

## PAISAJE Y PINTURA



CARMEN ANDREU LARA  
(coordinadora)

PAISAJE Y PINTURA  
Reflexiones transdisciplinares para  
un tiempo presente

 **eus** EDITORIAL  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Sevilla 2024

Colección Arte  
Núm.: 78

COMITÉ EDITORIAL  
DE LA EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA:

Araceli López Serena  
(Directora)

Elena Leal Abad  
(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez

Rafael Fernández Chacón

María Gracia García Martín

María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado

Manuel Padilla Cruz

Marta Palenque

María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda

Marina Ramos Serrano

José-Leonardo Ruiz Sánchez

Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Diseño de cubierta: © Fernando Infante.

© Editorial Universidad de Sevilla 2024  
C/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.  
Tfnos.: 954 487 447; 954 487 451  
Correo electrónico: info-eus@us.es  
Web: <https://editorial.us.es>

© Carmen Andreu Lara, (coord.) 2024

© De los textos, sus autores 2024

Impreso en papel ecológico

Impreso en España-Printed in Spain

ISBN 978-84-472-2609-2

Depósito Legal: SE 1662-2024

Diseño gráfico y maquetación: Podiprint

Impresión: Masquelibros

# Índice

INTRODUCCIÓN. LA DINÁMICA PAISAJE Y PINTURA HOY .....	11
Referencias.....	17

## Primera parte LA EXPERIENCIA COMPLEJA DEL PAISAJE

### AURORA CONSURGENS. SOBRE LA ESENCIA EXCESIVA DE LA PINTURA DE PAISAJE

<i>Federico L. Silvestre</i> .....	21
1. La pregunta por la pintura del paisaje.....	21
2. Teleología de la pintura de paisaje.....	22
3. Crítica del reduccionismo .....	24
4. El exceso del mundo.....	27
5. El hándicap de la economía cognitiva .....	31
6. Desbordando los dispositivos biológicos, económicos y políticos.....	34
7. Coda. Sobre el más alto interés.....	35
Referencias.....	37

### MIRAR AFUERA DESDE DENTRO. PAISAJE Y RECONOCIMIENTO

<i>Juan Bautista Peiró</i>	
<i>Ángel Manuel Rodríguez Arias</i> .....	41
Introducción .....	41
1. Del reconocimiento en el símbolo hacia el reconocimiento en lo sublime.....	43
2. Reconocimiento y expresión.....	46
3. Reconocimiento y percepción .....	47
4. Reconocimiento y experiencia .....	50
A modo de no conclusiones.....	54
Referencias .....	56

### MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN: LA PINTURA DE PAISAJE COMO VIVENCIA

<i>Carmen Andreu-Lara</i> .....	57
1. La experiencia atenta encarnada en pintura .....	59
2. La pintura de paisaje ante la crisis del paisaje .....	63
3. Pintar paisaje ante la digitalización de la mirada .....	67
4. Tejer en los fértiles territorios fronterizos entre la realidad y la ficción.....	71

5. Explorar habitaciones de niebla .....	73
Conclusiones .....	77
Referencias.....	78
<b>ENTRE EL RECONOCIMIENTO Y EL EXTRAÑAMIENTO. NUEVOS</b>	
<b>TERRITORIOS PARA EL PAISAJE</b>	
<i>Paula Santiago Martín de Madrid</i> .....	81
Introducción .....	81
1. Entorno, paisaje y artealización .....	82
2. Nuevos territorios para el paisaje.....	85
3. Disolución de espacios y el paisaje de la globalización .....	87
4. Ciberterritorios y metapaisajes .....	92
Nota aclaratoria .....	94
Referencias .....	95
<b>PINTURA Y CIUDAD EN PRESENTE CONTINUO</b>	
<i>José Manuel García Perera</i> .....	97
1. Tiempos ignorados.....	97
2. Sobre arte y ciudad.....	100
3. La pintura y la ciudad en el espacio-tiempo.....	103
4. Se hace ciudad al pintar .....	104
5. Mapas de la experiencia .....	110
6. Voyeristas urbanos.....	112
Referencias.....	115
<b>Segunda parte</b>	
<b>NUEVAS REALIDADES, VIEJOS RETOS</b>	
<b>NUNCA LOS LEJOS ESTUVIERON TAN CERCA.</b>	
<b>UNA OBSERVACIÓN DEL PAISAJE EN LA PINTURA ACTUAL</b>	
<i>Joël Mestre Froissard</i> .....	119
1. Un modo extraterritorial de hacer pintura .....	120
2. De la pintura de Peter Snayers al cine de Christopher Nolan ...	123
3. Géneros híbridos .....	127
4. De los pliegues del espacio y del tiempo .....	129
Referencias.....	132
<b>EL SENTIDO DE LA PINTURA DE PAISAJE EN LOS TIEMPOS DEL</b>	
<b>TOTALITARISMO DIGITAL</b>	
<i>José Albelda</i> .....	133
1. Frente al totalitarismo, compensación y resistencia.....	137
2. Presencia, tiempo y contemplación.....	140
3. La pintura en el contexto del proyecto de Nueva Ilustración ...	143
4. El plenairismo como contracultura .....	144
Referencias y videografía .....	148

ÉTICA DE LOS «PAISAJES DEL MUNDO» EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA	
<i>Fernando Infante del Rosal</i> .....	149
1. La ética existencial del paisaje.....	150
2. Los nuevos «paisajes del mundo».....	158
Referencias.....	168
LA ESPECTACULARIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DEL PAISAJE: DE LA CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA DEL AFUERA A LA HIPERMEDIATIZACIÓN DE LA ESCENA	
<i>Manuel Zapata Vázquez</i> .....	171
Introducción.....	171
1. La construcción del afuera: el paisaje pictórico.....	172
2. Reconocerse en la propia imagen: el paisaje como identidad y escenario.....	175
3. La reconfiguración experiencial de la imagen: el paisaje como cuerpo consumido.....	177
4. Hipermediatización de la escena: el paisaje espectacular y virtualizado.....	179
Referencias.....	183
POÉTICAS EN LOS PAISAJES NARRATIVOS DE HOY	
<i>Simón Arrebola-Parras</i> .....	185
1. Hacia el paisaje intelectual. Entre la pintura de ánimo y pintura de idea.....	186
2. Los agentes dramáticos en la narración visual.....	187
Referencias.....	204

### Tercera parte

## PINTURA CONTEMPORÁNEA Y NUEVOS ROMANTICISMOS

CUANDO EL MUNDO SE VUELVE PINTORESCO	
<i>Alba Cortés García</i> .....	207
Introducción.....	207
1. La herencia actual de lo romántico.....	208
2. La nueva mirada pintoresca. Viajes y jardines.....	211
3. Pintura: entre la emoción y el postalero.....	214
Referencias.....	223
LO SUBLIME EN LA PINTURA DE PAISAJE ACTUAL	
<i>Domingos Loureiro</i> .....	225
1. Lo sublime y el paisaje.....	225
2. Sobre el objeto sublime.....	228
3. La representación de una imposibilidad.....	232
4. La experiencia de lo irrepresentable.....	234

Conclusión .....	243
Referencias.....	246
LA PRESENCIA DE LO SUBLIME EN EL PAISAJE Y LA ABSTRACCIÓN	
<i>Paco Lara-Barranco</i> .....	249
1. La inabarcable oscuridad .....	249
2. El inquietante vacío.....	254
3. El poder de la nada .....	258
4. El decir de la materia.....	260
5. La seducción de la trama .....	265
Conclusiones.....	271
Referencias.....	273
EL PAISAJE CON LA NATURALEZA COMO CENTRO	
<i>Rocío Arregui-Pradas</i> .....	275
Referencias.....	285
SOBRE LOS AUTORES	
José Albelda .....	287
Carmen Andreu Lara .....	287
Simón Arrébola-Parras .....	288
Rocío Arregui Pradas .....	288
Alba Cortés.....	288
José Manuel García Perera .....	289
Fernando Infante de Rosal.....	289
Federico L. Silvestre .....	289
Paco Lara-Barranco.....	290
Domingos Loureiro.....	290
Joël Mestre Froissard.....	290
Juan Bautista Peiró López .....	291
Ángel Rodríguez .....	291
María Paula Santiago Martín de Madrid.....	291
Manuel Zapata Vázquez .....	292



---

# Introducción

## La dinámica paisaje y pintura hoy

---

CARMEN ANDREU-LARA

*Universidad de Sevilla*

El concepto occidental de paisaje se asocia tradicionalmente a la pintura y, de hecho, aunque hoy forme parte de nuestro lenguaje común, es un término que nació de la mano del arte, fundamentalmente de la pintura y la poesía. Poetas y pintores fueron capaces de crear interpretaciones paisajísticas antes de que existiera la palabra *paisaje* en idioma alguno (Roger 2007, Berque 2009, Maderuelo 2006, Jackson 2010). Por extensión, nuestra idea de paisaje también se relaciona directamente con «la expresión de la plasticidad del mundo que nos rodea» (Milani 2008: 46). De ahí que entendamos que su significado tiene una dimensión perceptiva, emocional y evocativa, que nos remite de manera natural a los procesos de la pintura.

¿Quién podría cuestionar el potencial de la pintura de paisaje como laboratorio de experimentación en la historia del arte? La experiencia directa en el territorio ha permitido a los artistas investigar fenómenos perceptivos, dejarse seducir por la inmediatez, por el carácter cambiante y fugaz de la realidad, evocar sus propias emociones y reflexionar sobre nuestra conflictiva relación con el territorio.

Cuando en 1982 se publicó *Mort du paysage?: philosophie et esthétique du paysage*, el resultado de un exitoso simposio que tuvo lugar en la Universidad de Lyon en el que historiadores, filósofos, sociólogos, artistas y técnicos en planificación se cuestionaban la pervivencia y significación del paisaje, se abordaba la cuestión tanto desde una perspectiva geográfica como artística. En unos momentos en los que comenzaba a detectarse la progresiva homogeneización y estandarización del entorno y la ruptura territorial que estaban provocando los nuevos sistemas de producción, el simposio destacaba a su vez que el arte, el dispositivo cultural que había facilitado la construcción de nuestra idea de paisaje, había atravesado el umbral de las formas para

lanzarse hacia la conquista de las energías, de las estructuras, de las masas indeterminadas, abandonando el interés por el territorio (Dagognet 1982).

Efectivamente, fue la pintura del natural la que abrió la puerta a la disolución del paisaje como tema a favor de la pintura misma, hasta el punto de que en 1944 Robert Motherwell afirmara: «con Cézanne el paisaje mismo llega a su fin, y de él a los cubistas cambia el énfasis: el tema se vuelve neutral» (Motherwell 1993: 32). De hecho, en las últimas décadas del pasado siglo, no solo podía deducirse que la pintura hubiera dado su espalda al paisaje, parecía que este formato había quedado fuera del debate artístico contemporáneo. Su ausencia en las ferias y bienales así lo hacía presagiar. El desarrollo de la fotografía y las nuevas prácticas que habían emergido en el proceso de desmaterialización del hecho artístico que protagonizaba el momento cuestionaban seriamente la supervivencia de la pintura. Las prácticas artísticas relacionadas con el *Land art* permitieron entre otras cosas situar al espectador para que viviese su propia experiencia en el territorio<sup>1</sup>. Todo indicaba que el paisaje se había expandido fuera de los límites del cuadro y difícilmente volvería a recuperar su presencia en el arte contemporáneo sobre un lienzo<sup>2</sup>.

Si bien es cierto que a las intensas transformaciones territoriales que hacían presagiar la muerte del paisaje en el coloquio de Lyon se han ido añadiendo otros argumentos, tal como algunos de los ponentes de aquel coloquio auguraban, el desorden, la acumulación y la improvisación dominantes en la escena territorial contemporánea no han hecho más que acrecentar la intensa investigación llevada a cabo en torno al paisaje en los últimos años, tanto desde el arte como desde otros ámbitos del conocimiento.

Desde que en el año 2000 se firmara el Convenio Europeo del paisaje se ha demostrado que el paisaje es una construcción cultural viva y dinámica que se ha ido transformando con el tiempo. El concepto de paisaje se ha vuelto elástico y versátil. El filósofo Jean Marc Besse, director de investigación en el Centre National de la Recherche Scientifique y codirector de redacción en la revista *Les Carnet du Paysage*, diferencia cinco acepciones distintas para el término: «1) Como una representación cultural (principalmente informada por la pintura), 2) Como un territorio producido por las sociedades a lo largo de su historia, 3) Como un complejo sistémico que articula los

---

1. Observatorios diversos, creaciones efímeras con materiales extraídos directamente del terreno, intervenciones, acciones y otras prácticas invitaban a vivir el paisaje *in situ*, a tomar consciencia, en definitiva, del vínculo ancestral que nos une a la tierra a través de una experiencia espacio temporal del territorio mediatizada por el arte.

2. Sin embargo, el carácter efímero de gran parte de estas prácticas y la dificultad para poder acceder de manera directa a la mayoría de estas intervenciones han determinado que su peso conceptual con frecuencia nos llegue únicamente a través de su documentación gráfica y los recursos audiovisuales con los que se muestran. El documento, efectivamente, sustituye en demasiados casos a la acción y la experiencia.

elementos naturales y culturales en una totalidad objetiva; 4) Como un espacio de experiencias sensibles o fenomenológicas rebeldes a las diversas formas posibles de objetivación; 5) Y, por último, como un sitio o un contexto de proyecto» (Besse 2006: 146). El carácter resiliente y abierto del paisaje como concepto explica el interés que aún hoy suscita. El paisaje cobra actualidad entendido en su complejidad como código de símbolos, como significado y significante, como continente y contenido, como realidad y como ficción (Nogué 2007).

Si el paisaje se ha convertido en un atractivo objeto de investigación para campos de conocimiento muy diversos, la pintura ha demostrado igualmente en su resistencia como formato artístico, su capacidad para mutar, para abrazar otros materiales, para encarnarse en otros lenguajes, para mostrar, en definitiva, lo pictórico como algo que precede a la propia pintura (Barro 2019). Pese a las innovaciones técnicas y a las transformaciones de los lenguajes, resulta evidente la pervivencia de la pintura y su «capacidad de decir cosas, de configurar un sentido, de sugerir significaciones, de interpelarnos como espectadores, hasta el extremo, muy a menudo posible, de la fascinación o el estremecimiento» (Antich 2019: 19).

Pintura y paisaje se muestran por tanto como conceptos híbridos y complejos, flexibles y resilientes. Cuando se daban por muertos, ambos han resucitado con vitalidad. Sin embargo, la actualidad de la relación de la pintura y el paisaje no resulta tan obvia. ¿Existe realmente una pintura de paisaje hoy? ¿Qué está aportando la pintura en la construcción del paisaje contemporáneo? ¿De qué manera abordan hoy los pintores el paisaje?

Tradicionalmente la concepción de la pintura de paisaje se asociaba a una interpretación del espacio exterior desde un punto de vista fijo y distante. Desde esta perspectiva el mundo se presenta ante el espectador como si fuese «una ventana abierta», una parcela de visión que se aísla del resto, que se fragmenta para objetivarla como una extensión de la mirada. Esta concepción del paisaje se forja desde el reconocimiento de la dualidad sujeto-entorno y nos lleva a entender como entidades separadas el mundo exterior y el sujeto que lo valora, lo siente o lo juzga estéticamente.

León Battista Alberti en su tratado *De Pictura* en 1435 define la relación renacentista del sujeto con su mundo mediante la idea de la ventana abierta a través de la cual se contempla el asunto que ha de ser pintado (Alberti 1976). Esta metáfora, que tan honda influencia tendría en la concepción del espacio pictórico, resultó una herramienta muy eficaz para facilitar su representación figurativa. La pintura de paisaje así concebida responde a la posición del sujeto como eje central que mira al mundo que le rodea. Desde ese momento el cuadro, regido por la técnica racionalista de la perspectiva, mantendrá mayoritariamente durante cuatro siglos su identificación con la figura de la ventana. Para la pintura de paisaje en ese momento el mundo

pasa a ser un escenario que se contempla desde un punto de vista único, fijo y absoluto, delimitado por los márgenes del cuadro. El encuadre, el punto de vista y el horizonte son las bases perceptivas de la construcción del paisaje (Tiberghien 2007).

Al desarrollo de la perspectiva habría que añadir el uso de la cámara oscura como instrumento para mirar, una tradición visual iniciada en el renacimiento y que predominó en Occidente hasta bien entrado el siglo XIX, que implicaba la privatización del acto de mirar. La separación de la mirada de la experiencia física polisensorial promovió igualmente una manera de entender el mundo exterior como algo ajeno y preexistente.

Hoy también miramos el mundo a través de ventanas. Los medios tecnológicos que nos acompañan diariamente han digitalizado gran parte de nuestra experiencia territorial. La pantalla del ordenador y del *smartphone* suponen distintos dispositivos para la observación del territorio dentro de este paradigma dual que nos puede llevar a mirar el mundo como un espectáculo ajeno. Sin embargo, nuestra relación con el entorno no es exclusivamente visual. Cuando abandonamos el confort y la seguridad que aparentemente proporcionan las pantallas y nos aventuramos a vivir la experiencia del paisaje *in situ*, el mundo no se presenta delante de nosotros, nosotros formamos parte del mundo. Reconocemos una sustancialidad del paisaje a la que pertenecemos. Cuando experimentamos un espacio geográfico de esta forma, lo hacemos con todos nuestros sentidos. Olemos, tocamos, nos dejamos permear por la temperatura. Esta experiencia nos proporciona una serie de sensaciones, sentimientos, recuerdos, pensamientos, que activan una relación compleja con nuestro entorno y con nosotros mismos, el paisaje se convierte en una vivencia. Superado el binomio sujeto-contexto, la construcción del paisaje se aborda entonces a partir de la interacción y la interferencia dinámica con la realidad física e interior. De esta forma la vivencia del espacio geográfico se configura como una dimensión misma de nuestro ser.

Nuestra experiencia territorial es por lo tanto híbrida, a veces visual, mediatizada por los medios locativos que nos permiten aparentemente dominar el territorio a vista de pájaro, a veces corporal, inmersos en la vida urbana que codifica artificialmente nuestro comportamiento o puntualmente en el reposo que encontramos en los espacios que nos permiten mantener vivo el vínculo con nuestro origen biótico.

Para el pintor el paisaje hoy resulta igualmente una experiencia compleja. Asumiendo el sentido de complejidad definido por Edgar Morin como «un tejido de acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico» (Morin 1994: 17), entendemos el paisaje como una experiencia que no es dual, dentro-fuera, realidad material-construcción cultural. La pintura como proceso facilita que entren

en juego y se activen simultánea o sucesivamente conocimientos, experiencias previas, códigos de interpretación personales, emociones, datos objetivos y ficciones.

George Simmel identificaba ya en 1913 la experiencia artística del paisaje con «un proceso mediante el cual entresacamos de la corriente caótica e infinita de lo inmediatamente dado una parte, concibiéndola y configurándola como un todo autocontenido y autónomo y cercenando los hilos que la vinculan con el universo para volver a tejerlos autorreferencialmente» (Simmel 2013: 12). Este proceso descrito por Simmel que se inicia en el acto del percibir, y que consiste en seleccionar, deconstruir y reconstruir autorreferencialmente, determina que la relación del pintor con el paisaje vaya más allá de lo que vemos, sentimos y pensamos, porque todo se da simultáneamente y no se puede explicar en su totalidad como una suma de aspectos, ni extraer exclusivamente uno de ellos. Con frecuencia el artista requiere desordenar, deconstruir lo observado, pensado, imaginado o sentido para rearmarlo dentro de una nueva dinámica que interpreta una realidad más amplia, abierta a la complejidad de la totalidad.

Se deduce pues que la pintura de paisaje no siempre nace con una experiencia física *in situ* o de *visu*. El encuentro con el exterior, con la percepción de unas condiciones determinadas de luz, temperatura, aire, aroma que activa nuestro cuerpo sensible, es un modo de arranque de la pintura de paisaje, pero también el juego mental, la evocación emocional, las exploraciones a través de las herramientas digitales, la ensoñación de realidades posibles son experiencias que se traducen como paisaje en la pintura.

Cuando en 1949 Keneth Clark escribió *El arte del paisaje*, uno de los principales referentes teóricos del pasado siglo sobre el tema, esbozó cuatro modos de entender el paisaje desde la pintura –el paisaje de símbolos, el paisaje de hechos, el paisaje de fantasía y el paisaje ideal– antes de finalizar analizando las consecuencias de lo que denominó «visión natural» que arranca con los paisajes de los pintores naturalistas de finales del siglo XIX. Clark termina argumentando que «la mayor esperanza para la continuación de la pintura de paisaje consiste en una extensión del engaño patético y el uso del paisaje como expresión de nuestras emociones» (Clark 1971: 197). No es posible etiquetar la práctica artística actual, transcurridos más de siete décadas desde que Clark hiciera este esfuerzo intelectual para imaginar el futuro de la pintura de paisaje. Podemos reconocer que la pintura en torno al paisaje hoy transita, como entonces, entre la toma de conciencia sobre el mundo donde estamos implicados y la construcción de otros mundos posibles, entre la caracterización de los elementos constitutivos de nuestra identidad personal y colectiva y el cuestionamiento de nuestro modo de construir y relacionarnos con el territorio.

*Paisaje y pintura. Reflexiones transdisciplinares para un tiempo presente* nace de la colaboración de investigadores de distintas universidades de la península ibérica con el fin de aportar algunas pinceladas sobre la continua redefinición del paisaje y su trascendencia en la práctica pictórica contemporánea. En estos capítulos reflexionaremos sobre distintos aspectos que nos han parecido significativos en la relación del paisaje y la pintura hoy.

En un primer bloque, *La pintura de paisaje como experiencia compleja*, los autores especulan sobre la idea de paisaje que subyace en la creación pictórica contemporánea, en los procesos que visibiliza y en los que oculta.

En primera instancia se cuestiona la idea de paisaje como contemplación desinteresada a la que tradicionalmente se le asocia. Apelando al paisaje como vivencia compleja, se perfilan algunas líneas de investigación pictórica en su deambular entre el ámbito personal, social y cultural.

En otro orden de cuestiones se profundiza en la capacidad artelizadora de nuestra mirada y se focaliza en la ciudad como paisaje para escudriñar su relevancia y significación en la creación contemporánea.

En el segundo bloque, *Nuevas realidades, viejos retos*, se agrupan las reflexiones en torno al diálogo de la tradición pictórica con algunas claves propias de nuestro tiempo. Se analizan tanto el sentido de la pintura de paisaje pleinarista en tiempos de totalitarismo digital como el estímulo que supone para el creador el flujo de información que proporcionan los nuevos territorios digitales y la red de conocimientos, emociones y sentimientos que los acompañan.

La pintura de paisaje se ha formulado entre otras cuestiones como recurso turístico, que ha perseguido, desde la mercantilización de la experiencia, propiciar el encuentro entre lugares y visitantes. Se analizan en este apartado estos usos constantes, y renovados en la creación contemporánea.

Si algo caracteriza nuestro tiempo es la confluencia o desbordamiento entre géneros y formatos artísticos, de ahí que en este apartado se analice también la actualidad del paisaje narrativo como una posibilidad creativa para construir imágenes.

En el último bloque, *Pintura contemporánea y nuevos romanticismos*, se aborda la experiencia del paisaje en su relación con algunos conceptos claves en la configuración de la visión contemporánea de paisaje como la idea de lo sublime y lo pintoresco. Se analiza el arte en su capacidad para desfragmentar las opiniones formadas, reflexionar e ironizar sobre la conquista de los espacios naturales, sus propias posibilidades de explotación y la relación entre los ámbitos de lo público y lo privado.

¿Tiene la pintura algo que decir sobre el paisaje en nuestro tiempo? ¿De qué manera participa en la construcción de nuestra relación con el mundo? ¿Qué significa pintar paisaje hoy? Explorar, trabajar, jugar y saborear la pintura, prestar atención a nosotros mismos y a nuestro mundo, percibir, pensar

y sentir. La vida del artista y su entorno pueden entrelazarse de tal manera que nos resulte difícil distinguir el paisaje de la pintura. Si la relación genealógica de la Pintura y el Paisaje es un hecho evidente, las transformaciones que han sufrido ambos conceptos permiten ampliar sensiblemente su capacidad de diálogo, pero también poner en cuestión su relación.

Somos conscientes de que esta es una obra abierta, como abierta es la pintura y la reformulación constante de nuestro concepto del paisaje.

## Referencias

- ALBERTI, LEON BATTISTA (1976 [1435]): *Sobre la pintura*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- ANTICH, XAVIER (2019): «La pintura, el enigma de la visibilidad», en *La pintura un reto permanente*. Barcelona: Fundación La Caixa.
- BARRO, DAVID (2019): «La poliedria de la pintura» en *La pintura un reto permanente*. Barcelona: Fundación La Caixa.
- BERQUE, AGUSTÍN (2009): *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BESSE, JEAN-MARC (2006): «Las cinco puertas del paisaje» en Maderuelo (dir.), *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Adaba, 145-171.
- BESSE, JEAN-MARC (2010): *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CLARK, KENETH (1971): *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral.
- DAGOINET, FRANÇOIS (ed.) (1982): *Mort du paysage?: philosophie et esthétique du paysage: actes du colloque de Lyon*, vol. 5. París: Champ Vallon, 139.
- JACKSON, JOHN BRINCKERHOFF (2010): *Descubriendo el paisaje autóctono*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MADERUELO, JAVIER (2005): *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
- MILANI, RAFFAELE (2007): *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MORIN, EDGAR y MARCELO PAKMAN (1994): *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- MOTHERWELL, ROBERT (1944) en STEPHANIE TERENCE (ed.) (1993): *The Collected Writings of Robert Motherwell*. Oxford: Oxford University Press.
- NOGUÉ, JOAN (2007): «Paisaje, identidad y globalización», en *Fabrikart: arte, tecnología, industria, sociedad* 7, 136-145.
- ROGER, ALAIN (2007): *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SIMMEL, GEORGE (2013): *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro.
- TIBERGHEN, GILLES A. (2007): «El arte en los límites del paisaje», en Javier Maderuelo (dir.), *Paisaje y arte*. Madrid: Adaba, 183-199.





Primera parte  
La experiencia compleja del paisaje



---

# *Aurora consurgens. Sobre la esencia excesiva de la pintura de paisaje\**

---

FEDERICO L. SILVESTRE

*Universidad de Santiago de Compostela*

Todo aquello que encierra la más profunda  
significación para el hombre, puede sentirse  
tan sólo, pero no expresarse.

Aldous Huxley, *Ciencia y lo demás silencio*, 1960

## **1. La pregunta por la pintura del paisaje**

Cuando de lo que se trata es de la pintura que capta cierto espacio abierto, el primer asunto no es cómo la hacemos, sino a qué remite y por qué la hacemos. Obsérvese que esa pregunta no intenta abarcar el problema de la técnica pictórica en sí; tampoco, el relativo a mercados o patronos. Esta pregunta solo plantea por qué el artista se lanza a pintar ciertos espacios abiertos. Si para el creador pintar es atractivo y tiene interés, esto se debe primero al arabesco de la mano, al juego de colores que aparecen en el cuadro y al divertimento de los movimientos y los gestos. Ahora bien, si lo que él o su cliente quieren es pintar un paisaje concreto, es probable que se deba a que lo que está delante les atrae por alguna razón, aspirando a atrapar de modo cromático ese sentimiento o información.

---

\* Este capítulo es uno de los resultados del Proyecto de Investigación: «Paisajes y arquitecturas del error. Contra-historia del paisaje», financiado por el Ministerio de Ciencia e innovación. Cod.: PID2020-112921GB-I00.

## 2. Teleología de la pintura de paisaje

Efectivamente, antes de expresar o plasmar algo, uno debe sentirse empujado a hacerlo. Esto no solo tiene que ver con la pintura de paisaje. El grito desgarrado del hombre de las cavernas al ver morir a su hijo no estaba ahí antes del accidente que lo empujó a lanzarlo. De algún modo, la expresión llega al mundo de forma tardía; sin duda, después de que la necesidad y la emoción nos hayan arrastrado. Por tanto, el primer asunto es el de los motivos y/o emociones que suscitan los espacios abiertos y que nos llevan a querer captarlos (fig. 1).

Si, en principio, dejamos de lado el desglose kantiano entre lo que tiene finalidad y lo artístico que carece de ella, es claro que el paisaje de una ciudad o de un valle nos puede interesar y atraer al punto de querer pintarlo por distintas razones. A saber:

- a) En primer lugar, al contemplar un espacio abierto podemos sentirnos atraídos por su potencial comodidad y por sus valores económicos o de bienestar. Esto se puede plantear, tanto en términos universales, como en términos más históricos y sociales. En términos universales, fueron el nietzscheísmo más biologicista y pragmático y el neodarwinismo menos contingentista, los que sugirieron las teorías del paisaje puramente utilitarias. A juicio de las dos corrientes, los paisajes que nos atraen son los que contienen una promesa de felicidad porque se asocian con el cumplimiento del programa teleonómico esencial, es decir, con la supervivencia propia y con el crecimiento y la multiplicación. Se trataría de los paisajes de dulces aguas, cielos despejados, climas benignos y árboles frutales. Pues bien, para autores como Kessler o Dutton, incluso el impulso pictórico-paisajístico procedería de ahí (Kessler 2000, Dutton 2014).

Por otro lado, en términos históricos o sociales, fueron Piero Camporesi y Svetlana Alpers los que insistieron en enumerar el fondo utilitario que podría explicar la multiplicación, en un momento dado, de las representaciones de paisajes. Como expondrá Camporesi en *Le belle contrade*, el nacimiento del paisaje en Italia habría tenido lugar en épocas especiales de desarrollos económicos locales, proyectos que requerían descripciones de montañas y valles llenos de riquezas minerales o de ricas tierras cultivables (Camporesi 1992). Y, como añadiría Alpers, esa pintura de paisaje se habría forjado en los Países Bajos en paralelo a las grandes gestas geográficas y cartográficas pensadas para mapear el potencial económico de las tierras propias y ajenas (Alpers 1987: 178-238).

- b) En segundo lugar, cabe también afirmar que, en un momento dado y yendo más allá que el salvaje que otea el horizonte o que el caballero que sube a la alta torre, empezamos a mapear y retratar



Figura 1. Caspar D. Friedrich, *Mujer antes del Sol poniente*, óleo sobre lienzo, 22 × 33 cm, 1818

paisajes desde los sentimientos de miedo y avaricia, es decir, para comprobar si, tanto nosotros, como nuestras riquezas, están bien protegidas. Hablamos, en este caso, no del hambre, sino de la angustia como detonador, y de los consiguientes intereses estratégicos y militares, es decir, de comprobar que nuestra propiedad está bien defendida y no tiene puntos flacos. Aunque evitando nuestros tintes sentimentales, el geógrafo Yves Lacoste subrayó ya en los setenta esta opción: incluso la posibilidad de que la pintura de paisaje naciese a partir de la mirada estratégica, táctica y topográfica militar (Lacoste 1995). Y, debemos reconocer que, en términos puramente técnicos, nosotros demostramos sin dejar lugar a dudas que el desarrollo histórico de la pintura de paisaje en Galicia solo tuvo lugar después de que los militares de Ferrol y Santiago introdujesen academias en las que era obligatorio aprender a levantar topografías del terreno para usos estratégicos y para hacer derroteros de costas (López-Silvestre 2009a).

- c) En tercer lugar, está claro que podemos sentir especial querencia por ciertos paisajes por razones personales, familiares y biográficas. Si se trata solo del argumento familiar, cabe incluso intentar reducir la esencia de la pintura de paisaje y de las ganas de representarlo a la tesis patrimonial. Esta fue la teoría manejada por los pensadores nacionalistas de toda la Europa del siglo XIX. La fusión de

*paisaxe e nación* en Galicia tiene que ver, tanto con la poesía y el pensamiento regionalista de Rosalía de Castro y Murguía, como con la literatura nacionalista de Risco u Otero-Pedrayo (1955). Pero, fuera de Galicia, hubo muchos otros casos parecidos. En «¿Paisaje y patrimonio?» hablamos, en su día, del caso extremo del poeta John Clare (López-Silvestre 2021).

- d) Por último, podemos demorarnos en el paisaje por razones estético-culturales, o sea, porque el espacio que vemos cuenta con formas y colores que nuestra educación nos ha enseñado a valorar. Plantear esto implica pensar la esencia de la pintura de paisaje en clave artística, pero siguiendo la lógica del reconocimiento, a la manera de Alain Roger (2007). Según la misma, si apreciamos ciertas vistas, es porque hemos aprendido a apreciarlas. Como indicamos pensando en el caso gallego, antaño eran los pintores los que nos educaban, y ahora son la publicidad, las redes y los *media* los que inciden en ciertos valores, ciertas formas y ciertos motivos (López-Silvestre y Lois-González 2007).

### 3. Crítica del reduccionismo

Resulta fácil reagrupar las cuatro motivaciones antes expuestas en dos grupos. Basta con fijarse en que casi todas olvidan el valor independiente del paisaje como tal y lo convierten en un medio para un fin. ¿Por qué decimos esto? Decimos esto porque unas lo someten a intereses primarios y universales, y otros a hábitos, hábitats y propiedades.

Efectivamente, las motivaciones económicas y de bienestar básico tienen que ver con intereses universales y primarios como el hambre. Estar «contento» es, etimológicamente, estar lleno de «contenido», es decir, bien alimentado. Pero, como decía Hegel, una cosa es estar «contento» y otra mostrarse «feliz». La embriagada felicidad que suscita un paisaje, ¿es promesa de comer o implica mucho más? En otro lugar, ya expusimos los argumentos contra la visión determinista y reduccionista del paisaje del neodarwinismo (López-Silvestre 2009d: 36-42). De hecho, de no suponer la experiencia del paisaje algo más que promesa de bienestar, tendríamos que dejar fuera de su ámbito y del de la pintura un espectro inmenso de escenarios; por ejemplo, los que Remo Bodei llamó «Paisajes sublimes», los que Rafael Argullol identificó con los «abismos atractivos», o los que ahora estudiamos nosotros al hablar de «ruinas y descampados» (Bodei 2008, Argullol 1983, López-Silvestre 2022).

El segundo grupo de razones antes enumeradas para explicar o comprender el desarrollo de la pintura de paisaje es el vinculado con el hábitat y la propiedad. Según este conjunto de emociones y sentimientos, el paisaje

atrae porque se asocia con lo propio, es decir, con el confort de lo conocido, con la memoria, con los seres queridos y hasta con nuestras posesiones. Algo parecido pasa con la tesis que afirma que valoramos lo que valoramos por educación y cultura. Según esto, los paisajes pintorescos se aprecian porque hemos sido educados en y para ellos. Ahora bien, pensar que lo que nos atrae solo tiene que ver con esa rutina y con esa cultura heredada, es reducir la atracción del paisaje al hábito y a lo habitual. Pregunta: ¿dónde deja esto la pasión por la aventura y los paisajes exóticos y desconocidos? (Humboldt 2005, Milani 2005). Y, ¿dónde se queda ahí el incesante desarrollo creativo de las artes y la pasión que, sin embargo, despierta esa constante novedad? (López-Silvestre 2011).

Lo que resulta claro es que, la idea de paisaje, a día de hoy, no solo se confunde con la idea de ambiente o «naturaleza» (Roger 1996: 602-613, López-Silvestre 2009b), sino con los apetitos instintivos y con las explotaciones agrícolas y la *native land*. Ahora bien, incluso sin perder de vista el método sentimental sugerido por Zambrano, parece difícil reducir la vivencia del paisaje y las ganas de pintar al contento, a las ansias de protección y cobijo, a temas familiares y patrimoniales o a razones culturales. Exaltada en exceso, la insistencia en el instinto de conservación, en la propiedad y en el hábito, reduce la especie a lo dado, y obliga a identificar el paisaje con la territorialización y con lo básico. Pero, como es sabido, al menos en lenguas romances, una cosa siempre fue el «pago», otra el «país», y una tercera el «paisaje». Por eso, si queremos vislumbrar otro motivo para pintar paisajes, es bueno seguir recordándolo.

- a) De esas tres ideas, la primera y más simple habría sido la de «pago». El «pago» sería un concepto que habría nacido en la Edad Media a partir del latín *pagus*, y, ya en castellano antiguo, se habría usado para hacer referencia a las propiedades volcadas en la explotación, que se creaban para cubrir necesidades y que tenían un valor de uso y de cambio –se «pagaba» por ellas– (Pitte 2003: 14). El éxito del término habría sido tan grande que todavía hoy las mejores explotaciones vitivinícolas castellanas reciben el nombre de «pagos» (Calvo-Serraller 1993). En resumen, se trata y trataba aquí de la productividad de la tierra, de su capacidad para alimentar, y de la *vis* económica que ya se vislumbraba en determinados valles mucho antes del surgimiento del pensamiento fisiocrático. La confusión entre «pago» y «paisaje» comenzó a exacerbarse en el mundo anglosajón y en lenguas germánicas por razones obvias. Antes de su aparición en inglés, el término *Landschaft* aflora en alto alemán en el siglo VIII y, durante mucho tiempo, se tradujo al latín como *patria*, *provincia* o *regio*, es decir, como «país». Gracias a autores tan interesantes como J.-B. Jackson (2010) es ese *Landscape* o «país» construido durante

siglos gracias a la labor y el sudor de la especie lo que cabe estudiar cuando se investiga sobre «paisaje». Se trata, a partir de ahí, de desviar la atención de aquello que Clark (1971) estudió en *El arte del paisaje* para ampliar el conjunto de trabajos y afectos implicados, es decir, para valorar los espacios subalternos desde la perspectiva de una «infrahistoria paisajera» capaz de incorporar a las clases populares en el estudio. Pues bien, a pesar de las bondades que dicho giro implica, conviene tener cuidado. Sin duda, el territorio trabajado debe ser antes forjado, siendo el resultado el fruto de generaciones y generaciones de esfuerzos agropecuarios que transforman el mundo. Sin duda, todo eso posee un valor e implica unos sentimientos y una emoción. Ahora bien, ¿procede el interés por el paisaje únicamente de tan utilitarios vínculos con la tierra? Desde luego, para nosotros la respuesta es clara. Que los campesinos trabajasen y apreciaran sus campos, y que, después de tener que emigrar o incluso antes, ellos o los habitantes de cualquier condado recordasen con ternura o pena las tierras que atrás dejaron, no implica que convenga reducir el «paisaje» al apetito, a los campos de cultivo y a la tierra madre.

- b) También según la etimología, a partir del término «pago» se habría formado la palabra «país». Esta habría surgido para cubrir el salto de la estrechez económica y meramente productiva a la apreciación prepolítica y política. Como la «tierra madre», la «patria» o el *Landschaft* de las lenguas germánicas, el «país» habría aparecido de la religación de la consanguínea comunidad con los «pagos» y los montes mancomunarios. Se trataría de una idea distinta y, en apariencia, más elevada que la anterior; como sugiere Olwig, un «reflejo» cultural y espacial de cierto «sistema de gobierno» (Olwig 2002: 9-20). Ahora bien, como demostraron los estudiosos del paisajismo nazi, también en ella –en el énfasis en la *Heimat*– se percibirán ciertas marcas excesivamente primarias, los instintos sublimados del «programa teleonómico esencial» que se dan en muchas especies de animales y que nos empujan a territorializar para controlar los nutrientes, así como las zonas de reproducción y de protección de la descendencia (Gröning 1997: 221-248). Cuando dejamos atrás la tierra que hemos trabajado y en la que nos hemos criado, todos la echamos de menos. Pero, de nuevo, ¿puede el paisaje reducirse a esos sentimientos?
- c) Por fin, la siempre ambigua noción comunitaria/inmunitaria de «país», «tierra madre» o «patria», habría dado paso al concepto de «paisaje». Efectivamente, en lenguas romances, el término «paisaje» se habría formado primero en francés y entre artistas en el siglo XVI a partir de la palabra «país» (Berque 1995, Franceschi 1997, Maederuelo 2005, Roger 2007). Sería cierta extensión de terreno vista



desde un punto, ahora bien, una extensión atenta a fronteras no utilitarias, ni económicas y políticas, sino solo fenomenológicas o perceptuales, un atractivo conjunto valorado más allá de los intereses nutritivos, económicos o políticos y familiares. Sin duda, es probable que la idea anglo-germánica de *Landschaft/Landscape* se aplicase antes en los sentidos de «pago» y «país» que a cualquier otro. Pero, desde que se empezó a usar la palabra «paisaje» en el siglo XVI en lenguas romances, esta tuvo sobre todo que ver con una extensión de terreno rural, urbano o salvaje valorada en sí misma, es decir, con cierta montaña, parcela, valle o barrio apreciados, no porque en ellos se añorase algo o porque de ellos se extrajese algo, sino porque provocaban un agrado o desagrado situados más allá de cualquier finalidad inmediata como comer, protegerse y reproducirse, o de cualquier sentido de la propiedad, o de cualquier nostalgia de lo familiar –es decir, de cualquier *morriña* o *saudade*–.

#### 4. El exceso del mundo

A pesar de la actual tendencia a confundir los «paisajes», los «países» y los «pagos», no son pocos los que, también en las últimas décadas, han opuesto el modo exclusivamente utilitario y propietario de contemplar el mundo a una mirada desteleologizada y capaz de vislumbrar «lo extraño» (Lyotard 1998: 185-192, Milani 2005, Agamben 2017: 173-178, Besse 2018: 20-21, Besse 2021: 160); una idea que, paradójicamente, nos devuelve a la noción autónoma de «paisaje». A nuestro juicio esta es la senda que conviene recorrer para dar con la otra emoción que se esconde tras la pintura de paisaje. ¿A cuál nos referimos?

Una visita a Delfos, Uxmal o San Andrés de Teixido, y una reflexión sobre las miradas que, desde lo alto de santuarios como esos, durante siglos se debieron lanzar al entorno, basta para entender que el sentimiento de asombro ante el espectáculo del mundo debió acompañar al animal humano desde sus orígenes (Luciani 2012). Por supuesto, hablamos de esos lugares porque conservamos pruebas empíricas de que desde allí arriba se admiró el entorno. Pero no tenemos duda de que, para hacer lo mismo, bastaron las más simples montañas. Por ejemplo, desde una montaña fue que admiró el mundo Petrarca (Burckhardt 1941). Así pues, ¿qué es lo que nos pasa en esos momentos especiales? ¿Qué fibra nos toca el mundo para querer luego pintarlo?

La teoría de Roger según la cual valoramos esos paisajes porque algunos artistas nos enseñaron a apreciarlos (Roger 2007), ya la pusimos en cuestión hace años (López-Silvestre 2011). Lo que desde entonces pensamos es que no hace falta cierta orientación cultural para disfrutar del paisaje. Lo único

que hace falta es tener el estómago lleno y apenas un poco de tiempo. Decimos esto porque, si sometiésemos el paisaje a la lógica cultural del reconocimiento, resultaría imposible explicar el origen de su atractivo más allá de los universales intereses enumerados. Ahora bien, si conviene distinguir el «paisaje» del «país» y el «pago», y no se trata solo, ni de las necesidades básicas, ni de protegernos, ni de aquello que amamos porque estamos habituados, ¿qué es lo que originó esa atracción desatada? Lo que originó esa atracción desatada fue el inapropiable exceso del mundo que intuimos a diario.

Como saben bien los pintores, en algunos momentos, cualquier paisaje, por modesto que sea, tiene la capacidad de salir a nuestro encuentro, es decir, tiene la capacidad de enfrentarnos a un sensual exceso que hoy sabemos que viene de lo más pequeño. Al mentar ese sensual exceso, apuntamos a la esencia del problema, algo situado más allá de cualquier sentimiento básico, porque el problema es de otra naturaleza. De lo que se trata en estos casos, no es de que veamos el mundo con cierta intencionalidad más o menos animal o cultural, o más o menos teleonómica o teleológica, sino de que hay algo en él que sale a nuestro encuentro y nos deja sin palabras.

Como resumía Klossowski en su pasaje sobre el encuentro de Acteón y Diana:

El acontecimiento [excesivo] absorbe lo que de expresable había aún en la aprehensión. No puedo decir qué era lo que yo veía. No se trata de que lo que no pueda decirse no pueda comprenderse en mayor medida: ni que no pueda verse lo que no pueda comprenderse. Acteón, en la leyenda, ve porque no puede decir lo que ve: si pudiera decir, dejaría de ver (Klossowski 1990: 47)<sup>1</sup>.

La vocación del poeta –añadirá Hölderlin– es exponerse a esa «belleza en toda su plenitud» (Hölderlin 2001: 115). El problema que obsesiona a Hölderlin y que refieren Klossowski y otros comentaristas modernos, es el de la dificultad de glosar las matizadas y plurales experiencias del mundo partiendo de nuestros torpes sentidos y nuestros pobres vocablos. El propio Huxley lo repetía de modo claro:

De la sensación pura a la intuición de la belleza, del placer y el sufrimiento al amor, al éxtasis místico y a la muerte: todo lo fundamental, todo aquello que encierra la más profunda significación para el espíritu del hombre, puede sentirse tan sólo, pero no expresarse. Lo demás, siempre y dondequiera, es silencio (Huxley 1960: 36).

---

1. Ni que decir tiene que la interpretación hilemórfica de ese tipo de pasajes nos llevaría de nuevo a las manidas sendas de la estética de lo excepcional y la ontología de la «Presencia» (Jullien 2008: 23-27). Ahora bien, no solo la obra de Hölderlin está plagada de escenarios humildes; es que el problema, como veremos ahora, es otro.

Por otro lado, esas experiencias no son tan excepcionales. Parafraseando a Nerval o siguiendo los pasos de William Carlos Williams por Paterson, parece claro que el infinito no aflora solo en lo extraordinario, sino en lo pequeño y vulgar. De manera que, hasta la gran cadena de las pequeñas cosas, conforma un maravilloso e inabarcable mundo en el que todo vive, todo actúa y todo se corresponde (Nerval 2004: 439-440). Pensemos, a modo de ejemplo, en algo tan cotidiano como la contemplación de las tonalidades rosadas del cielo de esas auroras antaño exaltadas por Friedrich (Abend 1824) y ahora exploradas por Peter Doig (*Orange Sunshine*, 2015). Piénsese en lo que nuestro cuerpo percibe en esos instantes y que los artistas no saben cómo atrapar. ¿Qué es lo que ahí pasa?

Primero está lo que sentimos. Evidentemente, en el día a día, no necesitamos saber que, cuando vemos el «rojo» de la aurora, nos enfrentamos a masas cromáticas a razón de trillones de vibraciones por segundo. Nos basta con ver ese color encarnado en algunos de sus matices. Dejando a un lado la aurora, en la mayoría de los casos, nos basta con tener las metas claras, esto es, nos basta con identificar el rojo con la sangre o con saber que buscamos una camiseta roja. Tenemos esos objetivos y por eso nuestros sentidos «comprimen» el elenco infinito de vibraciones en una gama y una palabra que cubre un espectro muy amplio. Por supuesto, el pintor y el fotógrafo saben que la cuestión es compleja. Pero, cuando el primero juega a mezclar tintes a ojo, debe ser honesto y tolerante consigo mismo, aceptando el simple hecho de que el rojo con el que empieza nunca es el rojo con el que termina. Si, siguiendo a Bergson, intentamos imaginar la conciencia del pintor asistiendo al desfile, no ya de las sinapsis, sino de los fotones de cierta fracción de aurora...; si, por ejemplo, este pudiese asistir al desfile de cierto tinte rojo reflejando a la luz a razón de sus cuatrocientos trillones de vibraciones instantáneas o por segundo, enseguida entenderíamos el magnífico problema al que nos enfrentamos. Porque, si pudiésemos separar esas vibraciones unas de otras por las dos milésimas de segundo necesarias para distinguirlas conscientemente, precisaríamos de veinticinco mil años de vida para acabar la operación de ver un solo segundo de rojo (Bergson 2006: 228).

Fijémonos, a continuación, no solo en lo que el cuerpo del pintor siente, sino en lo que su cuerpo hace mientras observa la aurora... Ahora sabemos de la rica vida interior, tanto de la materia, como de los organismos. Y, si en el caso de lo que sienten y captan del exterior, entendemos que se prioriza la condensación para la economización, en lo referido a los infinitos deseos y a los abismos del «adentro» comprobamos lo mismo. Por ejemplo, llevábamos siglos convencidos de cuan sensibles y delicados éramos. Pero, solo ahora –gracias a las «tractografías» en movimiento–, sabemos que, aunque no las notemos, las cien mil millones de neuronas de nuestro cerebro nunca dejan de trabajar y se interconectan a razón de billones de microdescargas

por segundo (Hangmann *et al.* 2008). Si, volviendo al razonamiento bergsoniano, pudiésemos separarlas unas de otras por las dos milésimas de segundo necesarias para distinguirlas conscientemente, ¿cuántos miles de años necesitaríamos para acabar la operación de entender un solo segundo de nuestras propias sinapsis procesando el rojo de la aurora? Efectivamente, el sujeto convencional, no solo no sabe nada de toda esa vida interior que hasta contradice sus tendencias básicas –sean estas la orientación a la nutrición, a la protección, a la reproducción...–, sino que no quiere saberlo. De estar al tanto de todo ese rumor, dejaría de concentrarse en sus simples metas cotidianas y, o perecería pronto, o se volvería loco. Lo único que precisa ese sujeto es atender a lo que le sujeta; a saber, si está cansado, si tiene hambre, si quiere dormir, si quiere procrear con otro dispositivo de la misma especie, si quiere ayudar a alguno de los de su tribu... Frente al mismo, el pintor intenta ver el rojo del aura e intenta procesarlo; intenta también trasladarlo a su paleta y al lienzo. Pero, si es honesto, también aquí debe admitir que, lo que en el camino pierde tanto de fuera como de dentro, es mucho más que lo que finalmente plasma en el cuadro.

De hecho, ni siquiera se trata solo de mirar las nubes y de procesar los matices del rojo por la vía del nervio óptico y las infinitas sinapsis. Es que también se trata del acto sencillo de inspirarlas, es decir, de inspirar y expirar esas nubes: ese aire limpio y oceánico que nos embarga –o sulfuroso y letal que nos impresiona y mata–. La pintura, la poesía y la música se han referido mucho a esa vida interior que silenciosamente afecta al modo de aprehender lo que se percibe. Como saben los músicos, el de la respiración es otro trabajo que generalmente no se nota y que conlleva mucho más que un fácil movimiento binario. Cada vez que inspiramos, introducimos en nuestro cuerpo millones de partículas de aire que intentan ser asimiladas en sus imprevisibles diversidades por los ochocientos millones de alvéolos de nuestros pulmones. También aquí, las palabras *respiración*, *aire* o *alvéolo*, resumen torpemente todo lo implicado porque, al fin y al cabo, se trata de procesar las billones y billones de partículas que flotan suspendidas en el aire. La expiración devuelve al mundo millones de partículas «manoseadas», partículas que, con ayuda del viento y en suspensión en el aire, tardan solo cuatro días en llegar al otro extremo del planeta. Celebrando tamaña ecuación, Coccia pudo decir que «el sopro es simplemente el primer nombre de ese estar-en-el-mundo», que hasta «la visión es respiración: recibir la luz, los colores del mundo, tener la fuerza para dejarse traspasar por su belleza, para elegir una porción», y que «en el sopro [...] el animal y el cosmos se reúnen y sellan una unidad diferente a la que marca al ser o la forma» (Coccia 2017: 61-62).

Como decimos, los artistas y pensadores siempre tuvieron claro el inagotable valor de ese exceso atmosférico, cromático o sencillamente sensorial del mundo e, incluso antes del desarrollo exponencial de la pintura de paisaje en

el siglo XVI, se hicieron eco del problema de muchos modos. Por ejemplo, a esa cuestión remitía el tema de la *Aurora consurgens*, título que se le daba a algunos tratados de alquimia entre los cuales el más conocido es ya del siglo XV y se atribuye a pseudo-Aquino. Entre las 38 miniaturas que contiene, la que glosa mejor el contenido del libro es la del folio 13 (fig. 2). Se trata de la personificación femenina con rostro enrojecido de la Aurora amamantando a dos viejos. Pues bien, lejos de cualquier referencia a la promiscuidad o el tema bíblico de Susana y los viejos, de lo que ahí se trata es de que solo en el exceso del mundo que adviene se encuentran las fuentes que sacian nuestra sed de saber y nuestra curiosidad (Zentralbibliothek de Zurich, *Codex Rhenovacensis* 172, f. 13v).

## 5. El hándicap de la economía cognitiva

Como acabamos de ver, también nuestra laberíntica caverna interior –que ninguna torpe psicología ha logrado condensar– implica millones de movimientos, fuerzas, emociones e instintos que casi siempre se quedan ocultos mientras compiten por salir a flote y por dominar nuestros actos y nuestra conciencia (Nietzsche 2008: 47-48). Y es cuando intentamos glosar, no solo lo que nos rodea, sino lo que nos pasa por dentro en el silencio de cada segundo y de cada día, que caemos en la cuenta del papel de la «economía cognitiva».



Figura 2. *Aurora Consurgens*. Manuscrito medieval. Zürich Zentralbibliothek, Ms. Rh. 172 Parchemin, 100 ff., 20,4 × 13,9 cm, Saint Gall, xv<sup>e</sup> siècle, latin 10.5076/e-codices-zbz-Ms-Rh-0172

La «visión» más cotidiana siempre acota y el «concepto» siempre resume. ¿Por qué? Es decir, ¿por qué, si todo es tan bello y rico, vivimos en el estrecho mundo de las «representaciones»? Sencillamente, porque como organismos somos seres limitados; porque el animal que somos debía aprender a priorizar para conservarse y reproducirse; y, porque, con relación a ese programa teleonómico heredado, demorarse en el exceso restante resultaba perjudicial y hasta insano.

Lo curioso es que, como muestra el caso del autista paisajista Stephen Wiltshire, ese exceso que se queda fuera, no es que no se perciba o sienta –Wiltshire es capaz de reproducir miles o millones de detalles de Manhattan con un lápiz en una pared al poco de verlo–; es que tiende a olvidarse porque no resulta práctico –como decimos, parece difícil creer que una sociedad incapaz de discernir lo importante de lo accesorio saliese adelante–. La cuestión es incluso anterior al problema de la «ilusión» al que Rosset se refiere (Rosset 2015: 11-22). No solo se trata de que el ser humano maduro y autoconsciente «elija» con frecuencia no percibir. Se trata de que todos los seres humanos son máquinas modeladas durante millones de años para olvidar el exceso y centrarse en lo práctico.

La expresión «compre(n)sión» se ajusta bastante bien a semejante «economía cognitiva». Comprendemos el mundo a partir de lo que la «visión» y la «sensación» condensan y según lo que cierta tendenciosa «concepción» resume. Nietzsche vincularía tan ahorradores procesos de «compre(n)sión» con el olvido y con el origen mismo del «error»; un «error» que solo habría florecido en el momento mismo en que apareció la vida con su capacidad siempre limitada y limitante de memorización y de percepción. Para esa vida orgánica, el problema no es el de discernir entre lo verdadero y lo falso, sino el de distinguir entre el error más grande –el mero estereotipo de los «ilusos» de Rosset o el error de percepción– y el error más pequeño –esto es: la sensación y el signo más fieles a lo anterior por puro recuento estadístico– (Nietzsche 2008: 47-48).

Ahora bien, esos procesos de condensación en sensaciones y señales tienen enormes consecuencias sobre nuestro modo de asimilar el mundo:

Toda palabra –anota Nietzsche– se convierte de manera inmediata en concepto en tanto que justamente no ha de servir para la experiencia singular y completamente individualizada a la que debe su origen, por ejemplo, como recuerdo, sino que debe encajar al mismo tiempo con innumerables experiencias, por así decirlo, más o menos similares, jamás idénticas estrictamente hablando; en suma, con casos puramente diferentes. Todo concepto se forma por equiparación de casos no iguales. Del mismo modo que es cierto que una hoja no es igual a otra, también es cierto que el concepto hoja se ha formado al abandonar de manera arbitraria esas diferencias individuales [...] (Nietzsche 1996: § 1: 23-24).

Más tarde, el mismo autor se referirá al ojo centrado en las geometrías y repeticiones, así como al «instinto que pone su gozo y su fuerza en comprender lo típico», a la honra «al caso general, la ley», a la comprensión igualadora y a la «repugnancia evidente de la inteligencia por lo caótico» (Nietzsche 2000: 344-345, 348-351, 408 y 543). Y, luego, Heidegger irá más lejos asociando la «razón práctica» ahí retratada con el desarrollo imparable de esa «técnica» siempre orientada a metas y siempre «emplazando» la vida de las cosas para tenerla «disponible» para el uso humano (Heidegger 1994: 9-39).

De algún modo, todo conspira en nosotros para transformar los «paisajes» en «dispositivos», es decir, en «pagos» y «países», o, dicho de otro modo, en «explotaciones» y «propiedades». De ahí que, el mismo Heidegger, presentase el paisaje del Rin como la principal víctima de la técnica, es decir, de la razón práctica o «emplazadora» de que aquí hablaba:

La central hidroeléctrica está emplazada en la corriente del Rin. Emplaza a ésta en vistas a su presión hidráulica, que emplaza a las turbinas en vistas a que giren, y este movimiento giratorio hace girar aquella máquina, cuyo mecanismo produce la corriente eléctrica, en relación con la cual la central regional y su red están solicitadas para promover esta corriente [...]. La central hidroeléctrica no está construida en la corriente del Rin como el viejo puente de madera que desde hace siglos junta una orilla con otra. Es más bien la corriente la que está construida en la central. Ella es ahora lo que ahora es como corriente, a saber, suministradora de presión hidráulica, y lo es desde la esencia de la central. Para calibrar, aunque sólo sea desde lejos, la medida de lo monstruoso que se hace valer aquí, fijémonos un momento en el contraste que se expresa en estos dos títulos: «El Rin» construido en la central energética, como obstruyéndola, y «El Rin», dicho desde la obra de *arte* del himno de Hölderlin del mismo nombre. Pero, se replicará: el Rin sigue siendo la corriente de agua del paisaje. Es posible, pero ¿cómo? No de otro modo que como objeto para ser visitado, susceptible de ser solicitado por una agencia de viajes que ha hecho emplazar allí una industria de vacaciones. / El «hacer salir de lo oculto» que domina por completo a la técnica moderna tiene el carácter del emplazar, en el sentido de la provocación. Éste acontece así: la energía oculta en la naturaleza es sacada a la luz, a lo sacado a la luz se lo transforma, lo transformado es almacenado, a lo almacenado a su vez se lo distribuye, y lo distribuido es nuevamente conmutado [...]. El hacer salir lo oculto desoculta para sí mismo sus propias rutas, imbricadas de un modo múltiple, y las desoculta dirigiéndolas. Por su parte, esta misma dirección viene asegurada por doquier. La dirección y el aseguramiento son incluso los rasgos fundamentales del salir a la luz que provoca (Heidegger 1994: 18-19).

## 6. Desbordando los dispositivos biológicos, económicos y políticos

Frente a ese impulso de la razón y la «compre(n)sión» a negar el exceso o a desocultar de modo reduccionista y controlador «la energía oculta de la naturaleza» (*sic*), conviene insistir en un exceso y una inquietud que, no solo está fuera, sino que también procede de dentro de nosotros y contrarresta a la técnica.

Efectivamente, nuestras ansias de errar, vagar y divagar, no tienen que ver, ni con solo querer aprehender cierto «dato» o «fenómeno» concreto, ni con regodearnos con lo edulcorado y controlado del «objeto» emplazado y de nuestra propiedad. Con lo que tienen que ver es con la persecución de, y con el juego con, un inapropiable «afuera» que ya nos oprime desde dentro (Lévinas 1999: 75 y ss., Blanchot 1992: 153-160) y que contradice al demonio de la pesadez, la ley y la finalidad que también nos acosa en todo momento (Nietzsche 2003: 280).

Podríamos intentar presentar ese «afuera» que tenemos dentro, esa inquieta curiosidad y esas ganas de experimentar *more* darwinista, esto es, como herramientas al servicio del programa teleonómico esencial (Groos 1898, Groos 1919). Ahora bien, se trata de algo tan innecesariamente excesivo que, de hecho, conspira contra ese mismo programa, no ayudándonos a cumplir el principio de supervivencia y autoconservación, sino llevándonos al límite del mismo, es decir, suscitando una sed de aventura que con frecuencia nos pone en peligro. No por casualidad, el término latino *periculum* deriva del mismo radical que *experiri* –ensayar o experimentar– y que el sustantivo *experimentum*, esto es: deriva de *experior* y *perior* (experimentar). Originalmente, experimentar era peligrar, por eso el Nietzsche más filólogo insistía en presentarlo como el peligro de los peligros: aquello que creaba la posibilidad del peligro (Corominas y Pascual 1980: 463 y 825).

Para referirse a tan abierta y experimentadora pulsión, Leibniz distinguía la simple percepción «compre(n)siva» y sintetizadora de la *percepturitia* o «tendance à nouvelles perceptions» (Cassirer 1972: 126). Y, el tema no sería de interés si Ortega no asociase tal apetito precisamente con las ansias nada castrantes ni controladoras de abrirse a la prodigalidad del paisaje. Así, definía Ortega la *percepturitia* como «una sensibilidad para lo que aún no está ante nosotros, para lo ausente, desconocido, futuro, remoto y oculto. Este apetito, esta conación e impulso nos hace rodar más allá de nosotros mismos...»; y usaba el término para intentar acotar el impulso que lo llevaba a ver y valorar Sierra de Gata (Ortega y Gasset 1963: 77-78).

Ahora bien, ¿qué tiene que ver tan peligroso impulso con la lista de motivos ya presentada y asociada por algunos al origen y esencia de la pintura de paisaje? Pues, obviamente, nada. De hecho, más allá de la conocida lista de sedentarios motivos para entender el origen de la representación del



territorio, lo que logran Ortega, Lyotard, Agamben, Milani o Besse al insistir en lo inapropiable interior y en la atracción de ese exceso inapropiable e inobjetivo exterior, es darnos una razón distinta para pensar el paisaje (Lyotard 1998: 185-192, Agamben 2017: 173-178, Milani 2005, Besse 2018: 20-21, Besse 2021: 160); una razón que, desde luego, no tiene que ver, ni solo con la representación del «país», ni solo con la del «pago».

Sin duda, los pesados límites de nuestra «compre(n)sión» conspiran para que nos refugiemos una y otra vez tras las cómodas fronteras de las necesidades, las objetivaciones y las propiedades. Tan es así que puede afirmarse, a la manera darwinista, que esa «compre(n)sión» se fue forjando a fuego lento durante eones a la medida de aquellas necesidades, es decir, en un proceso evolutivo de ensayo y error que fomentó cierta «economía cognitiva» sumamente rentable en términos vitales, pero preparada para olvidar sistemáticamente el molesto exceso de fondo. En todo caso, una cosa es llevar tapones y anteojeras, y otra muy distinta dejar de notar la vibración y el calor. Por muchas anteojeras que portemos, tras el punto ciego, el fragor y el calor nunca dejan de notarse. Si a eso sumamos la comezón interior que nos abre a ese mundo, empezaremos a vislumbrar la venturosa pulsión –nada dirigida y nada teleológica– que se oculta tras la fascinación por el paisaje.

Es a través de ella que se vuelve claro que, incluso en nuestro propio cuerpo, podemos sentir la marca de lo inapropiable. Pues bien, si hasta en las embriagadoras pérdidas de control e inquietudes interiores, descubrimos la marca disruptiva de lo extranjero, ¿qué no podrá decirse del complejo mundo de los espacios abiertos?

## 7. Coda. Sobre el más alto interés

La historiografía neomarxista y nietzscheana –que respetamos porque nos ayuda a tener en cuenta lo elemental y básico– considera que la definición del «paisaje» por la vía emancipada del «ensimismamiento» o lo «inapropiable» es propia, o de unos nobles y burgueses que dicen valorar «desinteresadamente» el paisaje cuando solicitan retratos de sus «propiedades» (Berger 2000), o de unos artistas con mentalidad de monjes ascetas que creen intuir la «inapropiable» prodigalidad de Dios en todo lo creado (Nietzsche 1997: 135-137). Por otro lado, la historiografía postcolonial –que también apreciamos por tratar de escuchar la voz del Otro– afirma que, incluso en casos tan interesantes y liberadores como el de Humboldt, la mirada al «paisaje» que desembarcó por el mundo en el siglo XIX siguió siendo muy europea y, en cierto modo, colonial (Mitchell 2002, Coetzee 2013, Silvestri 2021: 86-139). Ahora bien, lo cierto es que, dejando a un lado todos esos razonamientos, ni Durero ni Brueghel confundieron

los valles que retrataron de Suiza o Italia con pasaje bíblico alguno, ni heredaron ninguna de esas extensiones que se abrían ante ellos; y, a pesar de todo, no dejaron de mostrarse apelados por tan excesivos espectáculos (López-Silvestre 2021: 174-179).

Sin duda, insistir en la «estructura de la propiedad» y en los «pagos» –y demorarse en el amor por el «país» y por la tierra madre– amplía el elenco de afectos y valores desde los que construir la historia y la teoría del paisaje. Al fin y al cabo, recogiendo las ideas de estas tendencias historiográficas, volvemos a tener en cuenta los sentimientos del Tercer Estado allí donde las historias del arte y las literaturas europeas tradicionales no lo tuvieron. Ahora bien, junto a esa consideración para con las primeras necesidades, solo una idea de paisaje capaz de desbordar la nutrición o la propiedad permite explicar la excesiva emoción suscitada por: (a) esos yermos de libertad de los que nada y todo se puede sacar; (b) esas tierras ajenas y lejanas que, no por ser de otros, dejan de fascinar, y (c) ese Tercer Paisaje de plantitas y animáculos supuestamente inútiles e improductivos que, como nubes de malas hierbas, no cesan de pulular. El día que olvidemos la «neofilia» por completo, no solo habremos acabado con la esfera autónoma de la pintura del paisaje, sino que, por un lado, habremos dado carta blanca a nuestros gobiernos y nuestros empresarios para concebir todos los espacios salvajes y todas las ciudades como reservas limitadas y como paisajes explotables, es decir, como meros «pagos»; y, por otro lado, seremos ya incapaces de apreciar la diferencia entre «paisaje» y patrimonio propio, lo que nos incapacitará para valorar los paisajes del Otro y nos hará a todos un poco más provincianos.

Ya Hölderlin parecía darse cuenta de ello. De ahí que en el poema «Mi propiedad» [*Mein Eigentum*] opusiese la tranquila vida propietaria de los campesinos a la errática vida del poeta de alma desarraigada [*heimatlos Seele*]. La paradoja residía ahí, en que para Hölderlin el único asilo y la única «propiedad» eran unos versos y un cantar que nacían de la errática [*Irrst*] luz que riega la tierra y de las errantes fuerzas divinas [*wandelnden Götterkräfte*] que atraviesan al nómada (Hölderlin 2012: 194-199). Heidegger usó a Hölderlin como guía de la experiencia del pensar y como cicerone en su descenso a ese universo creativo y poético. Y, no deja de resultar fascinante el paralelismo entre el modo de Besse de responder a la pregunta sobre el por qué y el para qué del paisaje, y el modo de Heidegger de contestar a la pregunta sobre el para qué de la poesía y el arte (Besse 2021: 147-171, Heidegger 2010: 199-238).

Efectivamente, son el arte y la poesía los primeros en darnos una respuesta sobre el paisaje porque, de algún modo, ellos viven con y para el paisaje. Desde luego, es con ellos y por su sensibilidad para con lo que adviene más allá del instinto propietario por lo que resulta fácil acotar una vivencia y una emoción del paisaje situada más allá de lo práctico. La pintura forma parte del grupo de sabias mentoras que muestran, con el mismo encono, la

vida excesiva tanto interior como exterior. La muestran con el mismo encanto porque, no solo viven de la nostalgia, sino del «olor de la *terra incognita*» (Argullol 2007: 83), siendo el incansable trabajo a la intemperie y hasta en la indigencia el que a diario le muestra al paisajista que hay un más allá de lo propio y de la propiedad, así como un más allá de las granjas, las explotaciones y las patrias que heredar.

Es en este sentido que, aunque parezca más elitista o «de clase», tal teoría del paisaje resulta hoy más «inclusiva» e «interesante» que lo que propone la *main stream* volcada en los colectivos o las clases (insiste en el alto interés del desinterés: Heidegger 2000, 1: 108-115 y 123). Decimos lo de «inclusiva» porque, además de contemplar los humildes cultivos, esa teoría también incluye, como los poemas de Hölderlin, a los animales, las malas hierbas y las plantas salvajes. Y, añadimos lo de «interesante» porque, si bien, como ya expusimos en su día, seguimos pensando que el perspectivismo ontológico obliga a aceptar que no puede haber ninguna estética plenamente desinteresada o kantiana (López-Silvestre 2009d: 23-36), también consideramos que lo que se consigue en pleno Antropoceno al apostar por el arte y por el paisaje, no es insistir en algo «desinteresado» en el sentido de lo completamente «libre» o «indeterminado», sino incidir en los «más altos intereses» actuales; a saber: en aquello que le recuerda a los gobiernos y al gran capital que vivir no solo es trabajar y explotar para comer, consumir o ahorrar con la vista puesta, quizás, en aumentar más y más nuestra propiedad.

Convertido en propiedad a nuestro servicio, el devenir abierto que es el paisaje ofrece, sin duda, una imagen confortable y teleologizada, esto es, más sujeta y manejable. Nada que ver con los infinitos e inapropiables procesos que oculta, esos de los que solo captamos una parte, y que la pintura nos ayuda a revisar a cada instante.

## Referencias

- AGAMBEN, GIORGIO (2017): «Lo inapropiable», *El uso de los cuerpos. Homo sacer*, 4, 2. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 159-184.
- ALPERS, SVETLANA (1987): «El impulso cartográfico en el arte holandés», *El Arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume, 178-238.
- ARGULLOL, RAFAEL (1983): *La atracción del abismo*. Barcelona: Destino.
- ARGULLOL, RAFAEL (2007): *El fin del mundo como obra de arte*. Barcelona: Acantilado.
- BARIDON, MICHEL (2006): *Naissance et renaissance du paysage*. Arlés: Actes Sud.
- BERGER, JOHN (2000): *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BERGSON, HENRI (2006): *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- BERQUE, AGUSTÍN (1995): *Les Raisons du paysage*. Paris: Hazan.

- BERQUE, AGUSTÍN (2009): «A paisaxe como institución da realidade», en Francisco Díaz-Fierros y Federico López-Silvestre (coords.), *Olladas críticas sobre a paisaxe*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 19-42.
- BESSE, JEAN MARC (2018): *La nécessité du paysage*. Marseille: Parenthèses.
- BESSE, JEAN MARC (2021): «Avons-nous encore besoin de paysage, et pourquoi?», *Voir la terre*. Marseille: Parenthèses, 147-171.
- BLANCHOT, MAURICE (1992): «El afuera, la noche», *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 153-160.
- BODEI, REMO (2008): *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*. Milano: Bompiani.
- BURCKHARDT, JACKOB (1941): «El descubrimiento de la belleza en el paisaje», *La cultura del renacimiento en Italia*. Madrid: Escélicer, 185-190.
- CALVO-SERRALLER, FRANCISCO (1993): «Concepto e historia de la pintura de paisaje», *Los Paisajes del Prado*. San Sebastián: Nerea, 11-28.
- CAMPORESI, PIERO (1992): *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*. Milano: Garzanti.
- CASSIRER, ERNST (1972): *Filosofía de la Ilustración*. México: FCE.
- CLARK, KENNETH (1971): *El Arte del Paisaje*. Barcelona: Seix Barral.
- COCCIA, E. (2017): «El soplo del mundo», *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 61-62.
- COETZEE, JOHN M. (2013): *Paisaje sudafricano*. A Coruña: Ediciones del viento.
- CORBIN, ALAIN (1988): *Le Territoire du Vide*. Paris: Aubier.
- COROMINAS Y PASCUAL (1980): «Experiencia» y «Peligro», *Diccionario crítico etimológico*, tomo CE-F, 825, y tomo ME-RE, 463. Madrid: Gredos.
- DE NERVAL, GERARD (2004): «Aurélia», *Obra literaria*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- DONADIEU, PIERRE (2006): *La sociedad paisajista*. Buenos Aires: EDULP.
- DUTTON, DENIS (2010): «Paisaje y anhelo», *El instinto del arte*. Barcelona: Paidós, 29-49.
- FERNÁNDEZ, VANESSA (2019): *Aldeas e vales da Serra de Ancares*. Lugo: Deputación de Lugo.
- FRANCESCHI, CATHERINE (1997): «Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes», en Michel Collot (dir.), *Les enjeux du paysage*. Bruxelles : Ousia, 75-111.
- GRÖNING, GERT (1997): «Ideological Aspects of Nature Garden Concepts in Late Twentieth-Century Germany», en Joachim Wolschke-Bulmahn (ed.), *Nature and Ideology. Natural Garden Design in the Twentieth Century*. Washington: Dumbarton Oaks, 221-248.
- GROOS, KARL (1898): *The play of animals*. New York: Appleton.
- GROOS, KARL (1919): *The play of man*. New York: Appleton.
- HAGMANN, PATRICK, VAN J. WEDEEN, OLAF SPORNS *et al.* (2008): «Mapping the Structural Core of Human Cerebral Cortex», *PLoS Biology*, July 1, 6(7): e159 (<https://doi.org/10.1371/journal.pbio.0060159>).
- HEIDEGGER, MARTIN (1994): «La pregunta por la técnica», *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal, 9-39.
- HEIDEGGER, MARTIN (2000): *Nietzsche*, 2 vols. Barcelona: Destino.

- HEIDEGGER, MARTIN (2010): «¿Y para qué poetas?», *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 199-238.
- HÖLDERLIN, FRIEDRICH (1976): *Hiperión*. Madrid: Hiperión.
- HÖLDERLIN, FRIEDRICH (2012): *Poesía*. Barcelona: Lumen.
- HUXLEY, ALDOUS (1960): «Ciencia y lo demás silencio», *Música en la noche*. Barcelona: Caralt, 36 y ss.
- JACKSON, JOHN B. (2010): *Descubriendo el paisaje autóctono*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- JULLIEN, FRANÇOIS (2008): *La gran imagen no tiene forma. Ensayo de des-ontología*. Barcelona: Alpha Decay.
- KESSLER, MATHIEU (2000): *El paisaje y su sombra*. Barcelona: Ideabooks.
- KLOSSOWSKI, PIERRE (1990): *El baño de Diana*. Madrid: Taurus.
- LACOSTE, YVES (1995): «A quoi sert le paysage? Qu'est-ce qu'un beau paysage?», en Alan Roger, *La Théorie du Paysage en France (1974-1994)*. Seyssel: Champ Vallon, 42-73.
- LÉVINAS, EMMANUEL (1999): *De la evasión*. Madrid: Arena Libros.
- LÓPEZ-SÁNDEZ, MARÍA (2008): *Paisaxe e nación*. Vigo: Galaxia.
- LÓPEZ-SILVESTRE, FEDERICO y RUBÉN CAMILO LOIS-GONZÁLEZ (2007): «From Political Construct to Tourist Souvenir: Building the "National" Landscape through Advertising in Galicia», *Social Geography* D. 3., 237-272.
- LÓPEZ-SILVESTRE, FEDERICO (2008): *Os límites da paisaxe na Galicia dos Austrias (1517-1700)*. *Historia da paisaxe I*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- LÓPEZ-SILVESTRE, FEDERICO (2009): *A emerxencia da paisaxe na Galicia da Ilustración (1700-1833)*. *Historia da paisaxe, II*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- LÓPEZ-SILVESTRE, FEDERICO (2009b): «El paisaje, ¿nace o se hace? Teorías culturales del paisaje», *Métode: Annual Review*, 97-103.
- LÓPEZ-SILVESTRE, FEDERICO (2009c): «Cara a unha teoría integral da paisaxe», en Francisco Díaz-Fierros y Federico López-Silvestre, *Olladas críticas sobre a paisaxe*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 93-105.
- LÓPEZ-SILVESTRE, FEDERICO (2009d): «Pensar la historia del paisaje», en Javier Maderuelo (ed.), *Paisaje e historia*. Madrid: Abada, 9-52.
- LÓPEZ-SILVESTRE, FEDERICO (2010): «Por una filosofía del paisaje», en Rogelio Pérez-Moreira (ed.), *Cultura e paisaxe*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 83-101.
- LÓPEZ-SILVESTRE, FEDERICO (2011): «¿Es el paisaje simple reconocimiento?», *Teoría y paisaje*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra / Observatori del Paisatge de Catalunya, 89-102.
- LÓPEZ-SILVESTRE, FEDERICO (2021): «¿Paisaje y patrimonio? Sobre una relación que conviene matizar», *Norba*, 41, 167-184.
- LÓPEZ-SILVESTRE, FEDERICO (2022): «Les ruines d'une raison... Desontologización del pensamiento y destrucción de la arquitectura y el paisaje», en Juan Calatrava et al. (eds.), *Arquitectura y paisaje*. 2 vols. Madrid: Abada, vol. 1, 37-55.
- LUCIANI, DOMENICO (ed.) (2012): *Il luogo e il sacro*. Treviso: Fondazione Benetton.
- LYOTARD, JEAN FRANÇOIS (1998): «Scapeland», *Lo inhumano*. Buenos Aires: Manantial, 185-192.
- MADERUELO, JAVIER (2005): *El Paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada.

- MILANI, RAFFAELE (2005): *Il paesaggio è un'avventura*. Milano: Feltrinelli.
- MITCHELL, WILLIAM J. T. (2002): «Imperial Landscape», *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 7-36.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1996): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1997): «Tratado Tercero. ¿Qué significan los ideales ascéticos?», *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza, 125-205.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (2000): *La voluntad de poder*. Trad. de Aníbal Froufe. Madrid: Edaf.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (2003): *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (2008 [1885-1889]): *Fragmentos póstumos*, vol. 4. Madrid: Tecnos.
- OLWIG, KENNETH (2002): «The Political Landscape as Polity and Place», *Landscape Nature and the Body Politic*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 3-43.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1963): «Ideas sobre Pío Baroja», *Obras completas*, tomo 2. Madrid: Revista de Occidente, 77-78.
- OTERO-PEDRAYO, RAMÓN (1955): «Ensaio sobor da paisaxe galega», *Paisaxe e cultura, ensaios*. Vigo: Galaxia, 11-59.
- PITTE, JEAN ROBERT (2003): *Histoire du paysage français: de la préhistoire à nos jours*. Paris: Tallandier.
- PRADA, ALBINO (2009): «Os comedores da paisaxe», Francisco Díaz-Fierros y Federico López-Silvestre, *Olladas críticas sobre a paisaxe*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 285-295.
- RITTER, JOACHIM (1986): «Paisaje. Sobre la función de lo estético en la época moderna», *Subjetividad*. Barcelona: Alfa, 125-158.
- ROGER, ALAN (1996): «Paysage et environnement. Pour une théorie de la dissociation», *Jardins et Paysages*. Paris: Larousse, 602-613.
- ROGER, ALAN (2007): *Breve tratado del paisaje*. Ed. de Javier Maderuelo. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ROSSET, CLEMENT (2015): *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Ñuñoa (Chile): Hueders.
- SILVESTRI, GRACIELA (2021): *Las tierras desubicadas. Paisajes y culturas en la Sudamérica fluvial*. Rosario: Eduner.
- VON HUMBOLDT, ALEXANDER (2005): *Cosmos*. 2 vols. Córdoba: Universidad de Córdoba –facsimil de la ed. de Rodríguez de Rivera, 1851–.