que la consciència humana, d’alguna manera, també deforma els objectes amb els que estableix relació. Així, els objectes «a-la-mà» (*zuhanden*) dels humans estan ajustats al *Dasein* al qual remetent –i per això aquests objectes són *humaniformes* o, millor, *daseinformes*–, de la mateixa manera que la forma del niu que fabrica l’aucell està ajustada a l’aucell al qual remet –i per això és *aucelliforme*–. La roca s’encaixa a la gota de pluja. El coixí es doblega a la cara. El floc de neu s’extingeix exposat a la calor. La flor s’obre i busca la llum del sol. Les onades esborren la platja. El paisatge esdevé una desfiguració sense fi.

Per altra part, hi ha un nombre limitat de vegades en què vivencialment es pot afirmar l’autenticitat d’un paisatge, perquè el seu propi dinamisme modifica les característiques de la seva vivència pel *Dasein*. En conseqüència, es pot dir que la vivència «autèntica» del paisatge té la característica de la irreversibilitat. Quan es té una experiència afectivament o emocionalment «autèntica» del paisatge, un cop experimentada és irreversible per al *Dasein*, perquè no són restaurables les condicions precises –la «tonalitat», la *Stimmung*, en expressió ja comentada de Simmel (1913)– que produïren aquella emoció. L’horitzó d’expectatives d’autenticitat dels fenòmens sembla que es tanca o s’esgota un cop s’han vivenciat.

Així, fenomenològicament, el mar que un subjecte novell contempla per primera vegada causa una impressió sensible irreplicable en el subjecte. No són restaurables ni la primera impressió –la impressió virginal– ni la *Stimmung* d’aquell primer mar. Cada mar fenomènicament percebut es pot assemblar a les imatges dels altres mars retinguts i conservats en la memòria, però es tracta de mars diferents. En conseqüència, la vivència

paisatgística de la primera vegada és una vivència amb contingut de la qual podem dir-ne que és autèntica perquè no és transferible a cap segona, tercera o quarta vegada, ni a totes les incomptables noves vegades. Si fos transferible, ho seria en detriment de l'autenticitat. La repetició incessant de l'instant en què un fenomen del món va assolir el qualificatiu d'autèntic, revelaria que aquell instant esdevé intercanviable, repetible, i per tant inautèntic, ja que tota repetició té el caràcter de còpia. Dit d'una altra manera, la repetició d'instant de presumible autenticitat es produiria al preu de la seva insubstancialitat i la pèrdua de contingut, *ergo* de la pèrdua d'autenticitat.

En aquest punt de la teoria de la projecció del *Dasein* trobem casuals coincidències amb el que Benjamin dirà de l'experiència de l'irrepetible, i que hem examinat en l'apartat precedent: la reproducció o repetibilitat tècnica de les imatges del món ha destruït la seva originalitat, el seu valor auràtic, i en definitiva la seva autenticitat.

Cal dir, tanmateix, que el món d'existència en la inautenticitat és inevitable, perquè Heidegger el vincula al mode de ser públic, és a dir del ser amb els altres. L'ésser individual, quan està en comunitat, cau necessàriament en les estructures del llenguatge públic: parla amb el llenguatge públic, fa el que *es* fa, fa allò que *es* porta, etc. És el famós imperi de l'*es*, de l'*hom*, caràcter de l'ésser individual que Heidegger hereta de Kierkegaard, i que a *Ser i Temps* apareix esmentat com a l'*U* (*das Man*). El mode d'existència inautèntic o impropri és aquell que apareix dissolt en allò públic i quotidià, i per tant aquell que no apunta cap les pròpies possibilitats, sinó al que *hom* fa, al *das Man*. En la terminologia de Heidegger és la *caiguda* (*Verfallen*), paraula amb la qual el filòsof denomina el mode d'existència inautèntic. En la *caiguda*, «fugim» de les nostres possibilitats d'existència més elevades, retrocedim respecte del nostre mode de ser autèntic.

Resulta també particularment interessant, als efectes del present treball, el paràgraf § 32 de *Ser i Temps, Comprendre e Interpretación*. Si hem dit que els éssers humans ens desdoblem en dos modes d'existència possibles, també podem ser en el mode d'existència de la comprensió, la qual cosa significa estar obert cap a les pròpies possibilitats. La interpretació (*Auslegung*), que és la forma en què es duu a terme l'obertura del *Dasein*, és ja el desenvolupament o elaboració de la projecció que, en el comprendre, apunta cap a les pròpies possibilitats. Per altra part, l'estar al món és un estar ocupat, i ocupat vol dir enmig de coses que tenen dos tipus de modes de ser cosa:

els útils i els objectes (§ 15. *El ser del ente que comparece en el mundo circundante*). El mode de ser del útils és «a-la-mà» (*zuhanden*, un adjectiu), mentre que el mode de ser dels objectes és «ser al davant», «ser enfront», «ser davant els ulls» (*vorhanden*). Amb els útils (*Zeugganzes*, totalitat d'útils) hi tractem, hi estem ocupats, barrejats amb ells, i amb els objectes mantenim una relació, una mirada purament teorètica, reflexiva. Aquest mode de «ser al davant» d'alguna manera suposa un allunyament o distanciament del món en tant que món format per útils «a-la-mà». Hi ha una mena d'empobriment del món més immediat, que substituïm per la seva teorització, per la reflexió.

Traslladada aquesta doble concepció del mode de ser dels ens del món a la categoria del paisatge, podem dir que el paisatge no compareix dins del món circumdant com una totalitat d'útils (*Zeugganzheit*) «a-la-mà», sinó més aviat com una totalitat d'ens el mode de ser dels quals és ser objectes de la contemplació reflexiva. No en va, veure les coses del món circumdant en el sentit elemental de notar-les, d'adonar-se'n, és diferent de veure-les en el sentit més elevat de contemplar-les. Aquesta mena de distincions queden indirectament exposades en el paràgraf § 36, dedicat a *La curiosidad*. Si la curiositat «busca la constante posibilidad de la distracción», en realitat «no tiene nada que ver con la contemplación admirativa del ente, con el θαυμάζειν no está interesada en que el asombro la lleve a un no-comprender»⁶⁰. D'acord amb això, podem afirmar que el paisatge té un moment constitutiu que es troba en aquesta forma privilegiada del veure que és la contemplació admirativa. Aquesta modalitat de l'estar al món inaugura un tipus de mirada –la mirada paisatgística– que no és de coneixement ni tan sols ètica, sinó estètica. «Asombro» y «admiración» són paraules clau que tan sols es poden aplicar a un mode de ser *vorhanden* dels ens que han esdevingut pròpiament «paisatge».

La referència de Heidegger al verb grec *θαυμάζειν* no és casual i també mereix un comentari addicional. Si, com hem tingut ocasió de veure, els grecs no destil·laren cap paraula que poguéssim traduir directament com a «paisatge», semblen suggestives les connotacions que en aquest sentit té el verb *θαυμάζειν*, un verb triplement emprat en certs versos homèrics de l'*Odissea* (§ V, 73ss.): «... que allí, un immortal que hi vingués, s'hi hauria embadalit mirant (θηήσαιο, de θεάομαι) i hi hauria esbargit el seu

⁶⁰ Martin Heidegger, *Ser y Tiempo*, trad. Jorge Eduardo Rivera, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997, pàg. 195.

ànim (τερφθείη φρεσίν, delectar-se, alegrar-se l'ànim, el cor). *Va aturar-se llavors per mirar (θηῖτο) el missatger Argifontes. Quan, però, en el seu cor hagué admirat (θηήσατο) cada cosa, entrà tot d'una dins l'ample coval*»⁶¹. Amb θαυμάζειν s'està expressant un tipus d'admiració més aviat valorativa del contingut d'allò que s'està veient, i no tant el plaer estètic que produeixen en l'espectador els ens del món contemplats, un tipus de plaer millor expressat amb el verb τέρω, que el *Greek-English Lexicon* de Liddell i Scott, tradueix com delectar-se). Heidegger esmenta el verb θαυμάζειν perquè necessita la paraula que originàriament, en grec, ja expressava un tipus de contemplació admirativa com la que pot suscitar una determinada composició paisatgística.

Certament, en la visió de Heidegger, la naturalesa pot esdevenir un útil «a-la-mà», de la mateixa manera que el bosc esdevé un recurs forestal, o que «*el cerro es cantera, el río, energía hidráulica, el viento es viento 'en las velas'*»⁶² (§ 15). En canvi, d'aquest mode de ser de la naturalesa «a-la-mà» se'n pot prescindir, i aleshores la naturalesa «*puede ser descubierta y determinada solamente en su puro estar-ahí*». Nosaltres direm que és en aquest últim mode d'existència, «*en su puro estar-ahí*»⁶³, que la naturalesa pot esdevenir paisatge, cosa que, en paraules de Heidegger, pot ser descrit com allò que «*se agita y afana, nos asalta, nos cautiva como paisaje. Las plantas del botánico no son las flores en la ladera*». En el filòsof de *Ser i Temps* sembla clara la necessària distinció entre naturalesa i paisatge, una distinció que és la que venim defensant al present treball.

Dels ens que són útils «a-la-mà» se'n diu que són per a quelcom («*para algo*»), cosa que vol dir, en la terminologia de Heidegger, que tenen «significativitat» o «remissió». En aquest sentit, els ens volumètrics i espacials construïts per l'ésser humà –espais artificials, humanitzats, i per tant oposats als naturals, amb la ciutat com a cas paroxismal– constitueixen també, en cert sentit, espais «a-la-mà»: edificis, places, carrers i carreteres, túnels, ponts, rampes, parets, escales, andanes. Tots ells constitueixen artefactes de l'hàbitat humà i *per a* l'hàbitat humà, de manera que, a més a més, es pot dir que guarden una certa relació formal amb la corporalitat del *Dasein* al qual es remeten: són, com hem tingut ocasió de comentar, humaniformes, condició que

⁶¹ La traducció catalana del grec és de Carles Riba a *L'Odissea*, Barcelona, Editorial Alpha, 1953.

⁶² Martin Heidegger, *op. cit.*, pàg. 98.

⁶³ «Estar-ahí» o «estar-ahí-delante» és la traducció que Rivera ofereix de la paraula en alemany *Vorhandenheit*, mentre que Gaos prefereix «ser ante los ojos». Heidegger ho oposa a *Zuhandenheit*, que expressa el mode de ser d'allò amb la qual cosa estem ocupats en l'ús quotidià.

Heidegger denomina «condició respectiva» o *Bewandtnis*. Aquests artefactes constitueixen una totalitat d'útils remissionals (ja que són *per a* quelcom). Fins i tot l'habitació d'una casa, per Heidegger, no és allò que es troba «entre las cuatro paredes, en un sentido espacial geométrico, sino como útil para habitar»⁶⁴ o un útil-habitacional. Lévinas (1961) hi coincideix amb aquesta concepció, i escriu: «Cabe interpretar la habitación como la utilización de un 'utensilio' entre los 'utensilios'. La casa serviría para habitar como el martillo para clavar un clavo o la pluma para escribir»⁶⁵

Al capdavall, tots els objectes humans, el món-entorn sencer construït pels humans, estan orientats a la cura de la vida humana en el seu mantenir-se (i per tant està orientat cap al futur, ja que, d'acord amb la tesi principal de *Ser i Temps*, el sentit del ser dels ens resideix en el temps). També podem afirmar que, en l'espai, les formes geomètriques rectes o angulars que hi veiem remetent a un creador humà, perquè la naturalesa rarament es mostra recta. És el *Dasein* qui, amb el seu habitar el món, geometritza el seu espai viscut i perceptivament accessible. La naturalesa no crea angles rectes. La naturalesa és corba⁶⁶.

Dit això, Heidegger considera la manera com el ser del *Dasein* descobreix l'«ens intramundà», val a dir tots els ens que estan al món, i dels que nosaltres podem dir que conformen el «paisatge» del món, és a dir no la disposició espacial, orgànica, amb la que els ens es presenten al món, sinó l'aspecte «tonal» amb que se'ns presenten en la consciència, en tant que fenòmens de la consciència. En aquest punt ens interessa examinar la idea heideggeriana de l'«angoixa» (*Angst*), en tant en quant aquesta és presentada com un tipus de disposició afectiva (*Stimmungen*) o situació emotiva en la que es troba el ser-aquí, el ser que es troba en situació, i a través de la qual tenim la possibilitat de conèixer el món i, en definitiva, la veritat (§ 40. *La disposición afectiva fundamental de la angustia como modo eminente de la aperturidad del Dasein*). En Heidegger, la veritat no és en cap cas una funció de la lògica proposicional, i és, de fet, pre-predicativa. D'entre totes les disposicions afectives possibles, hi ha una d'especial que apareix anomenada com «el modo eminente de aperturidad del Dasein»⁶⁷, de tal manera

⁶⁴ Martin Heidegger, *op. cit.*, pàg. 96.

⁶⁵ Emmanuel Lévinas, *Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2016, pàg. 167.

⁶⁶ La naturalesa és corba, diem, però ho és a una escala no atòmica o molecular, que és no immediatament perceptible.

⁶⁷ Martin Heidegger, *op. cit.*, pàg. 206.

que hi ha un «aquí» del ser que té el caràcter d'«eminent», i que no és altre que l'«angoixa». La seva preeminència prové del fet que ens acosta a la veritat.

Les disposicions afectives son horitzòniques, i és Husserl qui elaborarà una interessant teoria fenomenològica dels colors segons la qual aquests apareixen lligats als nostres estats anímics: si estem tristos, el món es tinta de color gris; si estem alegres, la vida pren un color rosa; les nostres esperances la tinten de blau. La qüestió és que, per Heidegger, no hi ha obertura del món, de la realitat –i per tant no hi ha sentit– sense disposició afectiva, perquè l'«aquí» del ser, allò a la qual cosa s'obre el ser, conté ell mateix una determinada disposició afectiva. En altres paraules, no hi ha «aquí» del ser que no estigui tintat.

Així les coses, el *Dasein* manté una relació d'obertura als «ens intramundans» – el núvol, l'arbre, la casa, l'habitació, la flor, els animals, la ciutat–, i el món és la totalitat de remissions d'aquests ens quan existeixen «a-la-mà» (segons això, el món no és cap concepte metafísic). Quan s'enfonsa aquesta forma en què el món se'ns presenta –amb tota la seva significativitat i la seva totalitat o xarxa de remissions–, compareix l'«angoixa», i aleshores es descobreix que l'existir autènticament és viure cap a la possibilitat més elevada de ser, que és la mort, la finitud. Als efectes de la nostra investigació, el *Dasein*, en tant que ser-aquí en situació o estat d'ànim «angoixat», és ésser experimentador de capta el «paisatge» del món d'una manera estranyada, singular. Davant l'«angoixa», s'altera l'aspecte o «tonalitat» dels elements que conformen el paisatge.

A banda d'això, al món també hi ha uns «ens perjudicials intramundans», enfront dels quals també «fugim», però en aquest cas es tracta d'una fugida que no és del «*ante-sí-mismo*», o sigui del mode de ser autèntic, sinó que ho és d'uns ens amenaçants. Aquí s'estableix una diferència entre l'«angoixa» i la «por», d'acord amb la qual, en paraules de Heidegger, «*el ante-qué de la angustia no es un ente intramundano*»⁶⁸ (§ 40), i per tant és quelcom indeterminat, mentre que allò que ens causa sensacions negatives com la «por» –però no «angoixa»– és quelcom que podem determinar i precisar. En sentit contrari, l'«angoixa» compareix quan no podem determinar cap ens causant, el «*ante-qué*».

Aquesta idea pot ser traslladada als efectes que en les sensacions ens causa el paisatge, i que es pot entendre millor si la concretem en el paisatge nocturn, els

⁶⁸ Martin Heidegger, *op. cit.*, pàg. 208.

paisatges de la nit que, fenomenològicament, són un tipus específic de paisatge. Típicament, la nit, la foscor, s'ha identificat amb la disposició afectiva que anomenem por, perquè per la nit els «ens intramundans» prenen el caràcter d'allò amenaçador que fa que els tinguem por. Es tracta d'una por intencional, en el sentit que es té por d'alguna cosa. Davant la por, es produeix una *caiguda* i una *fugida* perquè es retrocedeix respecte d'alguna cosa, però aquí no es tracta de la *fugida* que fa el *Dasein* «ante-el-sí-mismo», sinó d'una *fugida* d'un «ante-qué» que «es siempre un ente perjudicial intramundano que desde una cierta zona se acerca en la cercanía y que, no obstante, puede que no alcanzamos»⁶⁹. S'estableix així una diferència entre la *caiguda* i la por: en la *caiguda*, es «fuig» d'un mateix propi o autèntic que «fuig» cap als ens intramundans que conformen imperi de l'hom, del *das Man*, en el qual el *Dasein* «s'absorbeix». En canvi, d'allò que es «fuig» amb la por és d'un altre ens intramundà. La nit és afavoridora de la por perquè, com hem dit, la foscor impedeix veure fàcticament o localitzar amb la vista els ens intramundans amenaçadors. Impedeix determinar fenomènicament els ens intramundans perjudicials, de manera que, en Heidegger, allò que es manifesta amb la por a la nit és l'angoixa del no-res. En relació amb aquest no-res, Levinas ([1947] 2000) reinterpretarà la por a la nit dient que allò que en la foscor produeix por no és el fet que hi puguin haver ens intramundans que ens amenacen –i que no podem determinar amb la vista–, sinó la possibilitat que no hi hagi ens, i que en Levinas vol dir que no hi hagi món⁷⁰.

Sortint ja de la lectura de *Ser i Temps*, però continuant amb la idea dels paisatges nocturns, podem dir que aquest, inicialment, apunten a un contrasentit: la foscor opera negant la possibilitat de veure, i per tant actua ocultant tota manifestació fenomènica dels ens la «tonalitat» o *Stimmung* dels quals constitueixen el seu paisatge. No obstant, la nit no elimina la resta de sentits, i, de fet, en termes sensorials, de nit operen sons i renous que donen forma a un paisatge sonor nocturn, diferenciable del diürn. Per altra part, contrafàcticament podem dir la llum resulta més eficaç quan fa fosc: en el país de l'obscuritat, un llumí encès és un far fabulós. Determinats fenòmens lluminosos es manifesten només si és de nit i, més encara, en l'obscuritat més absoluta i opaca. És el cas de la bioluminescència, l'emissió de llum produïda per certs organismes a causa

⁶⁹ *Ibid.*, pàg. 208.

⁷⁰ Emmanuel Levinas, *De la existencia al existente*, Madrid, Arena Libros, 2000. § 2. *Existencia sin existente*.

d'una reacció química interna, que pot ser activada per un moviment o bé per una acció mecànica. Una aglomeració d'organismes bioluminescents tindria com a resultat un biopaisatge nocturn formidable. Dins de la mateixa tònica pot mencionar-se el cas de la triboluminescència, que és la producció de llum per una acció mecànica –la fricció, per exemple– feta sobre determinats elements o substàncies, i de manera típica el quars, la fluorita, el marbre o l'esfarelita (i fins i tot el sucre): si es fricciona a les fosques un cristall de quars amb una pedra el quars emet llum.

La por a la nit ha pogut ser impugnada per l'ésser humà gràcies a l'invent de la il·luminació artificial. La llum elèctrica representa un destacable triomf humà contra la foscor de la nit, i la ciutat postmoderna és un himne a la luminotècnia. Ella ha motivat l'aparició d'uns nous paisatges, els de la il·luminació nocturna per l'enllumenat públic, que tenen les seves pròpies particularitats fenomenològiques. Les nits urbanes, a l'empara de la llum artificial, operen com a focus d'insomni o com a focus lúdics i festius. La nit il·luminada artificialment –una falsa llum i per tant inautèntica– ha destruït la puresa de la nit. Una nit que, tanmateix, no és completament fosca, perquè, paradoxalment, en el cel de la nit més fosca és quan és possible observar el fenomen de la llum zodiacal, que és la banda de llum visible sobre el plànol de l'eclíptica, produïda per la presència de les constel·lacions que formen el Zodíac.

4.2.1. Crítica d'Adorno a la «jerga» de l'autenticitat. Un apunt

La recepció coetània del Heidegger que tematitza l'autenticitat no ha estat exempta de crítiques, com la famosa d'Adorno (2005) quan examina la «jerga» al voltant de l'autenticitat –la xerrameca o el galimaties, podríem dir-ne–, que ell veu com el mode verbal d'expressió característic del nazisme. La d'Adorno és una crítica mordaç als discursos d'autenticitat fets per Heidegger i Jaspers, sobretot els del primer. En el cas del Heidegger de *Ser i Temps*, podem recordar la disputa existencial que s'estableix, en aquest ens humà particular que és el *Dasein*, entre el mode de ser genuïnament sí-mateix, i aquell altre mode de ser que cau sota el domini del que «fa el que *hom* fa», «diu el que *hom* diu», etc. Per Adorno, el vincle del mode de ser genuí –autèntic o propi– amb la «puresa», s'interpretà en l'Alemanya nazi com una identificació entre el sí-mateix i la casta ària. L'argument d'Adorno és que l'autenticitat va esdevenir una «jerga» que conduí a Auschwitz. A més d'això, l'instrumental lingüístic de

L'autenticitat serví al poder nazi per crear la il·lusió heideggeriana d'un retorn a un estat de naturalesa rural i pastoril, allunyat de l'industrialisme.

Per altra banda, en un aclariment crític, Adorno (2005) ens fa veure que el sufix *-itat* comporta una substantivació molt particular. La cita literal, tortuosa en el llenguatge d'Adorno, és la següent: «*-itat és el concepte general per allò que una cosa és; sempre la substantivació d'una propietat; així, laboriositat és aquella que correspon a tots els laboriosos com allò comú a ells. En canvi, autenticitat no anomena res autèntic en tant que propietat específica, sinó que segueix essent formal, relativa a un contingut estalviat en la paraula, possiblement rebutjat, fins i tot quan la paraula s'empra com a adjectiu. No diu què sigui una cosa, sinó si, en quina mesura, és allò ja pressuposat en el seu concepte, en implícita oposició a allò que merament sembla. (...) Allò suprem seria, segons aquesta lògica, allò que és absolutament el que és*»⁷¹.

Si Adorno denuncia tot el seguit de trampes ideològiques que conté la *jerga*, nosaltres també la detectam al voltant de la identitat, a la qual també se li ha donat un ús polític, per exemple com a dispositiu que ajuda a reforçar la unitat d'un país o un poble enfront d'un enemic compartit. L'autenticitat també es vincula amb un passat irrecuperable, i serà la ideologia romàntica, a finals del segle XIX i principis del XX, que estendrà la passió pel passat, o la passió per allò antic, tradicional o natural encara no pervertit per la civilització moderna. Rousseau, pre-romàntic, llença la idea del «*retour à la pure nature*» com una forma moral d'estar al món. La naturalesa silvestre s'utilitza com a símbol moral per a declarar uns anhels de llibertat personal i d'un «*retour*» capaç de restituir la felicitat edènica extraviada en l'home civilitzat, cada cop més industrial i més urbà. L'ètica de l'autenticitat roussoniana s'expressa simbòlicament en el jardí d'estil anglès –denominat jardí «paisatgista»–, aquell que imita les formes irregulars i desgeometritzades de la naturalesa. Segons Beruete (2016), aquest jardí «contribuí a forjar la idea del passeig com una activitat cultural i li va atorgar una dimensió artística i un estatus filosòfic»⁷². El caminant ociós, per cert, adoptarà a la ciutat decimonònica la forma del *flâneur*, el passejant desocupat i a la deriva retratat per Baudelaire, Balzac o Walter Benjamin.

⁷¹ Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*, Obra completa, 6. Madrid, Akal, 2005, pàg. 470.

⁷² Santiago Beruete, *Jardinosofía*, Madrid, Turner, 2016, pàg. 239.

4.3. Lévinas: Paisatges «inesperats» i «inoblidables»

Les aportacions del francès d'origen lituà Emmanuel Lévinas a la fenomenologia del paisatge les prenem –més aviat les entreveiem– del seu assaig *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* (1961)⁷³, perquè és aquí on apareixen clares referències a allò que només fins a cert punt esdevé paisatge, i que Lévinas expressa amb la denominació *sui generis* d'«Element», conceptualització que desenvolupem tot seguit. Amb l'«element» s'està fent una reinterpretació del món-entorn tal com apareix descrit en Heidegger: si el món que ens compareix com a immediat és la remissió (els ens que són *per a* quelcom), Lévinas dirà que el tracte amb els ens en tant que utensilis es dona no en el món-entorn heideggerià sinó en l'«element» i que aquest tracte pot ser plaent. Viure és plaent, de la mateixa manera que ho és el tacte dels peus amb l'arena humida, o l'aire respirat lliure d'impureses. Al capdavant, «*disfrutamos del mundo antes de referirnos a sus prolongaciones: respiramos, andamos, vemos, nos paseamos*»⁷⁴. Es pot fer, en definitiva, una fenomenologia del plaer.

Al mateix temps, Lévinas beu de la font filosòfico-poètica del també jueu Martin Buber i la seva filosofia dialògica expressada en el parell «Jo-Tu» i «Jo-Allò». Malgrat aquesta influència, si Buber determina que hi ha una mena d'irreductibilitat o desconexió entre l'aparell del «Jo-Allò» i del «Jo-Tu», Levinas farà una original tombarella segons la qual es pot identificar una relació entre el «Jo» i l'«Allò» que no és cognoscitiva, i que, precisament perquè no és de coneixement, es pot parlar d'una reducció de l'«Allò» al «Tu».

Si al present treball ens hem estat referint al paisatge com allò que d'alguna manera ens envolta i ens embolcalla, i per tant allò *en o dins* del que estem, també sabem que hom s'ha referit a això per mitjà de paraules com medi, ambient⁷⁵, entorn. Acepcions com aquestes ens situen en l'esfera del transcendent, val a dir en l'esfera de tot el que no és el subjecte immanent. En termes cartesians hi ha una *res extensa*, l'espai de les substàncies corpòries. En termes de Levinas, una «exterioritat». Heidegger la tematitzarà com a «món-entorn». Husserl ho farà com a «horitzó». Per Von Vëxküll era també l'*Umwelt* (literalment, «món-entorn»). Ernst Mach emprà l'expressió *Naturwelt* o

⁷³ Emmanuel Lévinas, *Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2016.

⁷⁴ Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, pàg. 152. Per a les cites de *Totalidad e Infinito* empram la traducció del francès al castellà de Miguel García-Baró per a Ediciones Sígueme (2016).

⁷⁵ L'accepció «medi ambient» és, clarament, una tautologia.

«món natural». Husserl se servirà d'aquests dos antecedents –*Umwelt* i *Naturwelt*– per fusionar-los amb el nom de *Lebenswelt*, el «món de la vida», que definirà com allò primerament intuït (§ 34. *Exposición del problema de una ciencia del mundo de la vida*).⁷⁶

Dit això, i en relació amb el que aquí ens interessa estrictament, Lévinas es referirà al «medi» no com a naturalesa sinó com l'«element», que ahora es pot veure com una versió aproximada de l'«horitzó» de Husserl. Les explicacions relatives a les particulars tesis sobre el medi les trobem a la Secció II de *Totalidad e Infinito*, en un paràgraf titulat *El elemento y las cosas: los utensilios*, on Lévinas corregeix les anàlisis de la realitat circummundana de Heidegger, en concret les del paràgraf 15 de *Ser i Temps (El ser del ente que comparece en el mundo circundante)*. El seu propòsit és introduir la idea del plaer que eventualment podem sentir en tant que éssers subsumits dins una xarxa d'útils remissionals amb els que estem sempre ocupats. El plaer sembla ser una omissió de *Ser i Temps*, que Lévinas impugnarà per defensar la tesi segons la qual l'estar ocupat amb els útils pot esdevenir un acte plaent. És més, gaudir en l'ocupació amb els objectes circummundans és anterior a la relació cognoscitiva, que puguem establir amb aquests objectes, com també anterior a la relació instrumental o pràctica. En cert sentit es pretén restaurar la perspectiva de la passivitat.

Ara bé, cal descriure de quina manera compareixen els objectes dels quals gaudim: «*El disfrute no las alcanza precisamente en tanto que cosas. Las cosas vienen a la representación a partir de un trasfondo del que emergen (...)*»⁷⁷. La idea, aquí, és que el plaer suspèn d'alguna manera la representació que ens fem de les coses segons la qual aquestes coses són *per a* quelcom. Suspèn el sistema de referències, la xarxa de remissions. Per això, «*las cosas, en el disfrute, no se hunden en la finalidad técnica que las organiza en sistema. Se escorzan en un medio dentro del cual se las toma*». Per Lévinas, el «medi» és un medi que dóna, i dóna generosament. Per començar, dóna l'aire que respirem, però també dóna aliment, dóna calor o frescor. El «medi» és amable perquè esdevé un medi protector i sustentador de la vida, i les coses amb les quals estem en el tracte «*se encuentran en el espacio, en el aire, sobre la tierra, en la calle, en el camino*». En altres paraules, l'«element» és el «*medio a partir del cual [las cosas] vienen a mí, está ahí sin que lo herede nadie: fondo o terreno común, que no puede*

⁷⁶ Edmund Husserl. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Barcelona: Editorial Crítica, 1991.

⁷⁷ Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, pàg. 141.

poseerlo, por esencia, nadie, 'persona alguna'. Tierra, mar, luz, ciudad. Toda relación o posesión se sitúa en el seno de lo no poseíble, que rodea o contiene sin poder ser contenido ni rodeado. Lo llamamos lo elemental»⁷⁸.

Això que «rodea o contiene sin poder ser contenido ni rodeado» es correspon literalment amb l'«horitzó» de Husserl. Som part d'un «transfons» gairebé fins a la indistinció amb ell, i aquesta és la nostra primera forma efectiva d'existència: la d'estar en l'«element», que és la forma amb què Lévinas vol referir-se al món, i que no és la totalitat de remissions dels objectes ni la seva practicitat, tal com creu Heidegger. De fet, l'«element» no és cap objecte aprehensible, no és cap cosa, ja que «*el navegante que utiliza el mar y el viento, domina esos elementos, pero no por ello los transforma en cosas. Conservan la indeterminación de elementos*»⁷⁹. D'aquesta manera, l'ésser-en-el-món que havia descrit Heidegger –i que segons ell mateix no és aquella consciència intencional, reflexiva, transcendental de Husserl–, en Lévinas és un ésser-en-el-món submergit en l'«element». La nostra relació més immediata, primordial, és amb l'«element», que a més a més és proveïdor de plaer.

Si Husserl i Heidegger han analitzat el plaer des de la teoria (què és el plaer), Lévinas proposa descriure'l tal com es desplega en allò més immediat. I allò més immediat és aquest «element» que «*no tiene cara alguna*» i que, en conseqüència, no és possible abordar o acotar. Tan sols «banyar-se» en ell. Aquí, Lévinas intenta forçar el llenguatge als límits de les possibilitats de la descripció fenomenològica. Si l'«element» tingués cara, inicialment no estaria conformada més que per un costat: «*superficie del mar y del campo, soplo del viento; el medio en el que se dibuja esa faz no se compone de cosas, sino que se despliega en su dimensión propia: la profundidad, que no puede convertirse en anchura y largura por las que se extiende la cara del elemento*»⁸⁰. D'aquesta manera, si el relat que fa Husserl de la manera que tenim de percebre el món és un relat segons el qual percebem primerament cares i escorços, Lévinas es pregunta si és correcte dir que un ens com el cel té realment perfil –o escorç, si es vol–. No, és clar. «*Digamos toda la verdad: el elemento no tiene cara alguna*»⁸¹.

Les equivalències que podem establir entre aquesta descripció de l'«elemental» i la noció de paisatge són prou temptadores. En efecte, hem dit que el paisatge, en rigor,

⁷⁸ *Ibid.*, pàg. 142.

⁷⁹ *Ibid.*, pàg. 142.

⁸⁰ Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, pàg. 142.

⁸¹ *Ibid.*, pàg. 142.

no és cap suma totalitzadora d'objectes del món-entorn –això és reserva per accepcions com medi físic o territori–, tot i que modernament s'accepten com a bones expressions com «el *paisatge* lingüístic» (aquell que pretén donar compte de l'ús social del llenguatge aplicat, per exemple, al conjunt de topònims que donen nom als carrers d'una ciutat) o «el *paisatge* industrial» (sinònim de *teixit* industrial, aquell conformat per l'activitat industrial en un lloc). En el nostre cas, si l'«element» de Lévinas «*es viento, tierra, mar, cielo, aire. (...) Pero no se trata, precisamente, de cierto 'algo', de un ente que se manifiesta como refractario a la determinación cualitativa. La cualidad se manifiesta en el elemento como no determinando nada*»⁸², això coincideix, fins a cert punt, amb la intangibilitat i la indeterminació que nosaltres hem atribuït a la *Stimmung* d'un paisatge: l'«atmosfera», la «*unitat que coloreja, sempre o momentàniament*», i que «*penetra tots els seus distints elements*» fins a reunir-los en una «*unitat sentida*»⁸³.

Per altra banda, diu Lévinas que «*el elemento no viene hacia nosotros desde ninguna parte. La cara que nos ofrece no determina un objeto: se queda en el pleno anonimato*»⁸⁴, cosa aplicable al paisatge entès com a embolcall de sensacions inaprehensibles però experimentades o viscudes, que ens presta el medi. A més d'això, l'«element», com ara el paisatge, no és cap cosa susceptible de poder posseir-se, com coses que puguem endur-nos, com «mobles». Ben al contrari, «*el medio a partir del cual vienen a mí, está ahí sin que lo herede nadie*»⁸⁵.

Sense entrar a valorar a fons els paral·lelismes entre allò «elemental» i allò pròpiament paisatgístic, el que ara ens interessa és examinar les condicions de possibilitat del paisatge perquè fenomenològicament es percebi com autèntic o inautèntic, cosa que intentarem fer a partir de la metàfora del «rostre» i de l'Altre en tant que «absolutament Altre», aquell que Lévinas convoca per referir-se al reconeixement de l'Altre sense la prefiguració de les etiquetes que li puguem posar. Cal advertir, tanmateix, que en Lévinas el «rostre» és tan sols «rostre» humà. Els ens intramundans no humans –l'arbre, el núvol, la pedra, el cel, el bosc, la ciutat– no tenen «rostre», ni tan sols els animals no humans, cosa que Derrida⁸⁶ (1997) criticarà de Lévinas amb l'argument que, al seu parer, hi poden haver relacions ètiques amb un

⁸² *Ibid.*, pàg. 143.

⁸³ Repetim aquí les concepcions de Simmel al voltant de la noció de paisatge, que hem examinat en apartats anteriors.

⁸⁴ *Ibid.*, pàg. 143.

⁸⁵ Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, pàgs. 141-142.

⁸⁶ Jaques Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Madrid, Editorial Trotta, 2008.

«altre absolut» que fos un ésser viu distint de l'humà, aspecte que obre el ventall a les relacions ètiques amb la naturalesa.

El cas és que Lévinas reconeix en el ja citat *Jo i Tu* de Buber (1923) l'antecedent de la relació amb l'Altre –l'«absolutament altre»– com irreductible al coneixement objectiu, i per tant una relació que assoleix l'Altre com a «Tu» i no com a «Allò». En Lévinas, quan ens relacionem amb un altre ésser humà mirant-lo a la cara, s'obre la possibilitat de posseir-lo –aprehendre'l cognoscitivament– i en definitiva dominar-lo. Quan la presència immediata de l'altre es manifesta no com a cara sinó precisament com un «rostre» (*visage*, en francès), en tant que «rostre» ens interpel·la i ens demana –ens ordena, de fet–. Allò que ens demana és una resposta, i allò amb la qual cosa responem és amb un acte de responsabilitat. Tan sols un «rostre» humà pot interpel·lar d'aquesta manera perquè tan sols allò humà pot albergar en el seu horitzó quelcom exclusivament humà com la responsabilitat o la irresponsabilitat. La naturalesa no humana dels ens intramundans no humans els impedeix «respondre».

En Buber això no és així, perquè la relació dialògica que el «Jo» estableix amb un «Tu», aquella que fonamenta un mode d'existència vertaderament ètic, és una relació de plena corresponsabilitat entre els ens que entren en relació. «*Ante mí un árbol*»⁸⁷, escriu Buber. «*El árbol no es una impresión, ni un juego de mi representación, ni una simple disposición anímica, sino que posee existencia corporal, y tiene que ver conmigo como yo con él, aunque de forma distinta*»⁸⁸. Així, mentre que en Lévinas el «rostre» de l'altre ens interpel·la però la responsabilitat amb la que responem no exigeix de l'altre cap recíproca correspondència –ergo no hi ha una relació d'igualtat–, en Buber l'ens intramundà amb el que ens relacionem –un altre humà, però també un arbre– «*tiene que ver conmigo como yo con él*» –ergo la relació és de reciprocitat–. Comentant aquestes diferències, el mateix Lévinas es demana si realment la relació «Jo-Tu» buberiana «*puede unir al hombre con las cosas igual que el hombre con el hombre*»⁸⁹. Si la relació «Jo-Tu» és esdeveniment (*Geschehen*), Lévinas dirà que «*no permite dar cuenta de una vida distinta de la amistad (la economía, la búsqueda de la felicidad, la relación representativa con las cosas). Todas estas vidas quedan inexploradas e inexplicadas*»⁹⁰.

⁸⁷ Martin Buber, *op. cit.*, pàg. 15.

⁸⁸ Martin Buber, *op. cit.*, pàgs. 16-17.

⁸⁹ Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, pàg. 70

⁹⁰ *Ibid.*, pàg. 70.

Fetes aquestes distincions, la tesis de Lévinas es resumeix com segueix: L'ontologia és una projecció violenta del món, violència que exerceixen els conceptes, les paraules. La tradició filosòfica ha creat un conjunt de marcs ontològics en què els éssers humans s'interpreten amb la finalitat de dominar-los. Davant això, Lévinas planteja un tipus de relació humana en què l'encontre directe amb un «rostre» humà és la guspira d'ignició del mandat ètic «no mataràs», perquè aquest és el cas més flagrant de la suspensió ètica entre les persones. «No mataràs» és el mandat del respecte absolut per la singularitat de l'altre, i aquesta és la base sobre la que s'han d'edificar els possibles valors morals.

Si fem una lectura, lliure i personal, en relació amb el mandat ètic del «rostre» que ens interpel·la i ens diu «no mataràs», podríem considerar una situació segons la qual «allò que ens prohibeix matar» fos el «rostre» d'un paisatge. En tal cas, la fragilitat o indefensió d'aquest paisatge hauria de promoure en nosaltres una resposta de responsabilitat, d'ajuda i de cura envers ell. Potser és realment així: la contemplació d'un paisatge excepcionalment bell d'alguna manera ens interpel·la perquè respectem la seva bellesa i ens prohibim matar-lo. En sentit contrari, l'ésser humà sembla no sentir-se culpable per haver «mort» un paisatge en un gest de poder –l'excavadora que elimina en pocs minuts el bosc encantat–, perquè no ha vist aquest bosc com a «rostre», i «*el rostro se niega a la posesión, a mis poderes*»⁹¹. El paisatge sense «rostre» no ens interpel·la, no ens parla, no hi ha llenguatge ni manament («no mataràs»), d'aquí que aquest tipus d'encontre amb l'altre «*se produce en el modo de la violencia, del odio y del desdén*»⁹². Tot plegat, Lévinas diu que cal una ètica en virtut de la qual la noció de Totalitat cal mutar-la per la noció d'Infinit. L'infinit és allò que no podem captar, i cada «rostre» humà, cada «rostre» singular, és una petjada, un fragment de l'Infinit. L'Infinit és transcendent i inaccessible, però es deixa veure humanament tan sols a través d'aquests fragments, a través del «rostre» de l'altre quan demana ajuda i ens diu «no mataràs». Per altra banda, la trobada amb el «rostre» de l'altre sobrepassa la seva captació fenomènica. Però el cas és que, de tots els segles i milers de segles que ha tingut la Creació, l'Univers, el moment en què dues persones es troben cara a cara, mediats pel «rostre», és un moment únic i irrepetible.

⁹¹ *Ibid.*, pàg. 219.

⁹² Emmanuel Lévinas, *Ética e Infinito*, Madrid, Visor, 1991, pàg. 83.

La idea de fons de Lévinas és la de la superació dels paràmetres de la metafísica o la filosofia de la Totalitat, una metafísica que lliga coneixement amb ser, i que, per tant, es basa exclusivament en la pretensió de fer una descripció ontològica del *Mateix*, una filosofia de la identitat en què la qüestió de l'*Altre* queda en suspens. La metafísica de Lévinas consistirà en el rebuig de la filosofia de la identitat i de la cerca de la Totalitat del ser. En la fissura que s'obre en l'àmbit de la subjectivitat, intentar sobrepassar els paràmetres de l'ontologia i tractar de copsar què és allò que és Infinit, l'Infinit en tant que irreductible, no reduïble a allò finit. L'intent durà Levinas a acostar-se a allò que és prèviament intencional, és a dir a allò que es desvetlla en la consciència abans d'operar ontològicament. En relació amb això, podem veure una primera conjectura d'autenticitat de la nostra vivència del paisatge quan hi entrem «en relació directa», en el sentit en què Lévinas concep aquest tipus immediat de relació: «*Estar en relación directa con el otro no es tematizar al otro, y considerarlo de la misma manera que consideramos un objeto conocido, ni comunicarle un conocimiento*»⁹³.

Aplicat aquest intent ontologitzador al cas del paisatge i a l'autenticitat del seu «esdeveniment», hem estat fent l'observació segons la qual el paisatge –com en el cas de l'«element» levinasià– no és una categoria que serveixi per fer una ontologia. Això es reserva per a les categories espacials que definim com a medi físic, ecosistema, geosistema, territori. Defensem que això és així perquè en el paisatge, en tant que *Stimmung* intangible, es manifesta una relació amb l'exterioritat com l'element d'una manifestació de l'Infinit –una «epifania», en paraules de Lévinas–, i que d'alguna manera escapa a les regles que guien tota relació cognoscitiva, ontològica. El paisatge, en tant que exterioritat més aviat volàtil, pot ser vist com aquell Altre irreductible al coneixement que no podem posseir absolutament, perquè sempre hi ha alguna cosa que esquivia la nostra comprensió. Sostraiem-lo de la seva alteritat, intentar negar-la, podem intentar comprendre'l, però la comprensió sempre és inacabada i imperfecta. Sempre quedarà un reducte de singularitat, una singularitat irreductible als canons del Jo, de la ipseïtat o subjectivitat de l'*ego cogito* cartesià. Aquest reducte, com veurem tot seguit, pot ser una de les marques de la seva autenticitat: un reducte de sorpresa i un reducte de record.

Ja hem advertit que el «rostre» en el qual es desvetlla l'Infinit és tan sols un «rostre» humà, i Lévinas no considera la possibilitat que el mar, un camp, una ciutat, un

⁹³ *Ibid.*, pàg. 55.

cel, una posta de Sol, s'expressin no com a cares sinó com a «rostres». Malgrat això, certament cada paisatge –millor dit, cada visió fenomènicament constitutiva d'un paisatge– és, en sí mateix, irrepètib i únic –llevat del cas en què s'hi apliqui un procés de reproductibilitat tècnica, com hem analitzat amb Benjamin–. Per això no és possible plasmar ontològicament un universal d'aquesta visió, com no és possible apropiari-se cognoscitivament de l'«esdeveniment» més aviat flotant, eteri i contingent d'un paisatge.

Dit això, el cas és que l'Altre, definit fenomenològicament, queda marcat pel seu doble caràcter d'inesperat i d'inoblidable. En el cas del paisatge, la seva autenticitat fenomènica ve marcada per aquestes dues notes caracteritzadores de la singularitat radical de cada paisatge, que en definitiva és la singularitat de cada vivència d'un paisatge. Si és inesperat, no és possible tenir una relació cognoscitiva amb allò que vivencialment compareix d'una manera diferent a l'esperada, de tal manera que el paisatge que esdevé estranyat o aliè a les nostres expectatives, esdevé en la seva forma autèntica. En tant que inesperat, el paisatge és experiencialment autèntic perquè resta fora de la nostra capacitat predictiva. El paisatge autèntic és aquell que és capaç de sorprendre'ns. L'inautèntic no sorprèn perquè no ens és aliè ni conserva cap reducte de possible sorpresa.

Per altra part, si és inoblidable significa que cap altra experiència d'un paisatge, semblant a la primera, pot substituir l'experiència original. Si un paisatge és viscut successives vegades sense diferències, vol dir que hem oblidat les singularitats caracteritzadores de la primera vegada, i totes les vivències se senten com a iguals, i per tant inautèntiques. L'autenticitat la podem predicar d'un paisatge quan no ens en podem oblidar, quan per alguna raó esquivi la possibilitat de l'oblit, i per tant continua brillant en el record. És tan «absolutament altre», que la seva experiència és irreemplaçable, precisament en virtut de la seva autenticitat. Al contrari, aconseguir subsumir cognoscitivament un paisatge, oblidar-se'n o presagiar-lo, és al preu de la pèrdua de les singularitats que fundaven la seva autenticitat. En resum, l'inesperat i l'inoblidable són els paràmetres d'allò que no es deixa reduir a coneixement, i que, en aquest sentit, es percep com «absolutament altre» –com autènticament Altre, podríem dir-ne–. El paisatge copsat com a Altre es caracteritza ontològicament perquè és inesperat i és inoblidable, i no es deixa reduir a cap teoria que el pugui explicar, ja que explicar és fer comprensible i coneguda alguna cosa estranya. De la mateixa manera, apropiari-se de

l'estrany en el paisatge, «egoïficar-lo», donar-li alguna forma que l'*ego* pugui reconèixer, és neutralitzar la seva singularitat i en definitiva «desautentitzar-lo». Cosa que no és possible quan el paisatge irromp i descol·loca la pròpia identitat.

5. Conclusions

En la present investigació s'ha abordat, amb les eines de la fenomenologia, l'estudi de l'autenticitat i la inautenticitat com a categories d'aplicació al paisatge. La investigació ha començat per la necessària demarcació conceptual del terme «paisatge», en l'intent de separar-lo d'altres conceptualitzacions lligades parentalment a la teoria del lloc o de l'espai, i en l'intent d'evitar una conceptualització cosificadora i positivista de la noció de paisatge. Hem defensat que aquesta categoria no és reduïble a cap realitat física, i per tant cal distingir-la semànticament d'expressions com ara «medi», «territori», «naturalesa», que no posseeixen la càrrega emocional que, precisament, sí té el medi entès com a «paisatge». En virtut d'aquesta irreductibilitat fonamental, el paisatge ha de ser entès com un intangible, per la qual cosa hem optat per adoptar la conceptualització que en fa Georg Simmel a *Filosofia del paisatge* (1913), per a qui el paisatge és definible per la seva *Stimmung*, la «tonalitat» que adquireix el medi i que transforma l'experiència del medi en una «*unitat sentida*». Per altra part, també hem adoptat una concepció segons la qual el paisatge és una imatge fenomènica del món i una interpretació essencialment representacional de la nostra relació amb el món, cosa per a la qual cal separació i distància.

A partir d'aquestes delimitacions de partida, s'han recuperat les categories filosòfiques d'autenticitat i inautenticitat amb el propòsit de vincular-les, fenomenològicament, a la vivència del paisatge, és a dir a aquest mode de ser «autèntic» o «inautèntic» en què fenomènica el paisatge es representa en la consciència. Metodològicament, l'anàlisi de les circumstàncies que concorren perquè un paisatge pugui ser experimentat i predicat com a «autèntic», s'ha pogut fer per mitjà de la lectura directa de certs textos filosòfics fonamentals en els quals, explícitament o implícitament, es tematitzen l'autenticitat, l'espai viscut i el mateix paisatge. Aquestes lectures han permès establir certes relacions creuades al voltant d'aquests temes, relacions que han desvetllat algunes interessants coincidències –i també divergències–, que podem sintetitzar de la forma següent:

1. L'«aura» definida per Benjamin i el «rostre» definit per Lévinas són dues formes respectives d'expressar l'autèntic d'una relació amb l'exterioritat, traduïble a una vivència paisatgística. Per Benjamin (*L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, 1936), la marca d'autenticitat d'una creació artística humana –o un event natural– es troba en l'aquí i l'ara de la seva manifestació, i aquesta marca es compendia en el concepte d'«aura». El paisatge auràtic és únic i irrepetible perquè la seva donació té lloc com a «existència irrepetible en el lloc en el que es troba». En sentit contrari, la seva reproductibilitat tècnica com a còpia repetida destrueix l'original i el desautentitza, perquè l'original resta desvinculat de l'àmbit de la tradició i del seu aquí i ara. L'aquí i l'ara benjaminià sembla coincidir amb la marca que Lévinas confereix al seu concepte de «rostre», que és la forma en què l'encontre amb l'altre suposa captar la seva absoluta singularitat. Per una banda, l'encontre amb un «rostre» és un encontre «cara a cara» – val dir en un ara i un aquí– únic i irrepetible, i en aquest sentit esdevé auràtic. Per altra banda, la visió de l'altre com a «rostre» significa la impossibilitat de tematitzar-lo cognoscitivament. La relació no és de coneixement sinó ètica.

Tot i que Lévinas (*Totalitat i Infinit*, 1961) limita la noció de «rostre» a un «rostre» humà –la naturalesa no en té–, superant aquesta limitació podem dir que és autèntic el paisatge «absolutament Altre» perquè és aquell que no es deixa posseir i per tant dominar. Autèntic és aquell paisatge que si no es deixa aprehendre ontològicament, tan sols es mostra com a Infinit, és a dir com transcendent i inaccessible. La recepció de l'infinit d'un paisatge escapa al domini que l'home en pugui fer, i per tant conserva el seu singular i original mode d'existència «autèntic». Per bé que la recepció auràtica del paisatge descrita per Benjamin no és l'equivalent a la recepció de l'infinit descrita per Lévinas, certament en el paisatge s'exposa un infinit que prové de l'horitzó darrera del qual es presagien altres móns, infinits móns. Per això, tota experiència «de paisatge» suposa el desplegament de l'infinit del món en allò finit. Per altra banda, en termes levinasians, el paisatge viscut com «autèntic» és aquell que té el caràcter d'inoblidable i d'inesperat, és a dir capaç de sorpresa. Es pot concloure, en aquest sentit, que les experiències auràtiques no s'obliden fàcilment.

2. El «rostre» definit per Lévinas i la «paraula bàsica Jo-Tu» definida per Buber (*Jo i Tu*, 1923) també són dues formes respectives d'expressar l'autèntic d'una relació amb

l'exterioritat, traduïble a una vivència paisatgística. El paisatge «absolutament Altre», «autèntic» en tant que irreductible al coneixement i a l'anàlisi, es pot assimilar al «Tu» tematitzat per Buber, és a dir el paisatge que es té al davant i amb el qual el «Jo» estableix una relació dialògica en què el paisatge no és cap objecte, i en què la relació amb ell no es compon d'accions traduïbles a verbs transitius. El verb que millor descriu la relació «autèntica» amb el paisatge que es té al davant és *estar*, que és un *estar* aquí i en el present davant d'un altre que ja no és un «Allò» impersonal i objectiu, sinó un «Tu». Tant el «Tu» buberià com el «rostre» levinasià escapen a l'intent de fer-ne una ontologia, tot i que, en rigor, l'«absolutament Altre» no exigeix cap mútua correspondència amb el «Jo», mentre que la relació amb el «Tu» buberià és de plena reciprocitat.

3. En relació amb la noció d'experiència, hem detectat una discussió entre Benjamin i Buber a propòsit de les expressions «experiència» i «vivència»: Si per Buber l'ésser humà és un ésser «experimentador», tenir experiències només vol dir que es té un món al davant –un paisatge– i que aquest món és un «Allò», un objecte impersonal. L'experiència del món com a «Allò» ens allunya de l'única relació existencial vertaderament humana, la que es funda quan el que tenim al davant li diem «Tu». Del paisatge en tant que «Tu» no se'n té una experiència sinó una vivència. En el costat oposat d'aquesta apreciació, Benjamin veu la «vivència» només com una mera recopilació d'events personals que no dóna compte de la vertadera «experiència», la que, quan es comunica o es narra, expressa un vertader saber.

4. Pel que fa a la tematització de Heidegger (*Ser i Temps*, 1927) en relació a l'autenticitat, la conclusió és que el paisatge no s'esdevé en el mode de ser «a-la-mà» (*zuhanden*) –mode de ser en què els ens intramundans estan a la nostra disposició com a utensilis–, perquè no entenem el paisatge com a una totalitat d'útils remissionals. El món esdevé «paisatge» quan no s'està ocupat sinó «al davant» o «davant els ulls» (*vorhanden*). Cal reflexió i distància. També hem repassat les descripcions de Heidegger sobre el mode d'existència en què el *Dasein*, l'ésser humà, esdevé «autèntic»/«propi» o «inautèntic»/«impropi». Tan sols el *Dasein* pot «elegir-se a si mateix» i per tant fer-se autèntic, una «elecció» que el paisatge –que no és *Dasein*–, no pot fer. Malgrat això, al present treball hem forçat la idea segons la qual un paisatge –la

nit, el volcà en erupció, l'aurora–, sí es projecta com el que és –i en tal cas és «autèntic»– fins que assoleix un pic entelèquic existencial a partir del qual deixa de projectar-se així –i en tal cas es «desautentitza»–. El paisatge nocturn comença a «desautentitzar-se» un cop la nit astronòmica ha assolit el seu zenit i es mou cap la pròxima aurora. Així, en la mesura en què podem establir en quin grau una cosa és congruent amb el seu original, podem dir que l'autenticitat és una qüestió de grau.

Per altra banda, hem detectat l'aparent paradoxa segons la qual la contemplació repetida i repetitiva d'un paisatge originalment «autèntic» revelaria el caràcter de còpia de cada nova contemplació, de manera que es perdria el caràcter d'irrepetible que Benjamin confereix a l'autenticitat d'un paisatge, i aquest esdevindria inautèntic. Per part seva, Harman (*Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, 2002), en un intent de superació de les formulacions de Heidegger, fa un exercici neo-metafísic de realisme especulatiu per dir que els objectes intramundans, i no exclusivament el *Dasein*, estableixen relacions i es donen sentit entre ells i sense nosaltres. Si fos així, els ens intramundans es desfiguren entre sí i el resultat n'és el paisatge en permanent elaboració i reelaboració, cosa que, de fet, es confirma empíricament.

5. En relació amb les conceptualitzacions del medi com a àmbit de la vida i les accions humanes, Lévinas discrepa amb Heidegger en certs aspectes fonamentals: Per referir-se al medi, Lévinas introdueix la noció d'«Element», que no és un ens i no és cosa, i «no té cap cara», perfil o escorç. És aquell «medi» que ens embolcalla i en el qual, metafòricament, estem «submergits». En aquest sentit l'«elemental» levinasià s'aproxima conceptualment a la idea d'«horitzó» de Husserl. Si Heidegger ens mostra un medi –l'aquí del ser– en el que es desenvolupa el moviment i l'acció pràctica del *Dasein*, un medi de la totalitat de referències pràctiques, Lévinas dirà que aquest medi pot ser plaent. La naturalesa dóna també en un sentit de plaer –l'aire pur que respirem–, i fins i tot l'ocupació amb els utensilis també pot resultar plaent –clavar el clau amb el martell–.

6. La descripció levinasiana de l'«elemental» hem tractat de vincular-la a allò «paisatgístic». L'«Element» sembla que ens embolcalla d'una manera semblant a la manera com estem embolcallats de paisatge. Som part d'un «transfons» gairebé fins a la indistinció amb ell. Ara bé, si el nadó que ha nascut, ha nascut en l'«Element», i aquesta

és la seva primera forma efectiva d'existència, en rigor no podem dir que el nadó tingui pròpiament paisatge. Encara així, l'«Element» i el paisatge són, tots dos, una reinterpretació filosòfica del món-entorn. A més a més, si de l'«Element» puc obtenir plaer –i en la versió de Lévinas viure és plaent–, no és menys cert que del paisatge també obtinc un plaer visual quan és bell.

Finalment, un treball com el present que té com a fil conductor la categoria filosòfica del paisatge, certament obre línies futures d'investigació que podrien anar orientades a la recerca de les diferents maneres de referir-se al paisatge als textos filosòfics de certs autors d'interès, una recerca que vagi un poc més enllà de les contribucions que hem realitzat en la nostra investigació. No en va, fora d'ella hem trobat clares i interessants referències al paisatge en autors com Schopenhauer, Kant o Rousseau. També es podrien iniciar altres recerques explorant l'origen natiu de la consciència humana del paisatge als textos de l'antiguitat arcaica i clàssica, i en concret als textos homèrics. Són ben conegudes les descripcions homèriques dels presumptes «jardins» del palau d'Alcínoo, que tenen un sentit admiratiu. Fórmules homèriques com πόντου βὰς ιοειδέος (violaci mar) o ῥοδοδάκτυλος Ἥως (Eos de dits rosacis), amb la que Homer descriu el naixement del dia que impregna la terra d'una tonalitat rosàcia, poden ser considerades fórmules paisatgístiques, epítets que assenyalen una *Stimmung*.

En relació amb els temes tractats en la present investigació, podem acabar amb una reflexió segons la qual les concepcions examinades en el treball i el tractament que reben als textos analitzats, ens han situat en el camp de la metafísica. Si l'hem convocada és perquè pensem que la filosofia ha de continuar preguntant-se no només per la realitat, sinó pel sentit que els éssers humans donam a aquesta realitat, inclosa la humana. El positivisme lògic té bones raons per dir que tota afirmació metafísica està mancada de sentit i de significat, però, per causes que se'ns escapen, el «desig metafísic» del que parla Lévinas continua colpejant. Kant parlava d'una «necessitat inevitable» i Schopenhauer conclouïa que som «animals metafísics». L'admiració de Kant pel «cel estrellat damunt meu» és també admiració emocionada davant del paisatge de la nit de Königsberg i del poder de l'obscuritat, i la filosofia ha de poder seguir preguntant-se metafísicament per ella.

6. Bibliografía

Adorno, Th. W. (2005) [1970]. *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Obra completa, 6. Madrid: Akal.

Augé, Marc (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Le Seuil.

Bachelard, Gastón (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Zygmunt (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Walter Benjamin (1933). «Experiencia y pobreza». *Discursos interrumpidos, I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, 1989.

Benjamin, Walter (1936). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». *Discursos interrumpidos, I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, 1989.

Benjamin, Walter (2008). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.

Berque, Augustin (1986). *Le sauvage et l'artifice. Les japonais devant la nature*. Paris: Éditions Gallimard. Bibliothèque des Sciences Humaines.

Berque, Augustin (1994). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Editions Champ Vallon.

Berque, Augustin (1995). *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*. París: Hazan.

Berque, Augustin (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva. Paisaje y Teoría.

Beruete, Santiago (2016). *Jardinosofía*. Madrid: Turner.

Besse, Jean-Marc (2010). *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*. Biblioteca Nueva, Madrid.

Buber, Martin (2017) [1923]. *Yo y Tú*. Barcelona: Editorial Herder.

Bunge, William (1966). *Theoretical Geography*. Second Edition. Lund Studies in Geography Series C: General and Mathematical Geography, No. 1. Lund, Sweden: Gleerup.

Buttimer, Anne (1969). *The Social Space in Interdisciplinary Perspective*, "The Geographical Review", New York, vol. 59, pàgs. 417-426.

Carlson, Allen (2009). *Nature and Landscape. An Introduction to Environmental Aesthetics*. Nueva York: Columbia University Press.

Casey, Edward S. (2002). *Re-Presenting Place: Landscape Painting and Maps*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Collot, Michel (1986). Points de vue sur la perception des paysages. *Espace géographique*, tom 15, núm. 3, pp. 211-217.

Cosgrove, Denis E. (1984). *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Cosgrove, Denis E. (1985). Prospect, perspective and the evolution of the landscape idea. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 10: 45-62.

Damasio, Antonio (2010). *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona: Crítica.

Derrida, Jaques (2008) [1997]. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Editorial Trotta.

Ferrater Mora, José (1983). *Diccionario de Filosofía de Bolsillo. A-H*. Madrid: Alianza Editorial.

Forman, Richard T.T. (1995). *Land Mosaic: The ecology of landscapes and regions*. Nova York: Cambridge University Press.

Harman, Graham (2002). *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago and La Salle: Open Court.

Heidegger, Martin (1986) [1927]. *El Ser y el Tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducció de José Gaos.

Heidegger, Martin (1997) [1927]. *Ser y Tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. Traducció de Jorge Eduardo Rivera.

- Husserl, Edmund (1991). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental. Una introducción a la filosofía fenomenológica*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Kessler, Mathieu (2000). *El paisaje y su sombra*. Barcelona: Idea Book.
- Lévinas, Emmanuel (2000) [1947]. *De la existencia al existente*. Madrid: Arena Libros.
- Lévinas, Emmanuel (2016) [1961]. *Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Lévinas, Emmanuel (1991) [1982]. *Ética e Infinito*. Madrid: Visor.
- Maderuelo, Javier (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores.
- Malpas, Jeff (ed.) (2011). *The place of landscape. Concepts, Contexts, Studies*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Mesnil, Joëlle (2018). Fenomenología del espacio del paisaje: un espacio encarnado. *Eikasía: Revista de filosofía*, 83: 139-170.
- Muñoz, Francesc (2004). *UrBANALització. La producció residencial de baixa densitat a la provincia de Barcelona, 1985-2001*. Tesis Doctoral dirigida pel Drs. Ignasi de Solà-Morales i Rosa Ascón, Departament de Geografia, Universitat Autònoma de Barcelona, 3 vols.
- Passarge, Siegfried (1913). «Physiogeographie und vergleichende Landschaftsgeographie». *Mitt. Geogr. Gess.* Hamburg, núm. 27: 1-27.
- Ralph, Edward (1976). *Place and Placelessness*. London: Pion.
- Richir, Marc (1987). *Phénomènes, temps et êtres. Ontologie et phénoménologie*. Grenoble: J. Millon, Col. Krisis.
- Roger, Alain (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. Paisaje y Teoría.

Sauer, Carl Ortwin (1925). «The Morphology of Landscape». *Land and Life; a Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*. Ed. John Leighly. Berkeley: University of California Press, 1963, 315-350.

Schatzki, Theodore R. (2011). «Landscapes as Temporalspatial Phenomena». In: Malpas, J. (ed.), *The place of landscape : concepts, contexts, studies*. Massachusetts Institute of Technology.

Scholem, Gershom (1975). *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Epublibre. Editor digital: Titivillus

Seamon, David (1979). *A geography of lifeworld*. London: Croom Helm.

Simmel, Georg (2013) [1913]. *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro Libros.

Tiberghien, Gilles A. (2001). «Horizontes». En: Maderuelo, J. (ed.), *Arte público: naturaleza y ciudad*. Fundación César Manrique.

Tilley, Christopher (1994). *A Phenomenology of Landscape. Places, Paths and Monuments*. Oxford: Berg.

Tuan, Yi-Fu (1977). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Tuan, Yi-Fu (2007). *Topofilia*. Barcelona: Melusina.

Annex d'imatges

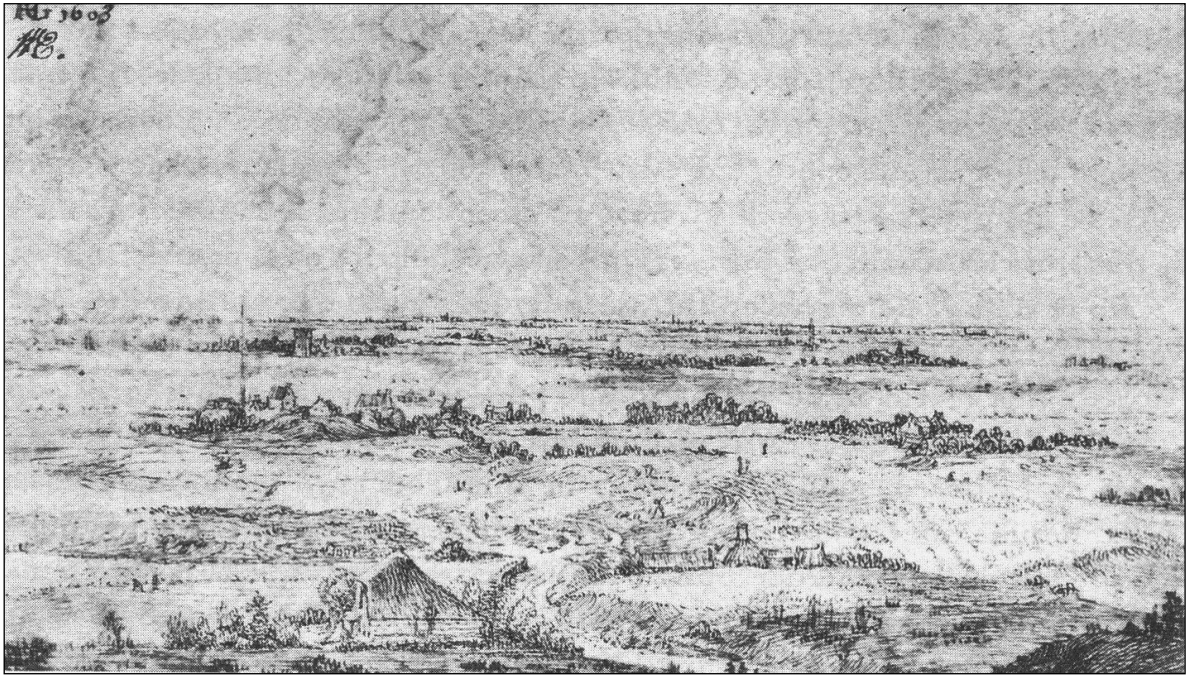


Figura 1. *Paisaje de dunes prop de la ciutat de Haarlem* (1603). H. Goltzius, principal representant del barroc nòrdic. Segons J. Maderuelo (2007), el primer paisatge de l'art occidental.



Figura 2. *Englefield House* (1832), J. Constable. En paraules del pintor, «no és una casa; és un matí d'estiu a on hi ha una casa», descripció que serveix Richir (1987) per definir el *fenomen* i el paisatge com una «fase del món».



Figura 3. Las Vegas. Paisatge venecià imitat i banalitzat: la falsedat esdevé «autèntica».