

La experiencia paisajística contemplativa

LANDSCAPING CONTEMPLATIVE EXPERIENCE

Francisco Covarrubias-Villa*
Ma. Guadalupe Cruz-Navarro*
Juan Manuel Catalán-Romero*

Resumen: El objetivo del trabajo es contribuir al esclarecimiento del concepto de *paisaje*. La revisión de la literatura reciente sobre el tema muestra que en la investigación científica el paisaje ha sido reducido a su sustrato material, a pesar de constituir un fenómeno relevantemente estético. La literatura predominante sobre el tema habla de geosistemas, ecosistemas y territorios tomados como paisaje, en tanto que escasea el tratamiento de la apropiación paisajística del territorio. El sesgo epistemológico ha conducido a suponer la construcción de paisajes en la Antigüedad y a la afirmación de que todo es paisaje. Se concluye que el paisaje es representación artística o apropiación contemplativa, generadas por la activación de referentes artísticos en las que están ausentes intenciones utilitarias o cognitivas.

Palabras clave: paisaje; territorio; espacio; obra de arte

Abstract: The main goal of this paper is to contribute to the clarification of the concept of *landscape*. In scientific research, the landscape has been minimized to its material subtract, in spite of being a major aesthetical phenomena. We hear about geosystems, ecosystems and territories taken as landscape, nevertheless, we seldom hear about landscaping appropriation of territory. The epistemological bias leads to assume the construction of landscapes in the early times and to state that everything is landscape. We end up with the conclusion that the landscape is an art representation or a contemplative appropriation, generated by the activation of art referents in which there are not any utilitarian or cognitive intentions.

Keywords: landscape; territory; space; artwork

* Instituto Politécnico Nacional, México

Correo-e: pancheco@prodigy.net.mx

Recibido: 20 de febrero de 2018

Aprobado: 2 de mayo de 2018



INTRODUCCIÓN

Nacido en la pintura, el vocablo *paisaje* ha sido incorporado a la investigación científica para significar ‘territorio, geosistema o ecosistema’, con lo que se le despoja de su significado estético y se le reduce a un sustrato material existente con independencia del modo en que el hombre se lo apropie. De esta manera, todo territorio es paisaje y todo hombre ha vivido en un paisaje y ha contribuido colectivamente a su construcción.

Si se considera que la Geografía y la Ecología poseen cada una un vocablo que expresa su concepción onto-epistemológica (territorio, geosistema y ecosistema), y si se recupera el origen artístico del vocablo, *paisaje* es el concepto que expresa la relación fenomenológica en la que el sujeto se apropia estéticamente del territorio como representación artística, como contemplación estética o como construcción práctica del territorio basada en una figura estética de pensamiento.

Se analizó literatura científica representativa de las principales perspectivas en la que se aplica o construye un concepto de *paisaje*, se establecieron los andamiajes categórico-conceptuales de cada una y se determinó la racionalidad teórica de pertenencia de cada discurso. Cinco posturas teóricas fueron identificadas: I) La que podría ser denominada *artística*, de la cual su principal representante es Roger (2013), en la que se sostiene que el paisaje es generado en la pintura del Renacimiento y de ahí aplicado en relaciones estéticas contemplativas del territorio. Maderuelo participa de esta postura y realiza grandes aportaciones en el estudio de la representación paisajística en la pintura:

El objeto de este ensayo es desvelar de qué forma la confección de mapas orientó la mirada de los pintores hacia el territorio y cómo esa mirada artística se fue fijando en otros fenómenos y particularidades de los territorios, diferentes a las que atendían los geógrafos, lo

que propició que, en un momento incierto de la segunda mitad del siglo XVI, surgiera un nuevo tipo de pintura para la que hubo que buscar una palabra que lo denominara, sugiriendo así el término paisaje (Maderuelo, 2008: 57).

II) La geográfica sustentada por Martínez de Pisón, en la que el concepto de *territorio* es substituido por el de *paisaje* reduciéndolo a sustrato material: “los paisajes son las configuraciones de los espacios geográficos, que, además de ejercer funciones territoriales básicas, son capaces de tener intensas influencias morales y culturales” (Martínez, 2007: 327). III) La ecosistémica en la que se ubica Troll: “El concepto ecología del paisaje festeja este año (1963) su 25 aniversario. En 1938 lo introduje por primera vez en la terminología científica, en relación con la interpretación científica de la fotografía aérea” (Bocco, 2003: 71). IV) La geoecológica propuesta por Vila, Varga, Llausàs, *et al.*, en la que una Geografía y Ecología:

En definitiva, podemos definir la *landscape ecology* como una visión holística de la realidad que intenta integrar al máximo su extremada y dinámica complejidad. Una visión de síntesis fundamentada especialmente en la incorporación, por una parte, de la interpretación de la heterogeneidad horizontal, un enfoque propio de la geografía que centra su atención en la distribución de los paisajes a lo largo del territorio. Y, por otra parte, el análisis de la heterogeneidad vertical, una perspectiva propia de la ecología, que hace hincapié en la interrelación entre los distintos elementos bióticos y abióticos en una porción determinada del paisaje (2006: 154-155).

V) La semiótica representada por Álvarez Munarriz:

Esta apropiación simbólica del territorio transforma el medio físico en paisaje cultural. Un

paisaje es siempre por definición una elaboración cultural de un determinado territorio. [...] El núcleo de la investigación antropológica se concentra en el valor simbólico que las personas otorgan al lugar que habitan, al significado que tiene para ellos el mapa mental que usan para desenvolverse en el espacio donde desarrollan su vida. La razón es simple: percibimos, comprendemos y creamos el paisaje a través del filtro de nuestra cultura (2011: 72-73).

Por Anrubia y Gaona Pisonero:

nuestra puntualización es que con el predominio de la mirada del espacio, una mirada que desde la “videoscopia”, con la llegada generalizada de los medios de telecomunicación instantáneos, posibilita que la ordenación del territorio sea sustituida ahora por el control del entorno, un control donde el tiempo real de la “tele-acción” prevalece sobre el espacio real de la acción inmediata: la “telepresencia” a distancia domina la presencia efectiva de las personas, *todo llega sin que sea necesario moverse* (2008: 7).

Y por Busquets:

para que un componente del paisaje tenga algún significado y pueda ser objeto de interpretación, debe haber al menos una persona capaz de percibirlo, estructurarlo y asignarle significado y el significado atribuido no se puede desvincular de su contexto humano y territorial (2009: 155).

El trabajo de investigación consistió en: I) identificar fuentes de información; II) seleccionar fuentes de información representativas de cada corriente; III) analizar y caracterizar las corrientes de pensamiento paisajístico; IV) determinar la estructura categórico-conceptual en la que cada discurso se sustenta y; V) construir una

interpretación fenomenológica del concepto de *paisaje*.

Del análisis epistemológico de la literatura científica paisajística se desprenden los siguientes resultados: I) La Geografía y la Ecología, a pesar de contar con conceptos que expresan nítidamente su concepción onto-epistemológica (Geografía: territorio y geosistema; Ecología: ecosistema), indebidamente insisten en apropiarse del vocablo *paisaje* para substituir los conceptos de *territorio*, *geosistema* y *ecosistema*. II) La reducción de paisaje a territorio, geosistema o ecosistema suprime lo esencial de la apropiación paisajística: la estética. III) La apropiación paisajística sólo es posible hasta que la sociedad crea referentes artísticos, lo cual sucede después de la creación de la magia y la religión.

LA UNIDAD ORIGINARIA HOMBRE-NATURALEZA Y SU RUPTURA

En su inmediatez natural el hombre es un simple animal, por lo que, en este estadio, no se puede hablar de la existencia de condicionamientos de la naturaleza al hombre ni de éste a la naturaleza, dado que se trata de un ser más al lado de muchos otros con los que interactúa, por lo que la relación inicial que establece con ella está basada en sus propias características biofísicas y en las de los seres que se encuentran en el territorio que habita. Entre sus características se cuenta la de ser una especie que vive en colectividad y que asume una actitud inmediata práctico-utilitaria, por lo que percibe el mundo como un arsenal de objetos de los cuales algunos pueden serle útiles para satisfacer sus necesidades colectivas.

En interacción con su ambiente natural, los grupos humanos desarrollan habilidades adaptativas y dotan de valores y significados a los elementos existentes en el territorio por el que transitan o se establecen. La búsqueda de satisfactores colectivos conlleva la organización del

proceso de trabajo y éste implica la comunicación entre los miembros de cada grupo humano específico, en un proceso creciente de apropiación de la naturaleza, al tiempo que se va construyendo la idea de identidad de la especie y su diferenciación del resto de la naturaleza. Cuanto más primitiva es la etapa de desarrollo de la especie humana, mayor es la determinación que ejercen sobre ella los otros componentes de la naturaleza, pero, en la medida en la que la comunidad humana avanza en el diseño de instrumentos de trabajo y en la división del trabajo, se va apropiando del territorio y reduciendo su subordinación a la naturaleza.

En la entidad comunitaria el territorio no puede ser concebido como escenario de la actividad humana, dado que el hombre forma parte de él, al igual que todos los demás objetos ahí existentes. Dicho de otra manera, en la comunidad primitiva no hay ambiente, sólo naturaleza, dado que no existe diferenciación de hombre y naturaleza. Muchas comunidades que no transitaron por las formaciones económico-sociales que devinieron históricamente en modo capitalista de producción mantuvieron por mucho tiempo su unidad indiferenciada con la naturaleza, por lo que “esta separación entre mente y materia, naturaleza y cultura, sujeto y objeto, es propia del dualismo ontológico que caracteriza al pensamiento occidental, y muy diferente al de las sociedades cazadoras recolectoras” (Vigliani, 2007: 117). La acción del hombre en el territorio es semejante a la de la abeja que trabaja por mantener su colmena, a la de la lluvia productora de barrancas o lagos, a la de los vegetales que luchan por su propagación; el territorio es este concurso de procesos que le dan forma y contenido; no es un escenario en el que estos procesos se realizan.

Se tiende a interpretar el pasado con los criterios imperantes en el presente y a las culturas diferentes a la que se pertenece con los criterios construidos en la propia. Así sucede con la individualidad

humana y el paisaje. La consciencia de la personalidad individual emerge en Occidente hasta la Edad Media y es antecedida por relaciones sociales de clase, éstas por relaciones de pertenencia con la comunidad y antes por relaciones con seres humanos y naturales reales o ficticios, por lo que la personalidad individual era inexistente, pues se trataba de una reproducción de la comunidad como sujeto: “en sociedades tradicionales, la condición de persona se reproduce a través de las relaciones con otros seres humanos pero también con objetos, lugares, animales y sustancias espirituales del cosmos” (Vigliani, 2007: 126).

Las comunidades primitivas construyeron sus concepciones de la naturaleza en la inmediatez sensorial empírica del territorio que habitaron. Al parecer, todas las sociedades humanas asumieron originalmente la forma de entidad comunitaria, todos los sujetos poseyeron originariamente conciencias práctico-utilitarias dotadas exclusivamente de referentes del modo empírico de apropiación de lo real y todos los sujetos fueron encarnación de su comunidad sin la presencia del sentimiento de identidad individual. El modo empírico de apropiación de lo real es consustancial a la especie humana y a todos los animales, pero en los humanos se ha visto enriquecido con el devenir histórico de la vida en comunidad. Es el primer modo de apropiación de lo real que aparece en la historia de la humanidad y en la historia de los individuos:

la conciencia es, primero, solamente conciencia del entorno sensible inmediato y conciencia de la conexión limitada con otras personas y cosas fuera del individuo que deviene consciente en sí; es, al mismo tiempo, conciencia de la naturaleza, que al principio se presenta ante los seres humanos como un poder absolutamente ajeno, omnipotente e intangible, con el cual los seres humanos se relacionan de manera puramente animal, por el cual se dejan infundir

respeto, como los animales; y por tanto, una conciencia puramente animal de la naturaleza (religión natural) (Marx y Engels, 2005: 60).

Junto con el carácter colectivo de la especie y la dotación de órganos que pueden generar pensamiento, el modo empírico es la base para la generación y el despliegue de los otros modos de apropiación de lo real, que son el modo mágico-religioso, el artístico y el teórico.

La otredad es condición de percepción de la identidad. Mientras existe sólo lo uno es imposible su percepción. Posteriormente al modo empírico de apropiación fueron creadas la magia y la religión a partir de las características del territorio habitado, por lo que se enriqueció cuantitativa y cualitativamente la composición de la conciencia y se inició con ello la diferenciación de sus formas dentro de la misma comunidad y entre comunidades hermanadas, generándose así las condiciones históricas para la constitución de conciencias diferenciadas que no implicaban el sentimiento de existencia personal individual: unas, la inmensa mayoría, sujetos poseedores de la forma empírica de conciencia; otras, las menos, sujetos poseedores de la forma mágico-religiosa de conciencia. Ambas formas de conciencia poseen referentes tanto del modo empírico como del mágico-religioso, pero, en las primeras predomina el criterio de operación práctico-utilitario y en las segundas el criterio mágico-religioso.

A la apropiación empírica de la naturaleza se agregó el modo mágico-religioso en unidad indiferenciada con la anterior, generándose conciencias colectivas encarnadas en los sujetos, sin que existiese la noción de identidad individual ni el sentimiento de individualidad. Del mismo modo que no existe diferenciación entre *lo real* y *lo mágico*, tampoco la hay entre *comunidad* y *sujeto*:

No sólo la epistemología de Marovo opera a partir de la ausencia de una dicotomía entre

naturaleza y cultura —en realidad, de la ausencia de conceptos equivalentes a esas categorías gemelas—, sino en cadenas de observaciones de nexos causales que tienden a ser deducidos y postulados con escasa o ninguna separación entre lo “mágico” y lo “real”. Esto puede parecer lógico, puesto que si no hay “natural”, en el sentido occidental, tampoco puede haber nada “sobrenatural” (Hviding, 2001: 207-208).

El sujeto es la comunidad encarnada individualmente, pues él se piensa como tal, como comunidad. No posee intereses individuales, pues no es individuo; sus intereses son los de su comunidad.

El modo artístico es creado históricamente después del mágico-religioso y el modo teórico es el último en ser generado, atribuyéndosele su creación a la Antigüedad griega. El modo empírico se encuentra en todas las comunidades primitivas, el modo mágico-religioso es creado por todas estas comunidades; el modo artístico, por algunas; el teórico, por los griegos, y de ahí enseñado a todo el planeta. A cada modo de apropiación corresponde una forma de conciencia, estableciendo con su denominación los criterios del modo de apropiación que predomina en ella.

Hubo momentos históricos en los que seres mágicos y deidades eran concebidos por las entidades comunitarias como componentes de la naturaleza relacionados con los seres humanos:

En muchas culturas en que las distinciones entre tipos de seres vivos, objetos y quimeras parecen borrosas, y donde los no humanos parecen compartir muchas características específicas de la humanidad, los criterios comunes de homología morfológica y conductual que se utilizan para deducir taxonomías nativas resultaban excesivamente estrechos: al ignorar los criterios clasificatorios nativos, simplemente restringían la conceptualización de seres a las clases de objetos que esperamos encontrar en la categoría occidental de naturaleza (Descola, 2001: 101).

El mundo aparece como unidad en la que operan fuerzas mágicas conjuntamente con animales, vegetales y seres abióticos; es así porque así es concebido por una conciencia integrada por referentes empíricos y mágico-religiosos, abriéndose la posibilidad dual empírica o mágico-religiosa, pero manteniendo una base común, como se observa en lo señalado por Knight:

La caracterización tradicional del *yama* como un lugar salvaje, en contraposición a la aldea o la llanura, debe ser vista junto con el hecho de que partes del *yama* contribuyen desde hace mucho tiempo a la subsistencia en las montañas. El *yama* era un lugar de caza, recolección, agricultura y silvicultura, así como de religión, y existía un saber local altamente *diferenciado* de la distribución de las plantas, los animales y los espíritus dentro de él (Knight, 2001: 260-261).

El hombre primitivo se percató primero de la utilidad práctica de los objetos externos y después les otorgó un carácter mágico. Los objetos están ahí, luego no están; son y dejan de ser; hay luz y deja de haberla. Si esto es así, el pensamiento siguiente es: si los objetos existen de manera caótica y caprichosa están sujetos a la voluntad de seres que quieren que esto sea así. No hay, por lo tanto, un anhelo de sujeción a una ley. Hay el anhelo de que los objetos se comporten de acuerdo con la conveniencia humana y, por ello, habrá que influir en los seres que los gobiernan para que los haga comportarse de la manera deseada.

El hombre primitivo no diferenciaba entre lo real y sus constructos de pensamiento, ni consideraba el sentido de sus propias creaciones y, “en sus ritos mágicos o religiosos el hombre trata de obtener milagros, no porque ignore los límites de sus fuerzas mentales, sino, por lo contrario, porque los conoce plenamente” (Cassirer, 1982: 125). Lo real es como aparece en la conciencia—debido a la imaginación productiva que ordena lo percibido de acuerdo con su estructura—

y no hay forma de determinar cómo es en sí, si bien se pueden diferenciar los diferentes modos de apropiárselo.

De este modo:

Estas sociedades han creado sus instituciones pero no lo saben y no quieren saberlo. Hacen todo lo que pueden para ocultarlo; y lo ocultan imputando el origen de sus instituciones y de sus significaciones imaginarias sociales a una fuente extrasocial, trascendente, que, de esta manera, se vuelve también el fundamento o la justificación de la institución (Castoriadis, 2004: 42).

También ha creado los colores, los olores, los sonidos, lo frío y lo caliente:

En la naturaleza no hay colores ni olores, ni gustos ni sonidos, ni frío ni caliente, todo esto no existe más que por el hecho de su creación por el para-sí. Lo que es importante filosóficamente y que la historia de la filosofía dejó de lado, es precisamente el hecho de que es en y por nuestro organismo que hay azul y rojo, [...]. Este nivel de ser es una creación de lo viviente (Castoriadis, 2004: 69).

Esto sucede cuando el sujeto social es afectado por lo que está fuera de él:

el para-sí no está solo en el mundo, es afectado, chocado por lo que es fuera de él; a este choque reacciona creando imágenes, representaciones, a su propia manera, y esta manera propia es primero y ante todo representarse algo ahí en donde en el origen no hay más que choque, y no representarse siempre la misma cosa. Hay pues una espontaneidad no sólo de los conceptos, sino de las imágenes como tales (Castoriadis, 2004: 76).

Los choques se expresan como sensaciones y éstas no pueden diferenciarse en reales e

imaginarias dado que en el sujeto poseen el mismo estatuto.

Como ejemplo de lo creado socialmente está el arte, que no es consustancial al ser humano, sino una creación histórica al igual que la magia, la religión y la teoría. La generación histórica de los modos artístico y teórico de apropiación de lo real, producto de las transformaciones de las relaciones sociales de producción, trajo consigo modificaciones substanciales en el sustrato subjetivo de la relación hombre-naturaleza. El carácter histórico-social de los referentes y de los modos de apropiación de lo real conlleva la determinación de lo pensable y de la manera de hacerlo. La cadena histórica creadora de los modos de apropiación implica la ampliación del abanico de posibilidades hasta llegar a cuatro. Sin embargo, la creación histórico-social de los modos de apropiación mágico-religioso, artístico y científico no ha suprimido ni acotado al modo empírico, que ha mantenido su hegemonía en todos los momentos de desenvolvimiento de las múltiples formaciones económico-sociales.

LA APROPIACIÓN ESTÉTICA DEL TERRITORIO

Paisaje es un constructo subjetivo en el que participan referentes artísticos que aluden a un sustrato real de carácter territorial. Sin embargo, predominantemente el paisaje es investigado como objetividad exterior al sujeto independiente de él, a pesar de que, estrictamente hablando, el paisaje es un constructo subjetivo individual. La conciencia individual condensa una cultura, lo cual explica que, ante el mismo sustrato material territorial, los sujetos construyan figuras de pensamiento diferentes, algunas de las cuales tienen carácter paisajístico.

La investigación científica del paisaje, al igual que la investigación de cualquier otro objeto, se realiza desde una teoría científica determinada, debido a que la teoría construye sus objetos a

partir de su propia racionalidad. A ello se debe que la concepción ontoepistemológica de cada teoría constituya el sustento intelectual del investigador para apropiarse de los objetos configurados por ella. Sin embargo, el paisaje proviene de la incorporación de referentes artísticos pictóricos a las conciencias empíricas, mágico-religiosas y teóricas, adquiriendo en cada una de ellas la funcionalidad que le es propia, dada la forma concreta que ésta ha adquirido en la conciencia individual del sujeto.

El modo artístico de apropiación opera expresando en objetos (las obras de arte) los contenidos de la conciencia del artista que los produce; los objetos de arte son apropiados por otros sujetos de manera sensorial, a partir de los referentes artísticos contenidos en su conciencia. Aun cuando se trate de una obra de arte universalmente reconocida como tal, su apropiación artística por el sujeto que la contempla no es obligada, debido a que se requiere poseer referentes artísticos comunes a los integrados a la obra de arte por su productor. La apropiación estética contemplativa del objeto de arte implica una proyección-introyección estética en la que participan referentes artísticos y de otros modos de apropiación de lo real contenidos en la conciencia del sujeto contemplador, los cuales se activan en conjunto en la experiencia estética bajo la égida del arte.

Para la mayoría de los tratadistas del paisaje, se debe a Humboldt el tránsito de la concepción estética del paisaje a concepto científico. Álvarez Munarriz propone la categoría *paisaje* para expresar los múltiples significados que los hombres otorgan al territorio:

El territorio es concebido como un escenario que enmarca la vida humana y supone la existencia de sujetos humanos los cuales le impregnan de un sentido determinado que proviene de una época y cultura específicas. Los múltiples significados que los hombres otorgan

al territorio se pueden entender con la categoría de paisaje (Álvarez, 2011: 64).

De este modo, la categoría *paisaje* representa todas las significaciones histórico-sociales de territorio aunque no exista como vocablo ni como representación estética subjetiva en las comunidades humanas concretas. Por otra parte, limita la aplicación de la categoría de *paisaje* a las representaciones subjetivas del territorio sin identificarlas con él, es decir, el paisaje está en la conciencia de los sujetos en tanto que el territorio se encuentra en la exterioridad de éstos.

Lejos de buscar una integración objetual de las tres dimensiones del paisaje (subjetiva, objetiva y relacional), los investigadores han optado por convertir el sustrato material en el único componente factible de investigación científica *objetiva*. Zimmer se envuelve en una contradicción entre el contenido estético del territorio, su representación estética arbitraria individual y la existencia de diversos modos de apropiación de lo real.

A pesar de toda la posible representación estética, el paisaje, pues, continúa siendo una realidad autónoma que trasciende la total arbitrariedad del individuo. Esta realidad implica que la relación del individuo con la naturaleza no puede ser meramente estética, sino que siempre será también una relación real, que se refleja en su reflexión estética sobre el paisaje (Zimmer, 2008: 30).

Si la relación estética adquiere realidad en su reflexión estética sobre el paisaje, este planteamiento de Zimmer contraviene el carácter no reflexivo del modo artístico de apropiación de lo real y de cualquier relación estética. El paisaje queda reducido a sustrato material y pierde su carácter subjetivo producto de la relación estético-“apropiativa” que lleva a cabo el sujeto con el territorio.

López Silvestre considera que la teorización científica del paisaje se inscribe en dos grandes racionalidades: una idealista y otra materialista. La primera considera que el paisaje es una construcción mental y que disfrutar estéticamente de un paisaje es *reconocer* en él algo artístico dentro de las coordenadas en las que se nos ha educado. La racionalidad materialista identifica el paisaje con el territorio o las cosas:

Muy en general, la teoría idealista del paisaje maneja dos argumentos. El primero afirma que el paisaje es una construcción mental y/o cultural; el segundo, que disfrutar estéticamente de un paisaje es *reconocer* en él algo artístico dentro de las coordenadas en las que se nos ha educado. Este segundo punto es lo que denominó aquí *lógica del reconocimiento* (López, 2011: 94).

Urquijo y Barrera distinguen tres enfoques: la ecología del paisaje de corte biológico o ecosistémico; la geoecología, que incluye la geografía física y la ecogeografía; y la geografía cultural proponiendo “explorar el paisaje sin ‘adjetivos’, pero considerando su carácter monista, polisémico y multivalente” (Urquijo y Barrera, 2009: 245). Reconociendo esta diversidad de enfoques, Cancero considera que no necesariamente se contraponen, sino que “frecuentemente resultan complementarios” (Cancero, 1994: 18), sin percatarse de que en muchos de los casos se trata de conceptos contrarios por teorías inconmensurables entre sí.

La obra de arte es producto de una conciencia individual que posee la forma artística. Quien contempla la obra de arte no requiere poseer conciencia artística pero sí los referentes que le permitan captar lo expresado por el artista que la produjo. Sin embargo, los referentes artísticos no son universales en lo que se refiere a captación de lo expresado en diferentes géneros artísticos. Así, un sujeto puede ser sensible a la música pero

no a la poesía, a un determinado tipo de pintura y no serlo a otro, etcétera.

El paisaje expresado artísticamente es pintura, fotografía, cine o literatura. El paisaje como construcción estético-subjetiva no exteriorizada es una experiencia personal, independientemente de la forma de su conciencia, pero la contemplativa artística posee diferencias importantes con la paisajística territorial. En la experiencia contemplativa estética el sujeto se relaciona con otro por medio de la obra de arte, en cambio, en la experiencia paisajística el sujeto proyecta sobre un territorio contenidos artísticos de su conciencia, construyendo una figura estética de la naturaleza que no es bella ni fea, alegre o triste, amable o temible.

Paisaje es un vocablo creado durante el Renacimiento para expresar la *artealización* del territorio que nace con su representación pictórica; para que esta creación se hiciera posible fue necesario que históricamente se operara la escisión subjetiva hombre-naturaleza, sujeto-objeto, magia-naturaleza-comunidad, individuo-comunidad. La obra de arte es expresión de una concepción individual del mundo, por lo que es discutible la existencia de producción artística sin la existencia de personalidad individual:

En la Antigüedad, al parecer, no existía la conciencia personal. El hombre no se consideraba a sí mismo como personalidad, no otorgaba esta cualidad ni a sus dioses paganos, que interpretaba como la personificación de ciertas fuerzas, pero no como individuos (Gurevich, 1997: 83).

El sujeto que forma parte del objeto *territorio* no puede apropiárselo estéticamente porque ello implicaría una auto-apropiación. Para representar artísticamente lo real es necesario que el sujeto se halle escindido del objeto como su otredad, de ahí que resulte impropio suponer que las sociedades antiguas representaran paisajísticamente

el territorio si no habían desarrollado aún el sujeto individual.

Antes del Renacimiento, el paisaje es una apropiación del territorio inédita en cualquier sociedad no occidental, pero si se analizan otras culturas con el lente del paisaje, seguramente será encontrado en muchas de ellas debido a la proyección de referentes artísticos occidentales que conforman figuras paisajísticas subjetivas:

Cuando las pinturas y esculturas naturalistas de animales de la época paleolítica superior fueron descubiertas en el siglo pasado [XIX] fueron aclamadas como representativas de una nueva escuela de arte descubierta. Después de poco tiempo se percibió que esta descripción implicaba un cierto malentendido. Llamarlas arte implicaba la suposición de que hubieran sido hechas con el mismo propósito que las obras modernas de las que se tomó el nombre para aplicarlo a ellas. Se encontró que esta suposición era falsa (Collingwood, 1960: 18-19).

La apropiación del pasado con criterios del presente se realiza en condiciones de inconmensurabilidad parcial, ya que sólo son reconocidos los referentes identificables en el modelo paisajístico de Occidente, pero no aquellos construidos con modelos propios de una cosmovisión diferente. De esta manera, expresiones mágico-religiosas o práctico-utilitarias pueden ser interpretadas como artísticas utilizando el modelo occidental, sin que sean producto del modo artístico de apropiación de lo real, por ello resulta insostenible el planteamiento de Manuel que atribuye carácter paisajístico a la cultura inca:

La búsqueda de la noción de paisaje en las culturas andinas constituye un paso importante para acceder a la identidad, desde el punto de vista que nos permite acceder a su universo de valoración, puesto que observamos que

sus intervenciones en el territorio no eran solamente el resultado espontáneo de una actividad basada en la subsistencia, sino que existían además criterios de orden que apelaban a la sacralización (Manuel, 2006: 68).

La sacralización no conduce a la “paisajización”. La sacralización se realiza a partir de referentes religiosos, mientras que la apropiación paisajística es activada por referentes artísticos tanto en la producción artística como en la relación contemplativa.

La ausencia de criterios estéticos en la construcción de Machu Picchu es reconocida por Jellicoe y Jellicoe:

La energía constructiva del inca se orientó hacia la ejecución de terrazas agrícolas y fortificaciones, antes que hacia la construcción de monumentos, y la grandeza de su obra de ingeniería reside más en la armonía con su prodigioso entorno que en la estética y pericia arquitectónica. [...] No existían grandes calzadas monumentales que unieran el conjunto en un diseño manifiestamente coordinado. La influencia de la topografía era moderada en las tierras bajas, y el resultado, sutil; por el contrario, en las montañas, y bajo los duros incas, era imponente: en Machu Picchu resulta de una grandiosidad casi mística (1995: 99).

Pero, al referirse a las pinturas rupestres asume la posición opuesta. Dice: “Consideradas globalmente, las pinturas rupestres constituyen la primera y aun la más pura de todas las artes espontáneas de diseño paisajístico” (Jellicoe y Jellicoe, 1995: 15) y después:

Poesía y pintura fueron originadoras e inspiradoras del primer diseño paisajístico chino, revelando una profunda y a menudo mística relación entre el hombre y su entorno. En pintura el punto de vista se sitúa siempre por encima del nivel del suelo, como si el propio

observador fuera alguna suerte de espíritu incorpóreo, como si formara parte de un escenario ya etéreo a través de la atmósfera (Jellicoe y Jellicoe, 1995: 70).

Urquijo y Barrera asumen una postura semejante a las de Manuel y de Jellicoe y Jellicoe; afirman que en el México prehispánico “las sociedades nahuas del centro de México recurrieron así a formas específicas del paisaje que además de ser funcionales respondían a criterios estéticos y cosmogónicos” (Urquijo y Barrera, 2009: 227).

En la relación cultura-naturaleza se da un condicionamiento mutuo que implica transformaciones territoriales que hoy pueden ser representadas o contempladas de manera paisajística, independientemente de que esas transformaciones hayan tenido esa intención original. Sin embargo, la activación de la categoría *paisaje* en los procesos de cognición de las culturas precapitalistas hace al investigador encontrar rasgos estéticos materiales en los territorios estudiados, a pesar de que la apropiación de los recursos naturales no implicó la construcción o la existencia de figuras paisajísticas de pensamiento.

La naturaleza es modificada por la acción de todos sus componentes y especialmente por la acción humana. En la medida en la que el hombre va haciendo más compleja su organización social también va incrementando el impacto de su actividad práctica en la naturaleza. Los referentes implicados en la acción transformadora son predominantemente empíricos y están colocados en la inmediatez existencial, por lo que la conformación del territorio no implica la existencia de un modelo ideal colectivo, mucho menos la conformación de ese modelo con criterios predominantemente artísticos para concebirlo como paisaje.

Los pueblos señalados por Howell han construido ya referentes del modo mágico-religioso fundidos indiferenciadamente con los del modo empírico:

En la selva, nada es semánticamente neutro. El árbol se cayó porque alguien en alguna parte se rió cerca de un animal; la lluvia con sol indica la presencia de espíritus a la caza de carne, que incluiría el *ruwai* humano si llegaran a encontrárselo, y así sucesivamente. Igual que otros pueblos de cazadores y recolectores, los *chewongs* muestran un conocimiento íntimo y detallado de la selva en que viven que va mucho más allá de cualquier necesidad práctica, y mantienen con ella una serie de relaciones significantes (Howell, 2001: 155).

Lo mismo sucede con los conceptos de *tiempo* y *espacio*: en todas las sociedades primitivas tiempo y espacio son concebidos en unidad, al igual que lo hacen Aristóteles, Einstein y Marx. La teoría tuvo que recorrer un largo trecho para fundir nuevamente tiempo y espacio, en tanto que el pensamiento ordinario primitivo lo hizo de manera espontánea:

mientras no nos percatemos de que nuestras ideas acerca del mundo no son universales, sino que la separación entre cuerpo y mente, objeto y sujeto, cultura y naturaleza es parte del dualismo ontológico que nos caracteriza, seguiremos hablando de la percepción del paisaje como una representación interna de un mundo externo. Esto implica asumir el supuesto de que en los seres humanos existe una separación entre una parte interna y otra externa. De acuerdo a [*sic*] esta lógica, la información obtenida del mundo externo es internalizada y usada para construir una imagen mental del entorno (Vigliani, 2007: 119).

La asunción acrítica de la concepción newtoniana de tiempo y espacio conduce a Venturi a afirmar que “los paisajes siempre han existido a pesar de que la palabra sea moderna y haya nacido en el preciso momento en que nos alejamos de la naturaleza y por la proyección de ésta

en el ideal abstracto de un bien perdido” (Venturi, 2008: 128-129). No es así. El paisaje no ha existido siempre. Lo que ha existido siempre es el territorio. El paisaje existe desde que el hombre *artevaliza* el territorio, independientemente de la antigüedad de la creación histórico-social del vocablo y de la consciencia de la existencia de la personalidad individual. Los vocablos se construyen por la necesidad de expresar lo pensado; si no hay figura de pensamiento no hay construcción de vocablo, aunque después el vocablo sea usado sin referir una apropiación paisajística del territorio. Se puede comprobar que el hombre primitivo construía lugares mas no que se apropiara paisajísticamente de ellos.

Martínez de Pisón considera que la apropiación paisajística se realiza desde la prehistoria: “la transformación del territorio en una interpretación paisajística es indisoluble de la posición del hombre ante el mundo, por lo tanto está ejercida desde la prehistoria. Numerosos mitos primitivos cuentan los sentidos de esa relación” (Martínez, 2007: 105). Más allá de si la pintura del barroco de los Países Bajos hizo posible o no la *artevalización* del territorio, se puede sostener que antes de la construcción del concepto *paisaje* existió la apropiación estética del territorio, pero ésta no alcanzó el nivel paisajístico.

Del mismo modo que pocos sujetos pueden disfrutar estéticamente de una determinada pieza musical, de un poema o de un cuadro, también sólo algunos sujetos se apropian de los territorios paisajísticamente. Las obras de arte están catalogadas como tales, al igual que muchos paisajes, sólo que las obras de arte son obras intencionales y artificiales y los territorios no.

El paisaje apela al interior del sujeto, al contenido de su conciencia, a su capacidad de sentir, de emocionarse. El territorio, la naturaleza, no es un objeto estético por sí, es decir, no es paisaje. El hombre hace paisaje al territorio pero ese hacer no es inmanente al ser humano; no le es consustancial. La estetización del territorio fue

enseñada por los primeros pintores que lo representaron artísticamente. De ellos se aprendió a ver paisaje en vez de territorio porque ya existían socialmente los referentes artísticos necesarios para hacerlo. Algunos de los referentes activados en la representación artística pictórica del territorio fueron aprehendidos al contemplar los cuadros y posteriormente fueron utilizados en la apropiación del territorio como si éste fuese un producto artístico. El territorio es paisaje ante el sujeto y no en sí mismo, por lo que para existir un paisaje requiere ser mirado por un sujeto capaz de interiorizarlo estéticamente, lo cual implica que no toda mirada pueda hacerlo, ya que ésta es educada socialmente:

Estos procesos de construcción de paisajes parcialmente visibles son colectivos. El hecho de que no cualquiera reconozca un paisaje, no quiere decir que sólo exista para una persona. La apropiación y resignificación del mismo siempre son procesos que ocurren en un mundo de códigos compartidos con otros (Lindón, 2007: 222).

LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DEL PAISAJE

Lo real aparece en el sujeto del modo que éste se lo apropia, más allá del ser en sí de lo apropiado. Sólo los modos empírico y teórico implican cognición quedando fuera de ella el arte, la magia y la religión que operan con otros criterios. De lo real sólo se puede discernir lo que de él se ha pensado, representado o contemplado y no su ser en sí. La apropiación estética de lo real puede conducir a la producción de arte o a la contemplación. La producción artística es propia del modo artístico de apropiación y éste sólo puede ser realizado por los poseedores de conciencia artística, en cambio, la contemplación estética es realizable desde cualquier forma de la conciencia, incluida la artística.

El territorio puede ser apropiado de diversas maneras, pero se hace posible su construcción

como paisaje sólo cuando en la apropiación participan referentes artísticos. La obra de arte es producto de sujetos individuales en los que se condensa una sociedad y su historia; es arte porque es producto de la organización estética de referentes poseídos por el autor. Se trata de un producto humano, totalmente artificial y alejado de la naturaleza que expresa al autor en su otredad.

Hablando estrictamente, el paisaje no forma “parte” del medio ambiente. Este último es un concepto reciente, de origen ecológico, y, por esta razón, susceptible de tratamiento científico. En cuanto al paisaje, es una noción más antigua, de origen artístico [...], y que, como tal, compete a un análisis esencialmente estético (Roger, 2013: 135).

Se afirma frecuentemente que la naturaleza sí posee belleza y para ello se alude al jardín y a los territorios creados intencionalmente con criterios estéticos. Sin embargo, en contra se puede argumentar que la apreciación estética está en el sujeto que se relaciona con la obra, lo cual sucede en todas las relaciones contemplativas de las representaciones artísticas, dado que se requiere la existencia de una relación de correspondencia entre los contenidos artísticos de la obra y los referentes artísticos existentes en la conciencia del sujeto que contemplativamente se relaciona con ella. Esto conduce, nuevamente, al complejo problema de la pertenencia de las cualidades al sujeto, al objeto o a ambos.

En el arte existen dos relaciones substancialmente diferentes: la del creador con su obra y la de la obra con quien la contempla. Un pintor se puede inspirar en un territorio al cual lanza una mirada para crear un cuadro. El cuadro es un paisaje *natural*, sin embargo, el paisaje del cuadro no tiene nada qué ver con el territorio que lo inspiró ni con la naturaleza, ya que sus referentes fueron integrados al bloque de pensamiento del pintor, quien construyó una figura subjetiva

que puede corresponder o no a la expresada en el cuadro y casi nada con el territorio que lo inspiró. Lo mismo sucede con la foto o con la película, aunque en menor medida, y también con la escritura.

Si de la naturaleza sólo podemos hablar de lo que de ella se ha pensado, representado o contemplado, “lo bello natural es [...] un fenómeno antropogenético: la naturaleza en sí misma no es ni bella ni fea, sino que lo bello natural debe entenderse como una modalidad específica de percibir la naturaleza” (Zimmer, 2008: 41). En el caso del sujeto que en una relación contemplativa construye una figura de pensamiento paisajística, el territorio está dentro de su conciencia como paisaje y fuera de él como territorio, mientras que en la obra de arte el sujeto creador está en ella como objeto y no como sujeto.

Quien contempla la obra de arte opera de manera semejante a como lo hace el contemplador del territorio que paisajísticamente se lo apropia. En el arte, el creador se expresa en la obra por la forma que le otorga y por plasmar el contenido proyectado desde su conciencia; ésta es una primera relación. Después, el espectador se relaciona con la obra y encuentra en ella lo que está en su conciencia y que puede corresponder parcialmente a lo expresado por el creador, lo cual es posible por la posesión de referentes en común. Roger sostiene que:

no hay belleza natural, o más exactamente, la naturaleza sólo se hace bella a nuestros ojos por mediación del arte. Nuestra percepción estética de la naturaleza siempre está mediatizada por una operación artística, una “artealización”, tanto si ésta se efectúa directa como indirectamente *in situ* o *in visu* (Roger, 2013: 167).

La misma postura mantiene en otra parte:

no hay belleza natural. Nuestros paisajes son adquisiciones o, más exactamente, invenciones culturales que podemos fechar y analizar.

Considero que toda nuestra experiencia, visual o no visual, está más o menos *moldeada* por modelos artísticos. La percepción histórica y cultural de nuestros paisajes —campo, montaña, mar, desierto— no necesita ninguna intervención mística (como si bajara del cielo) o misteriosa (como si saliera de la tierra), sino que se opera según lo que yo llamo, tomando una palabra olvidada de Montaigne, una *artealización* (Roger, 2008: 67).

Efectivamente, lo bello natural podría no existir pero, si el sujeto está dotado de los referentes artísticos necesarios, se apropia estéticamente de lo natural. A esto se debe el tránsito, por ejemplo, del bosque terrorífico al bosque bello.

Todo indica que la apropiación de lo real es proyectiva, que el paisaje no pertenece a la naturaleza y que es un constructo humano subjetivo nacido de la pintura, es decir, de la representación artística del territorio.

Los estudios realizados por Maderuelo le permiten mostrar cómo la cartografía y la pintura del Renacimiento recuperan la trama del aristotélico Claudio Ptolomeo:

Si los pintores realizan esta proyección en un plano colocado verticalmente, mirando a través de una hipotética ventana, los cartógrafos la harán sobre uno horizontal, imaginando, es decir, dotando de imagen al territorio visto perpendicularmente desde el aire. Para lograr esta reducción dimensional salvando los principios de veracidad a través de la mimesis de lo que se ve, fue necesario disponer de una herramienta conceptual capaz de superar las convenciones simbólicas que permanecían desde el medioevo para ofrecer imágenes verosímiles, como las que Plinio el Viejo cuenta que realiza el pintor griego Apeles. Esa herramienta consistió en una operación geométrica que para la cartografía se basó en la trama de Ptolomeo y para la pintura tomará el nombre de perspectiva (Maderuelo, 2008: 59).

El cartógrafo del siglo XVI es a la vez pintor, arquitecto, científico e ingeniero. Se trata de “pintores que dibujan mapas, vistas topográficas que tienen cualidades pictóricas y pintores que representan en sus cuadros mapas como si fueran cuadros” (Maderuelo, 2008: 80). Es de este proceso que surge el paisaje. El territorio es apropiado paisajísticamente hasta que el territorio es representado en el arte pictórico, producto de la emergencia histórica de la sensibilidad estética. La palabra *paisaje* no crea la sensibilidad estética al territorio sino que expresa una sensibilidad preexistente. El nacimiento del arte parece estar asociado al surgimiento de la individualidad humana, la cual pudo darse en algunos sujetos en las formaciones sociales precapitalistas, pero es hasta la transición al modo capitalista de producción que se multiplica la aparición de sujetos que se asumen como individuo y que adquieren la conciencia de individualidad.

Dice Ansón: “¿Qué diferencia a los fotógrafos del territorio de los fotógrafos del paisaje? La distancia y el lugar, que actúa directamente sobre la finalidad y el sentido del viaje” (Ansón, 2008: 239). El mismo autor explica que la fotografía es la culminación del territorio y que “cuando ese ojo territorial sobrepasa sus límites y se vacía de su función primera, se convierte entonces en manifestación estética. El territorio se sueña y se vuelve, por consiguiente, paisaje” (Ansón, 2008: 153). Fotográficamente hablando, las visiones territorial y paisajística tienen diferente profundidad de campo.

Ansón explica también que “en el cine existen numerosos elementos de montaje que favorecerán la aparición del paisaje intencional, y que a su vez facilitarán esa transición entre paisaje-escenario y paisaje-autónomo...” (Ansón, 2008: 261) y establece una diferenciación interesante entre diversas representaciones artísticas del paisaje:

En el cine, toda acción se desarrolla en un escenario, en una localización. En las artes

plásticas, en la pintura, el género del paisaje es aquel en que la representación de un territorio se ha liberado de toda contingencia narrativa: ése es el momento álgido en que el paisaje emerge y se desarrolla con toda su plenitud. La liberación del paisaje como fondo de una escena, es decir, como escenario, a favor de la representación del paisaje sin pretexto narrativo, es decir, autónomo, es lo que posibilita la pintura de paisaje tal y como la reconocemos hoy (Ansón, 2008: 260).

Ansón aclara: “La diferencia entre contemplar y mirar es cuestión de distancia” (Ansón, 2008: 238). La narración del paisaje no incluye medidas ni distancias sino la experiencia de la apropiación paisajística del territorio por el sujeto. En ella, la manera en que los elementos constitutivos del paisaje se relacionan entre sí, no está referida a las interacciones entre las cosas que se encuentran en el territorio, sino a la forma total constituida con el concurso de las formas particulares de esos elementos, como subjetivamente aparecen en el sujeto:

Desde la propia acción de la mirada, seleccionando o distinguiendo su foco. Redundando en la forma de percibir corrientemente se mira al paisaje, no a los objetos que lo configuran. Lo específico, lo particular, se diluye a favor de una apreciación más general y compleja (Gazapo y Lapayese, 2010: 14).

El autor intenta plasmar en escritura el paisaje existente en su conciencia, que no tiene por qué corresponder a un territorio determinado; el lector construye en su conciencia el paisaje descrito en la escritura, pero de conformidad con la estructura referencial de su conciencia, por lo que la figura de pensamiento construida por él puede diferir de la imagen que existió en la conciencia del autor y que intentó plasmar en el escrito. En el caso de la pintura y de cualquier representación artística sucede algo semejante: la obra

aparece en la conciencia de acuerdo con la estructura de ésta; el contenido adquiere la forma del continente.

Marí afirma que la “literatura nunca podrá representar ni hacer reconocer el paisaje descrito a través de los términos y de las palabras” (Marí, 2008: 149); tampoco podrán hacerlo la música, la escultura, la arquitectura, la danza ni la pintura. Sin embargo, la apropiación visual gráfica también incluye el establecimiento de una relación entre los contenidos de la conciencia del observador y los del objeto observado. Estéticamente hablando, el mismo cuadro, observado por diferentes sujetos en el mismo momento, aparece de tantas maneras diferentes como sujetos se lo apropiaron: la figura de pensamiento construida de un objeto dice más del sujeto que del objeto.

CONCLUSIONES

El paisaje en cuanto apropiación estética del territorio sólo es posible cuando la conciencia del sujeto posee los referentes artísticos requeridos para hacerlo. El hombre de la entidad comunitaria nace con referentes empíricos biológicamente integrados, como sucede con otros animales, pero, a diferencia de éstos, la vida colectiva del hombre multiplica los referentes empíricos y, al hacerlo, crea las condiciones para generar referentes del modo mágico-religioso y posteriormente para crear los modos artístico y teórico de apropiación de lo real. La entidad comunitaria originaria es una comunidad animal más en el territorio y en ella es imposible la apropiación paisajística dada la inexistencia de referentes artísticos para hacerlo.

El arte requiere la existencia de individualidad humana y ésta es generada después de la ruptura de la unidad hombre-naturaleza en la constitución histórica de clases sociales y del Estado. La generación histórico-social de individuos es

producto de un proceso que arranca con la división social y técnica del trabajo en la entidad comunitaria, la cual conduce a la formación de clases sociales, la generación del sentimiento de la naturaleza como otredad (separación de sujeto y objeto) y el tránsito a formaciones económico-sociales clasistas políticamente organizadas bajo la égida del Estado.

La apropiación contemplativa paisajística es producto del aprendizaje de los referentes artísticos empleados en la contemplación de la pintura paisajística, activándolos en la contemplación del territorio, sin que ello signifique que hasta entonces se haya iniciado la apropiación paisajística, del mismo modo que fue hasta el régimen capitalista que se hizo conciencia social plena de la individualidad del sujeto, aunque anteriormente existieran sujetos que se asumieron y procedieron de ese modo, por ejemplo, al producir arte.

Independientemente de la forma que adquiera la conciencia individual, el territorio puede ser apropiado paisajísticamente cuando se cuenta con los referentes artísticos necesarios para construir figuras de pensamiento estéticas de él. En cambio, la representación artística del paisaje sólo es posible cuando existe en el sujeto una conciencia que posee la forma artística.

REFERENCIAS

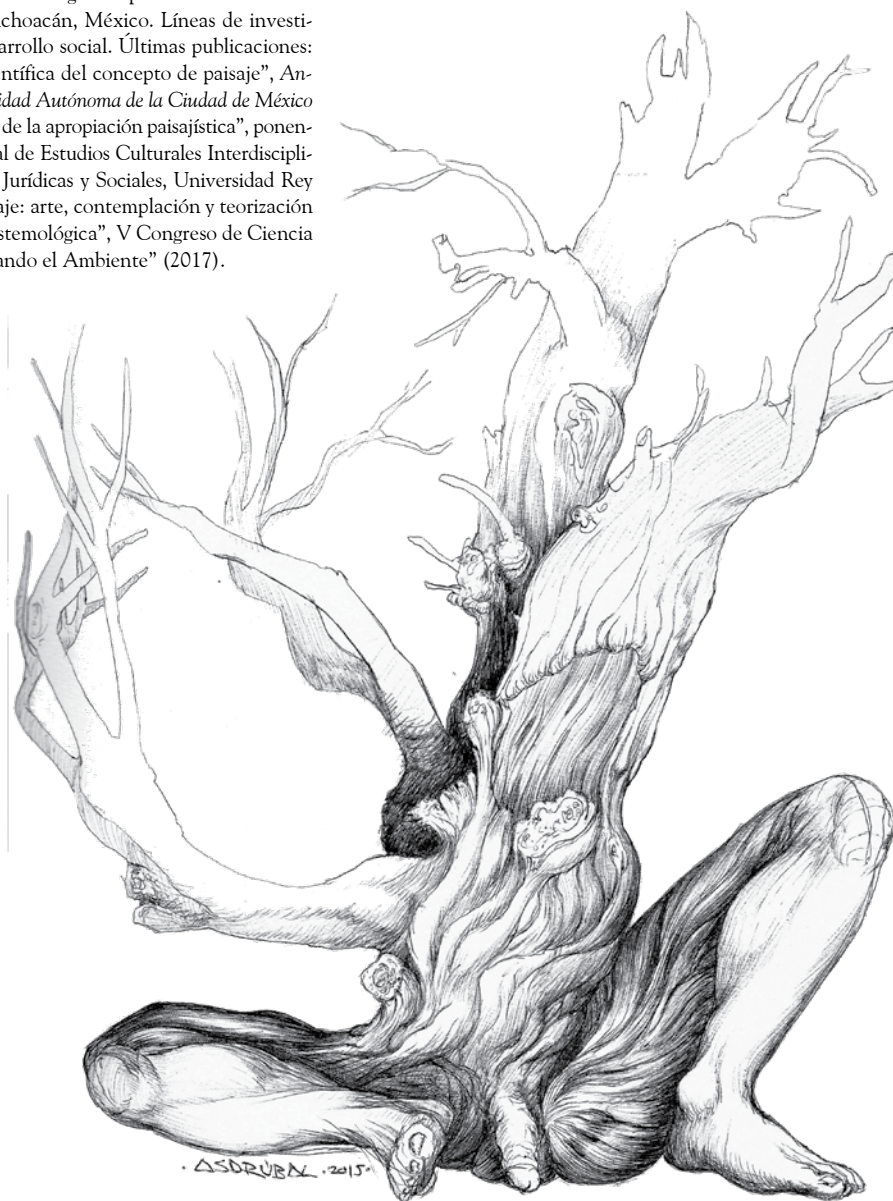
- Álvarez Munarriz, Luis (2011), “La categoría de paisaje cultural”, *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, núm. 1, vol. 6, pp. 57-58, disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/623/62321332004.pdf>
- Anrubia, Enrique y Carmen Gaona Pisonero (2008), “Epistemología del paisaje. Resignificación antropológica de la espacialidad en la montaña y en la ciudad”, *Gazeta de Antropología*, núm. 2, pp. 1-8, disponible en: <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=2225>
- Ansón, Antonio (2008), “Territorios y paisajes. Modelos para pensar fotografía y literatura, tal vez soñar”, en Javier Maderuelo, *Paisaje y territorio*, Madrid, Abada, pp. 227-254.
- Bocco, Gerardo (2003), “Carl Troll y la ecología del paisaje”, *Gaceta Ecológica*, núm. 68, pp. 71-84, disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/539/53906807.pdf>

- Busquets Fàbregas, Jaume (2009), "El análisis semiótico del paisaje", en Jaume Busquets y Albert Cortina (coords.), *Gestión del paisaje. Manual de protección, gestión y ordenación del paisaje*, Barcelona, Ariel, pp. 151-164.
- Cancer, Luis (1994), "Aproximación crítica a las teorías más representativas de la ciencia del paisaje", *Geographicalia*, núm. 31, pp. 17-30, Disponible en: https://www.google.com.mx/search?q=%E2%80%9CAproximaci%C3%B3n+cr%C3%ADtica+a+las+teor%C3%ADas+m%C3%A1s+representativas+de+la+ciencia+del+paisaje%E2%80%9D&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b&gfe_rd=cr&dcrr=0&ei=JNOKWqKrHrOdXuKalvD
- Cassirer, Ernst (1982), *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Castoriadis, Cornelius (2004), *Sujeto y verdad en el mundo histórico social*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Collingwood, Robin George (1960), *Los principios del arte*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Descola, Philippe (2001), "Construyendo naturalezas. Ecología simbólica y práctica social", en Philippe Descola y Gísli Pálsson (coords.), *Naturaleza y sociedad. Perspectivas antropológicas*, México, Siglo XXI, pp. 101-123.
- Gazapo de Aguilera, Darío y Concha Lapayese Luque (2010), "¿Desde dónde... se construye el paisaje?", *Arquitectura, Urbanismo, Sostenibilidad*, núm. 7, pp. 12-15, disponible en: http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?pid=S0718-72622010000100003&script=sci_arttext
- Gurevich, Aaron (1997), *Los orígenes del individualismo europeo*, Barcelona, Crítica.
- Howell, Signe (2001), "¿Naturaleza en la cultura o cultura en la naturaleza?", en Philippe Descola y Gísli Pálsson (coords.), *Naturaleza y sociedad. Perspectivas antropológicas*, México, Siglo XXI, pp. 149-168.
- Hviding, Edvard (2001), "Naturaleza, cultura, magia, ciencia. Sobre los metalenguajes de comparación en la ecología cultural", en Philippe Descola y Gísli Pálsson (coords.), *Naturaleza y sociedad. Perspectivas antropológicas*, México, Siglo XXI, pp. 192-213.
- Jellicoe, Geoffrey y Susan Jellicoe (1995), *El paisaje del hombre. La conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Knight, John (2001), "Cuando los árboles se vuelven salvajes", en Philippe Descola y Gísli Pálsson (coords.), *Naturaleza y sociedad. Perspectivas antropológicas*, México, Siglo XXI, pp. 255-276.
- Lindón, Alicia (2007), "La construcción social de los paisajes invisibles del miedo", en Joan Nogué (ed.), *La construcción social del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 217-240.
- López Silvestre, Federico (2011), "¿Es el paisaje simple reconocimiento? Sobre mis problemas de atención en Barbizon", en Toni Luna e Isabel Valverde (dirs.), *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*, Barcelona, Observatorio del Paisaje de Cataluña / Universidad Pompeu Fabra, pp. 89-102.
- Maderuelo, Javier (2008), "Maneras de ver el mundo. De la cartografía al paisaje", en Javier Maderuelo (coord.), *Paisaje y territorio*, Madrid, Abada, pp. 57-58.
- Manuel, Devora E. (2006), "Aproximaciones a la noción de paisaje en las culturas andinas de la América", *Complexus*, núm. 1, pp. 58-90, disponible en: http://www.academia.edu/4673325/APROXIMACIONES_A_LA_NOCI%C3%93N_DE_PAISAJE_EN_LAS_CULTURAS_ANDINAS_DE_LA_AM%C3%89RICA
- Marí, Antoni (2008), "Paisaje y literatura", en Joan Nogué (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 141-154.
- Martínez de Pisón, Eduardo (2007), "Epílogo. Paisaje, cultura y territorio", en Joan Nogué (ed.), *La construcción social del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 325-337.
- Marx, Karl y Friedrich Engels (2005), *La ideología alemana*, México, Losada.
- Roger, Alain (2008), "Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos", en Joan Nogué (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 67-85.
- Roger, Alain (2013), *Breve tratado del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Urquijo Torres, Pedro y Narciso Barrera Bassols (2009), "Historia y paisaje: explorando un concepto geográfico monista", *Andamios*, núm. 10, pp. 227-252, disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62811391009>
- Venturi Ferriolo, Massimo (2008), "Arte, paisaje y jardín en la construcción del lugar", en Joan Nogué (coord.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 115-140.
- Vigliani, Silvina (2007), "¡El paisaje está vivo! Habitar el paisaje entre los cazadores recolectores", *Boletín de Antropología Americana*, núm. 43, pp. 115-132, disponible en: http://www.jstor.org/stable/40978265?seq=2#page_scan_tab_contents
- Vila Subirós, Josep, Diego Varga Linde, Albert Llausàs Pascual, et al. (2006), "Conceptos y métodos fundamentales en ecología del paisaje (*landscape ecology*). Una interpretación desde la geografía", *Documents d'anàlisi geogràfica*, núm. 48, pp. 151-166, disponible en: http://web2.udg.edu/aigua/material/Conceptos%20y%20m%C3%A9todos%20fundamentales%20en%20ecolog%C3%ADa%20del%20paisaje_DAG_48_2006.pdf
- Zimmer, Jörg (2008), "La dimensión ética de la estética del paisaje", en Joan Nogué (coord.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 27-44.

FRANCISCO COVARRUBIAS VILLA. Doctor en Ciencia Política por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor del Instituto Politécnico Nacional, adscrito al Centro Interdisciplinario de Investigación para el Desarrollo Integral Regional, Unidad Michoacán, México. Líneas de investigación: epistemología y desarrollo social. Últimas publicaciones: “La disputa disciplinaria científica del concepto de paisaje”, *Andamios. Revista de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México* (2017); *La naturaleza de lo real* (2017); “El carácter estético de la apropiación paisajística”, ponencia, I Congreso Internacional de Estudios Culturales Interdisciplinarios, Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, Universidad Rey Juan Carlos (2018).

MA. GUADALUPE CRUZ NAVARRO. Doctora en Investigaciones Educativas por el Instituto de Investigaciones Sociales y Humanas. Profesora del Instituto Politécnico Nacional, adscrita al Centro Interdisciplinario de Investigación para el Desarrollo Integral Regional, Unidad Michoacán, México. Líneas de investigación: epistemología y desarrollo social. Últimas publicaciones: “La disputa disciplinaria científica del concepto de paisaje”, *Andamios. Revista de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México* (2017); “El carácter estético de la apropiación paisajística”, ponencia, I Congreso Internacional de Estudios Culturales Interdisciplinarios, Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, Universidad Rey Juan Carlos (2018); “El paisaje: arte, contemplación y teorización científica; una reflexión epistemológica”, V Congreso de Ciencia y Arte del Paisaje, “Paizajizando el Ambiente” (2017).

JUAN MANUEL CATALÁN ROMERO. Doctor en Pedagogía por el Colegio de Estudios de Posgrado del Bajío. Profesor del Instituto Politécnico Nacional, adscrito al Centro Interdisciplinario de Investigación para el Desarrollo Integral Regional, Unidad Michoacán, México. Líneas de investigación: ecosistemas, teorías del paisaje y educación superior local-regional. Últimas publicaciones: “Experiencia docente en una universidad estatal en la enseñanza de teorizaciones del paisaje”, en *Prácticas de innovación pedagógica y curricular: una reflexión* (2017); “Physical and chemical aspects of the habitat of the freshwater prawn *Macrobrachium americanum* (Spence Bate, 1868) (Decapoda, Palaemonidae), *Crustaceana* (2018); “Aproximaciones al paisaje y ecosistema de la bahía de Cojumatlán en Michoacán, México”, V Congreso de Ciencia y Arte del Paisaje. “Paizajizando el Ambiente” (2017).



Sin título (2015). Tinta sobre papel: Asdrúbal Max Morales.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.