

Juan Manuel Palerm Salazar*

O CISZY W KRAJOBRAZIE

Krajobraz jest dziś bardzo modnym terminem – to jedno z tych słów stosowanych niejednokrotnie do opisywania zjawisk, które same w sobie są już niedefiniowalne. W tej sytuacji cisza w krajobrazie jest przestrzenią – fizyczną, czasową, semantyczną, mentalną ułatwiającą interakcję jednostki z otoczeniem.

Słowa kluczowe: krajobraz, obraz, percepcja

Uważamy krajobraz za rodzaj osobistego, indywidualnego przeżycia. Wyczuwamy otaczające nas środowisko, doświadczamy przestrzeni każdy na swój sposób – zdeterminowany przez motywacje, wspomnienia, przeżyte chwile. Jednak równocześnie potrzebujemy publicznego spojrzenia na krajobraz społeczny jako punktu odniesienia dla naszego osobistego rozwoju.

Punktem wyjścia dla tych rozważań była koncepcja ciszy – w angielskim cisza: *silence* wywodzi się od łacińskiego słowa *silere*, czyli być cicho, milczeć – być cicho po to, żeby lepiej słyszeć, by słuchać dźwięków świata. „Cisza” w sensie przestrzeni zdolnej pochłaniać dźwięki i braki w tym podwójnym uznaniu społecznego i osobistego krajobrazu, brak wydawanych świadomie dźwięków (John Cage). „Cisza” to również granica pomiędzy wzrostem i rozwojem, pomiędzy produkcją i konsumpcją (*collective silence*). „Cisza” jako zapowiedź pauzy, postrzegania zróżnicowanych elementów, usłyszenia tego, co zwykle nam umyka, pozostaje niezauważone. „Cisza” jako niezbędny wstępny warunek percepcji zmian terenu. „Cisza” by nacieszyć zmysły i ocenić interdyscyplinarne projekty. Sfera ciszy pełna jest dźwięków, które możemy odkryć. Świat staje się coraz głośniejszym miejscem o coraz silniej zarysowujących się kontrastach, gdzie

człowiekowi coraz trudniej zbliżyć się do natury. Stąd konieczność zrozumienia, że odcięcie się od „ciszy” może być niszczące i niebezpieczne.

Nie ma wątpliwości, że udało nam się ujarzmić naturę w stopniu, o którym nam się nawet nie śniło, ale nie byliśmy w stanie ustanowić naszego panowania nad naturą (Marshall D. Sahlins).

„Cisza” jako miejsce, w którym możemy zadać całą serię pytań, gdzie możemy odkryć cierpliwą zdolność człowieka do słuchania muzyki krajobrazu, dostrzec i wydobyć z „ciszy” harmonię lub sprzeczność jego kompozycji, odkryć kształty ciszy.

Żeby zacząć słuchać musisz się zgubić. Słuchając i patrząc musisz stworzyć ciszę, aby odkryć jej formy. Cisza jest zapisana, chce być słuchana. W zapisie muzycznym cisza jest symbolem, każdy znak nutowy ma swój odpowiednik w znaku ciszy, znaku pauzy. Znaku, który odmierza ciszę. W języku cisza również ma swój znak. Wielokropek wstrzymuje potok słów, zawieszka wypowiedź. Jednak wartość tych trzech kropek zależy od poprzedzającego je słowa. Zarówno w mowie, jak i w muzyce jest skupiającym uwagę oddechem. Ten oddech zapewnia wolną przestrzeń, którą może wypełnić nasza uwaga. Cisza jest zatem jak westchnienie, którym to słowem określano tradycyjnie

* Palerm Salazar Juan Manuel, prof. arch., Uniwersytet Las Palmas, Gran Canaria, Wyższa Szkoła Architektury.

w osiemnastowiecznej Francji pauzę ćwierćnutową. Pauza ćwierćnutowa to 'westchnienie' (*soupir*), pauza ósemkowa to 'pół westchnienia' (*demi-soupir*), szesnastkowa to 'ćwierć westchnienia' (*quart de soupir*) (...). Te westchnienia mogą zmienić sposób, w jaki słuchamy, zmienić nasz słuch. Nauka słuchania, nauka słuchania ciszy i dźwięków, doprowadzi nas do przemiany nas samych. Jak wiadomo, tej właśnie lekcji udzielił amerykański kompozytor John Cage, który w mistrzowski sposób nauczył nas słuchać form ciszy, form, które wymagają od nas zniszczenia notacji języka, pamięci, pokazania, że cisza i dźwięk są zawsze ciągłością (Carmen Prado).

Jednak kultura się zmienia, podobnie jak zmieniają się środki techniczne, relacje z fizycznymi kształtami terenu nieustannie dopasowującymi się do ludzkich potrzeb i celów, z jednej strony dlatego, że jest on fizycznie zabudowany, z drugiej ze względu na potrzeby biologiczne. Być może to właśnie musimy uznać za podstawowe wymagania pozwalające słuchać KRAJOBRAZU.

Krajobraz nie jest wynalazkiem człowieka, chociaż człowiek, przy całej dostępności krajobrazu, przy jego dyktacie wobec ludzkich żądań, działa w nim wraz z naturą (Eugenio Turri).

„Krajobraz” jest bardzo modnym pojęciem. To jedno z tych słów używanych często do określenia rzeczy, które same w sobie stały się już niedefiniowalne. Często jakiegokolwiek rozważania na temat krajobrazu zaczyna się od podkreślenia złożoności tematu. Jednak ta złożoność, o ile istnieje, jest czymś nowym, niedawnym. „Krajobraz” to nowoczesny termin, wcześniej ograniczał się do określania malarstwa rodzajowego ukazującego estetyczne walory wiejskich okolic.

[Krajobraz potrzebuje „kraju” (konkretnego terytorium lub środowiska, prawdziwego lub tylko metaforycznego) i „obrazu”, potrzebne jest więc jakieś

oko patrzące na całość i jakieś przedstawienie, musi zrodzić się uczucie interpretujące go emocjonalnie i przypisujące kulturowo”].

Skąd zatem biorą się komplikacje? Zapewne z tego, że jest nowe. Chociaż modernizm głosił harmonijny rozwój najważniejszych obszarów wiedzy (naukowych lub poznawczych, prawnych lub etycznych, artystycznych lub estetycznych), to jednak ich historyczny rozwój jednoznacznie skłaniał się w stronę racjonalizmu stosowanego. Estetyka – istny „Kopciuszek” rozwoju – została szybko wypchnięta przed szereg jako przeciwwaga tego dystroficznego rozwoju. To dlatego obecnie, kiedy ten utylitarny powód zagraża równowadze nie tylko dusz, lecz samej planety, dla wielu grup przejętych dewastacją dokonaną w wyniku traktowania ziemi w kategoriach wyłącznie użytkowych, krajobraz jest narzędziem, za pomocą którego można przywrócić zrozumienia tego, co nas otacza bez odnoszenia się do jego użyteczności.

[W ostatnim stuleciu praktyka wszystkich gałęzi wiedzy ewoluowała od podejścia „syntaktycznego” (poznanie wewnętrznych struktur przedmiotu badań), poprzez „semantyczne” (poznanie znaczenia tych struktur tworzących przedmiot badań) po „pragmatyczne” (poznanie działania przedmiotów badań i ich znaczenia w zmiennych i złożonych kontekstach kulturowych). To rosnące stopniowo zainteresowanie kontekstem kosztem „tekstu” sprzyjało rozprzestrzenieniu się pojęcia „krajobraz”, stworzonego w celu uwypuklenia faktu, że jakakolwiek ludzka działalność, jakkolwiek niezależna by się nie wydawała, zachodzi w ramach fizycznej i mentalnej struktury zawierającej gęstą sieć uczuć i nakazów. Krajobraz, w rzeczy samej, nie jest tylko miejscem, jest zestawem interpretacji, projekcji i odczuć powiązanych z tym miejscem i tym samym tworzy system wyraźnych elementów zawierający obiektywne i subiektywne rzeczywistości].

Stajemy zatem w obliczu paradoksu – termin, który powstał w celu wspierania elementów ducha stoją-

cych w opozycji do pragmatyki, stał się narzędziem geografów, architektów, biologów, ekonomistów, polityków, itd.

To nie koniec problemów. Z tego, co zostało powiedziane nie wynika wcale, że wymienieni wyżej specjaliści błędnie zaadaptowali pojęcie przypisane do sztuki – po pierwsze dlatego, że pojęcia nie podlegają (lub nie powinny podlegać) prawu własności, po drugie sztuka, poprzez swą zaletę wynikającą ze wspomnianego wyżej krytycznego nastawienia wobec kursu objętego przez nowoczesność, stała się w efekcie schronieniem tych wszystkich form aktywności, których istnienie w utylitarnym świecie jest zagrożone. Innymi słowy, pomijając nawet tendencje w stosowaniu terminu „krajobraz” i skupiając się wyłącznie na sferze sztuki wyjdzie na to, że niewiele jest rzeczy równie artystycznych jak przekraczanie granic czystej sztuki w stronę zdolności żywotności rodem z rynkowego kapitalizmu.

Ta transdyscyplinarna skłonność sztuki związana jest z jej nieczystym sumieniem. Odkąd Marks oświadczył, że intelektualista nie ma tłumaczyć świata, tylko go zmieniać, sztuce nieswojo było działać wyłącznie na płaszczyźnie przedstawieniowej. To zaś prowadzi nas do kolejnego paradoksu: pomimo, że sztuka dostarcza narzędzi pojęciowych – takich jak krajobraz – cenionych przez wszystkich krytyków systemu, to – w wyniku silnej presji i obaw utylitarianizmu – czuje, że jej wkład w zmiany jest niewielki i liczy na większy stopień „aktywizmu”: nie wystarczy już namalować krajobraz, trzeba go zmienić; obraz świata traci wiarę we własne możliwości przybliżenia zmian i próbuje być zapisem bardziej „realnej” aktywności.

W tym miejscu musimy zauważyć, że jest w pojęciu krajobrazu pewna wrodzona złożoność niezależna od okoliczności historycznych. Krajobraz jest przedstawieniem piękna lub zainteresowania estetycznego (lub też braku takiego zainteresowania) danej krainy. Lecz ze swej strony, z tego samego

powodu, identyfikuje (materialny lub niematerialny) charakter obszaru, który tym sposobem może być doceniony z konkretnego punktu widzenia. Krajobraz jest równocześnie przedstawieniem i rzeczą przedstawianą (pamiętając, że przedstawiany jest nie krajobraz tylko pewien sposób widzenia go). Z tego powodu, od początków istnienia tego pojęcia, zakładano dwa możliwe sposoby „tworzenia” krajobrazu”: interweniując *in situ* lub poprzez zmianę sposobu, w jaki teren jest postrzegany lub obserwowany, innymi słowy interweniując *in visu*. Skomentowane już „performatywne” tendencje sztuki współczesnej wspierały raczej działania przedstawiające i opisujące krajobraz *in situ* kosztem szacunku, jakim tradycyjnie cieszyło się przedstawienie *in visu*. Niemniej jednak ta tendencja okazuje się jeszcze bardziej paradoksalna, jeżeli zwrócimy uwagę na fakt, że obecnie, bardziej niż kiedykolwiek nasz prawdziwy (społeczny, fizyczny, ekonomiczny) krajobraz kształtowany jest przez typy zachowań ściśle powiązanych z kulturą obrazu. Krajobraz kształtują zachowania, a te nigdy wcześniej nie były równie podporządkowane powierzchowności. Nigdy jeszcze estetyka nie była tak istotna dla społecznej akceptacji publicznego zachowania i równocześnie nigdy jeszcze nie wątpiła w takim stopniu we własne możliwości, żeby aż skupiać się na „czynach” kosztem „czynienia”.

[Nasza „performatywna” mentalność dąży do tego, abyśmy uwierzyli, że wielkie historyczne przemiany są wynikiem czynów (dających się umiejscowić w czasie i przestrzeni, tradycyjnie uznawane za „męskie” i dotyczących sfery publicznej), podczas gdy w rzeczywistości to działania społeczne (rozciągnięte w czasie i rozproszone w przestrzeni, tradycyjnie uważane za „żeńskie” i dotyczące sfery prywatnej) kształtują środowisko. Świat zaśmiecają ruiny dumnych pomników, które miały stać wiecznie, a mimo to wciąż budowany jest na nierealnych i niematerial-

nych obrazach podtrzymujących nasze pragnienia i zachowania].

Zredukowawszy triadę krajobraz – architektura – sztuka do dwóch sfer rozwoju wciąż możemy odnaleźć najmniejszy wspólny mianownik dla dwóch z nich, mając za przesłankę czwarty zaangażowany w to element. Wracając do kwestii złożoności krajobrazu, nie możemy zapomnieć o najbliższym kontekście. Wyspy Kanaryjskie to obszar, który generalnie zależny jest od eksploatacji nie tylko ziemi, lecz także krajobrazu w sensie wartości estetycznych związanych z nim w paradygmatycznym kontekście przemysłu wypoczynku, rekreacji i spełniania marzeń. Infrastruktura dowozi pracowników i klientów, podobnie jak produkty i usługi, z zewnętrznego, zglobalizowanego świata, zmieniając całkowicie kraj/krajobraz. Ten przemysł z kolei zbudowany jest na wyobrażeniu pożądanego zachowania, zarówno jeśli chodzi o miłe spędzanie czasu (klient), jak sukces i postęp (dostawca). Ta kombinacja działań *in visu* i *in situ* dokonała na Kanarach większych zmian, niż wszystkie poprzednie stulecia.

Krajobraz jest produktem kultury, a zatem nie może być chroniony lub przywrócony do stanu „naturalnego”. Jedne krajobrazy nie wydają się nam dziś bardziej „autentyczne” od innych, dlatego że rybołówstwo przybrzeżne czy drobne rolnictwo są bardziej „endemiczne” od turystyki. Jednak wieki krajobraz kształtowany był przez rytm aktywności socjoekonomicznej dostosowany do cykli natury, które z kolei były w założeniu powiązane z niezmiennym boskim porządkiem rządzącym zarówno codziennym zwyczajem, jak i świętami. Rolnik miał czas utożsamiać się ze swoją okolicą. Zaawansowanie dzisiejszych możliwości technicznych i umysłowych pozwalających nam

zmieniać rzeczywistość fizyczną, ekonomiczną lub kulturową sprawia, że zmiany te dokonują się w tempie utrudniającym przyswojenie ich kształtu i, oczywiście, zrozumienie potrzeby tych zmian. W rzeczy samej, cofając się do Baudelaire’a, możemy utożsamiać nowoczesność z nostalgią (*spleen*) generowaną przez postęp dokonujący się w tempie przewyższającym naszą umiejętność odnalezienia się w nim. Nie możemy liczyć na powrót do hipotetycznego pierwotnego krajobrazu, ale musimy zdawać sobie sprawę, że krajobraz wymaga z jednej strony mniej wyniszczającego traktowania, a z drugiej – warunków niezbędnych do wytworzenia poczucia przynależności.

Aby odzyskać kontrolę nad naszymi dziełami i działaniami w krajobrazie społecznym potrzebna jest nam przerwa, pauza pozwalająca na dostrzeżenie jak nakładają się na siebie nasze punkty widzenia i scenariusze pozwalające patrzeć i być widzianym; rodzaj ciszy, który mógłby pozwolić nam słuchać zależności pomiędzy tym, co mówimy, co zostaje przemilczane, czemu poświęcamy uwagę, a krajobrazem stworzonym z szeptów naszych działań. Cisza, która pozwoli nam słuchać tylu rzeczy, które trzeba powiedzieć i docenić rozbieżność między postępem i rozwojem, produkcją i twórczością, konsumpcją i satysfakcją.

Cisza radująca zmysły, ułatwiająca interakcję jednostek z ich otoczeniem. Cisza wstrzymująca, przynajmniej na kilka minut, zawrotne tempo cyklu produkcyjno-konsumpcyjnego. Cisza jako głęboko przeżyta chwila, w której możemy odkryć i zanalizować dźwięki współczesnego społeczeństwa i odnaleźć ścieżkę prowadzącą do wielkich rzeczy. Cisza, w której człowiek czuje się upoważniony do stworzenia nowych kryteriów analizy i myślenia.

Juan Manuel Palerm Salazar*

ON SILENCE IN THE LANDSCAPE

Landscape is a very popular term today – one of these words used to define phenomena that became undefinable. In such case, silence in the landscape becomes a space – semantical, mental, of physics and of time – that facilitates a human being to interact with the surroundings.

Keywords: landscape, image, perception

We conceive of landscape as an individual experience, we feel the environment that surrounds us, we experience space-territory in a personal way, loaded with meanings and memories, with commonplace moments; but at the same time we need the public gaze of a social landscape capable of validating the meaning of our personal development.

This essay has taken as its starting point the concept of “silence”, a word derived from the Latin “silere”, meaning to keep quiet: to be silent in order to hear better, in order to listen to the sound of the world. Silence in the sense of a space capable of accommodating sounds and absences in this dual appreciation of a social and a personal landscape, the absence of intentional sounds (John Cage). “Silence” is also understood as the boundary between growth and development, between production and consumption (collective “silence”). “Silence” as an initial premise for making a pause, for perceiving differential elements, for listening to what is usually missed, what goes unnoticed. “Silence” as a necessary prerequisite for a perception of the transformations of territory. “Silence” to delight the senses and to justify a whole series of multidisciplinary projects. The sphere of silence is replete with sounds that we can discover. The world is an increasingly noisy place,

of growing contrasts, where it is more and more difficult for man to relate to nature. It therefore becomes necessary to understand that distancing oneself from “silence” can be dangerous and devastating.

There is no doubt that we have succeeded in dominating nature to an undreamed-of degree, but we have not been capable of dominating our dominion over nature (Marshall D. Sahlins).

“Silence” as a place where we can project a series of questions, where we can explore the patient capacity of human beings to listen to the music of the landscape, to perceive and extract from “silence” the harmony or conflicts in its composition and projects and to discover the forms of silence.

You have to lose yourself in order to start listening. You have to create silence when listening and looking in order to discover the forms of silence. Silence is written, it offers itself to be listened to. In musical notation silence is a symbol, and every note symbol has its corresponding silent symbol, the symbol of a rest. A symbol that measures silence. In verbal language silence is also notated. So suspension dots (three points) leave the discourse hanging, they suspend it. But the value of these dots depends on the word that

* Palerm Salazar Juan Manuel, Prof. Arch., Universidad de Las Palmas, Gran Canaria, Escuela Superior de Arquitectura.

precedes them. Both silence in language and the silence that is introduced in music tend to be breathings that demand attention. Breathing will create the gap in which our attention can unfold. Silence is therefore like a sigh, the name used in the eighteenth-century French tradition to refer to a crotchet rest in music. A crotchet rest is a "sigh" (soupon), a quaver rest is "half a sigh" (demi-soupon), a semiquaver rest is "a quarter of a sigh" (quart de soupon)... And in that sighing it may be possible to change the way we listen, to transform our ear. Learning to listen, learning to listen to silence and sound, will lead to self-modification. This, as is well known, is the lesson we are offered by the American composer John Cage, who taught us in a masterly manner to listen to the forms of silence, forms which require us to destroy the notation of language, of memory, to show that silence and sound are always continuous with each other (Carmen Pardo).

But culture changes, and so do technical resources and relationships with physical forms of territory constantly adapting themselves to people's needs and interests, to the fact, on the one hand, that space is physically constructed, and to universal biological needs. Perhaps these are what we need to recognize as the primary basic requirements for listening to the LANDSCAPE.

Man does not invent the landscape, but he is active within it together with nature, in its availability, in its dictates in relation to what man asks of it (Eugenio Turri).

"Landscape" is a fashionable concept, one of those words that are used so often to define different things that they themselves begin to be indefinable. It is common to begin any reflection on landscape by emphasizing the complexity of the term. But this complexity, if it exists, is recent. "Landscape" is a modern concept which for centuries was confined to

denoting a genre of painting dedicated to depicting the aesthetic values of a country.

[Landscape requires a "land" (a given territory or milieu, whether real or metaphorical) and a "...scape": "there has to be an eye – a representation – that observes the whole, and a feeling has to be generated that interprets it emotionally and assigns it culturally"].

Where, then, does the complication come from? Probably from the very modernity of the term. Although the ideology of modernity proclaimed the harmonious development of the great spheres of human knowledge (the scientific or gnoseological, the juridical or ethical and the artistic or aesthetic), the fact is that their historical development was clearly biased towards the promotion of applied rationality. Aesthetics – the real Cinderella of progress – was soon put forward as a counterweight to this dystrophic development. That is why nowadays, when that utilitarian reason threatens the equilibrium not only of the powers of the soul but of the planet itself, many of the groups concerned about the devastation wrought by regarding the land in exclusively pragmatic terms see landscape as a tool with which to reclaim an appreciation of our surroundings without reference to its utility.

[In the last century all branches of knowledge have seen their practices evolve from "syntactic" approaches (knowledge of the inner structure of their object of study), via "semantic" approaches (knowledge of the meaning of those structures that are the object of study), towards "pragmatic" approaches (knowledge of how those objects of study operate and have meaning in complex, variable cultural contexts). This gradually increasing interest in context at the expense of "text" has fostered a proliferation in the use of the term "landscape", designed to highlight the fact that any human activity, however autonomous it may seem, takes place within a physical and mental structure that includes a

dense network of affects and precepts. And indeed landscape is not just a place but a set of interpretations, projections and feelings associated with that place, and it therefore constructs a system of articulated elements which include objective and subjective realities].

So we encounter the paradox that a term which arose as a way of fostering a non-pragmatic disposition of the spirit has turned into a tool of utility for geographers, architects, biologists, economists, politicians, etc.

The complication does not end there. What has just been said does not mean that we think these professions have spuriously appropriated a term that properly belongs to art; firstly because concepts obviously are not (or should not be) subject to property rights; and secondly because art, by virtue of its aforementioned critical disposition against the course modernity has taken, has become by inclination a place of refuge for all those activities that see their survival threatened in a utilitarian world. In other words, even if we wished to ignore the drift in usage of the term “landscape” and confine ourselves to the strictly artistic sphere, we would come up against the fact that few things are more strictly artistic than to transcend the limits of the strictly artistic towards areas which are at the borders of viability in mercantile capitalism.

This transdisciplinary inclination in art is related to its bad conscience. Ever since Marx declared that the duty of the intellectual was not to interpret the world but to change it, art has felt uncomfortable operating exclusively in the sphere of representation. This leads us to a further paradox: despite the fact that it provides conceptual tools – such as landscape – valued by all critics of the system, art feels – probably as a result of the very pressure and anxiety of utilitarianism – that its contribution to change is slight and it longs for a greater

degree of “activism”: it is no longer enough just to paint a landscape, you have to change it; the image loses confidence in its own ability to bring about change and tends to become a record of a more “real” activity.

At this point we must recognize that there is an inherent complexity in the concept of landscape that does not depend on its historical circumstances. A landscape is a representation of the beauty or the aesthetic interest (or lack of interest) of a land. But in its turn, and for that reason, it also identifies a (material or immaterial) characteristic of that same land that is capable of being appreciated from a particular viewpoint. A landscape is, at the same time, a representation and the thing represented (always bearing in mind that the thing represented is not the land but a particular way of seeing it). That is why since the term originated two basic possible ways of “making” the landscape have been envisaged: either by intervening in it in situ, or by altering the way it is perceived or regarded; in other words, intervening in visu. The “performative” tendency of contemporary art, already commented upon, has recently favoured in situ landscape depiction at the expense of the traditional esteem accorded to representation in visu. However, this tendency seems no less paradoxical, since it is obvious that now, more than ever, our real (social, physical, economic) landscape is being shaped by types of behaviour intimately connected with the culture of images. Landscapes are sculpted by habits, and never before have these been so strongly influenced by appearances. Never has aesthetics been so important to the social approval of public actions, and yet never has aesthetics had so little faith in its own potential, to the point of committing itself to acts at the expense of actions.

[Our “performative” mentality tends to make us believe that great historical transformations are due to acts (datable in time and locatable in space, tra-

ditionally regarded as “masculine” and characteristic of the public sphere), but in actual fact it is social actions (temporally prolonged and spatially dispersed, traditionally considered to be “feminine” and characteristic of the private sphere) that really transform the environment. The world is littered with the ruins of proud and supposedly everlasting monuments, but it is still built on insubstantial, immaterial images that sustain our desires and behaviour].

Having reduced the triad landscape-architecture-art to two spheres of development, we could still find a lowest common denominator for the two of them, which we might perhaps deduce from the fourth element involved. Returning to the subject of the complexity of landscape, we cannot forget our most immediate context. The Canary Islands are a territory that is basically dependent on exploiting not only the land but also the landscape, that is to say the aesthetic values associated with it in the paradigmatic context of the industry of leisure, pleasure and desire. Major infrastructure brings in customers and workers from a globalised world, as well as the goods and services they demand, profoundly altering the land/landscape. But this industry, in turn, is built on the imaginary of desirable habits both in terms of wellbeing and pleasure (for the customer) and success and progress (for the supplier). This combination of actions in visu and in situ has altered the territory of the Canaries more in the last few years than in the rest of its history.

The landscape is a product of culture, and therefore cannot be preserved or returned to a “natural” state. If we find certain landscapes more “authentic” than others nowadays it is not because coastal fishing or local agriculture are more “endemic” than tourism. But the fact is that for centuries the country was shaped by the rhythm of socioeconomic activities linked to natural cycles, which, in turn, were supposedly connected to an

immutable divine order that determined both everyday habits and special celebrations. The countryman had time to identify with his country. Nowadays our technical and mental capacity to change physical, economic or cultural reality is such that the changes take place at a pace which makes it difficult to assimilate their form and, of course, to evaluate their desirability. Indeed, going back to Baudelaire, we might well identify modernity with the nostalgia (“spleen”) produced by progress which advances at a pace that exceeds our ability to identify with it. We cannot hope to go back to a hypothetical primordial landscape, but we must bear in mind that the landscape demands, on the one hand, a non-consumptive treatment of the land, and, on the other, the conditions necessary to project onto it a feeling of belonging.

In order to recover our agency over our own acts and actions in the social landscape we need a time out, a pause to allow us to perceive the imbrication between our points of view and the scenarios that enable us to look and be seen; a certain silence that can allow us to listen to the relationships between what we say, what we leave unsaid, what we pay attention to, and the landscape generated by the murmur of our acts. A silence that will allow us to listen to the many things that need to be said and to appreciate the discrepancy between progress and development, production and creation, consumption and satisfaction.

Silence for the enjoyment of the senses, to facilitate the interaction of human beings with their surroundings. Silence to halt, at least for a few minutes, the vertiginous pace of the production/consumption cycle. Silence as the profound instant in which we can discover and analyse the sounds of contemporary society and find the path to great things. A silence in which man feels empowered to create new criteria for analysis and thought.