

Filosofía del paisaje

Nota: texto escaneado del libro George Simmel, *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986, pp. 175-186.

Innumerables veces caminamos a través de la naturaleza salvaje y percibimos, con los más diversos grados de la atención árboles y aguas, praderas y campos de trigo, colinas y casas y los miles de cambios de la luz y las nubes; pero por el hecho de que prestemos atención a esto en particular o de que también veamos conjuntamente esto y aquello, aún no somos conscientes de ver un «paisaje». Antes bien, precisamente tal contenido aislado del campo visual ya no puede encadenar nuestro sentido. Nuestra conciencia debe tener un nuevo todo, unitario, por encima de los elementos, no ligado a su significación aislada y no compuesto mecánicamente a partir de ellos: esto es el paisaje. Si no me equivoco, raramente se ha puesto en claro que el paisaje aún no está dado por el hecho de que toda suerte de cosas estén extendidas unas junto a otras sobre un trozo la corteza terrestre y sean, contempladas inmediatamente. Intentaré explicar desde algunas de sus presuposiciones y formas el peculiar proceso espiritual que a partir de todo esto produce por vez primera el paisaje.

En primer lugar: que las cosas que son visibles estén en un sitio «natural» de la tierra (acaso con obras humanas, pero que se subordinan a aquél) y no en calles con tiendas y automóviles, esto, no convierte todavía ese sitio en un paisaje. Por naturaleza entendemos la conexión sin fin de las cosas, el ininterrumpido producir y negar de formas, la unidad fluyente del acontecer que se expresa en la continuidad de la existencia temporal y espacial. Si designamos algo real como naturaleza entonces mentamos o bien una cualidad interna, su diferencia frente al arte y lo artificial, frente a lo ideal y lo histórico, o bien el hecho de que debe valer como representante y símbolo de aquel ser-global, el hecho de que escuchamos susurrar su corriente en él. «Un trozo de naturaleza» es realmente una contradicción interna; la naturaleza no tiene ningún trozo, es la unidad dé un todo, y en el instante en el que algo se trocea a partir de ella no es ya naturaleza, puesto que precisamente sólo puede ser «naturaleza» en el interior de aquella unidad sin fronteras trazadas, sólo como ola de aquella corriente global.

Pero precisamente la delimitación, el estar comprendido en un horizonte visual momentáneo o duradero, es absolutamente esencial para el paisaje; su base material o sus trozos pueden ser tenidos, sin duda alguna, por naturaleza, pero representada como «paisaje» exige un ser-para-sí quizás óptico, quizás estético, quizás conforme al sentimiento, una exención singular y caracterizante a partir de aquella unidad indivisible de la naturaleza en la que cada trozo sólo puede ser un punto de tránsito para las fuerzas totales de la existencia. Ver como paisaje un trozo de suelo con aquello que está sobre él significa considerar, por su parte, un recorte de la naturaleza como unidad, lo que es completamente ajeno al concepto de naturaleza.

El hecho espiritual con el que el hombre conforma un círculo de fenómenos en el marco de la categoría «paisaje» me parece ser éste: una visión cerrada en sí experimentada como unidad autosuficiente, entrelazada, sin embargo, con un extenderse infinitamente más lejano, que fluye ulteriormente, comprendida entre fronteras que no existen para el sentimiento del Uno divino, de la totalidad de la naturaleza, que habita debajo, en otro estrato. Las autopuestas barreras del correspondiente paisaje son bañadas y deshechas constantemente por aquélla; éste, el paisaje separado y autonomizado es

espiritualizado por el oscuro saber sobre esta conexión infinita, al igual que la obra de un hombre está ahí como una imagen objetiva, autorresponsable y, sin embargo, continúa estando en un entrelazamiento difícilmente expresaible con toda el alma, con toda la vivacidad de su autor, portada por él y recorrida en forma aún perceptible. La naturaleza, que en su ser y sentido profundo nada sabe de individualidad, es reconstruida por la mirada del hombre que divide y que conforma lo dividido en unidades aisladas en la correspondiente individualidad «paisaje».

Se ha constatado frecuentemente el hecho de que el auténtico «sentimiento de la naturaleza» se ha desarrollado por vez primera en la modernidad y ha derivado éste de su lirismo, romanticismo, etc.; tal y como yo lo creo, en alguna medida superficialmente. Precisamente, las religiones de los tiempos más primitivos me parece que manifiestan un sentimiento especiar-me profundo hacia la «naturaleza». Sólo la sensación de la imagen específica «paisaje» ha nacido posteriormente, y en verdad porque su creación exige un desplegarse de aquel sentir unitario de la naturaleza en su totalidad. La individualización de las formas de la existencia, internas y externas, la disolución de las originarias sujeción y ligazón en existencias propias diferenciadas; esta gran formula del mundo posmedieval también nos ha permitido contemplar por vez primera el paisaje a partir de la naturaleza. No hay que sorprenderse de que ni la Antigüedad ni la Edad Media, tuvieran *sentimiento* alguno del paisaje; precisamente el objeto mismo aún no existía en aquella firmeza anímica y transformabilidad autónoma, cuyo logro final confirmó entonces y, por así decirlo, capitalizó el surgimiento de la pintura paisajista.

Que la parte de un todo se convierta en un todo autónomo, brotando de aquél y pretendiendo frente a él un derecho propio, ésta es quizá la tragedia más fundamental del espíritu en general, que en la modernidad ha conseguido plena repercusión y que ha desgarrado en sí la conducción del proceso cultural. De la multitud de relaciones en las que los hombres, los grupos, las imágenes se entrelazan, nos deja petrificados en todas partes el dualismo de que lo aislado pretenda ser un todo y de que su pertenencia a un todo mayor sólo quiera otorgarle el papel de miembro. Sabemos que nuestro centro está al mismo tiempo fuera de nosotros y en nosotros, pues nosotros mismos y nuestras obras somos meros elementos de totalidades que nos reclaman como parcialidades de la división del trabajo; y en esto nosotros mismos queremos, sin embargo, ser algo redondeado y que-está-sobre-sí-mismo y crearlo.

Mientras que de aquí se desprenden innumerables batallas y escisiones en lo social y en lo técnico, en lo espiritual y en lo moral, la misma forma, frente a la naturaleza, crea la reconciliante riqueza del paisaje que es algo individual, cerrado, satisfecho-en-sí y que, con ello, permanece arraigado, libre de contradicciones, al todo de la naturaleza y a su unidad. Pero no hay que negar el hecho de que el «paisaje» sólo surge en la medida en que la vida que palpita en la visión y en el sentimiento se separa de la unicidad de la naturaleza en general, y que lo creado con esto se abre de nuevo a un estrato completamente nuevo de imágenes particulares transportadas, por así decirlo, desde sí hacia aquella vida-total, recogiendo en sus inquebrantables límites lo ilimitado.

¿Pero qué ley, debemos continuar preguntando, determina esta elección y esta combinación? Pues lo que, por ejemplo, alcanzamos con una mirada o en el interior de nuestro horizonte momentáneo todavía no es paisaje, sino a lo sumo la materia para éste (al igual que una cantidad de libros puestos uno al lado del otro aún no son una «biblioteca», más bien se convierten en

ella, sin que provenga de esto o por esto, cuando un cierto concepto unificador los abarca conformándolos). Sólo que la inconsciente y eficaz fórmula que produce el paisaje como tal no cabe mostrarla con la misma sencillez, es más, quizá no quepa mostrarla de ninguna manera. El material del paisaje, tal y como lo suministra la mera naturaleza, es tan infinitamente múltiple y cambiante de un caso a otro, que también serán muy variables los puntos de vista y formas que encadenen estos elementos en una unidad de sensación.

El camino para alcanzar aquí por lo menos un valor aproximativo, me parece que discurre por el paisaje entendido como obra de arte pictórica. Pues la comprensión de todo nuestro problema depende del motivo siguiente: la obra de arte paisaje surge como la creciente prosecución y purificación del proceso en el que crece el paisaje (en el sentido del uso lingüístico habitual) para todos nosotros, a partir de la mera impresión de cosas naturales aisladas. Precisamente esto, lo que el artista hace: delimitar un trozo a partir de la caótica corriente e infinitud del mundo inmediatamente dado, aprehenderlo y conformarlo como una unidad que encuentra su sentido en sí misma y que ha cortado los hilos que lo unen con el mundo y que la ha anudado de nuevo en el propio punto central, precisamente esto hacemos nosotros en menor medida, menos fundamental, de forma fragmentaria y de contornos inseguros, tan pronto como en lugar de una pradera y una casa y un arroyo y el paso de las nubes, contemplamos un «paisaje».

Aquí se hace patente una de las determinaciones más profundas de toda vida espiritual y productiva. Todo lo que denominamos cultura contiene una serie de figuras poseedoras de una legalidad propia que, por autosuficiente pureza, se han ubicado más allá de la vida cotidiana, múltiplemente entrelazada, que discurre en la praxis y en la subjetividad; me refiero a la ciencia, la religión, el arte. Ciertamente, éstas pueden reclamar ser cultivadas y conceptuadas según sus ideas y normas existentes por sí, separadas de todos los enturbiamientos de la azarosa vida. No obstante, todavía discurre otro camino para su comprensión o, expresado más correctamente, un camino hacia otra comprensión suya. La vida empírica, por así decirlo, no fundamental, contiene, en efecto, constantes prolongaciones y elementos de aquellas figuras que se agolpan a partir de ella en torno a una evolución que pertenece a sí misma y que sólo cristaliza en torno a la propia idea. No de este modo, como si ya existieran todos estos complejos de creación del propio espíritu, y nuestra vida, que discurre bajo cualesquiera impulsos y metas, se apoderase de ciertos trozos de ellos y se los acomodara; no se menciona aquí este acaecer, obviamente constante, sino el orientado en sentido contrario.

La vida produce en su transcurso continuo, por ejemplo, sentimientos y modos de comportamiento que deben denominarse religiosos, a pesar de que en modo alguno sean experimentados vivencialmente bajo el concepto de religión o pertenezcan a él: el amor y las impresiones naturales, los impulsos y entregas ideales a las comunidades humanas más grandes y más pequeñas, tienen bastante a menudo esta coloración, pero que no resplandece sobre ellos en virtud de la «religión» autónoma y ya acabada. Sino que la religión, por su parte, surge en la medida en que este elemento peculiar, crecido conjuntamente con todas aquellas vivencias, que codetermina el modo de su ser experimentadas vivencialmente, deja tras sí su contenido y se condensa autocreativamente hacia las figuras puras que son sus expresiones: hacia las divinidades, con la más absoluta independencia de qué verdad y significación posean estas figuras en su vida propia y separada de todas aquellas formas previas. La religiosidad, en cuya tonalidad experimen-

tamos innumerables sentimientos y destinos, no proviene (o, por así decirlo, sólo posteriormente) de la religión en tanto que un ámbito aislado trascendente, sino que, viceversa, la religión crece a partir de aquella religiosidad en tanto que ésta crea contenidos a partir de sí misma en lugar de sólo conformar o colorear aquellos dados por la vida y que siguen entrelazados a la vida.

No sucede otra cosa con la ciencia. Sus métodos y normas, a pesar de toda su intocable altura y autoseñorío, son, en efecto, las formas del conocimiento cotidiano autonomizadas, que ha alcanzado la autocracia. Éstas son, ciertamente, meros medios de la praxis, elementos que están al servicio de y son azorosos de algún modo, elementos entrelazados con tantos y tantos otros hacia la totalidad vital empírica; pero en la ciencia, el conocimiento se ha convertido en fin en sí mismo, un reino del espíritu gobernado según su propia legislatura. Pero con este enorme desplazamiento del centro y del sentido sólo se traslada la pureza y formación de principios de aquel saber disperso por la vida y el mundo de la cotidianidad.

En lugar de la trivialidad propia de la Ilustración que pretende pegar con cola las provincias axiológicas ideales a partir de las bajezas de la vida: la religión a partir del terror y la esperanza y la incertidumbre, el conocimiento a partir de las azarosidades sensoriales y que sólo sirven para lo sensorial, conviene, más bien, darse cuenta de que aquellas provincias axiológicas ideales pertenecen de antemano a las energías que determinan la vida; y que sólo en la medida en que aquéllas, en lugar de acomodarse a una materia extraña, se convierten en legisladoras de reinos propios, en creadoras de contenidos propios, nuestros ámbitos axiológicos crecen hasta la pureza de una idea.

Y ésta es del mismo modo la fórmula esencial del arte. Es completamente disparatado derivarlo del instinto de imitación, del instinto de juego o de otras fuentes psicológicas extrañas que, ciertamente, se entremezclan con su auténtica fuente y pueden codeterminar su exteriorización; pero el arte en tanto que arte sólo puede provenir de la dinámica artística. No como si comenzara con la obra de arte ya acabada. El arte proviene de la vida, pero sólo porque y en la medida en que la vida, tal y como es vivida cotidianamente y en todas partes, contiene aquella fuerza configuradora cuya consecuencia pura, que se ha tornado autónoma, que determina su objeto por sí, se denomina entonces arte. Ciertamente, cuando el hombre habla cotidianamente o se expresa con gestos o cuando su visión conforma sus elementos según sentido y unidad, no concurre ningún concepto de «arte», pero actúan en todos aquellos modos de configuración que, por así decirlo, posteriormente, tenemos que denominar artísticos; pues cuando, con legalidad propia y desligados del entretejimiento que está al servicio de estos modos de configuración conforman por sí en la vida un objeto que sólo es su producto, entonces esto es precisamente una «obra de arte».

Por este amplio camino se justifica por vez primera nuestra explicación del paisaje a partir de las últimas razones conformadoras de nuestra imagen del mundo. Allí donde realmente vemos un paisaje y ya no una suma de objetos naturales aislados, tenemos una obra de arte en *statu nascendi*. Cuando de forma tan peregrina, precisamente a menudo frente a impresiones paisajísticas, se oye a profanos la manifestación de que se desearía ser pintor para fijar esta imagen, entonces, esto, con toda seguridad, no sólo significa el deseo de una reminiscencia fijada que sería igualmente verosímil frente a muchas otras impresiones de otro tipo, sino que, con aquel mismo contemplar, la forma artística todavía embrional en nosotros se ha tornado

efectiva e incapaz de alcanzar la creación propia, flota por lo menos en el deseo, en la anticipación interna de tal creación.

Que la capacidad artística figurativa de cada uno alcance precisamente en el paisaje una realización más elevada de lo que, por ejemplo, alcanza en la visión de individuos humanos, tiene varios motivos. En primer lugar, el paisaje nos está en una distancia frente a la objetividad que favorece el comportamiento artístico y que no es alcanzable ni fácil ni inmediatamente respecto de la visión del otro hombre. Aquí nos estorban en esto las desviaciones subjetivas en virtud de la simpatía y la antipatía, los entrelazamientos prácticos y, sobre todo, aquel sentimiento previo todavía poco considerado: lo que este hombre significaría para nosotros si fuera un factor de nuestra vida; evidentemente, son sentimientos muy oscuros y complejos, pero que me parecen decidir conjuntamente toda nuestra consideración, también frente al individuo más ajeno.

A esta dificultad de una tranquila toma de distancia respecto de la imagen del hombre, comparada con la imagen del paisaje, se añade aquello que debe denominarse la resistencia de la primera frente a la conformación artística. El elemento paisajístico puede centralizar nuestra mirada tan pronto en ésta, tan pronto en aquella agrupación, cambiar múltiplemente el acento entre éstas, hacer variar centro y límites. Pero la imagen del hombre determina todo esto desde sí; en virtud de sus propias fuerzas ha efectuado la síntesis en torno al propio centro e inequívocamente se delimita con ello a sí misma. En esta medida, ya en su configuración natural se aproxima de algún modo a la obra de arte, y ésta puede ser la causa por la que, para la mirada menos ejercitada, la fotografía de una persona puede ser confundida con la de su retrato tanto más fácilmente de lo que puede serlo una fotografía de un paisaje con la reproducción pictórica de un paisaje. No cabe discutir que el fenómeno humano reciba en la obra de arte una nueva conformación, pero, por así decirlo, ésta se sigue inmediatamente del darse de este fenómeno, mientras que ante la pintura de un paisaje todavía existe un estadio intermedio: la conformación de los elementos naturales en el «paisaje», en sentido habitual, deben concurrir en las categorías ya artísticas; así pues, en la medida en que el paisaje reside en el camino hacia la obra de arte, representa su forma previa. Las normas de su realización pueden por ello ser conceptuadas desde la obra de arte, que es consecuencia pura de estas normas y que se ha tornado independiente respecto de ellas.

El estado actual de nuestra estética apenas permitirá mucho más que constatar este hecho fundamental. Pues las reglas que la pintura paisajística ha desarrollado para la elección del objeto y del punto de mira, para la iluminación y la ilusión espacial, para la composición y la armonía cromática, serían aducibles ciertamente sin más ni más, pero aquéllas conciernen, por así decirlo, a aquel trecho del desarrollo que va desde la primera impresión singular de una cosa hasta la imagen del paisaje, trecho que reside más allá del estadio de la visión general del paisaje. Lo que conduce hasta ésta ha sido acogido y presupuesto despreocupadamente por aquellas reglas y, por ello, aunque está en la misma dirección de la configuración artística, no es legible a partir de éstas, las cuales someten a normas lo artístico en sentido estricto.

Uno de estos motivos conformadores obliga a tomar la profundidad de su problemática de una forma que no cabe pasar por alto. El paisaje, decíamos, surge en la medida en que una sucesión de manifestaciones naturales extendida sobre la corteza terrestre es compendiada en un tipo peculiar de unidad, una unidad distinta de la que abarca el campo visual del sabio que piensa causalmente, de la del adorador de la naturaleza que siente religio-

samente, de la del campesino o del estratega que están orientadas ideológicamente. El portador más importante de esta unidad es, en efecto, aquello que se denomina el «sentimiento» del paisaje. Pues así como por sentimiento de un hombre entendemos lo unitario que colorea constantemente, o por ahora, la globalidad de sus contenidos particulares anímicos, y no algo particular, a menudo tampoco quedando afecto a algo particular, y siendo, sin embargo, lo general, donde se reúne ahora todo esto particular, así también el sentimiento del paisaje atraviesa todos sus elementos particulares, a menudo sin que se pueda hacer responsable a un elemento particular de este sentimiento; de una forma difícilmente caracterizable cada uno de aquellos elementos tiene parte en éste, pero el paisaje no existe fuera de estas contribuciones, ni está compuesto a partir de ellas.

Esta peculiar dificultad para localizar el sentimiento de un paisaje se continúa en un estrato más profundo con la siguiente pregunta: ¿en qué medida el sentimiento del paisaje está fundamentado en sí mismo, objetivamente, puesto que es, en efecto, un estado anímico y por ello sólo puede habitar en el reflejo del sentimiento del espectador, pero no en las cosas externas que carecen de conciencia? Y estos problemas se cruzan en aquello que aquí nos interesa realmente: si el sentimiento es un momento esencial o quizás el momento esencial que reúne los trozos parciales en el paisaje en tanto que una unidad experimentada con los sentidos, ¿cómo puede ser esto, puesto que el paisaje posee un «sentimiento» precisamente por vez primera cuando es contemplado como unidad y no antes, en la mera suma de trozos dispares?

Éstas no son dificultades artísticas, sino que, como otras innumerables del mismo tipo, son inevitables tan pronto como la simple vivencia del pensar, que en sí no está dividida, se descompone en elementos y debe ser aprehendida por medio de las relaciones y trabazones de estos elementos. Pero quizás nos siga ayudando precisamente esta intelección. ¿No debería realmente ser uno y lo mismo el *sentimiento* del paisaje y la *unidad* visual del paisaje, sólo que considerado desde dos lados? ¿No deberían ser ambos el único medio, sólo que expresable doblemente, en virtud del cual el alma que reflexiona lleva a cabo precisamente el paisaje, este paisaje respectivamente determinado, a partir de aquella sucesión de trozos?

No faltarían analogías para esta actitud. Cuando amamos a una persona parece que tenemos en primer lugar su imagen de algún modo cerrada, y a la que entonces se ajusta el sentimiento. Pero en realidad, la persona vista en principio objetivamente es otra completamente distinta de aquella que amamos; la imagen de ésta surge por vez primera al mismo tiempo con el amor y precisamente el que siente esto no sabría decir si la imagen que se ha transformado ha provocado el amor o si éste ha producido la transformación. No sucede otra cosa cuando damos forma en nosotros a la sensación en el interior de un poema lírico. Si esta sensación no nos fuera inmediatamente presente en las palabras que recibimos, entonces éstas no representarían ningún poema para nosotros, sino una mera comunicación; pero, por otra parte, si no las recibiéramos interiormente como poema, entonces no podríamos provocar en nosotros aquella sensación.

Frente a todo esto, la pregunta de si nuestra representación unitaria de las cosas o de si el sentimiento que entra en escena con aquélla es lo primero o lo segundo, está evidentemente mal planteada. Entre ellos en modo alguno existe la relación de causa y efecto, y a lo sumo podrían valer ambos como causa y ambos como efecto. De este modo, la unidad que lleva a cabo el paisaje como tal y el sentimiento que nos sale al encuentro a partir de

éste y con el que lo abarcamos, son sólo la descomposición posterior de uno y el mismo acto anímico.

Y con esto se enciende una luz en la oscuridad del problema aludido hace un momento: ¿con qué derecho es considerado el sentimiento, que es exclusivamente un proceso sensitivo humano, como cualidad del paisaje, esto es, de un complejo de cosas naturales carentes de alma? Este derecho sería ilusorio si realmente el paisaje sólo consistiera en aquella sucesión de árboles y colinas, aguas y piedras. Pero él mismo es una figura espiritual; en ninguna parte cabe palparlo y hollarlo en lo meramente externo; vive sólo por la fuerza unificadora del alma en tanto que un entrelazamiento no expresable por medio de ninguna comparación mecánica entre lo dado y nuestra creación. En la medida en que posee de este modo toda su objetividad como paisaje en el interior del campo de fuerzas de nuestro configurar, en esta medida, el sentimiento, una expresión peculiar o una dinámica peculiar de este configurar, tiene plena objetividad en éste.

¿No hay en el interior del poema lírico el sentimiento de una realidad indudable, tan independiente de toda arbitrariedad y todo desvarío subjetivo como el ritmo y la rima mismos, a pesar de que en las palabras aisladas que el proceso natural de la formación del lenguaje ha producido, por así decirlo, sin sospechar nada y a partir de cuya sucesión existe externamente el poema, no quepa encontrar ninguna huella precisamente de este sentimiento? Pero puesto que el poma, precisamente como esta figura objetiva, es ya una figura creada por el espíritu, por esto, el sentimiento es objetivamente real y es tan poco separable de aquella realidad, como de las oscilaciones del aire, una vez que han alcanzado nuestro oído, lo es el sonido con el que aquellas oscilaciones se tornan realidad en nosotros.

Sólo que por sentimiento no debe entenderse aquí ninguno de los conceptos abstractos bajo los cuales subsumimos, por mor de la designabilidad, lo general de sentimientos muy diversos: llamamos al paisaje sereno o serio, heroico o monótono, excitado o melancólico, y en esta medida hacemos fluir su sentimiento inmediatamente propio a un estrato que también anímicamente es en verdad secundario y que sólo conserva de la vida originaria un eco no específico. Antes bien, el sentimiento aquí mentado de un paisaje es absolutamente sólo el sentimiento de *precisamente este paisaje* y nunca puede ser el de otro paisaje, a pesar de que se pueda aprehender a ambos bajo el concepto general de, por ejemplo, lo melancólico. Ciertamente, tales sentimientos conceptualmente típicos pueden afirmarse del paisaje previamente terminado; pero el sentimiento que le es inmediatamente propio y que con la modificación de cada línea sería otro, éste le es innato, se ha entrelazado indisolublemente con el surgimiento de su unidad formal.

Pertenece a los errores universales que estorban la comprensión del arte figurativo, más aún, de la visión en general, el hecho de que sólo se busque el sentimiento de paisaje en aquellos generales y lírico-literarios conceptos del sentimiento. El sentimiento propio real e individual de un paisaje cabe caracterizarlo con semejantes abstracciones tan poco, como describir su misma visibilidad con conceptos. Si incluso el sentimiento no fuera otra cosa que la sensación que el paisaje provoca en el espectador, entonces también esta sensación, en su determinabilidad real, estaría ligada sin lugar a dudas sólo a precisa y exactamente este paisaje, y por vez primera cuando extingo lo inmediato y real de su carácter, puedo subsumirlo bajo el concepto general de lo melancólico o de lo alegre, de la seriedad o de lo excitado.

Así pues, en la medida en que el sentimiento significa precisamente lo general, esto es, lo que no está adherido a ningún elemento particular de justamente este paisaje, pero no lo general de muchos paisajes, en esta me-

dida, puede caracterizarse a este paisaje y a su devenir, esto es, a la conformación unitaria de todos sus elementos particulares, como uno y el mismo acto, como si las múltiples energías de nuestra alma, las que ven y las que sienten, sólo articularan al unísono, cada una en su tono, una y la misma palabra. Precisamente allí donde la unidad de la existencia natural nos logra envolver en sí, como sucede frente al paisaje, la escisión entre un Yo que ve y un Yo que siente se muestra doblemente errónea. Estamos como hombres totales frente al paisaje, tanto el natural como el convertido en arte, y el acto que nos lo crea es inmediatamente un acto que mira y un acto que siente, hecho saltar en astillas en estas separaciones por vez primera en la reflexión posterior. El artista es sólo aquel que consuma este acto conformador del mirar y del sentir con tal pureza y fuerza que absorbe en sí plenamente la materia natural dada y la crea de nuevo como a partir de sí; mientras que nosotros, los restantes, permanecemos más ligados a esta materia y, en esta medida, todavía acostumbramos a percibir este y aquel elemento aislado allí donde el artista realmente sólo ve y configura «paisaje».