

Relatorio

A PAISAXE COMO INSTITUCIÓN DA ESTÉTICA

Raffaele Milani

Università di Bologna

Poderíamos comezar cun salao dicindo, con respecto á desfeita do mundo, como di Jünger, que o espazo perdeu a súa *beleza*. E logo engadir, encantados polo resplandor da natureza que aínda queda e ao igual que Hugo nas *Illuminations*, que en vista dos milagres de Deus retráctome do meu razoamento perante a inmensidade. Vacilando entre estes dous estados de ánimo, interrogámonos sobre a elegancia das formas que nos rodean para fascinación dos nosos ollos e estupor da nosa imaxinación. Susto e encanto dominan, sobre todo hoxe en día, a nosa mente.

Tendo en conta estes sentimentos, así como a dramática transformación dos lugares, expresamos unha primeira consideración verbo da arte da paisaxe. Cómpre destacar o feito de que todo aquilo que vén da experiencia estética, todo o que adoitamos cualificar de fermoso, non é algo superficial nin simplemente ornamental, plantado aquí para facer bonito, senón que é substancial para a civilización desde as súas orixes. Porque todo o que está ben edificado, construído, administrado, forxado polo home é tamén, por si mesmo, totalmente fermoso. Ao longo do camiño da historia, que estivo sempre marcado polas traxedias, destacaron os canons de congruencia e incongruencia, de harmonía e desharmonía, de graza e deformación, que non son regras superficiais. Yves Bonnefoy explícanos moi ben no seu libro sobre as terras do interior que Italia –algúns zonas–, así como outras partes do mundo, que son o resultado dunha ideación que é, asemade, deseño, modelado e escultura daquela terra, reino dos homes que a habitan. A razón da existencia dos lugares patrimonio mundial da UNESCO, motivo central da Convención de Florencia, parte desta mesma unidade de principios antigos e modernos que agrupa comportamentos e ideais. É verdadeiramente desastroso considerar a estética desde un enfoque sentimental para valorizar e defender a paisaxe.

A paisaxe, parte do mundo e da natureza, é unha grande experiencia da emoción, da visión, da contemplación, pero tamén do labor humano tal e como se

despregou no territorio e no medio. Resultado cultural, non intelectual, porque a natureza, da que isto é revelación no nivel das formas, foi vivida, sentida e modificada polo home ao longo do tempo. Neste proceso converxe un universo de accións, percepcións, representacións, imaxes e conmocións que son tamén a xigantesca obra e o gran relato do home desde a orixe da súa civilización. A partir dunha tupida rede de reflexións sobre a paisaxe como categoría estética, e ao mesmo tempo ética, xorde un panorama de ecos e reenvíos profundísimos. Na historia das ideas vemos desenvolverse agudas observacións de Kant, Hölderlin, Schiller, Schelling, Hegel. Nun deseño grandioso, pódense recoller boas sintonías entre as diferentes posturas defendidas polo pensamento do século XX: Simmel (1913), Klages (1913), Kerényi (1937), Cassirer (1945), C. Schmitt (1950), M. Schiwd (1950), E. Strauss (1956), J. Ritter (1963), N. Hartman (1963), Lukács (1963), Adorno (1970) ou Dufrenne (1987). Desde estes aspectos, a paisaxe destaca como o resultado da sensibilidade, a cultura, a historia; é unha obra da arte e da imaxinación.

Esta primeira consideración fainos entender que se pode pensar que as paisaxes, utilizando unha terminoloxía específica da linguaxe filosófica que na actualidade está en desuso, pertencen ás « cousas fermosas » –no sentido material–, igual que un cadro ou un lenzo pintado, un mármore esculpido ou unhas secuencias acústicas de sons e tons, é dicir, igual que as outras artes, e poden selo, como declarou Rosario Assunto, «non só coa mesma consideración das obras de arte, senón tamén sen prexuízo do seu ser natureza: é dicir, obxecto daquel tipo particular de experiencia estética, que finalmente se explica nun xuízo en que o home se deleita –ou sofre gozando– non só coa natureza como obxecto –cousa fermosa no sentido material, ou cousas fermosas, como os espectáculos no escenario–, senón tamén co seu mesmo vivir dentro da natureza sendo parte dela [...]. [O home] devén protagonista, ademais de espectador, do seu ser, asemade obxecto e suxeito daquela realidade, a paisaxe, que para el é motivo de gozo estético» (Assunto, 1994, p. 460-461; e Assunto, 1963).

Segunda consideración sobre a paisaxe como *relación*. A paisaxe non é só natureza, senón tamén cultura e historia. Como proba diso, a paisaxe é arte da natureza e na natureza. A paisaxe, segundo o pensamento de Assunto, é, en tanto que imaxe, unha forma espiritual que funde visión e creatividade, porque cada mirada –e a mirada é unha relación– crea «unha paisaxe ideal» dentro de

nós e define en substancia unha categoría tamén mental. Xa os homes da antiqüidade, os primitivos, os que nos precederon, souberon transformar a nosa capacidade de ver e sentir partindo dun recoñecemento común: a participación na vida do mundo da que deriva o seu sucesivo significado de proceso psíquico «unificador» da experiencia estética, algo que se produce de inmediato, como acto da visión dos sentidos e como acto do sentimento. Se a examinamos, pois, baixo o punto de vista das formas materiais, a paisaxe, tamén cando a natureza se presenta no seu estado máis salvaxe e inculto, «antes de cada transformación que leva a cabo o enxeño humano, é un descubrimento ao que o home chega mirando a natureza co seu gusto, que é sempre o gusto dunha cultura [...] e cada descubrimento estético das novas paisaxes promove pola súa vez novas mudanzas no gusto e na cultura» (Assunto, 1994, p. 462). Logo é tamén Assunto quen o precisa noutro fragmento de *Paesaggio e l'estetica*, a denominada paisaxe «natural», pois non é só a representada ou cultivada, senón tamén unha paisaxe producida e plasmada polo home, é a natureza impregnada das formas dunha cultura que gravou as súas propias formas nela, sen destruíla, mais modelándoa. Por iso é considerada lexítima a crítica da paisaxe paralela á crítica da arte. Desde esta perspectiva, que mantén afinidades coas reflexións anteriores de Simmel e Cassirer, o home convértese en artista no momento en que acepta a natureza dentro dun deseño de contemplación e imaxinación, pero tamén antes e máis alá do devandito aspecto do facer, do organizar, do producir e do participar.

Movéndonos entre estas consideracións, podemos observar que o ideal da beleza, no contexto dunha teoría da paisaxe, eleva a paisaxe mesma, polo seu estatuto ético e estético, a ben universal, destacando, deste xeito, unha calidade común a todos os seres; una beleza vivente na que a contemplación transforma o home para que comprenda e sexa comprendido pola natureza. A vida toma, daquela, unha forma que ten en si mesma o seu propio obxectivo e a súa xustificación, na manifestación do infinito prodigarse biolóxico. Só desta maneira podemos acadar a forma infinita da perfección que nos conmove cando contemplamos todo o que é fermoso, como se nós mesmos fósemos infinitos, ao igual que a natureza á que sentimos pertencer. Só nesta epifanía o fermoso e o útil son intercambiáveis. O labor e o esforzo do home únense ao ideal. Afirmamos e defendemos iso tamén ante a desfeita do mundo, imaxe da que partimos, imaxe

advertida e declarada en 1943 por Johan Huizinga no parágrafo sobre «o ocaso da paisaxe» contido na obra *A desfeita do mundo* (Huizinga, 2004, p. 105-109).

O tema da beleza, que inclúe tamén importantes cuestións teolóxicas entre os mitos e as narracións, pódese ler á luz dun complexo manifestarse do humano. No ámbito deste discurso sobre a arte do facer, sobre o finito e o infinito, sobre o ideal reencontrado e renovado, a beleza tense que entender quer como unha beleza apracible, vinculada á contemplación, quer como unha beleza inquietante que vai máis alá da contemplación, experimentando un estado febril que emana do desexo ligado á percepción e á obra. A beleza supón un asomarse continuo e vivo do eu entre as calidades que, por unha división ulterior, se poden chamar relativas á interioridade e á exterioridade. No seu vario desprezarse entre a vida da experiencia e a da idea, podemos comprender, por unha parte, o que é fermoso porque está presente na caducidade da existencia real e, por outro lado, o que é fermoso no sentido dunha presunta e sempiterna soberanía do ser. A paisaxe, grazas a iso, é a sede dun intercambio mutable entre o mundo ideal e o mundo empírico, entre categorías mentais e categorías culturais. A paisaxe, por mor do feito de que representa un punto de alta expresión da civilización –artística–, convértese en institución da estética, nun fundamento desta disciplina.

Se fixamos a mirada na cidade moderna, xorde outra imaxe de enorme descomposición. Unha vez máis será a nosa unha ollada angustiada polo intento de defender a natureza embrutecida; unha defensa que, retrospectivamente, chega ata a visión de Ruskin. Fronte á cidade de Prometeo, na que domina o xenio devastador do economicismo, da produtividade e do cientifismo, gustaríanos propoñer o modelo de Anfione, que amansa coa música e o canto a racionalidade do construír. Das miradas posibles sobre a chamada paisaxe urbana ou construída das metrópoles que se estenden infinitamente, rexorden decote, por contraste, esperanzas ou ideais cara a lugares que aínda poden ser símbolos dunha humanización da terra. Nestes últimos anos, outros pensadores e estudosos, ademais dos citados, recolleron a necesidade dunha excelencia da beleza para acceder á verdade do mundo, da vida e da natureza. James Hillman falou do valor e da práctica da beleza natural, e declarou que «se a vida é bioloxicamente estética e se o cosmos en si é primariamente estético, daquela, a beleza non é simplemente un accesorio cultural, unha categoría filosófica, unha parte

das artes ou mesmo unha prerrogativa do espírito humano. Queda sempre indefinible porque leva un testemuño sensible do que, alén da humana comprensión, é fundamental» (Hillman, 1999, p. 96). Christian Meier (1989), pola súa banda, convidounos a pensar na relación entre a política e a graza na antiga Grecia e incitounos a ver as súas proxeccións na modernidade.

Tras todas estas consideracións, debemos observar que, asemade, a paisaxe, coa súa arte do facer, do representar, do imaxinar, do proxectar, é tamén unha *aventura*, porque non institúe máis que regras provisionais e mutantes; os canons de visión, aínda que se reelaboren ao longo da historia, viven de superacións continuas. A paisaxe non é unha experiencia de rutina, máis ben está relacionada sobre todo coa capacidade –na arte– de modelar e esculpir o territorio, co estupor da contemplación, coa mobilidade da mirada. A paisaxe non depende dun antes e un despois; é algo incoherente, irregular, que non privilexia un sistema preciso de observación. Ten un compoñente que se pode considerar onírico porque está relacionado coa imaxinación. Ademais, pensando no desenvolvemento da arte moderna e na revolución de época da relación entre arquitectura, urbanismo, transformación dos lugares e das técnicas agrícolas, detectamos unha correspondencia entre a morte da arte e a fin da paisaxe. Tratar da valorización e da tutela do medio natural lévanos inevitablemente a preguntarnos sobre as razóns que ao principio desencadearon este proceso da cultura e da civilización. A estética da paisaxe recolle unha serie de observacións, reflexións, razoamentos, proxectos e obras co propósito de definir un campo de estudo e un plan disciplinar. E faino respondendo a unha revelación das formas, de acordo coa intervención material e inmaterial do home que as fai vivir. Atopamos aquí unha fusión de espírito e materia. Citando a Dufrenne (p. 98-115), poderíamos dicir, por exemplo, que certo ángulo da paisaxe se pode considerar unha obra de arte na medida en que representa unha reflexión sobre a natureza *naturans* e sobre a natura *naturata*, porque os lugares son obxectos culturais e asemade naturais, relación de datos obxectivos e creacións do home, en vista tamén dun intercambio entre natural e artificial. O home, imitando a natureza, actúa en calidade de *naturante*, a través do xenio dela –a natureza–, infundido nos homes: «Aos homes correspóndelles vivir a natureza como mundo, xerando o posible que se ofrece no real». Neste sentido e nesta dirección, que inclúe tamén o gusto e a actividade humana, pódese afirmar que a arte e a categoría estética son aquí correlativas.

O home modela os territorios cos cultivos, mellora o aspecto dos lugares, ocúpase de facer xardíns, persegue o soño de espazos non contaminados pola súa presenza, proporciona ou inventa imaxes do mundo, elabora un universo de impresións. Ademais, plasma aqueles datos nun sentir necesario, para logo traducilo no recoñecemento das formas e mais na súa evocación, ata elaboralo como participación viva e anulación catártica. Schopenhauer, no tomo de *Suplementos a O mundo como vontade e representación* (Schopenhauer, 1896), citando o sentimento do sublime, vira a natureza romanticamente e, neste contexto, pódese ver tamén a paisaxe, en relación coa música, para unha función catártica do espírito. Esta é unha visión antiga mais, asemade, moderna.

A analoxía coa música leva a unha terceira consideración, sempre relativa á paisaxe como institución estética que se refire á *harmonía*.

Na obra que compón a paisaxe, atopamos a expresión dunha forma de revelación do obxecto que suscita no observador, como se fose un salto repentino alén do contacto directo, a «ilusión» de materializar a íntima realidade do obxecto. Entre a impresión do observador e a expresión do artista –pintor, fotógrafo, cineasta, pero tamén arquitecto, xardineiro ou agrónomo– hai un rexistro de cambios que chega ata a morfoloxía, a descrición xeográfica e a área emotiva. Trátase dun proceso de incorporación e introspección que corresponde a un intercambio entre suxeito e obxecto, entre interioridade e exterioridade. Este procedemento, por unha banda, buscou unhas constantes, unhas normas, unha ansiedade de valores perennes e, pola outra, un impulso cara á aventura, como xa describimos. Dúas forzas que, ao longo dos séculos, plasmaron xuntas o que aínda hoxe chamamos paisaxe. A harmonía e a beleza, conceptos de irradiacións varias, representan o punto de referencia das nosas observacións. A harmonía padece dalgunha maneira o mesmo destino que a beleza, á que está intimamente unida. Ambas as dúas teñen a tendencia a palidecer no moderno vocabulario estético porque implican unha ambigüidade metafísica que rexorde sempre.

Podemos enumerar polo menos tres significados de «harmonía». O primeiro uso pódese atribuír a Pitágoras e esténdese durante boa parte do período clásico e medieval. Refírese á división en varias porcións dunha corda en vibración, segundo as relacións aritméticas precisas que producen sons eufónicos en relación co son emitido pola corda que soa internamente. Esta elemental lei da física proxéctase en escala cosmolóxica para que a harmonía se poida entender

como a relación entre o que existe no mundo terreal e as esferas que forman o universo: A «música das esferas» pódese considerar, xa que logo, en sentido literal, e a harmonía como a relación que se establece entre as esferas e a terra. Traslada ás obras de arte, a harmonía confirma o canon das relacións cosmolóxicas. Unha estatua harmoniosa non reflicte as formas reais do corpo, senón as súas formas ideais relacionadas coas puramente intelixibles que permanecen agachadas. O defensor principal deste punto de vista é Plotino. O tratado 6 do libro I das *Enéadas* incorpora todos os elementos esenciais da harmonía metafísica que serán postos en evidencia no ámbito estético. Plotino basea a súa identificación da beleza na semellanza e na comunión co «un». No parágrafo titulado «O músico elévase intuindo a harmonía intelixible» (Plotino, I, 3, 20, p. 87), dise que «ten que separar a materia en que se realizan os acordes e as proporcións para intuír a beleza dos acordes en si mesmos, e comprender que as cousas que o encantaban son intelixibles, é dicir, a harmonía intelixible»; non unha beleza particular, senón a beleza da harmonía intelixible. Ademais, terá que utilizar argumentos filosóficos para crer na realidade que «posuía inconscientemente». Noutro punto, trata das harmonías imperceptibles e das harmonías sensibles. Estas últimas están feitas de harmonías imperceptibles. Os sentidos revélanlles as harmonías imperceptibles ás almas que poden intuír a súa beleza, xa que elas manifestan o idéntico no diferente. As harmonías sensibles están «medidas polos números nunha relación subordinada á acción soberana da forma». É dicir, que «imaxes e sombras» baixan sobre as belezas sensibles «na materia, ordenándoa e conmovéndonos co seu aspecto» (Plotino, I, 6, 3, p. 131).

Na antigüidade clásica e na Idade Media, a relación harmoniosa e a beleza que iso produce son obxectivas. A harmonía do cosmos reflíctese no obxecto. A definición de beleza que se atopa na *Summa Theologiae* de San Tomé resume esta idea. A beleza, nesta definición, inclúe tres condicións: Integridade ou Prefacio, xa que as cousas que non o son por este mesmo feito son feas; Proporción ou Harmonía; e, por último, Claridade, da cal deriva que lles chamemos fermosas ás cousas que son claras.

O segundo significado de harmonía traslada a atención desde o plano cosmolóxico dos entes ao plano psicolóxico do espectador. Nas formulacións estéticas dos séculos XVII e XVIII e ao longo de toda a época empirista, a harmonía

sitúase, sobre todo con Shaftesbury e Hutcheson, no interior da teoría da sensibilidade. A beleza, e con ela a harmonía, é substancialmente unha sensación vivida unicamente polo suxeito que persegue «a uniformidade na variedade».

A harmonía atopa un terceiro significado no xogo das facultades. Kant basea a universalidade dos xuízos estéticos non sobre unha harmonía cósmica calquera, senón sobre unha operación común das facultades para vulgar. O feito subxectivo de vulgar o obxecto ou a representación que se dá del precede ao pracer do propio obxecto. Harmonía, neste sentido, non é para nada harmonía das partes do obxecto. Vive e existe nas facultades e no mundo transcendental en que actúan estas facultades.

Hegel enfróntase ao problema da harmonía en diversos puntos das súas *Leccións de Estética*. Na primeira exposición do concepto de harmonía, que se reflicte nas páxinas dedicadas á música, ofrécese xa unha visión sistemática, que se rexe polas consideracións sobre a beleza en forma abstracta que a contén xunto coa regularidade, a simetría e a conformidade coas leis. A harmonía defínese como «unha relación de diferenzas cualitativas, máis aínda, dunha totalidade destas diferenzas que atopa o seu fundamento na esencia mesma da cousa». Tal relación, nesta perspectiva, emana da conformidade coas leis, xa que a harmonía contén en si o aspecto da regularidade e vai alén da igualdade e da repetición. Ao mesmo tempo, as diferenzas cualitativas non se afirman só como diferenzas no movemento de oposición e contradición, senón tamén como unidade concordante que puxo en evidencia todos os momentos que lle pertencen e que os contén como un todo unido en si mesmo. A harmonía, pois, por unha banda, abrangue a totalidade dos datos esenciais e, pola outra, a súa simple e desagregada oposición, razón pola cal a súa pertenza recíproca e conexión interna se amosan como a súa unidade. Como precisa Hegel, fálase, neste sentido, de harmonías das formas, das cores, dos sons, etc.; por iso a cor azul, a amarela, a verde, a vermella son diferenzas necesarias das cores contidas na esencia mesma da cor. Ao contrario da simetría, aquí non temos só desigualdades que se xuntan con regularidade nunha unidade externa, senón tamén oposicións directas, como as da cor amarela e mais da azul, e a súa neutralización e identidade concreta. A beleza da harmonía das cores consiste na eliminación da diferenza e da oposición, de xeito que se vexa a súa concordancia nas mesmas diferenzas. Péntense reciprocamente porque a cor non é unilateral, senón unha totalidade

esencial. A esixencia dunha totalidade leva a dicir que o ollo non ten diante como obxecto só unha cor porque, segundo a tese de Goethe, ve de forma subxectiva tamén a outra cor. Logo Hegel fai unha comparación para explicar este feito. Entre os sons, por exemplo, a súa «tónica», «mediante» e «dominante», son diferenzas esenciais, de tal xeito que, agrupados nun todo único, concordan na súa diferenza. O mesmo, continúa Hegel, acontece tamén coa harmonía das figuras: a súa posición, quietude, movemento, etc.; ningunha diferenza debe presentarse aquí de forma unilateral de por si, xa que de facelo destruíría a concordancia. Entrementres, conclúe Hegel, a harmonía como tal aínda non é a subxectividade e a alma, libres e ideais, porque nestas a unidade é unha pura perenza recíproca e simple concordancia, senón que falamos de poñer de forma negativa as diferenzas, polo cal o único que se realiza é a súa unidade real. A harmonía non chega a acadar ese ideal. Por exemplo, todas as melodías, aínda que posúan como fundamento a harmonía, teñen en si e expresan unha subxectividade máis alta e máis libre. A simple harmonía, na versión de Hegel, aínda que constituía o grao máis elevado no tocante á forma abstracta e que estea máis cerca da subxectividade libre, non evidencia nin a animación subxectiva como tal nin a espiritualidade.

A parella melodía-harmonía está sempre en xogo. Novalis, pola súa parte, xa insistira no pasado nas analoxías entre os sentidos e as artes en relación con estes conceptos. Presentara daquela a esixencia da unidade das formas das composicións pictóricas, que está regulada por relacións fixas, como precisamente a unidade da harmonía musical. Ademais, afirmou que a harmonía e a melodía son en conxunto unha única cousa. A melodía é sucesiva; a harmonía, relativa; coa precisión de que a harmonía é a relación entre dous ou máis sons coexistentes.

Esta terceira consideración non é unha digresión, máis ben é unha puntualización do que Schopenhauer bosquexou verbo da analoxía da paisaxe e da natureza coa música, arte en que reina o principio da harmonía. Por harmonía enténdese de feito, no sentido figurado, unha concordancia de sentimentos e pensamentos cun efecto que proporciona unha sensación xeral de paz e serenidade. Esta idea vén do campo da estética, dun universo perceptivo no que se expresa unha complexa consonancia dos signos perceptivos e dos datos obxectivos, unha «conveniencia das partes», unha concordancia de tons. Goethe escri-

be a Knebele, o 17 de novembro de 1789: «Toda criatura non é outra cousa que un ton, un matiz dunha grande harmonía que ten que estudarse tamén na súa totalidade e amplitude, porque senón cada un dos particulares sería unha letra morta». Con esta integración feliz do particular e o universal, o poeta aclara, nunha rápida síntese, un primeiro significado do termo que está ligado á noción de tonalidade; tonalidade que poderíamos definir como afectiva, específica das categorías mentais nas que os conceptos se funden coas impresións sensoriais e os sentimentos. A harmonía é unha noción fundamental do pensamento e da arte, ferramenta da filosofía e manifestación da vida estética; sitúase entre a realidade e o valor e ten capacidade para ofrecer, mediante a teoría e a experiencia, un campo de coñecementos moi extenso. No tocante á categoría estética, tamén reflicte a harmonía o cambio incesante dos estados das formas e faise medida das relacións que presiden os nosos xuízos no campo da sensibilidade, das técnicas e das prácticas creativas.

Pasando unha vez máis da música ás demais artes, vemos que, na literatura, a harmonía evoca a analoxía, as onomatopeas —exemplos da chamada «harmonía imitativa»—, nunha propagación luminosa evocativa e fonética; nace dunha «musical» proximidade dos acentos e das pausas, da disposición das palabras e das frases capaces de amenizar o discurso nun todo organizado. Na arquitectura, na pintura e nas artes plásticas en xeral conta, con respecto ao todo, porque ordena as partes, unidas de mutuo acordo, a proporción e a boa disposición das figuras. Se quixésemos contar a paisaxe entre o número, agora coxo, das artes contemporáneas, veríamos que a harmonía, xunto coa beleza, ten un papel non determinante. Non obstante, na tradición, a articulación das liñas, dos volumes, das cores, no espectáculo dunha paisaxe compoñen un sistema de datos que se pode ler, coa mirada, segundo os principios da harmonía. Ademais, a harmonía no seu principio primeiro estuda o movemento na relación entre o espazo e o tempo. Hai unha aspiración, no sentimento e no deseño da paisaxe, a non reflectir ou utilizar simplemente as formas reais coas que a natureza se revela, senón as súas formas ideais en relación coas puramente intelixibles que quedan agachadas. A ollada do contemplador é a mirada de quen busca a esencia dos obxectos que temos diante de nós, como o fixeron Durero ou Turner antes de ser pintores. Hai unha música interior na composición daqueles datos que se pode resumir nun deseño de formas ideais.

Cómpre, pois, facer unha reflexión partindo da analoxía entre música e arquitectura, separando as artes do tempo das do espazo; esta separación non é tan definida como parece. É importante vincular os conceptos de movemento e ritmo co de simetría, e constatar que, no fondo, os dous extremos non están tan lonxe. Isto demóstrano as discusións que poñen o tema da harmonía e da desharmonía, da asonancia e da disonancia, do respecto polas regras e das liberdades do sentimento no marco histórico do sistema das artes liberais e das belas artes, da antigüidade á modernidade. É un percorrido que desde Pitágoras chega ata nós a través de Santo Agostiño e Leibniz. Vitruvio, no seu *De Architectura* –Libro X–, examina o problema das proporcións co exemplo da ringleira de columnas postas á mesma distancia unha da outra; unha análise en que precisamente a simetría intervéñ á vez que a harmonía. Neste estudo, a harmonía destaca como categoría indiscutible na relación coa proporción real, coa percepción e a función. Este tema, que comprende a medida e o número, o todo e a parte, o cosmos e o corpo humano, aparece nas investigacións sucesivas, ata Alberti –*De Re Aedificatoria*–, Durero –*Da proporción humana*– e Palladio –*Catro libros de arquitectura*–. A evolución dunha estética da harmonía tradúcese nos dilemas das poéticas románticas, para logo disolverse nas do século XX. Tamén a nosa percepción, xunto coas nosas representacións da paisaxe e da natureza, resoa na historia das estratexias dos ollos e dos sentimentos.

Finalmente, existe o xogo dos contrarios. Desde esas consideracións, compréndese a importancia da concepción estética que nos ocupa. Nunha antiga máxima da harmonía pódese detectar unha síntese perfecta de cada razoamento sucesivo, entre o transcorrer da historia e o cambio das tradicións, da admiración da natureza á orde perceptiva e compositiva das varias artes, da fantasía inventiva á percepción. A frase de Filolao (Diels, n.º 32, B 10): «A harmonía nace dos contrarios, porque harmonía é fusión do múltiple e concordia do desacorde», revélanos que o pensamento grego soubo ver a harmonía na discordia, introducindo o tema do control sobre o que é contrario. Facer concordar o que non o é abre o panorama dun tema paradoxal –os romanos utilizarán a expresión *concordia discors*– e presenta o sistema dos antagonismos no deseño da unificación harmoniosa, dunha unidade orgánica da multiplicidade. A harmonía móstranos, pois, un pensamento do conxunto que triúfa sobre as discordancias e, desde o punto de vista mitolóxico, marca o final do caos, reafirmando unha

visión do cosmos. Esta teoría está na base de todos os elementos estéticos, desde a antigüidade ata os inicios do século pasado. Filtrada a través do número e das secuencias, inflúe positiva ou negativamente en moitos exemplos de obras relacionadas co clasicismo, pero tamén, por contraste, en moitas producións das experiencias vangardistas máis recentes. Xa falamos destes aspectos cando citamos brevemente o pensamento de Hegel.

Isto inclúe inevitablemente a revolución estética do 900. Gillo Dorfles, na arte moderna, propuxo unha teoría da desharmonía que é, de feito, histórica e culturalmente afín a ela e que viviu unha imaxinación anticlásica, querendo facer fincapé na forza da sorpresa, da provocación, da distracción, do feo, en contra da idea do equilibrio, da simetría, da serenidade, da beleza e da graza. A importancia dada á disonancia e á casualidade no último século limitou o papel que a harmonía, a beleza, o sublime e a simetría tiveron na historia e nas teorías artísticas. A idea da paisaxe foi arrastrada polas transformacións da idade industrial e postindustrial, do gusto e das artes. O seu «xenio», paixón do observar, do contemplar e do proxectar, ideal do facer e memoria vinculada á cultura, á historia, á ciencia e ao xeito de modelar o territorio, atópase hoxe nun abismo hermenéutico. Na actualidade, a paisaxe como institución da estética caeu no baleiro das mudanzas imprevisibles e escuras.

BIBLIOGRAFÍA

- ASSUNTO, R.: *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo, Novecento, 1994, p. 460-462.
- ASSUNTO, R.: «Introduzione alla critica del paesaggio», *De Homine*, n.º 5-6, 1963.
- BERQUE, A.: *Les Raisons du paysage de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995.
- CASSIRER, E.: *An Essay on Man*; edición italiana C. D'ALTAVILLA (ed.): *Saggio sull'uomo*, Roma, Armando, 1968. [Hai edición en castelán].
- CLARK, K.; *Landscape into Art*, London, John Murray, segunda edición, 1976. [Hai edición en castelán].
- CURTIUS, E. R.: *Letteratura europea e Medio Evo latino (1948)*; edición italiana R. ANTONELLI, Italia, La Nuova Firenze, 1952. [Hai edición en castelán].
- DORFLES, G.: *Elogio della disarmonia*, Milano, Garzanti, 1986.
- DUFRENNE, M.: «L'expérience esthétique de la nature», *Revue Internationale de Philosophie*, n.º 31, p. 98-115.
- DUFRENNE, M.: «Le Cap Ferrat», *Revue d'Esthétique*, n.º 16, 1989.
- HARTMANN, N.: *Ästhetik*, Berlin, 1966; edición italiana M. CACCIARI: *Estetica*, introdución D. FORMAGGIO, Padova, Liviana, 1969.
- HEIDEGGER, M.: *Grundfragen der Philosophie. Ausgewählte «Probleme» der Logik*, Friburgo, 1936-1937.
- HILLMAN, J.: *La politica della bellezza*; edición italiana F. DONFRANCESCO et al., 1999, p. 96.
- HUIZINGA, J.: *Geschieden wereld*; edición italiana L. VILLARI, *Lo scempio del mondo*, 1948; E. POCAR (trad.), Milano, 2004.
- KERÉNYI, K.: «Landschaft und Geist», *Apollon und Niobe*, München-Wien, Langen-Müller, IV, 1980, p. 80-92.
- KLAGES, L.: *Mensch und Erde*, 1913, Stuttgart, Kröner, 1973; edición italiana L. BONESIO: *L'uomo e la terra*, Milano, Mimesis, 1999.
- MEIER, C.: *Politica e grazia*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- RITTER, J.: *Landschaft Zur Funktion der Aesthetischen in der modernen Gesellschaft*, Munster, Aschendorff, 1963.
- ROGER, A.: *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997. En castelán: Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- SCHAMA, S.: *Landscape and Memory*, London, Fontana Press, 1995.
- SCHMITT, C.: *Der nomos der Erde, im Volkerrecht des Jus publicum Europaeum*, 1950; edición italiana E. CASTRUCCI e F. VOLPI: *Il nomos della terra*, Milano, Adelphi, 1991.
- SCHOPENHAUER, A.: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819; *Ergänzungen*, 1844; edición en inglés: *The World as Will and Idea*, tradutores R. B. HALDANE e J. KEMP, vol. III, London, Kegan, 1896.
- SCHWIND, M.: «Sinn und Ausdruck der Landschaft», *Studium generale*, III, IV e V, 1950.
- SIMMEL: *Philosophie der Landschaft*, 1912-1913; edición italiana «Filosofía del paesaggio», en L. PERUCCHI (ed.): *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna, Il Mulino, 1989. [Hai edición en castelán].
- STRAUS, E.: *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, Berlin, Springer, 1956.