A black and white photograph of a hiker in profile, walking across a mountainous landscape. The hiker is wearing a dark jacket, pants, and a backpack. They are carrying a large, rectangular metal cage on their back, which is supported by a tripod-like structure. The background shows a vast, hazy mountain range under a clear sky. The hiker is walking towards the right side of the frame.

**El paisatge en el pensament
contemporani.
A propòsit del caminar
com a acció estètica.**

Mercè Garcia Pardo

El paisatge en el pensament contemporani. A propòsit del caminar com a acció estètica.

Mercè Garcia Pardo

Treball Final de Grau

Direcció: Laura Fontcuberta Famadas

Grau d'Humanitats

Universitat Oberta de Catalunya

Curs 2015-2016

Aquell pintor que trasllada les pintures d'un lloc cap a un altre i fa, amb els recorreguts, escriptura i dibuix, com qui guixa amb les pintures que du, prova, en realitat, d'expressar, així, certes aglutinacions de sons i sentits que no tenen, encara avui, representació gràfica¹.

¹Perejaume (2003).“Exercicis de veu d'un pintor” A: *Obreda*. pàg. 203

ÍNDIX DE CONTINGUTS

1. Introducció	5
1.1. Presentació i objectius	5
1.2. Marc Teòric i estat de la qüestió	6
Metodologia	9
2. Gènesi i evolució del terme	10
2.1. Modernitat	14
2.2. Romanticisme	15
2.3. Segle XX	17
2.4. La centralitat del paisatge al pensament actual	18
3. El paisatge a les ciències socials, les humanitats i la creació: el gir espacial	20
3.1. Geografia	24
3.1.2. Geografia emocional	26
3.1.3. El paisatge en els processos de comunicació	27
3.2. Sociologia: el paisatge com a construcció social	29
3.3. Paisatge i creació en el context del gir espacial: literatura i cinema	31
3.3.1. La “Geografia literària”	33
3.3.2. El cinema i el paisatge	34
4. Filosofia i paisatge	37
4.1. El paisatge més enllà del dualisme del pensament de la Modernitat	37
4.2. L'estètica del paisatge	40
4.2.1. L'art com a invenció de la naturalesa	41
4.2.2. La unitat de la natura i la cultura en el paisatge	44
4.2.3. Estètica de la naturalesa	46
5. El caminar: reflexió filosòfica, experiència estètica i acció creativa	51
5.1. Caminar la natura com a acció artística	54
6. Conclusions	61
7. Annexos	64
8. Bibliografia	70

1. Introducció

1.1. Presentació i objectius

La noció de paisatge ha suscitat en els darrers cinquanta anys un ampli debat des de les diferents disciplines de les ciències socials i humanístiques com a conseqüència de la relació de les societats tecnològiques i post-industrials amb la natura, l'entorn i el medi ambient. La idea de paisatge és una idea complexa que reclama una anàlisi des de molts angles. La presència del paisatge en la cultura contemporània és inqüestionable i compren diferents àmbits com són, entre d'altres: les arts plàstiques, la literatura, l'arquitectura, el pensament geogràfic, la filosofia, i l'estètica.

Ara bé, el paisatge no és una categoria rígida que puguem reduir a un únic marc teòric i epistemològic, al contrari, la investigació de les diferents disciplines acadèmiques ens apropa a l'experiència del paisatge des de perspectives diverses, però que coincideixen en el fet de considerar el paisatge com la projecció cultural d'una societat en un espai determinat.

D'altra banda, un dels objectius d'aquest treball és "tractar" el paisatge com la interrelació de dues dimensions, una física, material i objectiva, i una altra perceptiva, cultural i subjectiva. A més, aquesta aproximació ens ha de permetre delimitar una categoria que englobi una reflexió crítica i històrica prèvia a qualsevol acció material o simbòlica que es vulgui portar a terme. Així doncs, des de la seva mateixa gènesi i posterior evolució històrica, el terme paisatge ha designat un lloc real i una representació. Ara bé, la noció de paisatge ha estat enriquida per les diverses aportacions de disciplines com la geografia i la sociologia des de la perspectiva de l'anomenat "gir espacial" com a fenomen interdisciplinari de l'estudi del concepte de l'espai dins de les ciències socials, el qual podem sintetitzar com una ampliació de l'abast del concepte que passa a ser entès ara com l'entorn que ens envolta, que es transmet per interaccions sensibles i intel·ligibles, que és portador de sentit, i que és susceptible de ser percebut socialment de manera compartida a través de la comunicació. Tanmateix, el paisatge és igualment susceptible d'una exploració creativa i d'una contemplació estètica, és la matriu per a la descripció i el relat, i la seva vitalitat s'expressa com a art en les més diverses formes, de totes elles en destacarem la literatura i el cinema.

Aquestes qüestions, però, seran tractades de manera introductòria al tema que ens ocupa i és que bona part de les pàgines que vénen a continuació estaran dedicades a l'objectiu d'aquest treball, que pretén ser una anàlisi i una síntesi crítiques de les aportacions més suggeridores amb relació a la perspectiva filosòfica sobre el paisatge, com ara la relació del paisatge amb la modernitat i com es poden superar les diferents dicotomies que hi van associades: l'objecte i el subjecte, la natura i la cultura, el visible i l'invisible, el cos i l'esperit. En efecte, a través d'una reflexió arrelada en el pensament de Michel Collot, que proposa la noció de "*pensée-paysage*", cercarem de respondre a les preguntes de què és el paisatge i com el pensem. A més, a través de la reflexió estètica tractarem sobre l'obra d'art i la bellesa en el paisatge, i al mateix temps enfocarem l'experiència paisatgística des de la seva vinculació amb la natura i la cultura. Per acabar, pararem especial atenció als vincles que l'artista estableix a través del caminar amb el paisatge, i com aquesta acció convergeix en actes de pensament i creació.

Respecte a aquest punt, s'ha de tenir en compte que caminar posa en marxa el procés de percepció d'un paisatge que es desplaça, és a dir, que té moviment, i alhora, encobreix un altre procés intern del subjecte que és el pensament, i que també és dinàmic. La idea central que volem assenyalar és que l'acció de caminar posa en contacte l'home amb la natura, el condueix a un determinat estat d'ànim que afavoreix el pensament i la reflexió. Una reflexió conscient i inconscient de l'individu, que alhora, ajuda a la formació de processos creatius i de síntesi del pensament. La relació entre el caminar i la creació es vincula en un doble procés que es dona en l'espai i que és, alhora, físic i mental, de la mateixa manera que en la gènesi del concepte de paisatge es dona un doble procés en designar un lloc i una representació. També trobem aquesta articulació en el concepte d'"artialització" *in visu* i *in situ* que més endavant explicarem. Caminar és un acte perceptiu i creatiu alhora, i des d'aquesta perspectiva, ens aproparem al paisatge i l'interpretarem en clau de creació artística. L'ésser humà a través d'un recorregut, a través d'un espai, construeix un paisatge en el qual s'entremeixen a la vegada les traces històriques, les sedimentacions geològiques i el seu propi cos, al mateix temps que és capaç de transfigurar-ho en un determinat llenguatge artístic.

1.2. Marc Teòric i estat de la qüestió

El marc teòric en què es desenvoluparà aquest treball de recerca es farà ressò de la reflexió contemporània sobre el concepte de paisatge des de la diversitat i la transversalitat que aporten diferents autors, els més destacables: Michel Collot, professor de literatura francesa; Alain Roger, professor de filosofia; Paolo d'Angelo, professor d'estètica i Raffaele Milani, professor d'Història de l'Estètica. Les seves aportacions han constituït la part més

significativa del marc conceptual dins del qual s'ha anat estructurant aquest treball, sense deixar de banda, però, altres autors que de manera més puntual han estat del tot imprescindibles.

D'entrada, Michel Collot i la seva obra, *La Pensée-Paysage*, es constituirà com a eix vertebrador dels diferents vessants en què s'estructura aquest treball. Collot proposa una nova cultura del paisatge que superi les dicotomies que sustenten el pensament de la Modernitat. Per Collot, el paisatge és un fenomen que no és només representació, sinó la trobada entre un punt de vista i el món. A més, des del marc conceptual del gir espacial, tindrem, en compte la reflexió de Collot, sobre la "geografia literària", i altres aportacions amb relació a la imatge i l'emoció que reflectirem en l'apartat dedicat al cinema, per bé que en el conjunt d'aquest treball les referències a aquest autor són ben presents arreu.

De la mateixa manera, Alain Roger i la seva obra, *Breu tractat sobre el paisatge*, tindrà força pes en el desenvolupament teòric que ens proposem. D'entrada, hem de dir que Roger sosté que el paisatge és percebut a través del filtre de les arts i d'una lectura estètica. En ser un convençut antiambientalista –perquè, a parer seu, no es pot reduir el paisatge a un ecosistema, o a un patrimoni ancorat en el passat a preservar– Roger acaba per proposar una nova noció, la d'"artialització", que tindrà un lloc destacat en l'aproximació del paisatge que ens proposem dur a terme. Ara bé, són moltes les reflexions d'Alain Roger que ens ajudaran a construir la noció de paisatge, a determinar-ne l'origen, a descobrir per què emergeix en els Països Baixos, i també a teoritzar sobre quin pot ser el seu futur. Així mateix, destacarem les aportacions de Roger pel que fa a quines són les condicions per les quals podem definir si una societat és o no paisatgística, i que difereixen de les que proposa Javier Maderuelo en el seu llibre: *El paisaje. Génesis de un concepto*. Aquesta obra proporciona, a través d'una cronologia històrica, una visió sobre l'origen i evolució del terme, i inclou algunes referències a l'obra d'Augustin Berque.

Un altre enfocament a destacar és la contribució de Paolo D'Angelo i el seu llibre *Filosofia del paesaggio*. D'Angelo aportarà a aquest treball les diferents perspectives d'estudi de l'estètica de la natura, com són el model ambiental d'Allen Carlson, el model atmosfèric de Böhme, el model formalista, i el model geofilosòfic. Al mateix temps, des de la perspectiva del gir espacial i amb la seva proposta del terme "geofilmica", ens permetrà analitzar la relació entre el cinema i el paisatge.

Per la seva banda, la contribució de Raffaele Milani serà cabdal en l'estudi de l'estètica i el paisatge, a través de la seva obra, *El arte del paisaje*, i de l'assaig "Estètica y crítica del paisaje" que es troba en el llibre *El paisaje en la cultura contemporánea*. Milani investiga en les seves obres el significat i el valor del paisatge com a categoria estètica, però també hi ocupa un lloc destacat la investigació de la intervenció material i immaterial de l'home en la natura, i la seva interpretació de l'*Stimmung*. Aquesta noció, elaborada per Georges Simmel,

és una peça clau en la comprensió de la relació entre la natura i el paisatge, i l'abordarem directament des del seu text "Filosofía del paisaje".

La centralitat del paisatge en el pensament actual s'ha abordat des de l'edició que Joan Nogué ha fet del llibre *El paisaje en la cultura contemporánea*, una col·lecció d'assajos sobre el paisatge des de diferents perspectives, i que hem transitat per tal de cercar diferents aportacions sobre l'experiència del paisatge. Per exemple, ens apropem al debat entre paisatge i representació en el si de la postmodernitat amb la intenció de posar de relleu la tensió entre el que és autèntic i el que és simulació amb les contribucions d'Antoni Marí i Àlex Nogué. En aquesta mateixa línia de debat, es troba l'aportació de Claudio Minca, autor que argumenta que la modernitat i la postmodernitat coexisteixen i que, a més, posa l'èmfasi en el paisatge com una experiència en dos moviments articulats: el del punt de vista del qui el mira i la contínua transformació del territori. Per últim, Jörg Zimmer proposa, a través del paisatge, restaurar la unitat entre natura i cultura.

El moviment romàntic, que tractarem en el segon capítol dedicat a la gènesi i evolució del terme paisatge, ha estat abordat des de la perspectiva de Rafael Argullol i el seu llibre *La atracción del abismo*, amb l'anàlisi de dos conceptes claus: "la finestra" i la "contemplació de la contemplació".

Per tractar el paisatge en les ciències socials i a les humanitats i la creació des de la perspectiva del gir espacial, s'han tingut en compte els articles de Jean-Marc Besse. En aquests escrits, el paisatge és concebut com un "espai" obert a les diferents interpretacions de disciplines com ara la història, la geografia, la sociologia, l'antropologia, etc. La contribució de Besse és força important, d'una banda, per la seva síntesi de les diferents línies de recerca en l'estudi del paisatge, i de l'altra, a partir del terme "geograficitat" humana, que ens acostarà a l'experiència de l'espai.

Quant a la relació de la geografia amb el paisatge, ens farem ressò de la visió de Camilo Contreras Delgado que ens situarà, des de l'inici de la disciplina geogràfica i la seva posterior evolució, en una breu descripció de la geografia urbana i de la geografia cultural. Una altra contribució a la geografia cultural que destacarem és la que proposen Joan Nogué i Jordi de San Eugenio amb l'article "Pensamiento geográfico versus teoría de la comunicación. Hacia un modelo de análisis comunicativo del paisaje", en el qual ambdós autors aborden quin és la relació de la geografia contemporània amb les emocions i quin és el paper del paisatge en els processos de comunicació intrapersonal, interpersonal i de grup; així mateix, tindrem en compte la referència d'aquests dos autors als valors tangibles i intangibles del paisatge i els seus usos comunicatius. La reflexió sobre la geografia emocional comptarà també amb la perspectiva de Paloma Puente Lozano que complementarà les aportacions fetes per Joan Nogué a la dimensió afectiva que es dona en el marc de les transformacions contemporànies de l'experiència geogràfica del paisatge. Quant a l'estudi de la relació entre

el paisatge i la sociologia, es farà, en primer lloc, des de la perspectiva de José Manuel Echavarren i el seu article “Conceptos para una sociología del paisaje”, el qual, a partir dels models híbrids proposats per Bruno Latour, aborda la interpretació del paisatge a través de dos conceptes: el “lloc natural” i la “icona natural”, que sovint estan enfrontats, perquè representen dues maneres d’entendre com interactuar amb l’entorn natural.

Per acabar, la reflexió sobre el caminar com experiència filosòfica, estètica i creativa s’ha fonamentat en la lectura de l’obra de Francesco Careri, *Walkspaces*, que proposa entendre el caminar com un instrument estètic que llegeix i escriu l’espai, més enllà d’una manifestació de l’antiart. També s’ha tingut en compte l’obra de Henry David Thoreau, *Caminar*, que ens situa en la tesi segons la qual en l’experiència del paisatge és imprescindible l’element natural. A més, ens farem ressò de la interpretació que en fa Carlo Guareschi, en el seu article “La valenza metamorfica della Wilderness: Esperienza estetica e costituzione individuale in Henry David Thoreau”, des de la perspectiva del concepte fenomenològic de l’*epokhé*. Guareschi argumenta que, en l’acció de caminar, es produeix una desconexió que afavoreix assolir l’experiència del paisatge. Per la seva banda, Frédéric Gros amb la seva obra, *Andar. Una filosofia*, ens aportarà una reflexió sobre la noció de llibertat que l’activitat de la marxa afavoreix, i una visió sobre l’activitat del *flâneur* a finals del segle XIX que albira els moviments dadaistes i surrealistes, precursors del *land art*. Així mateix, amb les aportacions d’Àlex Nogué, tractarem l’acció de caminar en referència a diverses manifestacions artístiques d’antiart, com són els moviments dadaistes, surrealistes i situacionistes. També ens farem ressò de la contribució de Julia Galán sobre el moviment artístic *Fluxus*. Finalment, per tal de tractar el moviment artístic de *land art*, hem recollit les aportacions de Francesco Careri amb *Walkspaces*, i les que fa Tonia Raquejo en el seu article “El arte de crear viajando. El non-site específico”. Raquejo, en aquest mateix article dedica un espai central a l’obra de Perejaume, artista al qual ens referirem més extensament.

Metodologia

Utilitzarem la metodologia qualitativa i concretament la consulta de fonts documentals per abordar la investigació que ens proposem. A partir d’aquí, encetarem una anàlisi crítica i un procediment interpretatiu i subjectiu amb què analitzarem les tesis dels diferents àmbits del coneixement, especialment, el de la filosofia i, més precisament, en la branca de l’estètica, amb l’objectiu d’entendre el perquè de la centralitat del paisatge en la creació contemporània i les alternatives que ha generat aquesta incorporació. A més, s’ha inclòs en l’annex 1, una entrevista amb l’escriptor Toni Sala i en l’annex 2 s’incorporen diferents imatges de les pràctiques artístiques en la natura de Hamish Fulton, Richard Long, Robert Smithson i Perejaume.

D’altra banda, hem de dir que les citacions textuais s’han fet en la llengua original de les fonts que s’han utilitzat.

2. Gènesi i evolució del terme

La paraula paisatge forma part del llenguatge quotidià com a conseqüència de l'ampliació del seu significat a diferents àmbits com són la creació artística, l'ecologisme, la pràctica urbanística o les activitats turístiques. Aquesta polisèmia del terme paisatge ha diluït d'alguna manera el seu contingut precís, com diu Perejaume (2015, p.27): "la paraula <paisatge> (...) és una paraula tan magrejada en congressos, taules rodones i agències de viatges, que amb prou feines és servible". D'aquí la necessitat de conèixer tant la gènesi com l'evolució històrica del terme, per tal de trobar el sentit que conté com a fenomen cultural que pot variar d'una cultura a una altra, d'una època a una altra i en contextos socials diferents al nostre (Maderuelo, 2005, p.17). En aquest sentit, Augustin Berque ha assenyalat quatre condicions necessàries a partir de les quals es pot parlar de societats amb paisatge o sense. La primera d'aquestes condicions és que existeixi una paraula específica que identifiqui al paisatge; la segona, que hi hagin descripcions literàries o poètiques que ens hi apropin; la tercera condició és la presència de pintures o representacions artístiques al respecte i, la quarta, que la societat sigui capaç de conèixer, projectar i realitzar espais dedicats al jardí² (Roger, 2000, p.53).

A partir d'aquesta classificació de Berque, es pot arribar a fer una classificació de les cultures amb relació al paisatge. Els grecs van desenvolupar una actitud essencialment humanista relegant a un segon terme la natura. També és el cas de la cultura romana, especialment en l'època imperial que, tot i que va desenvolupar una literatura denominada pastoral, en què es descriu l'encant dels llocs, és a dir, el que en llatí es coneix com a *locus amoenus*, i va construir jardins, no tenia una paraula específica per anomenar el paisatge ni va generar una autèntica pintura que l'incorporés, com tampoc ho va fer la cultura medieval. Berque, amb les seves condicions i l'èmfasi que posa en la representació lingüística exclou certes cultures de la condició de societats paisatgístiques. Aquesta exclusió ha estat contestada per diferents autors, per exemple, Alain Roger, que dissenteix de la consideració que Berque li dóna a la noció de "protopaisatge"³. Per Roger, el protopaisatge és el terme que li serveix per definir aquelles cultures que compleixen "algunes" de les condicions establertes per Berque (Roger, 2000, p. 60-63). Així doncs, les societats antigues i medievals, són per Roger, societats protopaisagístiques perquè tenen jardins, representacions literàries i pictòriques, encara que

² El jardí es dóna en totes les cultures i civilitzacions com a clos aïllat d'una natura hostil. Tot i que en el segle XVIII els jardins s'obren i retornen a la natura, no deixen de ser imitacions de pintures artístiques. El quadre és l'esquema que fa servir el creador de jardins per operar sobre la natura (Roger, 2000, p. 35-41).

³ Per Berque "protopaisatge" té el sentit de "la relació visual que existeix necessàriament entre els éssers humans i el seu entorn" (Roger, 2000, p. 55)

no tenen un mot determinat per denominar “el paisatge”⁴. A més, segons l’argumentació de Roger, a la cultura romana, per exemple, tot i que no hi havia una paraula exacta per assenyalar “el paisatge” existia en la llengua llatina el mot *topia*, que vol dir terra. Les diferents expressions lingüístiques d’aquesta paraula que trobem en els textos llatins evidencien que eren aproximacions a la paraula “paisatge”⁵. Per Roger, aquestes expressions ens mostren una cultura prou madura per “inventar”⁶ el paisatge, com ho demostra la seva poesia pastoral⁷ i les pintures al fresc de les vil·les pompeianes. Raffaele Milani, també qüestiona la tesi de Berque de societats amb paisatge o sense, perquè la representació del paisatge i el sentiment estètic que provoca la seva representació sorgeix en l’època moderna, però el “paisatge” és una idea antiga que relaciona la humanitat i la naturalesa en un tot, i està vinculada al sentiment del “meravellós”, és a dir, allò que provoca la contemplació. Alhora, Milani ens recorda que la cultura grega, que no té una paraula concreta per referir-se al paisatge, va recórrer a expressions i altres termes per mostrar la percepció de la bellesa del paisatge, de la mateixa manera que ho va fer la cultura romana, com ja hem comentat (Milani, 2015, p. 61).

D’altra banda, una altra qüestió que s’ha de assenyalar, és el fet que el concepte de paisatge sorgeix per primera vegada, no en la cultura occidental, sinó en la cultura xinesa i, per influència directa d’una sobre l’altra, en la japonesa. En la societat paisatgística xinesa la noció de paisatge es consolidarà a partir de la dinastia Song (960-1279), tot i que, sens dubte hi serà present molt abans⁸ (Roger, 2000, p.54). En aquest sentit, convé destacar que aquest fenomen va ser el resultat dels canvis socials i religiosos que es van donar al voltant de 220 dC amb motiu de la decadència de la dinastia Han. En aquesta època es va produir un exili voluntari cap a la naturalesa de membres de la cort imperial. Les persones que es retiraven, tenien un bagatge cultural i sensible que els va permetre, gràcies a la contemplació i a la meditació, considerar la bellesa de la natura en si mateixa i al mateix temps iniciar una recerca individual que va afavorir una intensa creativitat, sobretot en l’àmbit de la cal·ligrafia. El pas de la cal·ligrafia a la pintura es va realitzar, gràcies al caràcter ideogramàtic de l’escriptura xinesa, en traslladar els conceptes i els gestos de l’escriptura a la representació plàstica.

⁴ Per ampliar aquestes consideracions sobre la cultura grega i el paisatge veure: Roger, 2000, p.56-59 . Sobre aquesta mateixa qüestió veure: Raffaele Milani, 2015, p. 61.

⁵ A tall d’ exemple indico algunes d’aquestes expressions amb la traducció que en fa Alain Roger: *Ac topiaria opera* es tradueix com “diversos gèneres de paisatges”; *opera topiaria*, significa “representacions artístiques; *varietatibus topiarium*, que vol dir “diversitat de paisatges” (2000,p. 62).

⁶ Per Alain Roger, en la línia del que proposa Henri Cuenca, el paisatge no existeix ens l’hem d’inventar (2000, p.29).

⁷ “*Tityre, tu que reposes a l’ombra d’un faig immens*”. D’aquesta manera comença la primera *Bucòlica* de Virgili, per Roger sembla prou clar que en aquests versos està implícit un paisatge (2000, p. 60),

⁸ Sobre aquesta qüestió veure: Maderuelo, 2005, 19-20.

Ara bé, en les cultures de Xina i Japó hi ha una idea que és prèvia a la pintura o la poesia: la idea de jardí. El jardí anava més enllà de la representació d'un lloc i responia a la voluntat de produir efectes visuals amb els diferents elements: aigua, espècies vegetals, i roques, per produir sensacions en la seva contemplació (Maderuelo, 2005, p.21). Així doncs, abans de la invenció del paisatge, la humanitat va crear el jardí⁹ com a voluntat d'experimentar "en" la natura, i com un espai tancat en contrast amb la naturalesa que l'envolta. El jardí, és una natura podríem dir "domesticada" que no té per objectiu la utilitat, com seria el cas dels horts o els cultius en general, sinó el gaudi dels sentits. El jardí, segons Raffaele Milani (2015, p. 70-74), té en el seu origen, un model simbòlic que és el Paradís, una unió entre el mite i la poesia que ens remet a una separació entre el cel i la terra. El creador del jardí imita als déus en transformar el caos en cosmos. El jardí és l'art de produir un paisatge natural de manera artificial tenint en compte les concepcions, els gustos i les convencions que determina cada cultura i cada civilització.

En comparació amb la cultura xino-japonesa del paisatge, en el continent europeu, el sorgiment del terme tindrà lloc més tard amb dues arrels lingüístiques diferenciades, una que és germànica *land*, que donarà origen a termes com *landschaft* en alemany que, en el segle xv, significarà contorn d'una ciutat, territori rural; *landskip* en neerlandès, o *landscape* en anglès; i una altra d'arrel llatina: la paraula *pagus*, que significa llogarret. Aquestes dues arrels denoten una construcció gramatical diferent i corresponen també a dues maneres diferents d'entendre, veure i representar el món. Els experts coincideixen en afirmar que la paraula "paisatge" manté una certa ambivalència en les llengües llatines, perquè fa referència a la representació pictòrica d'una part del territori que implica uns valors estètics, mentre que en les llengües germàniques indica únicament el territori en la seva realitat física concreta. En el cas de les llengües llatines, el terme evolucionarà en neologismes com ara *paese*, *paesetto*, *paesaggio* en italià, llengua que, d'altra banda serà la que desenvoluparà el vocabulari més ric i més específic per referir-se al paisatge inserit com a fons de les pintures sacres¹⁰; *paysage* en francès, paisatge en català o *paisaje* en castellà.

A banda de l'origen del terme paisatge, el que ens interessa posar de relleu és que, en la cultura occidental, el paisatge, en la seva mateixa formació i com a terme especialitzat, permet designar un lloc real i també una representació. El paisatge no és només un lloc físic, sinó que és el conjunt d'una sèrie d'idees, sensacions i sentiments que elaborem a partir del lloc i dels elements que el constitueixen.

⁹ Per consultar les característiques del jardí al llarg de la història de la humanitat, veure: Alain Roger, 2000, p.35-42.

¹⁰ Per exemple Vasari l'any 1550 utilitza els termes *paese*, *paesi* i *verzure* per designar els fragments paisatgístics (Maderuelo, 2005, p. 27)

D'altra banda, la invenció del paisatge és possible per dues condicions: perquè els elements naturals s'allunyen de l'escena religiosa, gràcies a la perspectiva, creant una percepció de profunditat, molt diferent als fons daurats de l'art bizantí, i perquè els elements naturals s'organitzen en un grup autònom. A més, en l'elaboració del paisatge tenen un lloc destacat, la mirada i la contemplació, perquè allò que es veu requereix d'un aprendre a mirar per distingir les diferències; aquesta "escola de la mirada" (Maderuelo, 2005, p.32) la proporcionarà el gènere pictòric que prosperarà a partir del segle XVII i culminarà en els segles XIX i XX, en el període comprés entre el moviment romàntic i l'impressionisme.

El paisatge en el món occidental, com esquema de visió, és d'origen pictòric de la mateixa manera que ho és el *shanshui*¹¹ xinès. El paisatge va néixer en les ciutats flamenques a finals del segle XV, com a conseqüència de la progressiva laïcitat dels temes i la utilització dels elements naturals dins de l'enquadrament pictòric. Alain Roger es pregunta per què no sorgeix el paisatge en la pintura italiana, com una evolució lògica dels seu progrés artístic. Les raons que addueix Roger poden conduir-nos a entendre per què els pintors italians no van "inventar" el paisatge. D'entrada, en el Quattrocento, l'escena estava inscrita en perspectiva dins d'un volum quadrangular, el cub escènic. El caràcter tancat d'aquest cub reclamava un recurs per obrir l'escena a través d'una "finestra", però el fons de paisatge que fan els artistes italians no es van acabar d'ajustar a l'escena (Roger, 2000, p.81). Roger, assenyala la impossibilitat, per part de l'art italià, d'afegir en la representació pictòrica els elements naturals, que amb gran qualitat havien representat en les obres anomenades "herbaris" i també en els *Tacuina sanitatis* (Roger, 2000, p.73-80). Els artistes italians van ser molt hàbils en l'execució dels seus estudis i dibuixos sobre els elements naturals, però no van saber encaixar-los en una representació general de la natura. En segon terme, s'ha d'entendre que els pintors italians estaven limitats en la representació dels elements naturals perquè el tema principal en la seva pintura era la representació de la forma humana, una forma de gran contingut simbòlic¹², i la representació de la naturalesa, real o imaginària tenia una funció més secundària. En canvi, els pintors del nord d'Europa, sí que van aconseguir ajustar la representació de la natura en el quadre, la qual cosa els va dur al descobriment del paisatge. A més, els pintors del nord d'Europa, faran ús de la "finestra" que s'obre a l'exterior des de la *veduta* interior. En la finestra flamenca, el paisatge s'organitza lliurement indiferent als personatges. La finestra és un marc on s'aïlla i s'insereix la natura com una miniatura. A partir d'aquí, per constituir el paisatge només caldrà dilatar

¹¹ *Shanshui* vol dir literalment "muntanya d'aigua". Pel que fa al origen i evolució del paisatge a la Xina antiga, veure: Roger, 2000, p.66-69. Per altres aspectes de la reflexió de la cultura xinesa sobre el paisatge veure: Collot, 2011, p. 91-103.

¹² S'ha de tenir en compte que l'Església que era el principal client i mecenes dels pintors i escultors italians, encarregaven obres d'inspiració i representació religiosa.

aquesta finestra fins a les dimensions del quadre¹³ (Roger, 2000, p.81-83). Així doncs, després de la seva aparició, el paisatge s'anirà desenvolupant en el segle XVII, amb l'escola neerlandesa de pintura, per assolir la seva culminació, en el segle XVIII, amb l'escola pictòrica anglesa. Després, a finals del segle XIX el paisatge aconseguirà noves fites amb l'escola francesa de *Barbizon* i l'impressionisme i en les primeries del segle XX, amb els diferents "ismes" de les avantguardes artístiques.

2.1. Modernitat

El paisatge manté una relació estreta i alhora ambigua amb la modernitat de la mateixa manera que la noció de modernitat és relativa, en expressar una polisèmia oberta a diferents interpretacions¹⁴, perquè mentre que a l'interior d'aquest període, els seus referents i significacions van canviant, la modernitat presenta, des del punt de vista de la llarga durada¹⁵ una unitat relativa. Per això, Michel Collot afirma que la modernitat és alhora, una, i plural. Ara bé, sembla que es pot afirmar que, en algun sentit, el que s'ha anomenat època moderna significa una ruptura dins de la història de la nostra civilització occidental, una ruptura amb l'ordre antic i medieval (Collot, 2011, p. 56).

Quant al tema que ens ocupa: el paisatge, cal dir que neix en l'època moderna com a fet lingüístic i artístic que permetrà una nova representació i percepció del món i marcarà una frontera amb el cosmos antic i medieval¹⁶ (Collot, 2011, p.57). Ara bé, l'aparició del terme i la seva representació pictòrica, d'una banda, i la irrupció de la modernitat, de l'altra, no són fets absoluts que apareixen de sobte, sinó que van ser el resultat de les condicions que es van gestar des del Renaixement.

¹³ El mestratge dels pintors flamencs farà encara un pas més enllà en el seu refinament quan reflecteixen la "finestra" en un mirall. Aquesta troballa flamenca introduirà un reflex a l'interior del quadre (Roger, 2000, 81). Com exemple, veure: *El matrimoni Arnolfini*. Jan Van Eyck. 1434.

¹⁴ Modern, etimològicament, vol dir allò que és del temps present oposant-se allò que és antic i que en el segle XIX-XX, va donar lloc a una cerca sistemàtica de la novetat. El mot modernitat fa referència a la qualitat del modern, als valors que el determinen. Modernisme, vol dir mode d'expressió, i si prenem l'accepció vinculada a l'art serà un moviment cultural vinculat a l'arquitectura i les arts decoratives, per exemple: el modernisme català, l'art *nouveau* a França.

¹⁵ Sota la perspectiva de la *llarga durada* tindrem en compte la relativa unitat en el temps de la Modernitat pel que fa als seus valors: progrés, raó i comunicació, que han arribat fins als nostres dies. La historiografia parla d'un període contemporani a partir del segle XVIII, però de fet es tracta de la intensificació dels valors i del sistema modern. Si estem o no en un període postmodern és una polèmica en la qual no entrarem de moment.

¹⁶ El cosmos anterior a la modernitat anava lligat a la noció de lloc, terme que podem definir com una limitació topogràfica i cultural. En el lloc es constituïa un microcosmos on territori i comunitat compartien el mateix codi de valors, creences i significacions. Aquest microcosmos estava en relació analògica amb un macrocosmos regit per un ordre immutuable i en relació anagògica amb un món superior que el reduïa a una còpia o més ben dit, a una imatge imperfecta (Collot, 2011, p.58).

Convé també destacar un altre aspecte i és que el paisatge mantindrà una relació ambivalent amb la ciència moderna, d'una banda compartirà els coneixements de la geometria i de l'òptica que formen part del moviment de matematització de l'espai, i de l'altra, s'hi oposarà en tant que el paisatge no pot ser una representació purament racional perquè és el lloc d'una experiència sensible. A més, malgrat les temptatives per unificar i racionalitzar l'espai pictòric, el paisatge en la història de l'art europea està relacionat amb dues qüestions, diríem, poc quantificables i totalment subjectives: la primera, és el paper de la perspectiva, fonamentada en *el punt de vista* i en *el punt de fuga*, o sigui que depen del lloc on se situa el subjecte; i la segona, té a veure amb la percepció del llunyà que està relacionada amb fenòmens que, a banda de no poder ser mesurables, són portadors de valors afectius (Collot, 2011, p. 59). En definitiva, les relacions entre el paisatge i la ciència moderna són al mateix temps indiscutibles i problemàtiques, en la mesura que la ciència tractarà la naturalesa de forma objectiva, homogènia i uniforme per poder objectivar l'espai i mesurar-lo, allunyant-se de tota experiència subjectiva i sensible.

2.2. Romanticisme

L'ambigüitat de la relació entre el paisatge i la modernitat continuarà en el romanticisme, perquè l'art i la literatura romàntica s'oposaran al racionalisme de la Il·lustració, i a les transformacions que es donaran en la societat occidental, com a conseqüència de la revolució Industrial. Per la comprensió de la relació del paisatge amb la natura i la cultura, des del punt de vista del romanticisme, s'han de tenir en compte dues qüestions fonamentals: la primera és la consciència tràgica que té el moviment romàntic de l'escissió entre l'home i la natura¹⁷. Davant d'aquesta escissió l'artista romàntic respondrà amb una imatge de paisatge "ideal" on s'unifiquen raó i llibertat. Rafael Argullol ha definit aquesta imatge com a "finestra interioritzadora": "Estos encuadres de la escisión [...] el <cisma> [...] que atormenta al artista romántico, toman su forma más peculiar en el tema –reiterado en la pintura moderna- de la <ventana interiorizadora>" (2000, p.58). Aquesta finestra¹⁸, aquest enquadrament, reflectirà el que pels romàntics era la tensió entre l'exterior del subjecte, on situen la reflexió, la consciència i la racionalitat, i l'interior del subjecte, és a dir, la imaginació i el món dels somnis (Argullol, 2000, p.59). La segona qüestió té a veure amb la contemplació romàntica que Argullol, defineix com: "una contemplació de la contemplació" (2000, p.63). En contra de la mimesi realista, la confrontació del romàntic amb el seu entorn

¹⁷ Consciència tràgica perquè no és possible el retorn a una naturalesa on l'home participi en plenitud, com una totalitat.

¹⁸ A diferència de la finestra que en el segle XVI s'obria a l'exterior per mostrar el paisatge.

es trobarà mediatitzada per una confiança absoluta en la subjectivitat i l'inconscient¹⁹, com diu Argullol (2000, p.59):

En el paisaje, la contemplación romántica de la Naturaleza sólo secundariamente es una contemplación del exterior: la mirada fundamental, aquella que pone en juego y otorga su confianza a la fuerza de la Imaginación, es hacia el interior, hacia el Inconsciente.

La contemplació en la representació pictòrica romàntica es considera com una contemplació de la contemplació, perquè sovint el quadre inclou un espectador representat, algú que contempla el mar o la muntanya, i aquesta contemplació és la que, alhora, contempla l'espectador del quadre²⁰.

Mentre que el paisatge en la mirada del segle XVI serà el camp prop de la ciutat, en el segle XVIII, quan l'art inventi paisatges nous com són la muntanya, el mar o el desert, que fins llavors estaven considerats com "regions espantoses"²¹, es donarà una nova categoria a la bellesa: el sublim, que transformarà la sensibilitat occidental. La bellesa d'un paisatge no s'apreciarà per ella mateixa, sinó pel gust, per la idea o per el sentiment que el subjecte vulgui inserir-hi. Així doncs, la literatura i l'art romàntic s'oposaran a la Modernitat, però a la vegada, s'establirà una altra de les relacions de doble sentit que vinculen el paisatge amb aquest període, i que Michel Collot assenyala a partir de les reflexions de Charles Baudelaire²² que qualificarà l'emoció, la contemplació i el sentiment de la natura com a valors romàntics i a la vegada moderns: "Qui dit romantisme dit art moderne –c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini" (Collot, 2011, p.60-61). Per Baudelaire, "la Modernitat" artística residia d'una banda, en tot allò que era transitori i contingent en l'art, i d'altra banda, en el que era etern i immutable. Aquest posicionament de Baudelaire era fruit del seu rebuig a la pintura realista de finals del segle XIX, perquè, segons aquest autor, estava sotmesa al model representatiu de la fotografia, un suport que era un producte de la ciència i la tècnica, que per ell, era incapaç d'expressar l'essència de l'art modern i del paisatge, és a dir, l'intercanvi entre l'exterior i l'interior, entre l'objecte i el subjecte (Collot, 2011, p.61).

¹⁹ L'impressionisme, l'expressionisme i el surrealisme, que exploraran el subjectivisme i l'inconscient, seran deutors del romanticisme.

²⁰ Aquesta contemplació dins de la contemplació podem observar-la en les pintures del pintor Caspar David Friedrich: *Monjo a la vora del mar*, 1808/10; i *El viatger davant d'un mar de núvols*, 1818.

²¹ La muntanya ha estat un espai sagrat i pur des dels inicis de la humanitat, un espai temut que anirà assolint una nova valoració al llarg de la Il·lustració amb el desenvolupament del coneixement científic de la naturalesa i l'aparició de la categoria estètica del Sublim (Nogué, 2008, p. 14).

²² Collot es fa ressò de l'obra de Baudelaire publicada l'any 1868, *Le peintre de la vie moderne*, en la qual parla sobre la Modernitat.

2.3. Segle xx

A finals del XIX i fins els anys 70 del segle XX la relació crítica de l'art i la literatura amb la tradició comportarà el rebuig i el trencament de la mimesi. D'una banda, el paisatge perdrà centralitat com a imatge pel fet que serà possible reproduir-lo mitjançant tècniques fotogràfiques o d'enregistrament cinematogràfic, però, al mateix temps, el paisatge assolirà una nova dimensió subjectiva gràcies al punt de vista del creador, que interpretarà un paisatge segons una organització que va més enllà de la figuració i la perspectiva. Aquesta subjectivitat farà possible la progressió de diversos moviments artístics, com són l'impressionisme i les avantguardes del segle XX, que renunciaran a la representació de la realitat. Les avantguardes, que podem considerar com a "moviments moderns" (Collot, 2011, p.62), s'interrogaran de manera cada cop més radical sobre el paisatge, desconstruint l'espai, deixant de banda les convencions fixades per la tradició pictòrica i acabaran reduint a dues dimensions el quadre, tancant la finestra, que des de la seva creació, se suposava que l'obria a l'exterior (Collot, 2011, p. 62-63).

A partir de 1960, alguns artistes decideixen "actuar" dins de la mateixa natura, posant en marxa una experiència que s'expressarà en el *land art*. Aquestes obres per la seva pròpia configuració dins d'un espai extens, moltes vegades de difícil accés, sotmeses a una alteració constant a causa dels fenòmens naturals, són obres que no es poden observar de manera massiva i l'única manera de fer-les "visibles" serà a través de mitjans de reproducció com la fotografia o l'enregistrament, sigui fílmic o videogràfic. Per aquest motiu, en l'experiència artística del *land art*, es genera una paradoxa amb relació al criteri inicial d'aquest moviment artístic en contra de la imatge reproduïda, perquè la recepció del *land art*, en general, ha de retornar al circuit tradicional d'exposició de les sales d'art, per bé que ja no es tracta de mostrar l'obra en si mateixa, sinó la seva reproducció en diversos formats, amb una qüestió afegida, i és que l'obra potser ja ha desaparegut.

Tal com s'ha dit fins ara, paisatge vol dir, al mateix temps, representació pictòrica d'una part del territori, i el mateix territori. Això suposa que existeix una relació entre el paisatge i la natura, una relació que és primordial pel pensament ecològic i ambiental. Aquesta perspectiva ambiental s'ha desenvolupat a través de l'evolució de la tradició geogràfica, que considera el paisatge com una construcció social i cultural que està subjecte a un substrat físic. Cap als anys setanta del segle XX, la noció de paisatge va ser objecte d'una anàlisi crítica des de la geografia i, finalment, es va optar per altres termes alternatius considerats més objectius com ara el de "geosistema". A partir d'aleshores, una part de la recerca va seguir amb l'estudi del paisatge en la seva dimensió material com una realitat territorial generada per la interacció de factors físics i/o humans. Paral·lelament, han aparegut altres corrents, més o menys influenciats per les aportacions de la fenomenologia, amb una nova aproximació a l'espai que "percebem" i l'espai que "vivim", que globalment han estat

qualificats com a “geografia cultural”²³. Des de la perspectiva de la geografia cultural anglosaxona s’ha de deslligar la idea de natura del concepte de paisatge, perquè aquesta vinculació és un tòpic nascut en el romanticisme²⁴. Tanmateix, els estudis del paisatge de l’escola nordamericana²⁵ combinen les dimensions naturals i culturals del paisatge, però els vinculen sobretot amb el sentit de lloc o territori²⁶. Com exemple d’aquest punt de vista assenyalarem les aportacions de John Brinckerhoff Jackson, autor que se situa en contra de la concepció del paisatge només com a representació, com a fenomen aïllat sense orígens ni funcions, sense relació amb l’existència. Per Jackson, el paisatge és també una manera de veure i d’imaginar el món, però és una realitat objectiva, material. És a dir, tot paisatge és cultural, ja que està bastit socialment, és un sistema d’espais elaborats per l’home en la superfície de la terra i respon als desitjos de la comunitat (Besse, J.M.;Tiberghien, G., 2003, p. 20).

2.4. La centralitat del paisatge en el pensament actual

El concepte polisèmic del paisatge ha propiciat en els darrers anys diversos corrents de recerca que volen sintetitzar diferents punts de vista que van des de les aproximacions objectives a les subjectives, del “naturalisme” al “culturalisme”, del concepte d’espai al de paisatge. Aquesta diversitat i transversalitat de “relat”, aquest travessar entre les fronteres de les disciplines acadèmiques, és la conseqüència d’un altre debat que es dona avui dia sobre quin és el paper que té el paisatge en el trànsit de la modernitat a la postmodernitat²⁷. Mentre que la Modernitat està associada al progrés lineal, a l’optimisme històric, a les veritats absolutes, l’existència de categories socials ideals i la uniformitat del coneixement, el postmodernisme és un corrent de pensament propi de les arts i les ciències socials que qüestiona el projecte científic de la modernitat i posa el focus en la diferència, en la fragmentació i en la indeterminació. Això no vol dir que l’etapa moderna hagi estat superada, la postmodernitat ha generat el seu propi espai i el seu paisatge, però de fet, Modernitat i postmodernitat coexisteixen i interaccionen a través de mecanismes complexos (Nogué, 2008, p. 17). El fracàs del model universalista ha donat pas al que

²³ Per bibliografia específica sobre les diferents aproximacions pluridisciplinars a la noció de paisatge, veure: Brunon, 2010, p.2.

²⁴ El moviment romàntic considerava la universalitat del concepte de bellesa i el relacionava amb la natura.

²⁵ A partir dels anys 20, Carl O. Sauer encunya el terme paisatge cultural i la majoria de geògrafs culturals nordamericans són seguidors del seu llegat acadèmic.

²⁶ Pels ambientalistes, sobretot canadencs i nordamericans, el paisatge està lligat a una natura salvatge, la *wilderness* dels grans espais americans.

²⁷ Diferenciem seguint a Nogué (2008, p.16-17) entre “posmodernitat” que definirem com una etapa i un concepte per definir la lògica econòmica, social, cultural i territorial del capitalisme tardà, i el “postmodernisme”, que definirem com un estil i un mètode que es basa en la “desconstrucció” del llenguatge i la narrativa.

Derrida anomena “principi del desordre taxonòmic”, és a dir, una pluralitat de discursos sense ordre jeràrquic. Més que teoria o teories, el que hi ha són “dàrsenes” on els diferents discursos s’arreceren mentre mantenen entre ells una relació de conflicte i de competició (Asensi, 2008, p. 193).

Des d’aquesta perspectiva, sense ser exhaustius, destacarem, la teoria que caracteritza el paisatge —a banda de per la seva configuració natural— com la integració d’elements entreteixits de memòria històrica, literària i artística, és a dir, la que considera que les dades físiques i biològiques estan vinculades a l’obra de l’home i, d’aquesta manera, es carreguen de memòria i de significat. En aquest sentit, destacarem les propostes del filòsof francès, Alain Roger, que d’una manera radical considera que la dimensió pictòrica és la que determina el territori. De fet, per Roger, l’home “inventa” el paisatge, i és el paisatge dels pintors qui guia la nostra percepció del paisatge real. La contemplació del paisatge real contemporani està impregnat d’un paisatge arquetípic que s’ha transmès de generació en generació, a través de la pintura, la fotografia i els mitjans de comunicació, en el marc d’un procés de “socialització” del paisatge que ha creat un imaginari col·lectiu, compartit i socialment acceptat (Nogué, 2008, p.12-13).

D’altra banda, volem parar atenció a la paradoxa que es produeix entre el paisatge i el món contemporani, tenint en compte la crisi d’autenticitat, l’hegemonia de la banalitat, i la reproducció obsessiva d’imatges de la cultura popular que estan agreujant la distància entre el paisatge arquetípic i el paisatge real cada cop més homogeni²⁸. De fet, hem de dir que en el paisatge, la diferenciació entre la realitat i la seva representació es constitueix, com ja hem explicat, des del mateix moment en què és “inventat”, per tant, podem afirmar que en el paisatge sempre es fa palesa la tensió entre el que és autèntic i la simulació, entre l’original i la còpia (Nogué, 2008, p. 16-17). A més, Paolo d’Angelo, des d’una perspectiva estètica, ha introduït en aquest debat la relació que existeix entre la imatge i la natura. La imatge suplanta la cosa natural i per això impedeix la relació real del subjecte amb la cosa representada, com diu D’Angelo (2014, p.84): “Le immagini della natura hanno ucciso la natura, perché hanno reso impossibile, con la loro proliferazione e i loro scadimento, un’esperienza autentica del mondo naturale”.

Aleshores, com “funciona” avui dia el paisatge? quin és el seu futur, atesa la creixent complexitat de la nostra societat? D’entrada hem de dir que en els darrers anys, les relacions entre societat i natura han estat pensades des de la globalitat, des de la idea del gir espacial segons el qual tot espai pot ser “mirat” com un paisatge, perquè la frontera entre la natura i l’espai “artialitzat” *in situ* per l’ésser humà, ha desaparegut. A més, vivim en una transició que portarà a altres modalitats de codificació dels paisatges, per exemple la

²⁸ Per aprofundir en aquest tema de la manca de llegibilitat i pèrdua de l’imaginari paisatgístic veure: Josep M. Montaner, 2008, p. 233-248.

consideració del paisatge urbà. Així doncs, com a mostra de les diferents reflexions teòriques en destacarem, en primer terme, la que fa Claudio Minca (2008, p. 225), segons la qual podem dir que el paisatge respon a una experiència que té dos moviments: el del punt de vista del que mira i es desplaça a través d'un paisatge, i el punt de vista que determina els canvis que es produeixen pel temps atmosfèric i la llum, i també, per la transformació material contínua del territori. Les condicions que fan possible un paisatge són irrepetibles i això posa en qüestió la categorització del paisatge com a objecte. El paisatge, com a representació i en el moment de la seva constitució es regeix per una determinada estructura espaciotemporal, una estructura en què coincideixen les nocions d'ordre i desordre²⁹ que un determinat grup social, en un moment històric concret determina i per aquest motiu, el paisatge no pot prescindir de la política, de la moral i de l'ètica (Minca, 2008, p. 223).

En segon terme, reflectirem el que proposa Alain Roger per indagar cap on va el futur del paisatge. Per aquest autor es tracta d'investigar sobre certs indicis i senyals. Sobre aquesta qüestió, Roger ens remet a d'altres autors com són: Pierre Francastel, François Dagognet i Bernard Lassus. L'historiador de l'art, Pierre Francastel, va iniciar fa quaranta anys la seva anàlisi sobre com els pintors en lloc d'utilitzar el tradicional espai euclidià³⁰, generaven altres espais nous, heterogenis de corbes, de forces, i d'espais-polisensorials en un esforç per adquirir una experiència directa de les forces de la natura. Tanmateix, el que Francastel proposa és abandonar la idea de que l'univers és l'augment fins l'infinit del cub escenogràfic al centre del qual es desplaça l'home (Roger, 2000, p. 128). D'altra banda, en la mesura que avui dia es viuen noves figuracions del paisatge que sorgeixen com a conseqüència de l'acceleració de les velocitats, i del desenvolupament dels mitjans audiovisuals³¹, s'ha ampliat l'experiència del paisatge que ja tenim consolidada en el nostre imaginari. Ara mateix hi ha paisatges més dinàmics, hi ha paisatges sonors, olfactius i altres registres que no fan altra cosa que enriquir la pràctica paisatgística. El segon indicatiu que assenyala Roger, és el del "palimpsest" que ens posa en contacte amb autors com el filòsof François Dagognet, i l'arquitecte paisatgista Bernard Lassus. Dagognet oposa la "panoràmica" que va imposar el Renaixement amb les formes modernes d'apreciació del paisatge i que per ell són l'exploració de la natura construïda, o més o menys conreada, abordant-la com un palimpsest sobrecarregat d'escriptures múltiples. Per la seva banda, Lassus coincideix amb la idea de palimpsest de Dagognet en considerar que el paisatge té mil capes i mil profunditats òptiques, cinètiques, memoritzades, imaginàries (Roger, 2000, p.129).

²⁹ Les nocions d'ordre i desordre tenen assignats determinats valors. L'ordre expressa una harmonia, mentre que al desordre s'associa la por però també el desig de transgredir l'ordre.

³⁰ L'espai euclidià està fonamentat en les tres dimensions.

³¹ Els mitjans audiovisuals han permès descobrir paisatges desconeguts fins ara, com són les imatges de l'espai o de la profunditat dels oceans.

3. El paisatge a les ciències socials, les humanitats i la creació: el gir espacial

El Renaixement va “inventar” un model espacial que es fonamentava en la perspectiva lineal i el punt de fuga en situar el subjecte i l’objecte absolutament separats per un interval que era susceptible de mesura³². Més endavant, en el segle XVII, a partir de Galileu, l’extensió substitueix la localització antiga i medieval. D’aquesta manera, s’arriba a la Modernitat, que tendirà a negar l’especificitat dels llocs i del paisatge en favor d’un espai abstracte i universal conforme a les exigències de càlcul i de la tècnica. A partir del segle XVIII, el discurs se centra en el temps en detriment de l’espai, el temps es configurarà com una noció dialèctica, en moviment, que pressuposa el progrés i la vida, mentre que l’espai es relacionarà amb tot allò que és conceptual, analític i fix, per bé que, a partir d’aleshores l’espai agafarà un nou vigor com a problema històric i polític (Brenna, 2012, p. 83).

Aquest és el model històric en què ha transitat la societat occidental des de la Il·lustració, amb el domini de les idees d’evolució, de ruptura i de revolució. La dimensió poètica i invisible, un determinat estat d’ànim que subsistia en el paisatge de la Modernitat, es diluirà en les ciències socials, i més concretament, en la geografia, que transformaran l’espai i el paisatge en “cosa”, en objecte, en cartografia (Minca, 2008, p.217). Aquest concepte de l’espai “cosificat” encara subsisteix, avui dia, en la idea d’un subjecte, sigui ciutadà, turista o consumidor que estàticament gaudeix de manera passiva del paisatge, sovint, l’ús i el tracte que es fa del paisatge són com el d’una col·lecció d’imatges que es reproduïxen *ad infinitum*, a les qual s’han d’investir de significats perquè siguin capaces de suscitar emocions, sentiments i sentit de pertinença (Minca, 2008, p.219).

Aquest model entrarà en crisi en els últims cinquanta anys en aflorar altres dimensions dels fets humans i socials. Mentre que la mirada paisatgística s’ha relacionat amb el desplegament i la projecció sobre el món exterior d’un codi cultural, l’origen del qual s’ha de buscar, sobretot, en la història de la pintura (Besse, 2011, p. 9), l’espai ha estat concebut durant molt de temps com una abstracció o com una dada física. Ara bé, aquesta concepció ha canviat a partir de la necessitat d’un “gir espacial”³³ en el pensament social crític, a partir del qual, l’espai és vist com un producte i una construcció social fruit de les relacions

³² Per aprofundir en la reflexió sobre aquest model espacial veure la contribució del geògraf italià Farinelli, Franco a través de la conferència “El fin del Nuevo Mundo y el inicio del nuestro: el regreso de la geografía” pronunciada al CCCB el 30-10-2013.

³³ Podem definir el gir espacial com el moviment transdisciplinari que des d’una crítica a l’hegemonia del paradigma historicista i també a les idees postmodernes de “fi de la història” i “desaparició de l’espai” que s’han desenvolupat en els anys 80 del segle passat. Alguns autors donen suport al gir espacial com un nou paradigma científic que permet una nova definició i aproximació a l’espai en el si dels estudis dels fenòmens socials i humans (Knebusch, 2011).

interpersonals. Des d'aquesta perspectiva, el paisatge es relacionarà no només amb l'àmbit artístic, sinó que serà considerat en altres àmbits de la cultura. Els historiadors, els sociòlegs, el geògrafs, entre d'altres, ampliaran l'estudi del paisatge, des del punt de vista de la història de les cultures visuals, cercant el paper que les representacions del paisatge havien exercit en l'organització d'aquestes cultures. Així, per exemple, ens trobarem amb aportacions com ara la de Jean-Marc Besse que afirma que el paisatge clàssic havia estat "construït" en relació a una naturalesa ideal, i alhora representava el poder establert, això és, l'aristocràcia i la burgesia i el seu paper en la societat. Aquesta concepció clàssica del paisatge el va instaurar com a mercaderia i, alhora, com a espectacle per contemplar-lo visualment des de l'exterior³⁴ (2010, p. 10).

Arran d'aquest nou enfocament, la manera de concebre i definir el paisatge ha estat objecte de nombroses aproximacions crítiques. Besse aplega en cinc orientacions o pols teòrics els diversos debats i controvèrsies que es desenvolupen amb la intenció de clarificar l'actual situació cultural i epistemològica del paisatge. Aquestes orientacions, de les quals farem una breu síntesi a continuació, són presents en la línia de recerca de les diferents ciències socials i humanístiques (2010, p. 261).

La primera i més estesa és la que defineix el paisatge com una representació cultural elaborada per la història. El paisatge es presenta, en aquest cas, com una interpretació o una lectura de l'espai. La noció de representació pot agafar-se en sentit restrictiu, com a representació estètica, o d'una manera més àmplia, com a representació social. La segona orientació defineix el paisatge com una manera col·lectiva d'habitar el món, com el lloc on la humanitat troba refugi i identitat. En aquest cas, el paisatge és concebut com un espai ètic i polític. Aquesta orientació està força present en els treballs dels antropòlegs, dels geògrafs i, alhora, dels historiadors (Besse, 2010, p. 262). El paisatge, en el tercer pol teòric que proposa Besse, és abans que res una realitat material que reflecteix la presència i l'articulació de forces objectives independents de les percepcions i les representacions socials. La quarta aproximació al paisatge és l'anomenada "fenomenològica"³⁵ una línia de pensament que trobem, per exemple, en Michel Collot. El paisatge per aquesta orientació s'interroga sobre "el ser en el paisatge", sobre la manera en què els éssers humans estan en

³⁴ Besse resumeix les característiques que les ciències socials contemporànies van imprimir en la cultura paisatgística europea entesa, aquesta última, com a institució burgesa: en primer lloc, es tracta d'una cultura que posa l'ull i la visió en el centre de la percepció del paisatge menystenint altres sentits; segon, és una cultura centrada en Europa, l'occident, que deixa de banda altres models culturals; tercer, és una cultura essencialment masculina; quart, la representació de l'espai correspon a un espai de control per a la constitució dels imaginaris nacionals; finalment, el conjunt d'imatges paisatgístiques, siguin mediàtiques o artístiques, tenen un paper en fer més natural les empreses colonials (2010, p.2).

³⁵ S'ha de tenir en compte, segons Anne Sgard, que la perspectiva fenomenològica en la geografia s'ha desenvolupat com una resposta crítica a l'hegemonia del positivisme (2011, p. 28).

el món i com s'hi relacionen a través del cos i la sensibilitat. Per últim, la cinquena orientació de recerca és la que considera el paisatge com un projecte, és a dir, el paisatge és portador d'una mena de dinàmica, i a la vegada, és conduït per aquesta dinàmica que pot ser social, econòmica, natural o política. En aquesta orientació, el paisatge està en moviment, en constant transformació. Aquesta última concepció la trobem molt desenvolupada en el treball d'arquitectes i paisatgistes (Besse, 2010, p. 263).

En relació a aquestes propostes, en aquest capítol i en la línia del que proposa Jean-Marc Besse, ens interessa tractar i explicar com s'inscriuen en l'espai els fets humans i socials, i el seu ressò en les ciències de la societat i les humanístiques. Ens proposem esbrinar quina és la importància que té pels individus i les societats la gestió i la representació de l'entorn espacial en què es mouen, més enllà d'un enfocament del paisatge com a representació artística i, per tant, també cultural. Besse assenyala que actualment hi ha noves maneres d'aprehensió del paisatge, ja que no només podem parlar en termes de mirada, espectacle, exterioritat i de distància. El paisatge no està separat de la nostra vida quotidiana, és proper a nosaltres, en formem part, i és una de les condicions del nostre "*être-au-monde*" (Besse, 2011, p. 13). Això fa que hàgim d'apropar-nos al paisatge amb nocions com "*engagement dans*" la qual cosa ens condueix a pensar el paisatge com a substància en la qual participem. Mentre que la Modernitat havia fomentat la ruptura entre l'home i la natura, ara mateix les diferents disciplines humanístiques i socials, proposen el paisatge com a model i com a espai d'experimentació on es poden reunir l'art i la natura, la ciència i l'experiència, la tradició i la innovació. Podem dir, aleshores i d'acord amb Collot, que el paisatge és el lloc on es retroben i interaccionen natura i cultura (2011, p. 65-67).

Les disciplines que hem escollit per tractar el ressò del "gir espacial" en les ciències socials són la geografia i la sociologia, perquè hem considerat que mostraven prou clarament aquest efecte que esmentàvem i també perquè podem analitzar com aquestes ciències participen de manera transversal en el concepte de paisatge. No hi hem incorporat la història perquè ja l'hem tractada, no exactament en la qüestió metodològica, però sí en el capítol segon, en fer un recorregut històric del terme paisatge. Per acabar, també ens ha semblat il·lustratiu deixar constància, des del context del gir espacial, de la relació del paisatge en el desenvolupament d'una "geografia literària" vinculada a la creació literària i d'una "geofilmica" relacionada amb l'art del cinema.

3.1. Geografia

A partir del segle XIX, les diferents escoles geogràfiques europees, molt influenciades pel llegat de l'alemany Alexandre Humboldt³⁶, faran interessants contribucions a la idea de paisatge. En aquest sentit, destacarem la geografia alemanya i la seva concepció segons la qual paisatge i regió són conceptes sinònims, mentre que per l'escola geogràfica francesa, a partir del treball de Pau Vidal de la Blache, el paisatge serà la "fisonomia", aquella característica que diferencia un espai d'un altre, una regió d'una altra, i que el fa únic i irrepetible. Aquesta fisonomia és fruit de la interpenetració entre naturalesa i cultura i es materialitza en el paisatge. En canvi, en la geografia russa no es posa tant l'accent en la dimensió cultural, sinó que se centra més en l'essència objectiva del paisatge que està darrere les formes percebudes per l'observador (Frolova, 2001). En termes generals, i com a resum, es pot dir que la geografia com a disciplina científica donarà a la humanitat un "saber" que garantirà la cultura i la manipulació del planeta, perquè com tota teoria, porta aparellada inevitablement la introducció d'un nou ordre social i polític. És per això que, en un moment determinat, el paisatge es converteix en el vehicle més propici per transitar des de l'estètica cap a la seva conversió en concepte científic, en combinar en el paisatgisme geogràfic les dimensions naturals i culturals. El paisatge serà un dels resultats del compromís entre raó científica i raó d'estat, entre la nova estructura de la cultura burgesa i les exigències paral·leles de legitimació de la presa del seu poder, un compromís que es traduirà en la invenció geogràfica de la Modernitat: l'estat nació (Minca, 2008, p. 214-215).

El paisatge ha estat explorat per les principals corrents de la geografia, al llarg de bona part del segle XX. Per exemple, la geografia que defensen els materialistes-naturalistes, ha intentat encabir el paisatge dins del marc de l'ecologia científica. Per la seva banda, la geografia econòmica està molt interessada en quantificar els costos i els guanys del paisatge, i la geografia de les representacions ha desenvolupat prou anàlisis sobre el discurs i les imatges. Per últim, la geografia cultural s'ha centrat sobretot en l'anàlisi de les percepcions i de les representacions (Sgard, 2011, 27). De les diferents perspectives geogràfiques d'aquest període, però, en destacarem la geografia urbana i la geografia cultural que sorgiran en el món acadèmic anglosaxó i més concretament en els Estats Units i Canadà. La geografia urbana anglosaxona, que es desenvolupa a partir dels anys 50 del segle passat, focalitza l'estudi del paisatge urbà en la divisió i l'ús de la terra³⁷. Aquests aspectes són tractats des del punt de vista econòmic, deixant de banda els aspectes culturals que es

³⁶ El paisatgisme geogràfic de Humboldt combina les dimensions naturals i culturals del paisatge (Nogué, 2009, p. 30), a més hem de dir que per Humboldt, el concepte de paisatge es fonamenta en un doble sentit: un de més comú i freqüent, propi de la naturalesa estètica i literària, i un altre de més soterrat, que té una accepció objectiva, material i concreta, segons Minca, aquesta és la clau per entendre la penetració del concepte de paisatge en les futures ciències socials (2008, p. 216).

³⁷ Hem d'assenyalar que, segons l'etimologia del terme *landscape*, l'arrel, *land*, inicialment estava relacionada amb el mot la terra, en el sentit de l'ús i la transmissió de la seva propietat.

poden donar en la conformació urbana de l'espai. Més endavant, però, es generarà un interès per la qualitat ambiental, la preservació històrica i el ressorgiment de la qüestió cultural³⁸ que ampliarà la concepció de la ciutat com un lloc on hi ha unes estructures materials, però que també aplega un seguit d'aspectes culturals que configuren el seu espai (Contreras 2005, p. 61). Així doncs, es pot afirmar que les aproximacions a l'estudi del paisatge des de la geografia urbana se situen en dues perspectives diferents: l'objectivista, que se centra en els aspectes abans esmentats de divisió i ús del sòl, i la subjectivista, que se centra en la percepció de l'espai des del punt de vista de les dimensions històriques i culturals, de l'apreciació emocional i de les conductes dels individus associades al paisatge (Contreras, 2005, p. 62).

La geografia cultural, cap els anys setanta del segle xx, inicia una nova etapa que deixa enrere una perspectiva centrada en l'objectivitat i les aproximacions al paisatge "des de fora" i es farà ressò d'una descripció del món segons l'experiència directa que en tenen les persones (Contreras, 2005, p. 65). En aquests anys, la geografia cultural posarà l'èmfasi en la centralitat del subjecte en la construcció del paisatge. Així mateix, posarà en valor nocions com ara: el simbolisme, el significat, la identitat i el territori, perquè és una geografia del món viscut centrada en el concepte de l'espai com a nucli de significat, d'identificació personal i de vinculació emocional (Nogué, San Eugenio, 2009, p. 37). La geografia cultural donarà resposta als nous interessos que suscita el paisatge. Aquests interessos neixen arran d'una major extensió urbanística de la ciutat, amb la consegüent implantació de noves infraestructures, i gràcies a una major conscienciació ambiental i sensibilitat estètica que fa possible la creació de nombrosos grups que creen opinió i s'amplifiquen en els diferents mitjans de comunicació, i també pel paper rellevant en la formació i la consolidació de les identitats territorials (Nogué; San Eugenio, 2009, p. 30). Així mateix, des d'un punt de vista conceptual, la geografia cultural, en el context de la postmodernitat i les seves filosofies, ha ampliat el camp de les seves recerques a diferents àmbits, i això es tradueix en una renovada atenció a les categories d'espai i d'espacialitat, i un interès pels nous llenguatges i formes de representació. D'altra banda, la geografia cultural posa l'èmfasi en els significats que són negociats i construïts a través dels discursos d'agents humans i no humans³⁹ i que incideixen en les noves categories que expliquen avui dia la pràctica del paisatge (Contreras, 2005, p. 66).

³⁸ En 1920, Carl O. Sauer va encunyar el concepte de "paisatge cultural". Sauer farà de la cultura el conjunt d'eines i artefactes que permeten a l'home actuar sobre el món exterior, a més, cultura també són els elements biològics (plantes i animals) que l'home utilitza per modificar el medi natural i fer-lo més productiu (Contreras, 2005, p. 64).

³⁹ Aquest és un tema comú en les filosofies postmodernistes, en la geografia cultural actual s'ha de tenir en compte el punt de vista de grups específics com són: la perspectiva de gènere, de classe, d'ètnicitat, etc. (Contreras, 2005, p. 66)

Dins la reflexió global de la geografia cultural i la seva relació amb el paisatge, també val la pena aprofundir en la perspectiva que aporta Besse⁴⁰ i que sintetitzarem a partir del terme de la “geograficitat” humana⁴¹, com una experiència de l’espai en què l’ésser humà entra en contacte amb la terra. Ara bé, quan parlem de “terra” no ho fem en sentit general o abstracte, sinó que es tracta de la terra pensada com a superfície a recórrer, com un espai obert que té una estructura particular: la base i l’horitzó, és a dir, una estructura que mostra el moviment i alhora la tensió que es desplega entre un aquí i un allà, i que fa possible una obertura de l’espai gràcies al qual el món emergeix. Així doncs, l’experiència del paisatge se situa en aquesta obertura; és tot allò que està al voltant de l’ésser humà, no com un cercle tancat, sinó com un desplegament de distàncies i d’orientacions que atreuen al moviment, en tant que per Besse, l’experiència geogràfica de l’espai es dona d’entrada en el moviment que s’impulsa des d’un lloc. És aquest moviment el que dissenya literalment l’espai, és en aquest moviment que s’edifica l’existència humana (Besse, 2011, p. 19-20).

3.1.1. Geografia emocional

En els darrers anys hi ha un interès creixent per l’espacialitat de l’emoció, el sentiment i l’afecte, i per això, les emocions han estat reintroduïdes en l’anàlisi geogràfica contemporània des de l’horitzó epistemològic de les idees postestructuralistes sobre el subjecte, l’experiència i la identitat (Puente Lozano, 2012, p. 273). L’anomenat “gir emocional” aplega diferents perspectives que volen reflexionar sobre la relació entre les emocions i els paisatges i, en general, sobre l’espai públic.

Per començar, s’ha d’entendre que la vida té una dimensió espacial i una altra emocional. L’emoció expressa la trobada entre el món en el qual vivim i la nostra realitat interior. També podem definir l’emoció com una complexa sèrie d’interaccions entre factors objectius i subjectius, mediats per l’activitat del sistema nerviós i hormonal, que produeixen l’aparició d’experiències afectives. A més a més, l’emoció genera processos cognitius, activa encaixos fisiològics a les condicions d’estimulació, i dirigeix l’acció (Nogué; San Eugenio, 2009, p. 47). La geografia emocional vol comprendre l’emoció des del punt de vista de la seva mediació i articulació socioespacial, i no com a estat mental subjectiu interioritzat, és a dir, les emocions són pensades no com a atributs individuals, sinó que se’ls confereix un valor en la construcció social. El que cal destacar d’aquesta línia d’investigació sobre

⁴⁰ Més amunt, en parlar del gir espacial ja hem assenyalat algunes de les consideracions de Jean-Marc Besse.

⁴¹ Besse, a partir de les aportacions del geògraf i filòsof francès Eric Dardel, concep la geograficitat humana com l’expressió i l’exteriorització d’una relació entre l’home i la superfície de la terra (Besse, 2011, p. 19).

l'espacialitat de l'emoció, el sentiment i l'afecte, és que pretén integrar el paisatge i l'espai com a elements centrals de la pròpia estructura de l'experiència, i també com una part més de la trama en la qual estan inserits els subjectes, els objectes i els esdeveniments que conformen la nostra identitat.

A més, hi ha un progressiu convenciment per part de les ciències socials que les emocions són més rellevants del que es pensava. En els darrers anys, s'ha anat consolidant una crisi profunda que ha provocat la manifestació de noves propostes vitals i creatives que qüestionen el model de creixement, els valors socials en boga, la competitivitat i l'individualisme. Arran de la situació de *crisi* actual, ens trobem davant d'un col·lapse de les estructures materials i ideològiques i es dona pas a noves concepcions que han suposat el retorn de les emocions, l'obertura cap als sentits i l'experiència immediata del món (Nogué, 2009, p. 22). Segons aquesta perspectiva, la vida és, en essència, espacial i emocional al mateix temps, perquè els individus interactuen emocionalment de manera contínua amb els llocs i els hi imprimeixen significats, que més tard, els retornen a través de les emocions que l'espai els desperta (Nogué, 2009, p.22).

Així doncs, l'experiència paisatgística es fa ressò d'aquestes interaccions de l'espai i l'emoció, que generen demarcacions subtils, fluïdes i dinàmiques (Puente Lozano, 2012, p. 278). Per exemple, des de la geografia s'ha treballat en la consideració de l'experiència del subjecte i el paisatge que emergeix en els diferents tipus de pràctiques corporals, com ara: el passeig pels boscos o l'ascensió a muntanyes, en definitiva, l'apropament a un paisatge determinat no com una acció immòbil de contemplació, sinó com una experiència dinàmica on el paisatge afecta l'individu desvetllant una emoció que el commou. Aquesta trobada, en la qual s'entretreixeixen la corporalitat i l'afectivitat, va més enllà de la simple subjectivitat, ja que el subjecte acaba formant part de la pròpia trama del paisatge (Puente Lozano, 2012, p. 277-278). En el mateix sentit, en els darrers anys, també s'han desenvolupat diferents estudis que relacionen el paisatge, els indrets naturals, amb el benestar de les persones, el que s'anomena, els "paisatges terapèutics", és a dir, es considera que determinats paratges són medis poderosos per produir efectes salutífers i estats de benestar que poden transformar la vida emocional de les persones (Puente Lozano, 2012, p. 277).

Un altre exemple de les interaccions entre les emocions i el paisatge el podem trobar en el canvi que ha experimentat la geografia emocional, en deixar de banda la noció d' "emoció" i adoptar la idea d'"afectivitat", concepte que posa l'èmfasi en l'emoció com a inseparable de la materialitat, de la corporeïtat, d'un sentit d'emergència del subjecte, i de les particulars, contingents i canviants configuracions afectives que marquen la seva identitat (Puente Lozano, 2012, p. 277). D'acord amb aquesta autora, podem definir "els paisatges afectius",

primer com l'expressió geogràfica i, en segon lloc, com la concreció material i simbòlica de les nostres afeccions. Els paisatges afectius són els indrets als quals sempre tornem, ja sigui amb la imaginació, amb el cos o la memòria i que constitueixen per a nosaltres una referència essencial, tot i que, el retorn a aquests paisatges, reals o imaginaris no és possible pel caràcter dinàmic de l'espai, per la seva mobilitat (Puente Lozano, 2012, p. 279).

3.1.2. El paisatge en els processos de comunicació

Des d'una perspectiva geogràfica, un altre aspecte que volem tractar, encara que sigui breument, és el paper social i cultural del paisatge com a mediador dels processos de comunicació i destacar-ne alguns usos comunicatius. D'entrada, hem de dir que el paisatge és un factor primordial en els processos de construcció d'imaginariis individuals i col·lectius, i també ho és, en la creació i consolidació d'identitats territorials. Així doncs, aquesta interrelació entre paisatge i identitat territorial és la conseqüència de l'interès per les possibilitats de comunicació del paisatge (Nogué; San Eugenio, 2009, p. 44). Però el que ens interessa ressaltar en primer lloc són els efectes que el paisatge genera en els processos de comunicació intrapersonal i interpersonal. La comunicació intrapersonal genera processos de comunicació interna, com a resultat de la interacció, la vivència i l'apropiació del paisatge per part de l'individu, que es tradueixen bàsicament amb imaginariis i simbologies (Nogué; San Eugenio, 2009, p.49). Després, és generat la posada en comú, dins de la comunitat, de la percepció individualitzada del nostre entorn que s'incorpora en els missatges que llencem a l'exterior. A partir d'aquests missatges es poden alterar les percepcions dels altres individus sobre el paisatge, i obren la possibilitat de fixar l'"espai" com una variable comunicativa mediadora dels processos de comunicació humana. Un exemple d'aquest procés comunicatiu que hem explicat es pot observar en la comunicació externa institucional, en la qual hi ha un ús del paisatge com a icona de promoció turística, o en les campanyes d'educació ambiental (Nogué; San Eugenio, 2009, p.50-51). Ara bé, el que volem destacar és que el paisatge, a banda de la seva materialitat, té un protagonisme inqüestionable en el processos de comunicació perquè és constitueix com a receptacle de missatges, d'elements intangibles, és a dir, d'imaginariis, de símbols i també estereotips, que hem de desxifrar mitjançant la seva descodificació (Nogué, San Eugenio, 2009, p. 51).

La segona qüestió a destacar de la relació entre comunicació i paisatge és la dimensió econòmica que genera, en particular, la incidència que té aquesta dimensió en les campanyes i els anuncis publicitaris, i el seguiment que fem dels processos comunicatius que generen imaginariis i estereotips de paisatges a través dels mitjans de comunicació de masses. Les últimes tendències en l'anàlisi del paisatge i la comunicació, i dels seus usos comunicatius, han posat l'èmfasi en les identitats territorials que estan vinculades a l'emergència de la imatge de "marca" i la importància que té en les estratègies de

màrqueting i publicitat. Des del punt de vista de la comunicació, en el paisatge, es busca un valor afegit que permeti optimitzar les seves possibilitats d'explotació comunicativa. L'objectiu és buscar un missatge més enllà de l'espai físic i es potencien valors intangibles com són els valors estètics, morals, simbòlics i identitaris per construir un missatge emocional vinculat a un territori concret. Estem d'acord amb Joan Nogué (2008, p. 46) quan afirma que el paisatge té un paper rellevant en el procés de formació, consolidació i manteniment de les identitats territorials i és també un argument comunicatiu de primer ordre en estratègies de ciutats, regions, etc., i de promoció turística. Ara bé, paradoxalment, aquests imaginaris singulars, que volen ser diferents als altres, contrasten amb la tendència actual cap a la homogeneïtzació d'espais i paisatges.

3.2. Sociologia: el paisatge com a construcció social

L'interès per la representació, la percepció i la pràctica social del paisatge s'han constituït en els darrers anys en categories científiques que formen part de les ciències socials, com és el cas de la sociologia. La tradició sociològica, de fet, no havia tingut en compte l'estudi del paisatge, segurament en base al principi fundacional sociològic de Durkheim que diu que els fets socials s'expliquen necessàriament a partir d'altres fets socials, amb la qual cosa, el context natural queda fora de l'acció social (Echavarren, 2010, p. 1109). Ara bé, Georges Simmel estableix una relació entre l'espai i la societat⁴², al mateix temps que assenyalava que les diferents qualitats de l'espai influeixen en els grups socials i aquests també tenen un efecte en la determinació de l'espai. Per Simmel, la representació de l'espai físic, dels seus límits, de les seves possibilitats i restriccions és el resultat de formes de sociabilitat fluides en canvi constant (Brenna, 2012, p. 88). Tota acció humana, seguint l'argument de Simmel, passa en determinades coordenades espacials que són el resultat d'accions recíproques i dels processos d'interpretació i significació que impliquen (Brenna, 2012, p.89). L'espai no existeix en si mateix, sinó que es construeix d'acord amb pràctiques i programes d'accions, com, per exemple, anar a peu o els projectes d'arquitectes o urbanistes, i també, a partir de discursos i representacions figuratives i simbòliques (Brenna, 2012, p.85).

Per tant, podem afirmar que el paisatge sí que es pot tractar des d'una perspectiva sociològica i, en aquest apartat, ens proposem abordar-lo en tant que categoria d'estudi sociològic per estudiar les representacions socials i la interpretació social del paisatge, a més de la influència que exerceix sobre la comunitat, i com aquesta influència té, al mateix temps, una repercussió en la interacció amb el medi natural (Echavarren, 2010, p. 1110). Ara bé, no abordarem el paisatge, *per se*, sinó que analitzarem quines són les relacions

⁴² Per Simmel, l'espai no és només un espai físic, és també una construcció social, un producte de l'entramat de vincles entre l'individu i el grup (Brenna, 2012, p. 88).

socials que hi tenen lloc, és a dir, analitzarem el paisatge com una activitat mediatitzada per les normes socials i per l'univers simbòlic de la comunitat, i també com un producte de pràctiques socials quotidianes. En aquesta activitat s'estableix un diàleg, un procés d'interacció social, en posar en relació processos socials amb marcs simbòlics. La manera en què l'individu es representa el paisatge està molt vinculada al que en pensen els altres, i la construcció simbòlica del paisatge és el resultat de confrontar les diferents construccions simbòliques, la del subjecte i la dels altres (Lunginbühl, 2008, p. 2).

Així doncs, en l'anàlisi sociològica del paisatge, segons explica Echavarren, hem de destacar tres dimensions: la material, la cultural i l'emotiva, tenint en compte que les fronteres entre aquestes dimensions són molt difuses (Echavarren, 2010, p.1111). Més enllà de la imatge i les representacions culturals, la realitat material proporciona la base a partir de la qual es construeixen multitud de significats socials, per bé que aquesta realitat material és, per la sociologia, una realitat construïda perquè cada societat l'ha modelat segons les seves necessitats i constitueix el resultat de la interacció entre l'àmbit social i el natural. L'espai no és mai neutre, se li assignen, identifiquen i classifiquen tota mena d'inscripcions socials, de manera que, en l'espai, s'hi exerceixen tot tipus de relacions de poder i pressions socials (Aínsa, 2003, p.26). Per la seva banda, la dimensió cultural engloba els valors que es projecten en el paisatge, sovint a través d'arquetipus socials que influeixen en les conductes i generen expectatives concretes que afecten la pròpia "construcció" de l'individu i l'essència de la comunitat social en forma d'identitat i pertinença. També les emocions que provoca un paisatge afecten l'acció social, per exemple: l'emoció que es produeix davant un paisatge, sigui per la seva morfologia, sigui perquè desencadena mecanismes d'adaptació al medi natural, constitueix el nucli de la preferència paisatgística. A més, un exemple de com les emocions poden esdevenir elements de cohesió d'una societat, es dona quan les persones se senten vinculades emotivament amb un determinat paisatge i estan, per això mateix, més disposades a protegir-lo (Echavarren, 2010, p. 1111).

Per tal de reflectir la complexitat del paisatge, Echavarren ens proposa integrar una aproximació materialista amb una de culturalista. Aquesta operació es pot realitzar a partir del concepte de Bruno Latour dels models híbrids⁴³. Amb aquest model, la sociologia pot abordar dos conceptes claus en la interpretació contemporània del paisatge: el de "lloc natural" i el d'"icona natural" (Echavarren, 2010, p.1124). El lloc natural és un tipus de

⁴³ La hipòtesi de Latour és aplicar, a l'estudi de la societat, el model utilitzat per l'etnografia en què cada element és, alhora, real, social i narrat. En els híbrids es fon naturalesa i cultura. Existeixen en la Ecosfera entorn del subjecte i poden manifestar-se en forma material o immaterial. Per Latour "modern" designa dos conjunts de pràctiques totalment diferents. El primer conjunt de pràctiques crea, per "traducció", una barreja entre gèneres d'éssers totalment nou: híbrids de naturalesa i cultura. Les xarxes són un exemple d'aquestes pràctiques. El segon conjunt crea, per "purificació", dos àmbits ontològics completament diferenciats: la dels humans i la dels no humans, que correspondria, segons Latour, a la crítica. Per ampliar, veure: Latour, 2007, p.15-30.

paisatge històric, social i referencial amb el qual les persones d'una comunitat determinada interaccionen des de sempre i del qual són capaços de controlar les definicions i interpretacions culturals que s'hi generen. En canvi, la icona natural respon a un procés pel qual un paisatge esdevé en símbol d'una comunitat sense que hi hagi un recorregut en el temps, és a dir, un recorregut històric i d'interacció directa (Echavarren, 2010, p. 1124).

Per això, aquestes diverses maneres d'interpretar el paisatge acaben generant diferents actituds i interaccions que poden entrar en conflicte a nivell de control material de l'espai, és a dir, del seu ús i de la seva gestió. La tensió entre la comunitat que viu en un lloc determinat, sigui rural o urbana, i que té una relació consolidada amb el lloc natural, i la construcció social d'un espai natural com a "icona natural", té diverses conseqüències com ara l'expansió econòmica i la integració en les xarxes de circulació de béns i serveis. A més, podem entendre la icona natural, des del punt de vista marxista, com una mercaderia en la qual s'amaguen les relacions socials que han produït un determinat paisatge urbà o rural. En ocultar aquestes relacions socials en la "producció" del paisatge, es crea un procés de "naturalització" de l'espai o paisatge on no es tenen en compte les relacions d'explotació i les desigualtats socials que l'han fet possible en el seu aspecte actual. Així doncs, com diu Echavarren: "La <naturalización> de un espacio natural que es consecuencia de la actividad humana implica la <des-historicidad> del mismo" (2010, p. 1125).

3.3. Paisatge i creació⁴⁴ en el context del gir espacial: literatura i cinema

En aquest apartat el que ens proposem, des de la perspectiva del gir geogràfic en les ciències socials i humanístiques, és analitzar de quina manera es vincula el paisatge amb activitats artístiques prou representatives com són la literatura i el cinema. És a dir, posarem de relleu les relacions que la literatura i el cinema mantenen amb el seu entorn espacial, en el quadre històric que la mundialització està reforçant i que suposa la renúncia d'un model lineal i unitari, el qual és substituït per un altre de temporalitats múltiples superposades en l'espai-temps (Collot, 2011).

Per començar, podem determinar el paisatge com una metàfora que representa fets existencials i socials, que adopta la forma de l'abstracció d'un lloc, en el qual emergeix un punt de vista subjectiu que pot adoptar diferents llenguatges descriptius: el pictòric, el literari i el cinematogràfic, entre d'altres (Aínsa, 2003, p. 25). Ara bé, un dels vincles més potents del paisatge amb els diferents llenguatges artístics és la imatge de la naturalesa. Mentre que en les arts plàstiques, el paisatge es materialitza per imatges visuals que són

⁴⁴Per tal de complementar aquest apartat dedicat al paisatge i la creació, en l'Annex 1, està reflectida l'entrevista amb l'escriptor Toni Sala, en l'obra del qual, el paisatge hi ocupa un lloc rellevant.

prou identificables⁴⁵, en el cas de la literatura, això és més difícil perquè fa servir les paraules i el llenguatge⁴⁶ per descriure el món que ens envolta (Mari, 2008, p. 146). La relació entre el paisatge i la literatura arrenca determinada pel fet que, a l'escriptor, no li és possible sinó descriure el paisatge de la naturalesa a partir de les seves idees subjectives, que són fruit de la imaginació, l'enteniment i la sensibilitat (Marí, 2008, p. 142). Així doncs, el paisatge existeix en la literatura en la mesura que l'escriptor hi projecta la seva pròpia presència imaginativa i formalitzadora (Marí, 2008, p. 152). Cal insistir en el paper que juga la imaginació en la construcció del paisatge narratiu o poètic com a resultat de la inesgotable indeterminació que es dona en el paisatge, entre el que és visible i el que és invisible, entre el que és infinit amb el que és finit. Aquesta multiplicitat d'espais atreu als artistes cap a l'horitzó del paisatge, en tant que els permet examinar el seu l'horitzó intern i extern que, a més, els convida a perllongar allò que veuen, a través d'una segona mirada: la imaginació (Collot, 2011, p. 94).

Sobre el tractament de l'espai en la novel·la, que podem anomenar espai novel·lesc, hem de considerar que no és només el suport a l'acció, sinó que és un conjunt de relacions entre els llocs⁴⁷ que podem interpretar com a paisatges i les persones que participen i expliquen els esdeveniments de la trama. En aquest sentit s'ha destacar l'emergència de diferents espais en la novel·la. En primer lloc, hem de parlar d'un espai subjectiu, que hem d'entendre com un espai discursiu, un espai verbal del "jo" narrador, que també és el context on es desenvolupen les trames de la novel·la. En segon lloc, hi ha un altre espai que està lligat a la psicologia dels personatges i que condiciona el seu caràcter. En aquest espai textual evolucionen els sentiments, les actituds, les "presències", les quals desborden l'espai de la creació estètica en trobar-se amb el lector, que representa un nou punt de vista que ben segur establirà un espai propi amb noves evidències i nous límits (Aínsa, 2003. p.32).

D'altra banda, a partir de l'experiència sensible, hem de tenir en compte que el sentit del text es basa en la disposició dels elements que el componen, és a dir, que l'escriptor ha de cercar i reactivar la materialitat significant de les paraules, força oblidada en l'ús conceptual de la llengua. L'escriptor ha de ser prou hàbil per crear noves relacions i solidaritats inèdites entre els mots, i d'aquesta manera expressar la singularitat de la seva relació amb el món (Collot, 2011, p. 202-203). Ara bé, a banda de l'experiència del paisatge amb el món sensible i imaginatiu, en l'essència de qualsevol narrativa, no poden deixar de banda el món de les idees, el món del pensament. En aquest sentit, Collot assenyala que la literatura, malgrat

⁴⁵La pintura ens presenta la cosa en si mateixa.

⁴⁶El llenguatge i les paraules són un sistema abstracte que dona vida a les idees com a representacions mentals. Les idees són les imatges de les coses que percebem amb els sentits que no tenen correlat amb la realitat objectiva (Mari, 2008, p. 141-142).

⁴⁷ siguin naturals o decorats.

que utilitza un mitja d'expressió més abstracte que les arts plàstiques, s'inspira en l'experiència sensible per produir un "pensament fonamental", que no és de l'ordre conceptual, sinó que prové del lloc del nostre "contacte amb les coses" (Collot, 2011, p. 201). Com s'ha explicat més amunt, el paisatge no és només un quadre que contemplem a distància, sinó un espai en què ens submergim i recorrem. La literatura és molt adequada per explicar aquesta immersió en el paisatge que aplega tots el sentits i el cos (Collot, 2011, p. 203).

3.3.1. La "Geografia Literària"

Per la nostra temàtica, dins el marc de la creació literària, ens interessa especialment la relació que s'estableix entre l'espai, o millor dit els espais⁴⁸ i la creació literària, des de la perspectiva del gir espacial⁴⁹ i les seves implicacions. És cert que l'interès per les relacions que la literatura manté amb l'espai no són noves, sinó que han estat presents en els estudis de literatura comparada i en la mateixa història literària, però ha estat en els darrers vint anys que un nombre important de treballs han estat dedicats a la inscripció de la literatura en l'espai, i la representació dels llocs en els textos literaris. Aquest canvi epistemològic sorgeix de la presa de consciència per part de la geografia de la dimensió espacial dels fenòmens socials, i també com a conseqüència d'un corrent, la geografia cultural, que posa l'èmfasi en la dimensió humana i sensible de l'espai. Aquest canvi farà possible que la geografia i la literatura, dues disciplines, en principi, estranyes l'una respecte l'altra, conflueixin en el terme que ens proposa Collot⁵⁰: "la geografia literària". A la pràctica, podem dir que els geògrafs troben en la literatura la manera d'expressar la relació concreta, afectiva i simbòlica que uneix l'home amb els llocs, i d'altra banda, els literats es tornen més atents a l'espai on es desenvolupa la seva escriptura. Ara bé, hem d'insistir en l'especificitat literària de les obres literàries i com ens apropem a elles perquè convé remarcar que la

⁴⁸ En la reflexió de l'espai intervenen diferents construccions espacials que tenen sentit: l'espai viscut, l'espai verbal, l'espai novel·lesc, i que corresponen als diferents punts de vista amb els quals podem interpretar-lo.

⁴⁹ Ja hem parlat del gir espacial a l'inici d'aquest capítol pel que fa referència a les ciències socials. Ara bé, dins de la multidisciplinarietat interpretativa de l'espai s'ha de tenir en compte que, a banda de ser una construcció social i cultural, també és discursiu, és a dir, que en els textos literaris hi ha un tractament de l'espai, o millor dit, del "lloc" com a categoria que reflecteix millor els espais que es revelen significatius per l'acció humana i es transformen en lloc d'història i d'identitat (Picallo, X.; Araújo, S., 2013)

⁵⁰ Les referències a Collot que es mostren en aquest subapartat es poden ampliar, a banda del text que es referencia en la bibliografia, en el vídeo [Data de consulta: 15-10-2015]. URL: <www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/tendances_actuelles_de_la_geographie_litteraire_michel_collot.14338>

geografia literària no és un annex a la geografia cultural. A més, s'ha de tenir en compte que la crítica, avui dia, respon a aquest estat de la mateixa creació literària, estudiant el conjunt dels gèneres literaris en tant que l'espacialització ha trencat els seus límits. Per exemple, és el cas de la poesia, que cada vegada més es desplega en l'espai de la pàgina o la novel·la, que tendeix a ser un "relat d'espai"⁵¹ (Collot, 2011).

Collot analitza l'evolució de les pràctiques i les formes d'escriptura en aquesta nova integració de la dimensió espacial en els estudis literaris en tres nivells diferents, però, alhora, complementaris: el d'una "geografia de la literatura", que estudiaria el context espacial en el qual es produeixen les obres i que situaríem en el pla geogràfic, però també en l'històric, social i cultural; el d'una "geocrítica", que estudiaria les representacions de l'espai en els mateixos textos i que situaríem sobretot en el pla de la imaginació i la temàtica; i, finalment, el d'una "geopoètica", que estudiaria les relacions entre l'espai i les formes i gèneres literaris, i que podria menar a una teoria de la creació literària (Collot, 2011).

Així doncs, l'espai ocupa un lloc cada vegada més important en la ficció contemporània com a resultat de fenòmens més generals que caracteritzen la nostra època i que Collot qualifica com la fi d'una certa concepció del subjecte i de la història, i l'adveniment d'una nova visió del món i de l'home. La creixent importància de l'espai en la poesia i el relat, està al servei d'una redefinició del subjecte creador o del personatge, els quals resulten inseparables del paisatge que els envolta. De la mateixa manera, els paisatges que envaeixen la ficció contemporània expliquen la història dels éssers humans i de la societat. Collot insisteix, i més endavant ens en farem ressò, a afirmar que l'activitat literària reposa sobre la hipòtesi d'una solidaritat entre la *res cogitans* i la *res extensa*. L'escriptura és una forma d'espacialització del subjecte, que necessita, per explicar-se, projectar-se en l'espai: el de la pàgina i el del paisatge. Per concloure i seguint la tesi de Collot, precisarem que renovant les metàfores espacials amb les quals nodrim els nostres relats, la literatura contribueix a una renovació de l'esperit i de la condició humana. A partir de l'estudi d'aquestes metàfores, podem donar fe que l'espai, pels escriptors, no és només un quadre exterior, sinó que l'espai porta en sí mateix, els valors i les significacions de la imaginació del creador, alhora que és el lloc que potenciarà la invenció lingüística i formal (Collot, 2011).

3.3.2. El cinema i el paisatge

D'entrada, hem de dir que el paisatge i el cinema tenen una relació que podríem qualificar de problemàtica si considerem que el cinema, com a art del moviment, no sembla acoblar-se a la concepció del paisatge com a representació pictòrica que ens situa davant d'una

⁵¹ Expressió que Collot manlleva de Michel De Certeau (Collot, 2011).

imatge estàtica, per bé que, paradoxalment, l'espectador cinematogràfic resta immòbil davant la pantalla. Altrament, l'expressió cinematogràfica del paisatge està molt lluny de la visió global d'una extensió, perquè els plans de paisatges, a excepció de les anomenades "panoràmiques", ofereixen a l'espectador una imatge discontinua i fragmentària, atès que l'única possibilitat de tenir una visió global, una impressió d'unitat espacial del paisatge en el cinema, s'aconsegueix a través del muntatge. Així doncs, les característiques de discontinuïtat, mobilitat i fragmentació, totes elles comunes a la descripció moderna del paisatge, també ho són en el seu tractament cinematogràfic. Per exemple, en la tria de determinats plans cinematogràfics, hi ha una intenció de submergir l'espectador en un determinat "ambient" perquè el tractament que es fa de la part del paisatge que està fora de camp. El cinema sovint fa palès el paisatge com una evocació, sense arribar a mostrar-lo, de manera que l'espectador ha de forçar la imaginació per copsar-lo (Collot, 2011, p. 153).

El cinema, com a mitjà de representació que descriu el paisatge, ha utilitzat, des dels seus inicis, un seguit de recursos tècnics materials per tal de destacar certes qualitats del paisatge. Per exemple, en les pel·lícules antigues en blanc i negre, és molt important el seu grau de sensibilitat per aconseguir reproduir contrastos entre els blancs i els negres que donen més expressivitat a les imatges. De la mateixa manera, la incorporació i l'ús del color en el cinema ha fet possible mostrar el paisatge, cada vegada més, tal com el veiem. Un tercer condicionant tècnic té a veure amb el format de la pel·lícula⁵², que determina les proporcions de les pantalles en les sales d'exhibició. A més, un altre factor que influeix en la manera de representar el paisatge és la pràctica i el llenguatge cinematogràfic de cada director que es materialitza en la utilització de diferents preses amb plans llargs o plans seqüència que proporcionen una vista panoràmica de l'espai. De la mateixa manera, quan es generalitza la utilització de preses aèries, s'aconsegueix caracteritzar l'espai amb la narració, i proporciona a l'espectador la sensació d'estar desplaçant-se en el paisatge. També hem d'assenyalar que en el tractament del paisatge que fa el cinema, és primordial l'ús de la música, perquè la banda sonora dóna a les escenes una forta càrrega simbòlica o cultural. (Gámir; Valdés, 2007, p. 18-19). Ara bé, el cinema no està interessat en el paisatge com un "fons" decoratiu, al contrari, el que realment li interessa no és la representació d'un paisatge, sinó de quina manera es viu un paisatge, quina és la relació que s'instaura amb el paisatge (D'Angelo, 2014, p. 63), en aquest sentit, el paisatge es converteix en el vehicle que contribueix al desenvolupament de la narració cinematogràfica, ja sigui amb la utilització de paisatges estereotipats que faciliten la comprensió de l'espectador, ja sigui per reforçar l'explicació dels comportaments o sentiments d'alguns personatges (Gámir; Valdés, 2007, p.19).

⁵² Ens referim als formats Cinemascope, Vistavisión i altres que donen més espectacularitat al paisatge amb la utilització d'angulars per obtenir una profunditat de camp (Gámir; Valdés, 2007, p. 18).

Convé destacar que hem de considerar el paisatge en el cinema des del punt de vista d'un subjecte que no es posiciona davant d'ell com un espectador immòbil i indiferent, sinó com l'espai on té lloc una experiència emocional, és a dir, en el paisatge, l'espectador es desplaça, en tant que adopta el punt de vista del director, i aquest aconseguix emocionar-lo. En aquest punt rau una de les principals funcions⁵³ de l'experiència del paisatge en el cinema: la seva capacitat per commoure'ns. Ara bé, l'emoció no ha estat tractada pels teòrics del cinema⁵⁴, en considerar-la un subjectivisme o millor dit, un sentimentalisme (Collot, 2011, p. 154). Ara bé, seguint l'argumentació de Collot, sembla prou clar que el paisatge pot aportar al cinema una intensitat afectiva que supera les motivacions relacionades amb la situació, l'acció i la psicologia. Els plans de paisatge són emprats com a pauses narratives que desvien l'atenció de l'espectador de la trama i dels personatges, en el moment en què aquests desapareixen i són substituïts per la música⁵⁵, la qual s'encarrega d'explicar l'emoció més enllà del llenguatge i de la "imatge acció". Per això, Collot proposa la idea d'una "imatge-emoció" que conté al mateix temps percepcions i afectes que són transformats en el moment de projectar-los en l'espai. Així doncs, l'emoció del paisatge no és només el resultat de la projecció dels sentiments interiors del subjecte, també hem de comptar amb les impressions que aquest recull del món exterior. En aquest intercanvi, segons Collot, el subjecte emocionat surt d'ell mateix per estendre's en l'espai. Per aquest subjecte, el paisatge no és un espectacle a contemplar des de l'exterior, sinó que és el lloc on hi està estretament entremesclat (Collot, 2011, p.154-155). D'altra banda, en el cinema, les significacions que aporta el paisatge no cal que siguin explicades a través de comentaris ni tampoc en referència a un codi simbòlic, sinó que el significat d'un pla paisatgístic és de l'ordre de la connotació i no de la conceptualització; roman implícit, i el trobem inscrit, per exemple, en les qualitats sensibles del so i de la imatge (Collot, 2011, 156).

⁵³ Les altres funcions són la referencial i l'estètica (Collot, 2011, p. 154).

⁵⁴ Els teòrics del cinema, influenciats pel modernisme s'han decantat més per l'artefacte, tret dels assaigs del director rus Sergei Eisenstein que situava el paisatge i l'emoció en el cor de la seva reflexió sobre que la natura no és indiferent (Collot, 2011, p. 154).

⁵⁵ En el cinema, la música, de la mateixa manera que ho fa el paisatge, expressa un sentit immanent al sensible, de naturalesa estètica i afectiva que no es pot traduir ni conceptualitzar (Collot, 2011, p. 156).

4. Filosofia i paisatge

4.1. El paisatge més enllà del dualisme del pensament de la Modernitat

El terme “paisatge” que neix en el tombant del segle xv, permetrà una experiència lligada a aquesta noció que inclou, d’una banda, una nova representació i, de l’altra, una nova percepció del món. En la Modernitat l’experiència del paisatge s’enfocarà des de la seva contemplació estètica⁵⁶, però s’ha de tenir en compte que, al mateix temps, des de la racionalitat, s’engegarà una observació científica de la natura que donarà, en les primeries de la Revolució Industrial, un seguit de transformacions que afectaran no tan sols les tècniques de producció, sinó també l’organització de la societat, la vida quotidiana i els costums. Un dels trets definitoris de la Modernitat és l’emancipació del subjecte de l’ordre religiós i moral establert fins llavors i la secularització del pensament. Això farà possible una revolució científica i, de retruc, el desenvolupament d’una tecnologia que menarà a l’individu a modificar la seva relació amb la naturalesa. La ciència i la tecnologia permetran a l’home dominar la natura, però, al mateix temps, provocaran la desfeta dels lligams sensorials i afectius que l’unien a ella.

A més, s’ha d’assenyalar que la relació entre l’experiència del paisatge i la Modernitat és problemàtica, perquè el paisatge no és només una representació racional subjecta a unes lleis de la geometria, sinó que també és el lloc on es desenvolupa una experiència sensible solidària entre el dins i el fora, entre la consciència i el món, una experiència que es contraposa a la ciència moderna i la tesi ontològica del dualisme que afirma l’existència de dues substàncies radicalment diferents i irreductibles: la *res cogitans* i la *res extensa*.

L’intent de superació de la dualitat objecte i subjecte prendrà solidesa en un dels corrents filosòfics del segle xx: la fenomenologia⁵⁷. Aquest corrent filosòfic definirà de nou la consciència com un “ser en el món” i donarà un nou sentit a les relacions que es generen entre la natura i la cultura en l’experiència del paisatge. A partir de la fenomenologia, aquesta experiència s’explicarà com el resultat de la interacció entre el cos, l’esperit i el

⁵⁶ Com diu Paolo D’Angelo: “il paesaggio é dunque intimamente legato a la modernità (...) La percezione e la raffigurazione del paesaggio si rifugiano sul piano estetico quando la nuova visione scientifica del mondo fa cadere definitivamente la speranza di ottenere attraverso la teoria un’immagine unitaria del cosmo” (2014, p. 37).

⁵⁷ La fenomenologia és un moviment que renova els problemes, elabora nous conceptes i obre perspectives de gran ressò en tota la cultura contemporània. Per la fenomenologia, en paraules de Galán: “les coses manifesten per si mateixes el que són, ens descobreixen en què consisteixen, quin és el seu sentit” (2010, p.9). El principal referent de la fenomenologia serà EG. Albrecht Husserl, que influenciarà a filòsofs posteriors com els existencialistes Jean-Paul Sartre i Maurice Merleau-Ponty; Martin Heidegger i José Ortega y Gasset, entre d’altres.

món, que s'inscriu en els intercanvis entre el subjecte i el medi natural. En aquest sentit, les paraules de Merleau-Ponty, són prou clares: "Je suis, par mon corps, partie de la Nature" (Collot, 2011, p. 46). El cos és, per Merleau-Ponty, el veritable *cogito* de la filosofia: si jo sóc el meu cos, sóc moltes coses a banda de mi mateix, sóc carn del món, i el món és una continuïtat del meu cos. Ara bé, Merleau-Ponty, a diferència de la filosofia de la consciència, ens diu que no podem "tractar" el cos com un objecte⁵⁸, perquè l'experiència del cos és de *coimplicació* amb el món, i també perquè el subjecte es relaciona amb les coses, amb la naturalesa, amb el llenguatge, amb els altres cossos, amb tot un continu de materialitat física i no física, que el fa ser qui és i viure com viu. A més, quan s'aprèn a "tractar"⁵⁹ amb tota aquesta complexitat, el subjecte troba els altres i s'hi relaciona en tant que comparteixen el món amb ell (Garcés, 2015).

En aquesta mateixa línia de pensament se situa Michel Collot quan considera que la unitat de l'ésser humà i el seu entorn fonamenta la seva reflexió sobre el que aquest autor anomena la "*pensée-paysage*". Per Collot, el paisatge es produeix en la trobada del punt de vista de l'individu i el món que l'envolta. A més, considera que la percepció és una mena de pensament, intuïtiu i prereflexiu, font del coneixement i del pensament reflexiu (Collot, 2011, p.20). Segons això, es pot dir que el paisatge és un acte estètic, però també és un acte de pensament i, per aquesta raó, Collot proposa la percepció del paisatge com a via per deslliurar-se del dualisme del coneixement modern i de les diferents oposicions que l'estructuren: el sentit i el sensible; l'objecte i el subjecte, el visible i l'invisible, la natura i la cultura, en la mesura que aquests termes estan subordinats els uns als altres en la filosofia racionalista, mentre que el paisatge estableix una interacció entre ells que ens ajuda a pensar d'una altra manera (2011, p.18). Aquesta manera de pensar "*autrement*", comparteix amb la fenomenologia la tasca d'extraure el logos que està implicat en el fenomen, en paraules de Collot: "Si le paysage peut apparaître comme le lieu d'émergence d'une forme de pensée, c'est que l'expérience sensible est source de sens" (2011, p.23). Així doncs, el sentit del paisatge rau en la percepció, perquè és una construcció significant per ella mateixa i és que, amb un cop d'ull, l'ésser humà constitueix un conjunt⁶⁰ i un sentit, en definitiva, la mirada transforma el lloc en paisatge (Collot, 2011, p.25).

Collot fonamentarà la seva tesi sobre la desaparició de la dicotomia subjecte-objecte en les proposicions del filòsof francès Maurice Merleau-Ponty, formulades en les seves obres: *Phénoménologie de la perception* i *Le visible et l'invisible*. Com ja s'ha dit més amunt,

⁵⁸ La filosofia de la consciència pensa el cos com un objecte separat de la consciència, de la mateixa manera que pensa la distància entre el jo i l'altre, com individualitats unes enfront de les altres. Ambdues oposicions estan construïdes en l'individualisme que caracteritza la Modernitat, amb una consciència tancada en si mateixa, separada del món.

⁵⁹ Segons Marina Garcés, pensar és per Merleau-Ponty, una manera de tractar (Garcés, 2015).

⁶⁰ És a dir, el conjunt de dades que nosaltres percebem i les relacions que s'estableixen entre elles, dades i relacions que estaven abans disperses i que s'uneixen en un sol cop d'ull (Collot, 2011, p.25).

Merleau-Ponty recupera per a la filosofia la noció de cos com a subjecte de la percepció i com el lloc on es configura el nostre "*être au monde*". L'acte perceptiu, segons Merleau-Ponty, no és obra d'una consciència fora del temps i externa a la corporalitat, ja que el cos hi és abans que sorgeixi la consciència. És al cos a qui es donen les coses, a qui s'apareixen com a possibilitats i sobre les quals projecta la seva intencionalitat. Si el cos és l'espai originari dels fenòmens, i és alhora material i carnal, el cos i el món no són realitats enfrontades, o diferents, sinó un àmbit únic en què ja no cal diferenciar entre subjecte i objecte. Així doncs, en l'experiència del paisatge, es pot transgredir la dicotomia clau de la modernitat, la del subjecte i la del objecte, atès que el subjecte no s'està davant d'un objecte, d'un espai geomètric, sinó que és una trobada que implica tots els sentits i, alhora, és un encontre físic, corporal. L'experiència del paisatge és una interacció permanent de l'individu amb el seu entorn, en la qual aquest pren la distància necessària per una visió de conjunt que dona pas a l'obertura d'un espai amb la seva línia d'horitzó i les seves diferents llunyanies. El paisatge sorgeix justament en aquesta obertura. (Collot, 2011, p. 26-27).

D'altra banda, hem de parar atenció a la interpretació que fa Collot de la línia de l'horitzó del paisatge com la manifestació d'una estructura que regeix la percepció de les coses i la relació amb el proïsme. L'horitzó dibuixa una línia en la qual coincideixen la terra, l'home i el cel. Convé destacar que per la seva etimologia grega, el terme d'horitzó està lligat a la idea de límit, i també al·ludeix a una limitació del camp visual. L'horitzó sempre ens mostra una part de les coses, o del paisatge, l'horitzó manlleva a la mirada la seva part amagada, sempre ens dona un contorn provisional susceptible de ser modificat, en definitiva l'horitzó és un límit d'obertura i no pas de clausura⁶¹ (Collot, 2011, p. 94). L'estructura de l'horitzó que va plantejar Husserl serveix a Collot per sustentar una dualitat poc coneguda, que associa estretament el visible a l'invisible, el que és determinat al que és indeterminat, el finit al que és infinit (Collot, 2011, p.93). Tanmateix, podríem pensar que aquesta experiència és només subjectiva, interioritzada pel subjecte, però no és així, l'horitzó⁶² que fa de nexa entre el paisatge i el punt de vista de l'individu, manifesta, com diu Collot (2011, p.29): "aussi son irréductible extériorité et son ouverture à d'autres points de vue". En definitiva, no podem fer del món que percebem, en el qual vivim, un objecte aliè a nosaltres perquè existeix un continu intercanvi entre individualitat i universalitat, entre el món i el subjecte, com diu Merleau-Ponty (Collot, 2011, 29):

⁶¹ Aquesta noció d'horitzó segueix l'anàlisi que fa Husserl en introduir la metàfora de l'horitzó, per la qual el món té només realitat en els horitzons constituïts en la intencionalitat de la consciència concreta del subjecte. Tal com explica Jörg Zimmer: "Per a nosaltres només existeix una realitat immanent a la nostra consciència. Per tant, hem d'evitar la qüestió de l'existència objectiva del món i hem d'investigar aquest món com a fenomen de la consciència". Per Husserl "tota vivència de la consciència pensa alguna cosa i porta en si mateixa, en aquest mode d'allò pensat, el seu cogitatum, i cada una ho fa a la seva manera" (Zimmer, p. 30).

⁶² Per Collot el nostre entorn visual està delimitat per la línia de l'horitzó, entre el cel i la terra, és visible, o no, però està present en la meua visió i també en la dels altres.

L'universalité et le monde se trouvent au coeur de l'individualité et du sujet. On ne le comprendra jamais tant qu'on fera du monde un objet. On le comprend aussitôt si le monde est le champ de notre expérience, et si nous ne sommes rien qu'une vue du monde.

L'intercanvi entre l'interior i l'exterior no és només qüestió de la percepció individual, sinó de la relació que les societats humanes mantenen amb el seu entorn. El paisatge exerceix de mediador⁶³ entre el món de les coses i el de la subjectivitat humana, però a més, el paisatge permet conciliar el fet d'estar subjecte a un lloc i l'obertura al món, la singularitat del punt de vist individual i el diàleg amb l'altre (Collot, 2011).

4.2. L' estètica del paisatge

Fins aquí hem tractat el paisatge com l'experiència que ens permet superar el dualisme que caracteritza el pensament de la Modernitat i també com una noció que pot atenuar la ruptura que va instaurar la raó moderna entre la natura i el sensible. D'ara endavant, reflexionarem des de la perspectiva de l'estètica en tant que coneixement filosòfic que ha tractat la bellesa amb relació a la naturalesa i a l'art, perquè el paisatge expressa una imatge de formes, una reacció sentimental i, al mateix temps, exigeix una abstracció que pertany a l'àmbit de la ment i del pensament. Així doncs, direm que apropar-nos al paisatge significa copsar amb els sentits el que la realitat ens revela a través de les imatges. A més, en la contemplació d'un lloc i les seves formes, ens adonem que és una trama d'aspectes que es modifiquen. És una trama en la qual s'ententeixen sensibilitat, emocions i intuïcions que afavoreixen en l'ésser humà la seva imaginació creadora. Aquesta trama sensible i perceptiva té un poder d'evocació incontestable, amb les al·legories i simbologies constitutives dels mites, de la història i de la cultura (Milani, 2008, p.60). Per acabar aquest capítol, ens farem ressò de quines són les idees estètiques que nodreixen el debat contemporani sobre la natura i la cultura en l'experiència paisatgística i la relació entre paisatge i l'estètica ambiental.

⁶³ Em refereixo a una mediació tal i com A. Berque ha anomenat al flux de relacions que lliguen de manera indissoluble els subjectes amb els objectes, i una societat a l'espai i la natura, amb el terme *médiance* (Collot, 2011, p.29-30).

Convé destacar que s'ha dividit aquest apartat en tres subapartats per tal d'aplegar les temàtiques més rellevants que ha generat l'estètica del paisatge, així com les aportacions dels diferents autors; ara bé, tant els temes i els autors s'entrellacen i es comuniquen al llarg d'aquests subapartats, amb l'objectiu de donar una visió prou matisada i de conjunt dels problemes que planteja l'estètica del paisatge.

4.2.1. L'art com a invenció de la naturalesa

D'entrada, hem de dir que des dels inicis de la filosofia hi ha una tradició consolidada de reflexió sobre la bellesa en relació amb la naturalesa i amb les activitats humanes, però serà en el segle XVIII quan sorgirà una disciplina, l'estètica, que tractarà l'experiència sensible vinculada a una teoria de bellesa i l'art. Al mateix temps, el paisatge assolirà l'estatus de categoria del pensament i del gust, com a conseqüència d'una situació cultural⁶⁴, que elevarà aquesta experiència de la natura a l'ideal de l'art i de la vida estètica (Milani, 2008, p. 45). Així doncs, a partir del romanticisme, s'institueix una estètica del paisatge, perquè es posa en relació un sentiment i un judici de gust que tenen com a objecte la naturalesa, l'experiència perceptiva, el que és artificial, la imitació i la imaginació. A més, es sistematitza un entramat⁶⁵, en què tenen lloc, a banda de les categories clàssiques de bellesa i gràcia, les noves categories instaurades pels romàntics: el sublim, el pintoresc i el neogòtic⁶⁶ (Milani, 2015, p. 206). Pels romàntics, com diu Xavier Antich, "l'art és com naturalesa" (Antich, 2008, p. 172), però no es tracta d'imitar la naturalesa, com s'havia fet fins aleshores⁶⁷, sinó d'aprendre d'ella, mitjançant la representació d'un paisatge "ideal" sense correspondència amb la realitat. Aquesta qüestió està molt relacionada amb el pensament de Schelling⁶⁸, que considerava que l'art plàstic porta en si mateix l'espai del paisatge i, per tant, no li cal l'espai exterior, és a dir, la naturalesa real (Antich, 2008, p. 174). Un altre aspecte a destacar és que l'artista romàntic és conscient que en la naturalesa només hi ha un instant de plena i veritable bellesa, i per això, només en aquest moment únic, l'art pot representar l'essència de la naturalesa, la pot rescatar del temps i ens la mostra en la seva forma més pura i eterna (Antich, 2008, p. 174-175). D'altra banda, pels teòrics del sublim i pels artistes romàntics, el paisatge no és un espectacle que es contempla a distància, sinó que, en l'experiència del paisatge, hi està involucrada la sensació, que és allò que de cop i volta li arriba a l'artista. En la sensació està implicada la pròpia presència de l'individu, una

⁶⁴ Per Milani, la situació cultural ve donada pel model cultural il·lustrat i més endavant romàntic.

⁶⁵ Segons Milani, aquestes relacions fan possible l'aparició d'una "crítica del mirar" (Milani, 2015, p.206)

⁶⁶ Aquestes categories s'aplicaven indistintament a les obres d'art i als objectes, als fenòmens o als entorns naturals.

⁶⁷ A través d'*imitatio* antiga i medieval.

⁶⁸ En aquest sentit, de la filosofia de l'art de Schelling, és recomanable la lectura de: "Caligrafías en el paisaje. Divagaciones estéticas en torno a algunas prácticas del *Land Art*" (Antich, 2008, p.169-189).

presència que comparteix amb el món. La sensació no només ens aporta les impressions d'allò que percebem, sinó que és comunicació simbiòtica amb el món (Collot, 2011, p.114). En aquest sentit, l'exploració i l'expressió cada vegada més radical de la sensació conduirà els artistes a desfer-se de les convencions de la perspectiva i la figuració i també del color, amb la voluntat de trobar la pintura "absoluta". Turner serà el primer pintor que dissol els contorns del paisatge a favor d'una atmosfera lluminosa i de color, en la qual les formes tendiran a desaparèixer (Collot, 2011, p.114). Més endavant, els impressionistes aconseguiran reflectir en els seus paisatges tota la seva dimensió polisensorial, perquè en la seva composició l'artista no té en compte només la sensació visual. Els moviments postimpressionistes com els *nabis*⁶⁹, l'escola de Pont-Aven, i els *fauves*⁷⁰ s'aproparan cada cop més a l'abstracció del color. Cézanne aconseguirà donar una nova organització de la natura a través de les formes cilíndriques, esfèriques i còniques, com un tot posat en perspectiva, que anticipa el cubisme (Collot, 2011, p.115). Finalment, es produirà la ruptura entre el paisatge i les arts plàstiques, d'una banda, Vassili Kandinsky evolucionarà des de l'experiència prèvia de l'art material fins a pintar "esdeveniments" de caràcter espiritual. Per Kandinsky, en l'interior de l'artista es desenvolupa el motiu de manera independent, objectiva i purament pictòrica, on les formes abstractes, alliberades de les aparences, és a dir, allò que podem identificar fàcilment, s'organitzen en un nou espai sense significat narratiu⁷¹. De l'altra banda, Piet Mondrian encapçalarà una abstracció geomètrica que suposa una ruptura radical de la impressió, amb la seva pintura que a través de la mètrica i la geometria vol "evocar" el paisatge.

Una reflexió significativa dels vincles entre el paisatge, la natura i l'art, és la que aportarà Georg Simmel, i de la qual destacarem la noció de l'*Stimmung* del paisatge com l'aura que s'infiltra en la consciència de l'espectador de qualsevol panorama i que supera la visió dels elements per separat. L'*Stimmung* és una fluctuació contínua de dades perceptives i sentimentals (Milani, 2008 p.53). Simmel considera la natura com una unitat indissoluble, en les seves pròpies paraules: "Par le terme de nature, nous entendons la chaîne sans fin des choses, l'enfentement et l'anéantissement ininterrompus des formes, l'unité fluide du devenir, s'exprimant à travers la continuité de l'existence spatiale et temporelle" (Simmel,1988, p.370). Ara bé, per Simmel, el paisatge, no és naturalesa en tant que la seva construcció dins d'una nova unitat l'allunya de la natura. Per Simmel, el paisatge neix quan la suma dels fenòmens naturals sobre la terra són aplegats en una unitat, que hem d'entendre com una unitat diferent d'aquella que es pot comprendre per la raó o creure, en un sentit de religiositat (Simmel, 1988, p. 374). Així doncs, el paisatge és l'efecte d'un enquadrament que ofereix una nova

⁶⁹ Els nabís eren un cercle d'artistes postimpressionistes en el París de la dècada de 1890 que seguien els preceptes del simbolisme aplicat a les arts plàstiques.

⁷⁰ Moviment pictòric francès que es desenvolupa entre 1905 i 1908 i que dona una nova dimensió al color.

⁷¹ Extret del programa de mà per l'exposició: Kandinski. La dissolució de la forma. 1900-1920. Fundació Caixa de Catalunya. 3 de juny a 24 Setembre 2003.

totalitat limitada i circumscrita en relació amb l'infinit. Perquè puguem dir "paisatge" és necessari que aquesta realitat delimitada s'organitzi al voltant d'un nou principi unificador en el fonament del qual hi haurà l'*Stimmung*⁷² del paisatge. El suport més gran d'aquesta unitat que instaura el paisatge és el que anomenem *Stimmung* del paisatge, una "tonalitat" espiritual que passa del paisatge a l'espectador i que representa els elements analitzats després d'un sol i mateix acte psíquic (Simmel, 1988, p. 374).

Per la seva banda, Milani (2008, p. 50) ha interpretat el raonament de Simmel en considerar el paisatge com un acte espiritual que està constituït d'una unitat visible, i al mateix temps, d'un estat d'ànim. Segons Milani, l'*Stimmung* del paisatge és un procés psíquic que unifica l'experiència estètica. És un procés que es dona alhora com a acte de la visió i els sentits, i com a acte del sentiment (2008, p.51). Davant de la naturalesa, el subjecte es comporta com un artista: primer, mira, i després, selecciona a través d'una actitud creativa, per acabar construint el paisatge. En veure el paisatge i no els elements de la naturalesa que tenim davant la nostra mirada, ja estem davant d'una obra d'art, és a dir, s'ha completat el trànsit de la percepció estètica a la creació artística. Ara bé, aquesta connotació emotiva o afectiva, no només pertany al paisatge com a imatge de la pintura, sinó que es dona des del moment en què entenem la naturalesa com un projecte que es pot contemplar i que pot desenvolupar la imaginació. El paisatge és una forma espiritual que fon visió i creativitat, perquè cada mirada crea un "paisatge ideal" en el nostre interior on els diferents fenòmens perceptius es reuneixen en una unitat⁷³, el fonament de la qual és un registre de tonalitats psíquiques que passa del món de les emocions al de les arts, del món de la percepció al de la intuïció (Milani, 2015, 51).

Davant de la pregunta de si les coses són belles per si mateixes o ho són perquè l'home provoca que ho siguin, Milani respon que és l'home qui transforma el paisatge en una idea estètica. És l'home el que crea, el que modifica el paisatge a partir de la seva imaginació, de la seva tècnica i de la seva intuïció (Milani, 2015, p. 54-55), per bé que la bellesa no és només un procés de caràcter subjectiu, sinó que és una de les condicions per la intuïció del món objectiu, perquè el sentit de la bellesa rau en la compenetració de l'individu amb la vida dinàmica de les formes en què s'expressa la natura com una resposta emocional que, alhora, exigeix una abstracció que pertany a l'àmbit de la ment i del pensament (Milani, 2008, p.47-48). L'art del paisatge imita i inventa la natura; es fa i al mateix temps es transforma per l'activitat de l'ésser humà, però també pels canvis que es donen en la naturalesa mateixa. El paisatge es converteix en art a través d'un acte intencional del subjecte, a través de la percepció quan es constitueix la projecció de la cosa percebuda mitjançant imatges. A més, s'ha d'afegir que aquest procés de percepció depèn de la mutació contínua de dues condicions: la del plaer immediat dels sentits i de la imaginació, i

⁷² Podríem traduir l'*Stimmung* com a tonalitat espiritual, estat d'ànim o atmosfera.

⁷³ Aquesta unitat és el que Simmel anomena *Stimmung*.

la de plaer que està mediat per la cultura artística. A través de l'acte de la visió⁷⁴ de la naturalesa fonamentada en la bellesa i el sentiment que arriba a l'espectador abans de la seva transfiguració en art (Milani, 2015, p. 146), els llocs "viuen" en les representacions, és a dir, és en el mirar i el sentir, que es fan ressò les reflexions que s'han dut a terme prèviament sobre la bellesa, sobre el sublim i la gràcia, i sobre la categorització del pintoresc, al llarg de la història, abans de la formalització "ideal" o no del paisatge. En aquest sentit, hem d'insistir en què el paisatge està connectat a banda de les imatges creades per la pintura, amb les narracions de la literatura i les teories de la filosofia (Milani, 2015, p. 114-115).

4.2.2. La unitat de la natura i la cultura en el paisatge

Un dels debats que s'han suscitat en els darrers anys és si en l'experiència estètica del paisatge es pot restablir la unitat de la natura i la cultura. En primer lloc, ens farem ressò de la perspectiva de Jörg Zimmer, segons la qual el paisatge no és només una producció artística, perquè, a banda de la seva representació estètica, el paisatge és, en algun moment determinat, una forma de la realitat que envolta l'individu. En aquest sentit, el paisatge pot afavorir la relació entre l'individu i la natura amb l'objectiu de restaurar la unitat entre naturalesa i cultura, tal com ho expressa Jörg Zimmer mateix: "a través de la reflexió en torno al paisaje, podemos descubrir y contemplar la inevitable unidad entre naturaleza y cultura" (2008, p. 28). Però, com es pot restablir aquesta unitat? Per poder respondre aquesta qüestió, seguirem l'argumentació de Zimmer. La primera tesi que ens ofereix és la que afirma que la reflexió estètica converteix el paisatge en una obra cultural que es vincula amb la natura només en la seva representació "ideal". En segon lloc, sosté que si l'ésser humà forma part de la naturalesa en tant que ésser viu que es desenvolupa en el món real, sembla plausible afirmar que és en l'espai de la naturalesa on la humanitat ha desenvolupat la cultura, és a dir, que podem dir que hi ha una veritable fonamentació de la cultura en l'àmbit natural. Finalment, des d'aquesta perspectiva, podríem concloure que la contemplació de qualsevol paisatge ens pot apropar a la unitat entre naturalesa i cultura. Així doncs, poden dir que en l'experiència del paisatge es pot donar una reconciliació entre naturalesa i cultura a través de la societat⁷⁵ (Zimmer, 2008, p. 30-31).

⁷⁴ És a dir, l'ull artístic que alhora és un ull constructiu capaç d'enaltir la bellesa de les coses (Milani, 2015, p.114).

⁷⁵ Cal seguir l'argumentació de Theodor W. Adorno, que va assenyalar que la bellesa natural no existeix independentment de la consciència sòcio-històrica de cada època, és a dir, el paisatge cultural és una configuració d'aquesta consciència que es desplega en l'espai (Zimmer, 2008, p. 31).

Una segona perspectiva que volem subratllar és la de Michel Collot que proposa redefinir les relacions entre natura i cultura, en tant que, en l' experiència del paisatge, es revela la continuïtat que uneix el món al cos i el cos a l'esperit, i també les diverses interaccions que s'estableixen en la relació vital entre nosaltres i el món natural (Collot, 2011, p.46). El cos en la seva relació amb l'entorn apareix com el lloc de retrobament de la natura i la consciència, i, per tant, és susceptible d'una banda, d'una comprensió subjectiva, de tipus fenomenològic, i de l'altra d'una aproximació objectiva de tipus naturalista. L'emoció que s'experimenta en el paisatge no és només una participació afectiva, sinó que és també una manifesta participació de l'esperit humà en l'universal natural (Collot, 2011, p. 48). Per Collot, existeix un intercanvi entre factors naturals i culturals que s'entrellacen a la vegada en la percepció i en la mateixa construcció del paisatge. En aquest sentit, hem d'afegir els matisos que Raffaele Milani introdueix a aquest debat sobre la percepció en dir que l'estètica del paisatge, avui dia, és una experiència que transforma l'ésser humà, de tal manera que, des de la mirada, el respecte i la contemplació, és reconduït més enllà d'una senzilla percepció a una profunda participació (Milani, 2015, p. 59).

La tercera perspectiva que proposem en aquesta reflexió sobre la superació de la dicotomia entre natura i cultura és la que argumenta Raffaele Milani mateix: en tant que pren en consideració el paisatge com a categoria estètica⁷⁶, busca descobrir l'estructura dels objectes i dels fenòmens, i per fer-ho es posiciona entre la intenció dels éssers humans i la naturalesa del món. Des d'aquesta posició de mediació es relacionen l'objecte i el subjecte, de manera que podem dir que el paisatge es constitueix com a categoria tant del subjecte com de l'objecte. Per aquest fet, els objectes naturals podran ser considerats expressió de l'art perquè l'individu, a través de la seva experiència estètica del món, els confereix aquest estatus. Els objectes naturals, en paraules de Milani: "son, al mismo tiempo, creaciones de la cultura y categorías de la mente" (2008, p. 48).

Una última qüestió que volem destacar en aquest capítol és la que té a veure amb la "mirada desinteressada". Per començar, considerarem que l'obra d'art no és ni un producte de la ciència ni un producte útil, sinó que és un objecte produït només per a la seva contemplació estètica, una mirada, com diria Kant "desinteressada" (Zimmer, 2008, p. 29). A més, hi ha un sentiment estètic de la naturalesa definit per Edmund Burke que ha arribat fins avui dia que troba impossible que el paisatge pugui ser percebut per aquells que mantenen una relació amb el territori basada en l'experiència del treball. El simple fet d'habitar un territori proporciona una perspectiva diferent a la de qui es posiciona davant d'ell per contemplar-lo en la distància. El paisatge, des de la perspectiva de la percepció, és

⁷⁶ A més, com a categoria estètica podem definir el paisatge, primer, com una categoria dinàmica que es desenvolupa a través del temps, segon, com una categoria polivalent que s'organitza en l'àmbit de la sensibilitat humana al voltant d'una reflexió complexa sobre les diferents manifestacions de la naturalesa i, tanmateix, és una categoria transcultural, perquè es dona en diferents cultures⁷⁶ (Milani, 2008, p.46).

també un territori que s'experimenta en la pràctica, que es viu i no només s'imagina. El paisatge es transforma activament a banda de ser representat artísticament. Per això el paisatge es pot obrir a altres observadors que no són ni l'artista ni aquella persona que ha "cultivat" una mirada. En aquest sentit, Alain Roger ha analitzat els vincles que es donen entre la terra, els pagesos i el paisatge. D'entrada, pel pagès, el paisatge és la terra i rarament identificarà el seu entorn com a paisatge. Roger es fa ressò de certs estudis i enquestes recents en el món rural francès que constaten una manca de dimensió estètica en la percepció de la pròpia terra, perquè per percebre i "gaudir" d'un paisatge cal una distància respecte a la visió quotidiana de l'espai, és a dir, una disponibilitat de temps i de pensaments que els agricultors no tenen ja que el seu lligam amb la terra és simbiòtic, és a dir, de treball i econòmic (Roger, 2008, p. 30).

4.2.2. Estètica de la naturalesa

L'aspecte del paisatge i del territori ha evolucionat al llarg del segle xx, alhora que s'han produït profunds canvis en la sensibilitat humana, en els coneixements de la cultura i la història, en les imatges i en els seus símbols. A més, l'experiència del paisatge ens permet poder estudiar-lo, com diu Raffaele Milani: "bien como arte, bien como categoría del pensamiento y de la actividad humana que diseña una compleja arquitectura del hacer y del imaginar" (2008, p. 46). Abans de res, volem dir que el terme paisatge, resulta insubstituïble per la seva dimensió perceptiva, individual, representativa i evocativa i no és equivalent a altres nocions com territori o ambient. Ara bé, el problema estètic del paisatge no s'esgota en el fet de considerar-lo objecte de representació artística, així doncs, es fa necessària la reflexió sobre la relació de l'home amb la naturalesa amb tota la seva complexitat (Milani, 2015, p. 56).

A partir dels anys seixanta del passat segle, la filosofia reprèn l'interès per la reflexió sobre la natura com a conseqüència de la irrupció de la nova consciència ecològica i la difusió dels moviments per la conservació del medi ambient. El mateix terme "ambient" ja situa el discurs sota bases científiques, elements objectius i controlables en comptes del terme "paisatge" que connota un fenomen purament subjectiu, sentimental i estetitzant (D'Angelo, 2014, p. 104-106). El pensament ambiental modifica el contingut geogràfic en el sentit clàssic i es relaciona amb altres àmbits perceptius i mentals que no estan només circumscrits a l'esfera de l'art, sinó més aviat en l'articulació de l'estètica amb altres dimensions de la cultura i les ciències.

Paolo d'Angelo ha sintetitzat en cinc models, les perspectives actuals que tenen com a objecte d'estudi l'estètica de la natura i el paisatge. El primer és el model cognitiu, un model arrelat en la tradició analítica angloamericana, que té com a principal exponent el canadenc

Allen Carlson i la seva aproximació estètica a la naturalesa. Per aquest autor canadenc, la natura ha de ser considerada com a ambient natural i això és possible amb el que ell anomena el “paradigma ambiental”⁷⁷. La qüestió és que s’ha de tornar a mirar la natura, però de manera diferent a com ho fa l’aproximació estètica del paisatge. El raonament de Carlson és que, quan valorem un obra d’art, és perquè en tenim prèviament una coneixença consolidada a través de la història de l’art i de les diferents categories estètiques, així doncs, es tracta de trobar per la natura un coneixement semblant, i aquest coneixement no és cap altre que el de la ciència natural. Carlson proposa, per poder jutjar la natura, no prendre en consideració els seus aspectes sensibles, sinó fer-ho a partir de les categories adequades, és a dir, les categories biològiques i geològiques.

Les tesis de Carlson han rebut diferents crítiques. En primer lloc, assenyalarem les que li fa Paolo D’Angelo, en el sentit d’objectar que el model que proposa Carlson prioritza el que “sabem”⁷⁸ de la natura més que no pas el que en podem percebre o imaginar, en deixar de banda aquest lligam de tipus emotiu que tenim amb la natura (D’Angelo, 2014, p. 23). A més, D’Angelo considera confús el fet que la nostra relació amb la natura passi pel coneixement científic, perquè no queda clar què vol dir això: només ens cal tenir una coneixença de sentit comú o, al contrari, ha de ser una coneixença científica vertadera i pròpia? Per últim, i aquesta és potser l’objecció més important, Carlson –que no utilitza mai el terme “paisatge”⁷⁹, sinó que parla d’“ambient natural”–, considera que les categories científiques són suficients per explicar la nostra relació estètica amb la natura i, d’aquesta manera, en considerar “l’ambient”, esborra qualsevol rastre de plasmació i modificació de la natura per part de l’activitat de la humanitat, fins i tot deixa de banda el “paisatge”, al qual considera una obra humana (D’Angelo, 2014, p. 25). En segon lloc, dins de l’àmbit de l’estètica analítica, alguns autors han criticat que l’aproximació cientista a la bellesa natural, del model de Carlson, deixa fora massa coses, per exemple, que l’individu té reaccions emotives davant d’un ambient natural. A més, en l’apreciació d’aquest ambient, els éssers humans es deixen guiar per tot allò que han après de la història, la mitologia o la literatura. També hi ha una crítica a la tesi de Carlson en tant que és un model antropocèntric que sacrifica l’aspecte de misteri i d’alteritat que la natura és capaç de comunicar (D’Angelo, 2014, p. 114). Ara bé, l’objecció més frontal al “paradigma ambiental” de Carlson, és la que es fa des de del model formalista. En general, la tesi formalista nega en tota experiència estètica el paper dels continguts i els significats de l’obra d’art, només es pot generar valor estètic a través de les relacions entre els elements de l’obra, les proporcions, els colors i

⁷⁷ Carlson fa la distinció entre tres paradigmes d’apreciació estètica de l’ambient: el paradigma objectual, és a dir, quan percebem un objecte natural isolat del seu entorn i el paradigma paisatgístic, en el qual la natura s’aprecia com si fos un escenari o la seva representació pictòrica. Aquests paradigmes, a parer de Carlson, són insuficients i per això proposa un tercer paradigma que és l’ambiental.

⁷⁸ Poso èmfasi en el terme saber, perquè, per Carlson, el coneixement de l’ambient és científic.

⁷⁹ Per Carlson el paisatge és un concepte equivoc, una projecció pictòrica sobre la natura (D’Angelo, 2014, p. 25).

l'equilibri compositiu. Carlson però, rebut aquesta crítica dels formalistes, perquè la percepció de les relacions formals, és a dir, unitat, equilibri, contraposició, es dona només quan l'objecte a considerar està delimitat, mentre que la nostra experiència de la natura ens situa davant d'un *continuum* en què les delimitacions són artificials i arbitràries, d'altra banda, seguint l'argument de Carlson, les qualitats formals pressuposen un observador "distanciat", mentre que l'experiència real és sempre l'experiència d'una implicació en la natura (D'Angelo, 2014, p. 114-115).

Per trobar un enfocament diferent que prioritzi no els objectes individuals, sinó la totalitat perceptiva en la qual ens submergim quan entrem en contacte amb un ambient, caldrà apropar-nos al model "atmosfèric" que neix de la proposta de Gernot Böhme. El pensament de Böhme ha passat d'un discurs plenament enquadrat en l'òptica ecològica de salvaguarda ambiental a un altre on reconeix l'estètica de la natura com a element essencial de l'estètica en general. Böhme situarà el concepte "atmosfera" en el centre de l'experiència estètica, i aquest concepte l'ubicarà no en l'ànima de l'espectador o com a substància etèria situada enlloc, sinó en la síntesi de la realitat del que s'observa i la perspectiva de l'observador. Segons aquest autor, la nostra percepció no comença com a percepció de coses pures, sinó que ens arriba per un procés d'abstracció. Originàriament, la percepció és un procés indiferenciat en el qual participen el subjectiu i l'objectiu, a més, la percepció està entreteixida de les dades dels diferents sentits. Així doncs, la nostra percepció és sempre sinestèsia, la qual cosa fa concloure a Böhme, que més que percebre coses el que fem és percebre atmosferes (D'Angelo, 2014, p.117-119). Per Böhme l'estètica ha de tornar a ser una teoria de la sensibilitat, i l'estètica de la natura una teoria de la coneixença sensible de la natura. Per aquest autor l'alternativa consisteix a mirar cap al passat, en el seu cas, a la ciència romàntica de la naturalesa, de la qual manlleva una noció com la de "fisionòmica del paisatge", per bé que l'utilitzarà de manera diferent. El tret més destacat de la fisionòmica que proposa Böhme, no serà l'expressió d'un interior, com sempre s'havia concebut, sinó que és concebuda com la projecció cap a l'exterior, i això és possible amb la creació d'una atmosfera a partir d'una organització i d'una disposició de dades físiques (D'Angelo, 2014, p. 121).

Per últim, en els anys noranta del segle passat, sorgeix, el model geofilosòfic. La geofilosofia s'ha manifestat sobretot com una nova versió de la geopolítica que està al cas de la dialèctica entre els fenòmens de la globalització i els que es donen en un àmbit més localitzat. La geofilosofia està interessada en la comprensió dels fenòmens de pèrdua d'espais propis, el nou nomadisme. Al mateix temps, ha sorgit una reflexió filosòfica sobre la irrupció d'una nova relació de l'individu amb l'espai de la seva vida quotidiana, el lloc on se sent com a casa en clara oposició a la proliferació d'espais, que l'antropòleg francès Marc Augé ha qualificat com a "no llocs" (D'Angelo, 2014, p. 122-3). La geofilosofia s'oposa a la filosofia especulativa per posar l'èmfasi en la consciència de l'ésser humà i no en la ment.

La ment raona i la consciència comprèn, la ment especula i la consciència percep. La relació de la geofilosofia amb el territori posa de relleu la qüestió del paisatge posant en valor la filosofia romàntica⁸⁰ de la natura i recupera la lectura *fisionòmica* del paisatge (D'Angelo, 2014, p. 123). Per d'Angelo, la geofilosofia s'orienta per la idea de recuperació del lligam amb la Terra que proposen Martin Heidegger⁸¹ i Ernst Jünger⁸², en utilitzar de nou la noció de "terra" en substitució d'altres nocions com poden ser l'"ambient" o la "natura". El lligam que hem de recuperar amb la terra és, per la perspectiva geofilosòfica, molt proper a la noció de Heidegger de l'"habitar" com a "cura"⁸³. Ara bé, aquest paradigma que insisteix en el nexa entre identitat i comunitat, entre la relació amb la natura i l'arrelament local, pot comportar un perill i és que pot afavorir una clausura en el sentit de localisme i, alhora, fer impossible una relació amb la natura i el paisatge a qui no sigui originari del lloc. Tanmateix, s'ha de reconèixer, alhora, que, pel que a fa a la salvaguarda del paisatge, el model geofilosòfic pot influir en la preferència per les opcions tradicionals i folkloriques (D'Angelo, 2014, p. 125).

Tots els models que hem analitzat fins ara vindrien a determinar la natura com a determinant en l'experiència del paisatge. Ara bé, ens sembla oportú destacar altres punts de vista que no estan d'acord amb aquesta tesi. És el cas, per exemple, d'Alain Roger que, des d'una perspectiva oposada, rebutja el concepte "medi ambient" perquè és un concepte recent, d'origen ecològic que ha de ser tractat científicament, mentre que el paisatge és una noció més antiga, d'origen artístic i la seva anàlisi ha de ser estètica. Per Roger es tracta de dissociar les dues nocions "medi ambient" i paisatge, però això no vol dir que no sigui necessari articular-les (Roger, 2000, p. 139). Segons aquest autor, no es pot reduir el paisatge a un ecosistema com fan els ecòlegs, o un geosistema com proposen els geògrafs, el paisatge no pot ser un concepte científic (Roger, 2000, p. 144). Per Roger, l'aproximació al paisatge es fa a través d'un concepte que ell anomena "artialització"⁸⁴. La "terra" correspon a l'estadi d'indeterminació de la naturalesa, és allò que precedeix a la seva artialització, a l'operació d'intervenció que realitza l'individu. Hi ha dues formes d'artialitzar un país per transformar-lo en paisatge: la primera és inscriure la matriu artística directament en la

⁸⁰ De la mateixa manera que ho fa el model atmosfèric.

⁸¹ Per Heidegger, la noció de Terra és allò que s'oposa al "Món", és a dir, a l'explícit, a la història, a la cultura; la noció de Terra vol dir tornar a l'implícit, a l'origen.

⁸² Per Jünger la noció de Terra és el "bosc" la selva primigènica on poden refugiar-nos de la desolació dels llocs civilitzats.

⁸³ Habitar un lloc significa que hi estem absolutament lligats de la mateixa manera que ho estem a la nostra identitat, el paisatge en aquest sentit, la terra, no és només un instrument de supervivència, sinó part de nosaltres mateixos, i per això n'hem de tenir cura. El paisatge és el lloc on vivim, on hem viscut i on viurem en el futur (D'Angelo, 2014, p.124).

⁸⁴ Concepte amb el qual també està d'acord i utilitza en els seus arguments Michel Collot.

materialitat del lloc, és el que Roger anomena artialització “in situ”, que podem contemplar en l’art antic de construir jardins i parcs, i més actualment, en el *land art*. L’altra manera d’artialitzar és indirecta i en direm *in visu*, mitjançant la mirada⁸⁵ col·lectiva, és a dir, aquella mirada que està constituïda pels diferents models de visió, d’esquemes de percepció i de gaudi (Roger, 2008, p.67-68).

Roger es mostra en total desacord amb el que ell anomena “ecologia del paisatge”, perquè aquesta perspectiva tendeix a naturalitzar el paisatge, mentre que per aquest autor, el paisatge no és mai natural, sinó que sempre és cultural (Roger, 2000, p.141). Un altre aspecte de la perspectiva ambiental o ecològica amb la qual es mostra crític Roger, és la concepció patrimonial del paisatge en la seva vessant de protecció i conservació, de manera idíl·lica, del paisatge del passat. Roger creu que no s’ha de fossilitzar ni convertir el territori en un museu del paisatge, perquè un paisatge es transforma, evoluciona, a partir d’uns fenòmens que cal entendre i que poden ser útils per condicionar, gestionar i projectar el territori i dotar-lo d’una identitat pròpia. Per exemple, les infraestructures antigues i noves, siguin autopistes, recorreguts de tren, molins de vent o plaques solars produeixen paisatges nous i autèntics, però que, en nom de l’ecologisme i el paisatge, es volen camuflar per ocultar les cicatrius que provoquen. Roger es mostra contundent en aquest sentit: ens pertoca inventar el futur –afirma– nodrir la mirada de demà sense emmirallar-se en el passat (Roger, 2000, p. 158) i, per tant, hem d’assumir que el paisatge del segle XXI és i serà diferent al que fins ara estàvem acostumats a mirar i valorar. La manera de mirar el paisatge com un lloc d’excel·lència o de bellesa extraordinària ha deixat pas a una atenció i respecte per “tot” el teixit del territori en reconèixer una qualitat estètica⁸⁶ que va més enllà de l’excel·lència (D’Angelo, 2014, p. 127).

⁸⁵ És interessant la reflexió que fa Roger sobre la percepció que té el pagès de la “terra” lligada a les significacions de treball i utilitat, mentre que la percepció del paisatge correspon a “una mirada desvagada”. D’aquesta “mirada” en parlarem amb l’escriptor Toni Sala a l’entrevista que s’inclou en l’Annex núm. 1.

⁸⁶ Podem apreciar i valorar el paisatge de manera positiva o negativa, inusual, familiar, etc.

5. El caminar: reflexió filosòfica, experiència estètica i acció creativa

De tots els aspectes que es poden vincular al paisatge m'he decantat per tractar una de les activitats més essencials de tot ésser humà: caminar. Anar a peu és una de les més antigues formes de subsistència i desenvolupament humà que ha romàs al llarg de la història fins arribar avui dia a definir un *modus vivendi* que defineix els moviments de persones relacionades amb el treball, el turisme i l'emigració. És a dir, mostrarem com l'acció de la marxa, en un sentit profundament físic, ens apropa al paisatge articulant una reflexió filosòfica i una experiència estètica que ha despertat un interès en els artistes. En els viatges i en els passejos, les persones tenen la possibilitat d'endinsar-se en ells mateixos, bé per jutjar la seva manera de viure, o bé per canviar la manera de mirar l'espai per convertir-lo en paisatge. A més, caminar és un aprenentatge que dona peu a la interpel·lació, al pensament. El passeig introdueix una pausa en el tràfec de la vida, i d'aquesta manera es pot transferir els objectes a un entorn en el qual es desenvolupa una experiència estètica del paisatge que obre la possibilitat a la seva plasmació artística.

D'entrada, hem de dir que el viatge, real o imaginari, ha estat al llarg de la història un instrument d'exploració estètica, un itinerari espiritual a la recerca de l'autenticitat (Milani, 2015, p. 79). També podem constatar que en els relats fundacionals de totes les cultures⁸⁷, el viatge assoleix un caràcter iniciàtic on no és important la destinació, sinó el recorregut. El viatge predisposa l'ésser humà a la sorpresa i a la novetat, és una sortida de si mateix cap a l'encontre amb alguna cosa, en aquest sentit, el filòsof Gregorio Luri diu: "viatjar és una incitació de l'horitzó"⁸⁸.

Així doncs, el caminar junt amb la respiració és una de les activitats humanes més naturals, és una activitat del cos, però també de l'"esperit". El passeig ens posa en relació amb la terra i el cel, que ens descobreix poc a poc el món més proper. Des de l'inici de la civilització, el paisatge i el nomadisme constitutiu de la humanitat han existit i han inspirat la creativitat de l'individu, com diu Francesco Careri: "A través de l'acció de caminar la humanitat va començar a construir el paisatge natural que el rodejava" (2013, p.15). A més, en el seu llibre, *Camminare come pratica artistica*, que és una aproximació teòrica i conceptual al nomadisme, Careri assenyalava:

⁸⁷ Em refereixo als relats fundacionals: *Popol Vuh, Mahabharata, l'Èxode, l'Odissea, Gilgamesh*.

⁸⁸ Cal tenir en compte que la noció de l'horitzó pot despertar dues actituds en els individus: la de protecció com a refugi, com a muralla que ens separa d'allò desconegut i, d'altra banda, com a crida o possibilitat de l'aventura, en tant que hi ha horitzó rere l'horitzó. Per ampliar aquest tema, veure: "El viatge". *Amb Filosofia* (2015) Televisió de Catalunya. 3 de octubre de 2015. <<http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/amb-filosofia/el-viatge/video/5553867/>>.

Modificando los significados del espacio recorrido, el acto de caminar ha sido la primera acción estètica que ha penetrado en los territorios del caos construyendo un nuevo orden en el que se ha desarrollado la arquitectura de los objetos firmes⁸⁹.

D'entrada, convé dir que hi ha diferents maneres d'apropar-se al caminar, per exemple, des d'un punt de vista sociològic, podem parlar de les caminades populars, reivindicatives, polítiques, religioses, etc. Des de la geografia tradicional, hi ha una llarga tradició en el descobriment, en la mesura i en la cartografia del paisatge, però no s'ha fet ressò del caminar més enllà de considerar-lo com un mitjà per arribar a un objectiu. En canvi, la geografia humanística, com a "geografia de l'experiència", considera que el caminar ens permet accedir al paisatge, és una experiència que construeix sentit, que estimula la percepció, que inspira els somnis, i fa sorgir el record (Lévy, 2007, p. 9). Per la seva banda, els escriptors, viatgers i filòsofs, a partir del romanticisme, han escrit sobre l'activitat de deambular en la mesura que aquesta posa en relació l'espai "de dins" amb l'espai "de fora" (Lévy, 2007, p. 8). Els passejos i les llargues caminades ens ajuden a veure i a pensar, són activitats que predisposen a la contemplació de la naturalesa i contribueixen al coneixement del paisatge. Caminar pot convertir-se en un instrument estètic que pot llegir i escriure el paisatge en tant que acte perceptiu i creatiu (Careri, 2013, p. 20). En aquest sentit, convé recordar que Friedrich Nietzsche considerava el caminar com la condició per a l'obra. Així doncs, mentre escriu, *Der Wanderer und sein Schatten*, camina sol durant vuit hores al dia. Arran de la creació d'aquesta obra, Nietzsche escriurà en una carta a Heinrich Köselitz: "Exceptuando algunas líneas, todo ha sido pensado y esbozado a lápiz en 6 pequeños cuadernos, mientras caminaba"(Gros, 2014, p. 24). També Rousseau, reivindica el passeig solitari a través de la natura, com a font d'inspiració i de creació. En la seva obra, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes (écrit philosophique)*, Rousseau dirà: "Nunca hago nada salvo durante el paseo, el campo es mi gabinete; la visión de una mesa, del papel y de los libros me produce hastío [...]"(Gros, 2014, p. 83).

Ara bé, la pregunta que ens formulem és: com pot el caminar contribuir a la reflexió estètica del paisatge? La nostra indagació per donar resposta a aquesta pregunta s'iniciarà a partir de l'assaig, *Walking*, de Henry David Thoreau. En primer lloc, ressaltarem la idea de Henry David Thoreau, segons la qual l'element natural és imprescindible en tota reflexió que ens proposem sobre el paisatge, perquè és una condició *sine qua non* de l'existència humana, en la seva dimensió individual i social. En segon lloc, l'anàlisi de l'experiència natural, que trobem en l'obra de Thoreau, ens condueix a considerar el paisatge i la natura des d'un punt de vista fenomenològic, en tant que aquest autor definirà el paisatge a partir

⁸⁹ Di Paola, Modesta (2009). "Nomadismo e interdisciplinarietà. El caminar como experiencia artística-filosófica en el territorio urbano" (Parte I) [Article en línia] A: Interartive. A platform for contemporary art and thought. [Data de consulta: 10 de maig de 2015] URL: <<http://http://interartive.org/2009/11/nomadismo/>>

de l'activitat perceptiva de l'ésser humà. D'altra banda, per Thoreau, el caminar és un art⁹⁰, perquè és una pràctica estètica que podem examinar, des de la perspectiva d'una activitat física, en la qual es troben implicats el cos i els sentits, i que alhora s'inscriu en el món natural, i també com una activitat orientada a la constitució del "ser", és a dir, a la formació de la individualitat (Guareschi, 2012, p. 31). Així mateix, per Thoreau, el caminar arrenca des d'una disposició de plena llibertat⁹¹, perquè el caminar ens allibera del temps i de l'espai quotidià, i ens situa en una llibertat, com diu Frédéric Gros, "suspensiva" (2014, p. 13). A partir de l'anàlisi de Gros, considerarem la llibertat que es constitueix en l'acció de caminar en diverses etapes. En un primer estadi de llibertat es pot propiciar una crida a la transgressió, perquè el caminar ens desperta una vessant de nosaltres arcaica i rebel. En una segona fase, caminant l'individu, com diu Gros: "se escapa a la idea misma de identidad, a la tentación de ser alguien, de tener un nombre y una historia" (Gros, 2014, p.14). Per últim, l'individu gaudeix de la llibertat del qui renuncia, en les llargues caminades, quan perd importància el que som, on som i on anem (Gros, 2014, 16).

D'altra banda, seguint les reflexions que fa Carlo Guareschi al voltant de l'obra de Thoreau, aquest autor presenta l'acció de caminar com un moment de la vida que provoca una ruptura, una suspensió, amb la vida quotidiana⁹². Guareschi ens remet al que en filosofia, i més concretament en el corrent fenomenològic s'anomena, l'*epoché*, que podem explicar breument com una posada en parèntesi de les diferents doctrines sobre la realitat i la realitat mateixa (Guareschi, 2012, p. 31). Si aconseguim aquesta suspensió de judici sobre pensaments, idees i certes, deixant que la naturalesa ens "conduexi"⁹³ cap a noves perspectives sobre el món, podem restituir en el caminar un moment de formació de l'individu (Guareschi, 2012, p.31). En aquest sentit, Thoreau escriu: "durante mis caminatas me gustaria ser capaz de regresar plenamente a mis sentidos. ¿De qué sirve venir a los bosques si me dedico a pensar en cosas que nada tienen que ver con ellos?" (2014, p.). Ara bé, hi ha una altra qüestió a destacar en aquesta idea d'*epoché* i és que aquesta *desconnexió* a la qual ens conduex l'acció de caminar ens permetrà assolir diferents experiències: una

⁹⁰ En l'assaig *Walking*, Thoreau defineix caminar com: "el don de <sauntering>", terme que significa deambular, passejar, caminar amb un ritme tranquil. (Thoreau, 2014, p. 48).

⁹¹ *Walking* comença de la següent manera: "Quisiera hablar a favor de la Naturaleza, de la libertad absoluta y de lo salvaje, en contraposición a la libertad y la cultura meramente civiles, y considerar al ser humano como un habitante o una parte constitutiva de la Naturaleza, y no tanto como miembro de la sociedad". (Thoreau, 2014, p. 47).

⁹² Com diria Husserl: una desconnexió de la quotidianitat.

⁹³ Thoreau diu: "¿Por qué resulta a veces tan difícil decidir hacia dónde caminar? Creo que en la naturaleza existe un sutil magnetismo que, si cedemos a él inconscientemente, nos conduce siempre en la dirección correcta." (Thoreau, 2014, p. 66).

experiència estètica del paisatge, que pot ser de noves possibilitats de creixement personal, o bé una experiència singular amb el món natural que implica un camí cap a un mateix que s'inicia amb la "pèrdua" dels vincles socials i, finalment –i aquesta experiència ens resulta molt adequada per fonamentar l'objectiu d'aquest treball–, una experiència estètica del paisatge que es transforma en una pràctica artística.

D'altra banda, hi ha un altra manera de caminar, segons assenyala Frédéric Gros, una altra experiència que es donarà a finals del segle xx, que és la del *flâneur*, una experiència de caminar que té tres condicions que se superposen: la ciutat, la multitud i el capitalisme (Gros, 2014, p. 185). Per això aquesta acció de caminar només podem categoritzar-la en la mesura que es desenvolupi en les grans urbs, com París, Londres o Berlin, ciutats que per la seva grandària estan constituïdes per diferents barris, es poden recórrer com podríem resseguir un camí dins d'un paisatge. Però hi ha un altre element que és indispensable pel *flâneur*, i és moure's entre la multitud. La multitud, són les masses atrafegades, anònimes, sempre en moviment. En la multitud es descobreix una hostilitat, perquè cadascun dels vianants és un obstacle en el camí, un competidor (Gros, 2014, p. 185-186). El tercer element és el capitalisme que designa com a mercaderia les persones i l'obra d'art, com diu Gros: "Mercantilización del mundo: todo se convierte en objeto de consumo, todo se vende y se compra, todo se ofrece en el gran mercado de la demanda infinita" (2014, p. 187). Ara bé, el que es vol destacar, és que l'acte de caminar del *flâneur* és un acte "subversiu" perquè trastorna, en paraules de Gros: "la soledad, la velocidad, la especulación y el consumo" (2014, p. 187). L'activitat del *flâneur* s'amaga en l'anonimat voluntari com una oportunitat que el permet, alentint el seu cos, però amb la ment en alerta, capturar una sèrie d'imatges poètiques, "trobades improbables, instant furtius i coincidències fugitives" (Gros, 2014, p. 188-189). Més endavant la *flânerie* es reviurà, tal i com explicarem en el següent subapartat, primer, en el vagarós deambular surrealista pels carrers que afegirà dos elements nous: l'atzar i la nit; i en segon lloc, en les derives situacionistes com una tècnica de desplaçament a través d'ambients diversos que s'oposarà al passeig tradicional (Gros, 2014, p. 190).

4.4.1 Caminar com a acció artística

Un dels objectius d'aquest treball és mostrar com l'acció de caminar ens apropa a una experiència estètica del paisatge, és a dir, com el recorregut a través de l'espai natural o urbà es pot relacionar amb diferents artistes i moviments de creació a través de la seva producció material i conceptual en una cronologia que abasta els darrers anys del segle xix fins avui dia. Així doncs, la trajectòria pels diferents corrents artístics s'inicia quan els pintors decideixen deixar els tallers i es decanten per la observació directa de la naturalesa. És el

cas, per exemple, dels pintors realistes de l'Escola de Barbizon, que va ser pionera en treballar directament en l'espai real. Aquests artistes situaran el cavallet *en plein air*, per bé que el resultat serà un paisatge, una obra convencional, perquè la seva elaboració encara està guiada pels usos del treball d'estudi on el temps s'atura, la llum és estàtica i les ombres són fosques. Les obres de l'escola Barbizon reflecteixen que el pintor continua cercant un model estètic que està més en el món imaginari que no pas en el món real (Àlex Nogué, 2008, p. 157). Ara bé, l'experiència de la representació del paisatge *en plein air* tindrà continuïtat en l'impressionisme, quan el pintor ja no pot pintar en l'estudi perquè el paisatge sorgeix davant d'ell contínuament, en qualsevol lloc, en el carrer, en el teatre, en el camp, a la platja. Convé destacar que la llei que preval en l'experiència i la pràctica artística d'aquesta època és el canvi⁹⁴ en tant que qualsevol realitat es transforma, canvia d'aspecte i l'artista ha de mesurar els efectes de la llum sobre els diferents elements del paisatge. Per això els posimpressionistes aniran a la recerca d'allò que sigui nou i insòlit en el paisatge. Més endavant, en el context dels canvis tecnològics i la crisi en la forma per un costat i en l'ús social i el sentit filosòfic de la pràctica de l'art, per l'altre, tindran lloc les successives "desconstruccions" de la figura⁹⁵. Així doncs, tal i com diu Àlex Nogué: "el artista ha desfigurado la figura, ha cerrado el círculo de los desplazamientos retinianos, ha superado los condicionantes de la representación y se encuentra en medio del paisaje" (2008, p. 159). La pregunta és: per fer què? Per respondre, tindrem en compte les argumentacions de Collot sobre aquest tema, en tant que l'art es proposa deixar de banda els espais tancats dels museus i les galeries per situar els creadors i els espectadors dins del paisatge; un paisatge que hem de resseguir, de manera que aquesta acció de creuar el paisatge posa en acció altres sentits diferents de la vista, per exemple, les sensacions lligades al moviment del cos (2011, p. 245).

Les avantguardes dadaïsta i surrealista situaran l'obra d'art en el context de la vida quotidiana, en els espais reals, fora dels llocs institucionalitzats de representació, com diu Tonia Raquejo: "el comportament del cos en l'espai i la seva naturalesa perceptiva es convertiran en un eix creador i alhora deixa lloc a la lectura de les situacions psicofísiques que construeixen les nostres realitats" (2012, p. 202). Així doncs, constatarem que dadaïstes i surrealistes obriran un camí nou en la relació amb el paisatge⁹⁶, el seu paper consistirà, en bona part, a posar l'èmfasi en unir l'obra d'art i la vida en una actitud. Podem dir, doncs, que l'art es converteix en una manera de viure. Per aquests artistes, la simple presència en un lloc és ja un posicionament, un acte reivindicatiu (Àlex Nogué, 2008, p. 159). D'aquesta manera, el caminar es va convertir en una acció artística d'una manera molt natural. Per exemple, els dadaïstes reivindicaran el paisatge urbà amb la seva senzilla presència, per a ells, es tracta d'habitar un lloc des de la inactivitat. Els "passejos" dadaïstes es van estendre

⁹⁴ Mentre que la Modernitat proposa una imatge que es "desplega" per a la contemplació estàtica.

⁹⁵ Em refereixo al puntillisme, el fauvisme, el cubisme, el futurisme, etc.

⁹⁶ Sigui espai natural o espai urbà.

pels llocs banals, sense forma, buits de contingut històric, simbòlic o estètic, en un intent per dessacralitzar l'art com un pas previ per arribar a la simbiosi entre l'art i la vida (Àlex Nogue, 2008, p. 159). El moviment Dada, sense deixar empremtes de les seves actuacions, obrirà la porta a l'art públic en preguntar-se sobre el que ha de ser vist o no i converteix la "deambulació" en un fet estètic en si mateix.

D'altra banda, aquests passejos o visites dadaistes seran recuperats en els anys 60 del passat segle, per *Fluxus*, un moviment concebut com a espai per a la imaginació que defensa l'acció com a objecte artístic. L'objectiu d'aquest moviment era apropar-se directament a la vida, a través de l'acció, a través de diferents mitjans expressius, les arts plàstiques, el musical o el teatral. De fet, l'objectiu de *Fluxus* no és estètic, sinó social, és un moviment que vol l'eliminació progressiva de les Belles Arts i de l'objecte artístic tradicional al qual consideren un mer article comercial; *Fluxus* és una forma anti-art que està en contra de la diferenciació entre productors i espectadors, entre art i vida. Les seves acció transcendeixen els gèneres de les arts plàstiques, el comerç de l'art i la pràctica museística. De totes aquestes accions, el que serà essencial serà el moviment (Galán, 1995, p. 135). En canvi, el deambular surrealista serà una manera d'explorar el territori amb la voluntat d'aportar un coneixement vinculat a les teories de la psicoanàlisi. No es tracta del caminar peripatètic que agilitza els pensaments, sinó una mena de desorientació i abandonament que disminueix l'experiència raonada i fa emergir les relacions inconscients. El territori es converteix en alguna cosa interpretable des de l'inconscient, és a dir, des dels somnis, els lapsus i els oblots (Àlex Nogué, 2008, p. 160). Finalment, i per la seva banda, els situacionistes, en els anys 50 i 60 del segle xx, van utilitzar el terme "deriva" per expressar la vivència del paisatge urbà sota el concepte de la psicogeografia⁹⁷, una forma alternativa d'entendre els efectes del medi geogràfic sobre el comportament afectiu dels individus (Alex Nogué, 2008, p.161).

Un dels principal problemes de l'art de caminar és la traducció d'aquesta experiència a una forma estètica. Els dadaistes i els surrealistes van defugir la representació, no van traslladar les seves accions a unes bases cartogràfiques, sinó que van explicar-ho a través de les descripcions literàries. Per la seva banda, els situacionistes van realitzar mapes psicogeogràfics, però no van representar les trajectòries reals de les seves "derives" (Careri, 2013, p. 123). En els anys 60 del segle passat, la relació entre les arts plàstiques i el caminar pren un gir radical amb l'aparició de pràctiques artístiques en les quals l'acció de caminar i la creació d'una obra d'art són indissociables; a més, són intervencions artístiques en la mateixa naturalesa on el paisatge es converteix en obra (Antich, 2008, p.169). Aquestes

⁹⁷ Àlex Nogué ens explica que la psicogeografia explora el reconeixement i posterior identificació que fa l'individu de l'espai. La distància de dos llocs d'una mateixa ciutat es mesura no en escala geomètrica, sinó emotiva. Per això, els mapes situacionistes descriuen la dimensió emocional de l'espai on les "relacions entre diferents llocs són aleatòries i emocionals"(2008, p. 161).

pràctiques artístiques que s'apleguen sota el terme *land art* posen de relleu la relació entre l'art i la naturalesa, i com aquesta relació es converteix en un "senyal"⁹⁸ incrustat en plena natura, que acaba per transformar-la (Antich, 2008, p.173). Artistes com Richard Long i Hamish Fulton es confrontaran amb el món de l'art i recuperaran l'ús de mapes com a instruments expressius. Les intervencions artístiques de Fulton en el paisatge han estat anomenades *walking art*. Fulton és un *flâneur* que travessa l'espai físic de la naturalesa a peu i, en la pràctica del caminar, l'artista posa en moviment les idees, estimula el sensible en tota les seves dimensions: oïda, vista, tacte, olfacte i gust (Antich, 2008, p. 188); després, la representació del recorregut es resol mitjançant unes imatges i uns textos gràfics que es poden interpretar com si fossin cartografies que evoquen les sensacions dels llocs (fig.1). Aquestes cartografies fixen l'experiència i la percepció de l'espai de l'artista i són exposades en les galeries d'art (Careri, 2013 , p. 125). En canvi, en l'obra de Richard Long, el caminar és una acció que intervé en el lloc, és un acte que dibuixa una figura sobre el terreny i que pot traslladar-se a una representació cartogràfica. Per Long, el caminar és una acció i també un signe, una forma que es pot superposar simultàniament a les altres formes preexistents en la realitat (fig. 2). El món es converteix en un immens territori estètic, un llenç sobre el que es dibuixa mentre es camina, és un suport que no hem de considerar com un full en blanc, sinó que és un dibuix de sediments històrics i geològics al qual se n'afegeix un altre més (Careri, 2013, p. 126).

D'altra banda, l'artista nordamericà, Robert Smithson, destaca el desplaçament pel territori del qual sorgiran uns nous desplaçaments, els visuals, mitjançant els quals, l'artista intervindrà de manera esporàdica i efímera per alguns llocs pels que passa. Les "obres" inicials de Smithson són un exemple de la dialèctica entre la visibilitat i la invisibilitat, entre l'especificitat del lloc i el nomadisme intercanviable de les obres (Raquejo, 2012, p. 205). Més endavant, Smithson s'adona que existeix un territori real que encara no havia estat investigat per l'art, espais en el marge, trames suburbanes, llocs encara inexplorats, i que aquests espais es poden experimentar físicament i conceptualment pels artistes, en tant que aquests estan capacitats per transformar la mirada del públic sobre el territori. Per aquest autor, el viatge sigui mental o físic, és una necessitat de cerca i experimentació amb la realitat de l'espai que l'envolta. L'exploració de la realitat suburbana és la manera de trobar un mitjà a través del qual extraure del territori unes categories estètiques i filosòfiques amb les quals poder acarar-se. De fet, l'obra d'Smithson destaca en aquesta capacitat de confondre les descripcions físiques i les interpretacions estètiques, el seu discurs, com assenyala Careri: "se sitúa a un mismo tiempo en distintos planos, se pierde por caminos jamás recorridos, profundiza en los materiales que lo rodean transformando las

⁹⁸ Careri s'ha ocupat d'explicar que l'acte de caminar, tot i que no constitueix una construcció física d'un espai, implica una transformació del lloc i dels seus significats. La presència física de l'home i la variació de les percepcions quan travessa un paisatge constitueixen formes de transformació d'aquest paisatge que modifiquen culturalment el significat de l'espai i l'espai en si mateix (Careri, 2013, p. 40).

estratificaciones del territorio en las de la mente” (2013, p. 133). Així mateix, en l’obra de Smithson (fig.3), hi té un paper molt rellevant la relació de la seva investigació estètica i conceptual amb el temps, la seva cerca pretén mostrar “una terra” on ja no habiten el passat, el present o el futur, sinó diferents temporalitats suspeses, exteriors a la història; a més, és en la perifèria urbana on Smithson cerca una nova naturalesa, un espai que no tingui representació, territoris en constant mutació i són en aquests llocs i no en el paisatge arcaic on troba “la metàfora de la perifèria de la ment, de les despulles del pensament i de la cultura” (Careri, 2013, p. 138).

A casa nostra, Perejaume és potser l’artista que més ha utilitzat el caminar com a experiència artística. L’escriptor Toni Sala defineix l’obra artística de Perejaume com una “pintura caminada”, i a propòsit d’això escriu: “Caminar és una manera essencial de fer-se amb un paisatge, de conèixer-ne els nervis i veure’n els canvis, conversar-hi i entendre’l, fer-ne part” (Sala, 2005 p. 106). Aquest artista fa del seu cos una extensió de les eines del pintor i del caminar una metàfora de la pintura, tal com diu Raquejo: “Con sus pies hace la pintura, y la pintura hace el paisaje a medida que sigue un recorrido” (2012, p. 209). Perejaume no executa una representació del paisatge convencional, el paisatge “viu” en l’artista i “s’expressa” a través d’ ell. La mirada de l’artista emmarca, separa el tros de paisatge a “representar”, la naturalesa es converteix en galeria de pintura, o com ell mateix diu “despintures” (Raquejo, 2012, p. 210).

De la considerable obra artística de Perejaume relacionada amb el paisatge, triarem en primer lloc, *Postaler* (fig. 4), és una obra que consisteix en un expositor de postals, tal com ell mateix descriu a “Un paisaje es una postal hecha escultura” (1999, p. 172): “Tal como hace con los árboles la superficie de un lago, los hombres hemos aprendido a alisar la tierra en un papel, inventando el paisaje portátil, el paisaje de mano, [...] la estampación de postales y su copia [...]”. En aquesta obra, les postals són substituïdes per miralls que són com petits quadres. Amb aquesta obra, Perejaume ens ofereixen la possibilitat de contemplar, al mateix temps, l’instrument de visió, el postaler, i les imatges que mostra. A més, instaura una llibertat de moviment en l’espectador que pot contemplar l’obra des de qualsevol punt de vista, i alhora, existeix un altre moviment que ve donat pel fluir del temps que canvia a cada moment les imatges que es reflecteixen en el miralls del postaler. Ara bé, l’obra també inclou l’expressivitat que s’aconsegueix quan és transportada per l’artista a peu (fig.5). D’aquesta manera, Perejaume afegeix un altre moviment als que ja hem esmentat, i és el moviment a través del trajecte. Els miralls del postaler tenen una altra dimensió quan l’artista camina amb l’objecte a l’esquena, en primer lloc per la inestabilitat de les imatges com a conseqüència de les passes, i en segon lloc s’afegeix la dimensió temporal del trajecte. Allò que es pretén comunicar és que els objectes no són importants en si mateixos, i que assoleixen una diferent expressivitat quan són transportats per l’artista. (Raquejo, 2012, p. 207).

En segons lloc, hem triat l'obra *Marc*s (fig. 6), perquè reflecteix una relació amb la natura i l'art que Perejaume articula en dues direccions, l'una és cercar l'obra d'art en la natura, i l'altra porta l'obra d'art al paisatge. En el seus passejos, Perejaume transporta fragments de la història de l'art, ja que la mirada d'altres pintors està molt present en les seves accions. Així, en la seva marxa, aïlla trossos de paisatge amb els marc daurats que transporta a l'esquena. Es tracta d'una acció en la qual escull un lloc que la mirada l'emmarca i d'aquesta manera crea una representació, la naturalesa es converteix en una galeria o un museu. Ara bé, Perejaume també fa un recorregut invers: agafa les obres d'un museu i les transporta cap al territori, les exposa a l'aire lliure, per després tornar-les al lloc on estan emmagatzemades (Raquejo, 2012, p. 210). Aquestes obres marquen recorreguts sobre el món, dibuixen, en paraules d'aquest artista:

[...], como si garabateásemos en el suelo, con las obras, sus recorridos. Como si cada cuadro fuera un pigmento y moviéramos cuadros nuevos y antiguos para pintar, y los combinásemos entre ellos, en muestras e itinerancias, con tal de alcanzar o tratar de alcanzar el absoluto pictórico[...] (Perejaume,1999, p. 211)

D'altra banda, Perejaume ha escrit i escrivit força sobre el paisatge, sigui en prosa o en poesia⁹⁹. Per aquest artista existeix una relació estreta entre el territori, que està en moviment, i la llengua que ha assolit una autenticitat en l'obra de Perejaume a força d'arrecerar-se en el lloc concret i precís del paisatge del Maresme (Serra, 2010). D'altra banda, Perejaume és cada vegada més reticent a emprar la paraula paisatge, per exemple en el seu últim llibre *Paraules locals*, en comptes de paisatge utilitza la paraula "camp". L'obra poètica de Perejaume és l'expressió de la seva vivència amb la natura i també amb l'art, perquè ambdues vivències s'interpel·len. També és el testimoni de la distància cada cop més gran entre la humanitat i el món. La seva mirada sobre el paisatge constata el moviment que imprimeix l'acció de l'individu a una velocitat accelerada, de manera que el paisatge mai acaba d'assentar-se. Perejaume, davant de l'estat de desolació dels conreus abandonats, dels descampats plens d'andròmines i desferres, ens proposa: "l'espai físic que habitem reclama un tracte més fraternal, una cordialitat renovada, una identificació: un acte mutu d' empara"(2015, p. 49). La idea de Perejaume és conrear l'espai no com una ocupació en un terreny inert, sinó en el sentit d'habitar-lo realment, tal com diu: "de viure-hi i viure'n" (2015, p. 50).

⁹⁹ Destacaré algunes de les obres de Perejaume: *El paisatge és rodó* (1995); *Obreda* (2003); *Pagèsiques* (2011), Premi Lletra d'Or 2012; i més recentment, *Paraules Locals* (2015).

Per concloure, encara que sigui breument, destacarem algunes de les formes artístiques que es donen en l'actualitat i que posen en relació el fet de caminar amb l'experiència del paisatge urbà, com és el cas del laboratori *Stalker*¹⁰⁰, que ha concentrat la seva activitat en la pràctica de deambulacions al voltant de les perifèries urbanes, en els terrenys incerts, indefinits d'aquestes zones situades entre la ciutat i el camp, el que s'ha anomenat "no llocs", que no obstant això i segons aquest moviment artístic, són espais en estat de disponibilitat, en els quals la identitat està suspesa en tant que no té encara una definició i, per tant, la significació és encara polisèmica. *Stalker* proposa caminades col·lectives en la zones deixades de banda per l'organització de la ciutat, en els límits on les infraestructures deixen lloc a espais abandonats sovint tancats per obstacles que són difícils de travessar. En traspasar aquestes barreres, es realitza una "reapropiació" política i una declaració de l'existència d'aquests llocs menystinguts per "la mirada" artística i, a partir d'aleshores, és possible atorgar-los un estatus estètic. Així, un cop oberts i disponibles per a la creació artística modesta i efímera que suposa el caminar, revelen la seva existència (Poiraudau, 2011).

En definitiva, caminar pot ser un mitjà apropiat per fer l'experiència sensible del paisatge o de l'espai urbà i aprehendre'l sensorialment. Avui dia, la relació entre el caminar, els artistes i l'espai, s'analitza des de la perspectiva del coneixement hodològic¹⁰¹, com a construcció intel·lectual, voluntària o involuntària, conscient o inconscient que reconeixen a l'ésser humà una capacitat cognitiva sobre el medi a través de l'experiència del desplaçament. El coneixement hodològic s'assoleix sobre l'espai travessat; en el camí, l'artista està obert i atent al que es produeix en el trajecte, és a dir, l'esperit està disponible als fenòmens i al seu impacte en la formació de les emocions i dels afectes, i d'aquesta manera, accedir a la dimensió sensible de l'espai. En l'hodològia, la marxa física que s'imprimeix en el terra està duplicada per una marxa intel·lectual que agafa la forma d'un mapa concebut per una mirada i una percepció (Olmedo, 2012).

¹⁰⁰ Col·lectiu d'arquitectes, format a Roma en els anys 90 del segle xx, que reivindica el nomadisme i el fet de no construir, o de construir instal·lacions provisionals com són les cabanes o les hamaques.

¹⁰¹ Mentre que el coneixement vernacular que posseeix un individu és el fruit de una síntesi i de les relacions que es fan entre el coneixement adquirits per la socialització o l'aprenentatge i l'experiència quotidiana, és a dir, fer, caminar, parlar, veure, en definitiva, el coneixement hodològic, és un procés analític que està vinculat a les condicions espàcio-temporals i s'actualitza constantment durant els trajectes viscuts en un dia.

7. Conclusions

Fins aquí el recorregut que ens havíem proposat per tal d'esbrinar què és el paisatge i quin és el vincle que hi mantenim com a éssers humans, per bé que l'objectiu central d'aquest treball ha estat analitzar la presència inqüestionable del paisatge en la cultura contemporània i més concretament en l'àmbit del pensament. Un llarg viatge que s'inicia certament en la cultura xinesa, per bé que en el món occidental podem descobrir traces prou visibles en els protopaisatges que ens revelen les cultures grega i romana. Sembla, però, prou clar que la invenció del paisatge té molt a veure amb l'obertura d'una "finestra" en l'espai que havia estat afigurat pel Renaixement italià com un cub, o també podríem descriure'l com un escenari teatral, per bé que aquesta invenció es donarà en la pintura flamenca. Tot i que, el fet cabdal per a la posterior reflexió sobre el paisatge serà que, a partir del seu origen com a fet lingüístic i artístic, el terme paisatge podrà designar un lloc físic i també una representació. D'altra banda, el paisatge apareix en el marc dels temps moderns, una època que hem de considerar d'una relativa unitat, dins de la perspectiva de la llarga durada, que es perllonga fins avui dia, i també com una multiplicitat, en tant que els seus referents i significacions evolucionaran. En manifestar-se el nou paradigma científic modern, es farà palesa la ruptura entre la natura i l'individu, perquè la ciència moderna no té en compte l'experiència sensible i només s'ocupa de racionalitzar l'espai i mesurar-lo. Davant d'aquesta ruptura i de la impossibilitat de recuperar la unitat perduda amb la natura, el romanticisme respondrà, d'una banda amb nous valors com són l'emoció, la contemplació i el sentiment, i de l'altra banda, amb la invenció de paisatges nous i noves categories. Després d'una època de domini del paisatge en les arts plàstiques, a finals del segle XIX i principis del XX, la irrupció d'una dimensió subjectiva portarà els artistes a interpel·lar-se sobre el paisatge, desconstruiran la forma i el color, per acabar renunciant a la representació de la realitat, és a dir, les diferents avantguardes tancaran la "finestra" que havia permès el descobriment del paisatge.

No obstant això, en la segona meitat del segle XX, a partir de la idea de globalització, de les noves filosofies de l'experiència i el sentit, de les "derives" del discurs de la postmodernitat, i del que s'ha anomenat el gir espacial o geogràfic, els vincles entre la natura i l'home tornen a la centralitat del pensament de les diferents ciències socials, humanístiques i tenen un ressò incontestable en la creació artística. El gir geogràfic donarà resposta als nous interessos en la construcció del paisatge a partir de l'experiència que d'ell en tenen les persones. En aquest sentit, és molt important la dimensió emocional i afectiva que suscita qualsevol contemplació de la natura, però no s'ha de deixar de banda el paper que tenen les normes socials i l'univers simbòlic de la comunitat on s'insereix el paisatge i el paper rellevant que aquest ha assolit en el procés de formació i consolidació de les identitats

territorials. De la mateixa manera, el fenomen del “gir espacial” ens permet identificar el paisatge com una metàfora que representa fets existencials i de la comunitat que adopta diferents llenguatges descriptius: les arts plàstiques, la literatura i el cinema. Aquesta metàfora està al servei d’una redefinició del subjecte creador, perquè ara és inseparable del paisatge que l’envolta. El paisatge esdevé un *être au monde*.

Fonamentar el paisatge en la unitat de l’èsser humà i el seu entorn, era un dels objectius a assolir en aquest treball de recerca. Això ha estat possible perquè hem pogut constatar que en la carnalitat, es desenvolupa l’acte perceptiu. Per això, hem visualitzat el recorregut del terme paisatge des de la seva invenció, tot fent parada en l’experiència de la natura com a ideal de l’art i de la vida estètica, per centrar-nos en les humanitats i el pensament contemporani i, encara més concretament, en l’estètica. En aquest itinerari, hem volgut posar de relleu que el paisatge, sens dubte, és un acte estètic, però també és un acte de pensament pel qual l’experiència sensible és font de sentit. Des d’aquest punt de vista, l’experiència del paisatge és una interacció permanent entre individu i natura, les quals no són realitats enfrontades: no hi ha diferència entre la *res cogitans* i la *res extensa*, expressions de la dicotomia clau del pensament modern, sinó que, un cop es reconeix el paper de mediació del paisatge entre entorn i subjectivitat humana, el diàleg d’un amb l’altre adquireix, imprescindiblement, una altra articulació, perquè l’estètica del paisatge és una experiència que transforma l’èsser humà en tant que no es tracta només d’un acte de percepció, sinó d’una profunda participació en el món.

D’altra banda, hem desenvolupat una reflexió sobre els vincles entre el paisatge, la natura i l’art a partir de la unitat que instaura el paisatge amb l’*Stimmung*, una noció que hem traduït com a “tonalitat” espiritual que passa del paisatge a l’espectador. Davant de la naturalesa, l’individu, primer, mira, i després, a través d’una actitud creativa, selecciona, per acabar construint el paisatge i transfigurar-ho en art. Ara bé, tot i que el terme paisatge resulta del tot insubstituïble, hem considerat que el paisatge no només és representació artística, sinó que existeix també un vincle entre l’home i la natura amb tota la seva complexitat, com a conseqüència de la nova consciència ecològica i moviments per la conservació del medi ambient. En alguns dels estudis actuals sobre estètica i natura, apareixen termes com “ambient” o “atmosfera” per designar el paisatge, però d’aquestes noves propostes la que ens sembla més engrescadora és la que proposa la geofilosofia com a reflexió filosòfica sobre la relació de l’individu amb els espais de la seva vida quotidiana, en el marc de les dialèctiques que operen entre els fenòmens de la globalització i la glocalització¹⁰².

L’objectiu concret i més rellevant –en el sentit que el considerem una aportació a l’àmbit de recerca que ens ocupa– que ens havien proposat era esbrinar com, a partir de l’acció de

¹⁰² El terme glocal mostra la capacitat de les persones de crear ponts entre allò que és local i allò que és global.

caminar podem apropar-nos al paisatge, i per què en la contemplació del paisatge, amb les diferents capes que el constitueixen i que es modifiquen contínuament, s'afavoreix la imaginació creadora? Una resposta plausible és que la relació entre el caminar, l'artista i el paisatge suposa, d'una banda, una reflexió filosòfica, i de l'altra, una capacitat cognitiva, sigui conscient o inconscient, sobre els llocs on s'ententeixen la sensibilitat, les emocions i les intuïcions, a banda de memòria històrica, cultural i artística. A través del desplaçament, l'artista, que s'endinsa en el paisatge en tota la seva carnalitat, està en disposició d'assumir una percepció, una mirada que bastirà una dimensió sensible d'emocions i afectes i, alhora, una reflexió intel·lectual que es mostrarà, com si fos una cartografia, en l'obra artística. Així doncs, l'acció de caminar és una experiència estètica que es dona a través de l'espai natural o urbà i que hem relacionat amb diferents artistes i moviments de creació. A banda dels moviments dadaïsta i surrealista, i la pràctica artística de *land art*, ens hem decantat per la figura de l'artista català Perejaume que fa del caminar una metàfora de la pintura. Per aquest artista, el paisatge viu i s'expressa a través d'ell. Ara bé, Perejaume també té una extensa obra en poesia i prosa que té un lligam molt poderós amb la llengua. D'alguna manera podríem dir que en la poètica de Perejaume es fa ressò allò que ens diu l'escriptor Toni Sala: que la nostra llengua és més propera a la terra que d'altres llengües europees, i com a conseqüència d'això la literatura catalana està molt arrelada al paisatge, perquè en la creació artística existeix una relació entre el dins i el fora, entre la subjectivitat de l'artista i el món que l'envolta.

8. ANNEXOS

ANNEX 1

ENTREVISTA AMB L'ESCRITOR TONI SALA

Toni Sala (Sant Feliu de Guíxols, 1969). Va estudiar Filologia Catalana a la Universitat de Girona i actualment és professor de la Universitat Pompeu Fabra i dirigeix diversos grups de lectura en biblioteques. També és consultor de la UOC.

Com a escriptor, el seu primer llibre *Entomologia* (1997) va ser guardonat amb el Premi Documenta, més endavant amb la novel·la *Rodalia* va obtenir El Premi Sant Joan de literatura catalana l'any 2004 i el Premi Nacional de Literatura atorgat per la Generalitat l'any 2005. També ha col·laborat amb diversos diaris i setmanaris. Des del 2014 forma part del projecte De Capçalera, amb el qual es vol potenciar el vincle que existeix entre els escriptors catalans i les biblioteques públiques catalanes¹⁰³.



Una entrevista, que per raons misterioses ha quedat “suspesa” en l’entorn d’un bar d’estació de tren, potser perquè en Toni Sala en començar m’explica que a Grècia hi havia filòsofs que només utilitzaven la paraula oral per transmetre els seus coneixements defugint la paraula escrita. A continuació, transcripció amb el respecte més acurat, quaranta minuts d’intensa conversa que intentaré “reviure” amb el record de les paraules i les seves significacions, i d’alguns gestos poderosos, que posen èmfasi allà on la paraula ja no pot dir res més. Hem parlat sobretot de literatura, però sense deixar de banda el paisatge, perquè sens dubte hi era, no només en el moment de la nostra trobada, sinó en el passat, en intentar fer una breu cronologia de la literatura catalana, perquè la literatura catalana està, i molt, arrelada al paisatge.

Per començar, Sala ens referma la idea que la nostra llengua és més propera a la terra que d’altres de les llengües europees, però alhora introdueix pinzellades que mostren el vincle de la pintura amb el paisatge, des del Renaixement en què el paisatge és pur decorat per enaltir els símbols “encarnats” fins al Romanticisme en el qual l’home desapareix o se situa en un racó en l’aclaparadora immensitat del paisatge. A la pregunta de per què la llengua catalana va estar allunyada dels artificis i crostes de l’academicisme, Sala ens respon que un dels motius va ser que la llengua catalana no va comptar amb una institució pròpia que la

¹⁰³ Font: Wikipedia [consulta 20-11-2015]

sistematitzés fins l'any 1907, quan es va fundar l'Institut d'Estudis Catalans. Per això, des de la represa de la literatura catalana, la llengua emprada pels grans escriptors com Verdaguer, Narcís Oller, Joaquim Ruyra o Victor Català, arrela perfectament amb la terra seguint aquella idea de Herder i que també recull Joan Maragall, segons la qual la llengua és una emanació del paisatge, és "agafar un tros de terra i tornar-la a la terra", és com si la terra de què parla Ruyra, per exemple, fos la sorra mateixa de la platja de Blanes o, en la llengua de Verdaguer, poguéssim copsar el paisatge de la plana de Vic o de Folgueroles. Toni Sala m'explica molt gràficament una acció de Perejaume que "corregeix la llera d'un torrent de Folgueroles i escriu amb l'aigua la forma Verdaguer". Hi ha una continuïtat del tractament del paisatge a través de la llengua però també s'observa un distanciament: en Josep Carner, amb un llenguatge nou, estilitzat, i el relleu que suposa Josep Pla, que ja és un paisatge domesticat, lluminós, del paisatge. Sala em recomana el poema de Josep Carner, escrit a principis dels anys quaranta del segle passat, "Creació del poema". Carner situa l'acció dels seus versos en un paisatge sublim, desolat i desconegut. El títol del poema podria fer-nos creure que l'autor ens vol desvelar el procés creatiu, però no sembla que aquest sigui l'objectiu de Carner, perquè en aquest poema no hi ha figures humanes, tan sols apareix un muricec, un rat penat que "fa la primera provatura d'una veu".

La cultura agrària i la cultura acadèmica no tenen res a veure, l'interès de l'artista i del pagès no coincideixen, però també es dona el cas que l'artista i el món per dir d'alguna manera "convencional" tampoc estan en sintonia. En aquest sentit, Sala explica una anècdota de Perejaume a qui van demanar que fes una peça artística, una obra, i Perejaume va respondre que plantessin un camp de cols i després ho recollissin. Vet aquí una obra!!!!

A la literatura, avui dia, no li interessa l'entorn? Anem a pams, l'interès pel paisatge no ha decaigut en absolut. I el món interior de l'artista? Se'n parla molt, però existeix? O més aviat hi ha una experiència entre el dins i el fora on es fa difícil situar els límits. Sala per explicar aquesta relació de l'interior i de l'exterior en el procés de la creació diu: en el fons no "ho saps" el que estàs fent, "jo no em proposo res, però després resulta que té un sentit". Per fer-ho més clar, m'explica el cas d'un article que acaba d'escriure per un diari i que va sorgir quan alguna cosa allà fora, en el paisatge, li va cridar l'atenció i es va preguntar: per què? Tot seguit ho va desenvolupar creativament.

Li pregunto sobre la perifèria, Toni Sala va escriure un llibre, *Rodalies*, en què parla de la seva pròpia experiència i els canvis que han sofert moltes petites ciutats o pobles del país en els darrers anys de desordenada construcció d'habitatges i la consegüent urbanització de l'espai i de com canvia les seves funcions i els seus usos. Parlem d'una conferència que va fer a Olot en el marc d'un seminari internacional, i això ens porta a parlar de la perifèria, de les rondes que aïllen les ciutats com ho feien abans les muralles, dels no llocs, de la descurança en aquests llocs tan transitats, com ho són aquests pobles i ciutats de Catalunya

que són travessats per una carretera “nacional” que fa, del seu carrer principal, un lloc poc transitable des del punt de vista del ciutadà de la persona que hi viu, un tram lleig, que són una rebuda pèssima per als forasters, sense cap referència visible com ho eren abans, per exemple, els campanars. Aquests carrers que es converteixen en vies ràpides per anar d’un lloc a un altre sense establir cap mena d’interrelació entre els uns i els altres. Continuem parlant dels llocs que en el desenvolupament de les ciutats i els pobles es converteixen en contenidor de coses que no volem, o que hem de fer servir per preferim allunyar-les, o en les rotondes dels afores que estan “plenes de trastos”. Li pregunto si aquest llocs inspiren? I em respon: “Sense cap mena de dubte”.

Per acabar, parlem del seu llibre, *Comelade, Casasses, Perejaume*, i li pregunto quina característica els uneix? Em comenta que tots ells treballen amb una gran consciència de la tradició, que són artistes molt arrelats, molt catalans, que reaccionen a un universalisme que acaba per homogeneïtzar els trets de la cultura. També hi ha alguna cosa que els uneix, que són tots ells originals, avantguardistes, perquè en Perejaume sempre es fa ressò de l’excés d’obra, de l’obra inútil; en Casasses, amb el seu llenguatge, allunyat de tot academicisme; i en Comelade, amb els seus instruments de juguina, tot ells es mantenen al marge, s’allunyen de la retòrica, la repetició, els estereotips, són tots tres innovadors en els seus camps i pretenen despullar la seva obra, netejar-la de “brutícia”, d’allò sobrer, que no li cal.

ANNEX 2



Fig. 1 Hamish Fulton. *France on the Horizon*. 1975



Fig.2 Richard Long. *A line made by walking*. 1967



Fig. 3 Robert Smithson. *Spiral Jetty*.1970



Fig. 4 i Fig. 5. Perejaume. *Postaler*. 1984

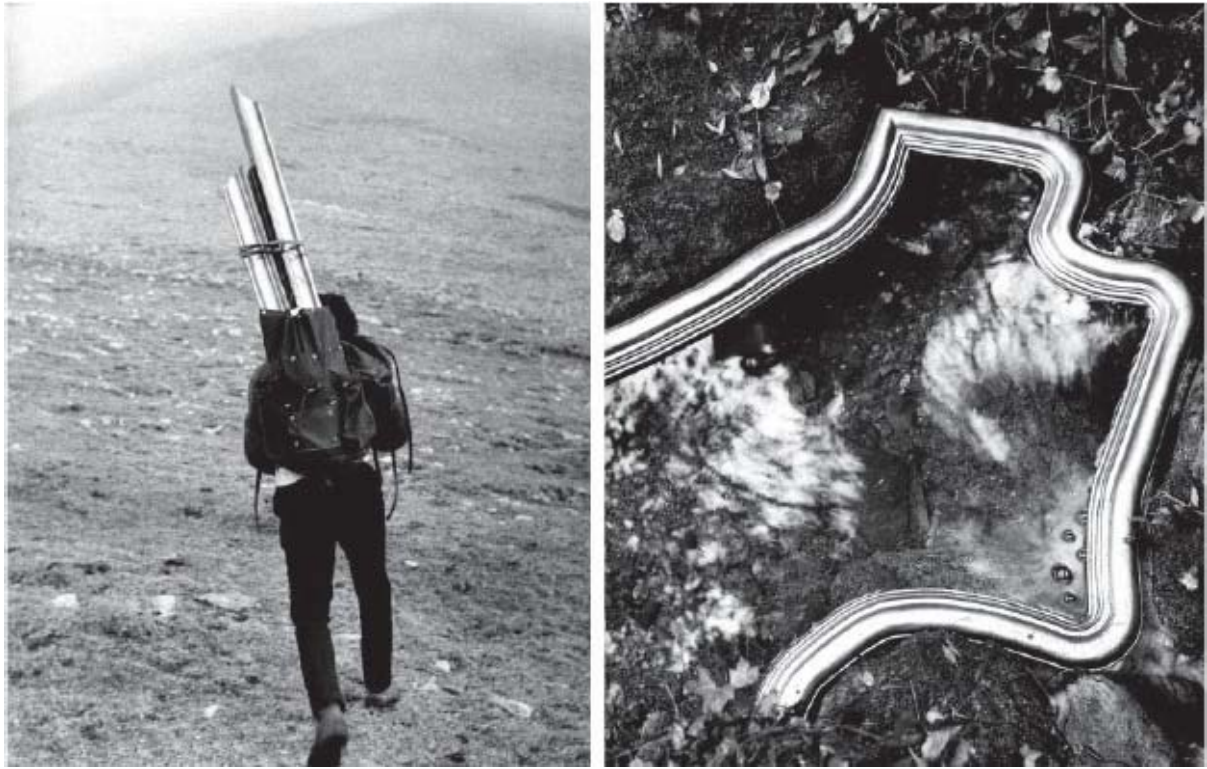


Fig. 6 Perejaume. *Marcs*. 1986.

9. BIBLIOGRAFIA, WEBGRAFIA, AUDIOVISUALS

Llibres i articles

Aínsa, Fernando (2003). "Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del estar en el mundo" [Article en línia]. *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana* (núm. 20) p. 19-36 [Data de consulta: 20 de desembre de 2015]. URL: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3174722>>

Antich, Xavier (2008). "Caligrafías en el paisaje. Divagaciones estéticas en torno a algunas prácticas de *land art*" A: *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva (col. Paisaje y Teoría)

Asensi, Manuel (2008). "Paisajes Nómadas" A: *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva (col. Paisaje y Teoría)

Argullol, Rafael (2000). *La atracción del abismo*. Barcelona: Ediciones Destino.

Besse, Jean-Marc;Tiberghien, G. (2003). "Introducció". A: Brinckerhoff Jackson, John (2003) *A la découverte du paysage vernaculaire*. Arles: Actes Sud/Ensp.

Besse, Jean-Marc (2010). "Le paysage, espace sensible, espace public" [Article en línia] *Meta:Research in Hermeneutics, phenomenology, and practical philosophy* (Vol. II, núm. 2) p. 259-286 [Data de consulta: 12 de setembre de 2015].URL: <http://blogs.univ-tlse2.fr/enseigner-la-geographie/files/2013/07/Besse_2010_Le-paysage-espace-sensible_ok.pdf>

Besse, Jean-Marc (2011). "L'espace du paysage" [Article en línia] *Théorie et paysage: réflexions provenant de regards interdisciplinaires*. Toni Luna y Isabel Valverde (dir.); Laura Puigbert, Àgata Losantos i Gemma Bretcha (ed.) Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Barcelona: Universitat Pompeu i Fabra. [Data de consulta: 12 de desembre de 2015] URL: <<http://www.upv.es/contenidos/CAMUNISO/info/U0569065.pdf>>

Brenna Becerril, Jorge (2012). "Espacio y territorio: una mirada sociológica" [Article en línia] *Explorando territorios: una visión desde las ciencias sociales*. López Lara, Álvaro F.; Reyes Ramos, María Eugenia (Coord.).México DF: UAM-X, CSH, Depto. de Relaciones Sociales.[Data de consulta: 29 de desembre de 2015] URL: <http://148.206.107.15/biblioteca_digital/capitulos/459-6214orn.pdf>

Brunon, Hervé (2010) “La notion de paysage dans les sciences humaines et sociales: repères sur les approches «culturalistes»”. [Article en línea] *Topia. Bibliographie Thématique*. [Data de consulta: 22 de novembre de 2015] URL:

<http://www.topia.fr/images/documents/biblio_h_brunon_topia.pdf>

Careri, Francesco (2013). *Walkspaces: el andar como práctica estética*. Barcelona: Ed. Gili

Casasses, Enric (2000) “Carner i la creació del poema” [text en línea] A: *AVUI. Suplement de Cultura* (21-12-2000) [Data de consulta: 5 de gener 2016] URL:

<<http://www.traces.uab.es/tracesbd/avui/av00141.pdf>>

Collot, Michel (2008). “D’une modernité plurielle” A: *Paysage & modernité(s)* Sous la direction d’Aline Bergé et Michel Collot. Collection Recueil, Bruxelles: Ousia

Collot, Michel (2011). *La Pensée-Paysage. Philosophie, arts, littérature*. Arles: Actes Sud/Ensp

Collot, Michel (2011). “Pour une géographie littéraire” [article en línea] *Fabula-Lht* (núm. 8) “Le partage des disciplines” [Data de consulta: 30 de novembre de 2015] URL:

<<http://www.fabula.org/lht/8/collot.html> >

Collot, Michel; Jean-Yves Laurichesse (2014). “Tendances actuelles de la géographie littéraire” [Conferència en línea] A: *Séminaire Poétiques, Géographie littéraire* (2014: Toulouse) Université Toulouse II-Le Mirail [Data de consulta: 12 d’octubre de 2015] URL:

<https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/tendances_actuelles_de_la_geographie_litteraire_michel_collot.14338>

Contreras Delgado, Camilo (2005). “Pensar el paisaje. Explorando un concepto geográfico” [article en línea] *Trayectorias* (vol. VII, núm. 17) pp. 57-69. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, Nuevo León, México [Data de consulta: 22 de setembre de 2015] URL:

<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60722197007>>

D’Angelo, Paolo (2010). *Filosofia del paesaggio*. Macerata: Quodlibet Studio

Di Paola, Modesta (2009). “Nomadismo e interdisciplinarietà. El caminar como experiencia artística-filosófica en el territorio urbano” (Parte I) [Article en línea] A: *Interartive. A platform for contemporary art and thought*. [Data de consulta: 10 de maig de 2015] URL:

<<http://http://interartive.org/2009/11/nomadismo/>>

Echavarren, José Manuel (2010). "Conceptos para una sociología del paisaje" [Article en línia] A: *Papers* (núm. 95/4) p. 1107-1128. UAB. [Data de consulta: 15 de juliol de 2015] URL:<<http://papers.uab.cat/article/view/v95-n4-echavarren>>

Farinelli, Franco (2013). "El fin del Nuevo Mundo y el inicio del nuestro: el regreso de la geografía" [Conferència en línia] (2013:Barcelona) Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. [Data de consulta: 6 d'octubre de 2015]URL: <https://www.google.es/search?q=farinelli+cccb&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=1-oxVpiuHIT6Ur2LscAI>

Frolova, Marina (2001). "Los orígenes de la ciencia del paisaje en la geografía rusa" [Article en línia] A: *Scripta Nova*. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales (Vol. V, nº 102) Universitat de Barcelona [Data de consulta: 30 de novembre de 2015]URL: <<http://www.ub.edu/geocrit/sn-102.htm>>

Galán Sánchez, Wenceslao (2010). "El problema del sentit" A: *Pensament Filosòfic i científic contemporani*. Barcelona: FUOC.

Galán, Júlia (1995). "Beuys, Fluxus, Duchamp: Historias de provocación" [Article en línia] A: *Recerca-Revista de pensament i anàlisis* (Vol. xvii- Núm. 5) Universitat Jaume I. Castelló[Data de consulta: 3 d'octubre de 2015] URL: <<http://www.raco.cat/index.php/RecercaPensamentAnalisi/article/view/106392>>

Gámir Orueta, Agustín; Valdés, Carlos Manuel (2007). "Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas" [Article en línia] A: *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* (Núm. 45) pp. 157-190. Universidad Carlos III de Madrid.[Data de consulta: 17 de desembre de 2015] URL:< <http://hdl.handle.net/10016/828>>

Garcés, Marina (2015). "Maurice Merleau-Ponty leído por Marina Garcés A: «*Biblioteca abierta*».Curso de Introducción al pensamiento contemporáneo. [Conferència en línia] (2015: Barcelona). Macba. [data de consulta: 25 d'octubre de 2015]URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZUnM6I4hJ20>

Gros, Frédéric (2014). *Andar. Una filosofía*. Madrid: Taurus

Guareschi, Carlo (2012). "La valenza metamorfica della Wilderness: Esperienza estetica e costituzione individuale in Henry David Thoreau" [Article en línia]A: *Quaderni dell Ginestra*. *Rivista di appunti filosofici* (Núm, 5) p.29-37. Dipartimento de Filosofia. Parma. [Data de consulta: 5 de gener 2016] URL:<<http://issuu.com/quadernidellaginestra/docs/quaderni>>

Knebusch, Julien (2011). «Vers une géographie littéraire?» [Informe en línia] A: *Programme de recherche de l'UMR 7172 THALIM (Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité) Équipe "Écritures de la modernité"* (2011: Paris) CNRS / Université Sorbonne nouvelle – Paris 3 / EN. [Data de consulta 19 de novembre de 2015] URL: <<http://geographielitteraire.hypotheses.org/474> >

Latour, Bruno (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI Ed. [Llibre en línia] [Data de Consulta: 4 de desembre de 2015] URL: <<http://es.scribd.com/doc/46483208/LATOUR-Nunca-Fuimos-Modernos>>

Lunginbühl, Yves (2008). "Les représentations sociales du paysage et leurs évolutions" [Article en línia] A: *Paisaje y territorio*, dir. J. Maderuelo, CDAN Editores: Huesca, p. 143-180. [Data de consulta: 5 de setembre de 2015] URL: <http://www.ladyss.com/IMG/pdf/representations_CDAN_Huesca_YLuginbuhl.pdf>

Luri, Gregorio (2015). "El viatge". *Amb Filosofia* (2015) Televisió de Catalunya. 3 de octubre de 2015.

Maderuelo, Javier (2005). *El Paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores

Marí, Antoni (2008). "Paisaje y liteartura" A: *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva (col. Paisaje y Teoría)

Milani, Raffaele (2008). "Estética y crítica del paisaje" A: *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva (col. Paisaje y Teoría)

Milani, Raffaele (2015). *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva (col. Paisaje y Teoría)

Minca, Claudio (2008). "El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno" A: *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva (col. Paisaje y Teoría)

Montaner, Josep Maria (2008) "Reciclaje de paisajes: condición posmoderna y sistemas morfológicos" A: *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva (col. Paisaje y Teoría)

Nogué, Àlex (2008). "El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experiencia del paisaje" A: *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva (col. Paisaje y Teoría)

Nogué Font, Joan (ed) (2008). "La valoración cultural del paisaje en la contemporaneidad" A: *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva (col. Paisaje y Teoría)

Nogué Font, Joan; De San Eugenio, Jordi (2009). "Pensamiento geogràfico *versus* teoría de la comunicaci3n. Hacia un modelo de anàlisis comunicativo del paisaje" [Article en línia] A: *Documents d'Anàlisi Geogràfica* (núm. 55) p. 27-55. UAB. [Data de consulta: 10 d'abril de 2015]URL: <http://ddd.uab.cat/pub/dag/02121573n55/02121573n55p27.pdf>

Nogué Font, Joan (2009). "Geografias emocionales". *Cultura/s La Vanguardia*, núm.359, 6-5-2009, p. 22. Article en línia. [Consulta 12-12-2015] URL: <http://blocs.xtec.cat/geografia/files/2009/05/geografias-emocionales.pdf>

Olmedo, Élise (2012). "La marche, les artistes et la ville : la production des savoirs hodologiques " [Article en línia] (Marseille: 2012). Site du Théâtre du Merlan, scène nationale de Marseille. [Data de consulta: 23 de novembre de 2015]URL: <https://www.yumpu.com/fr/document/view/16589493/la-marche-les-artistes-et-la-ville-la-le-merlan>

Perejaume (1999) "El mundo como sala de exposiciones" A: *Dejar de hacer una exposici3n*. Barcelona: ACTAR i Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Perejaume (2003). *Obreda*. Barcelona: Edicions 62·Empúries

Perejaume (2015). *Paraules Locals*. Romanyà Valls: Tushita Edicions (col. QUARTERES_2)

Picallo, X. Araújo, S. (2013) "Espacio y literatura: cómo se trabaja el espacio en la teoria literaria" [Article en línia] A: *Narrativas digitales (#ND)* [Data de consulta: 6 de desembre de 2015] URL: <http://www.narrativasdigitales.com/2013/07/02/espacioylit/>

Poiraudau, Anthony (2011). "La marche à pied comme pratique et expérience artistiques" [Text en línia conferència] (2011: Montbéliard) Centre Régional d'Art Contemporain. [Data de consulta 12 de novembre de 2015]URL: <http://futilesetgraves.blogspot.com.es/2011/08/introduction-la-marche-pied-comme.html>

Puente Lozano, Paloma (2012). "El valor emocional de la experiencia paisajística" [Article en línia]A: *Cuadernos Geográficos* (núm. 51) p. 270-284. Universitat de Granada. [Data de consulta 12 de setembre de 2015] URL: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/cuadgeo/article/view/242>

Raquejo, Tonia (2011). "El arte de crear viajando: el *non-site especific*" [Article en línia]A: *El arte y el viaje*. Cabañas, Miguel; López-Yarto, Amelia; Rinc3n, Wifredo (Coord.) Madrid: CSIC [Data de consulta 15 de desembre de 2015]URL: http://www.academia.edu/1236960/EL_ARTE_DE_CREAR_VIAJANDO_EL_NON-SITE_SPECIFIC

Roger, Alain (2000). *Petit tractat sobre el paisatge*. Barcelona: La Campana

Sala, Toni (2006). *Comelade, Casasses, Perejaume*. Barcelona: Edicions 62 (Col. El Balanci)

Sala, Toni (2012). "Paisatge, literatura i perifèria"[Article en línia] A: *Franges. Els paisatges de la perifèria*. Nogué, Joan; Puigbert, Laura; Bretcha, Gemma; Losantos, Àgata (eds.) Olot: Observatorio del Paisaje de Cataluña. (Plecs de Paisatge; Reflexions; 3) [Data de consulta: 22 de novembre de 2015] URL:

http://www.catpaisatge.net/fitxers/publicacions/franges/f_1_3.pdf

Serra, Montse (2011). "Les Pagèsiques' d'en Perejaume, una obra de boscos"[Article en línia] A: *VilaWeb* [en línia]29 de setembre de 2011 [Data de consulta: 4 de gener 2016] URL: <http://www.vilaweb.cat/noticia/3933170/20110929/pagesiques-den-perejaume-obra-boscos.html>

Sgard, Anne (2011) "Le partage du paysage" [Text en línia] A: *Hal.archives-ouvertes.fr*. [Data de consulta 20 de desembre de 2015] URL: https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-00686995/PDF/Anne_SGARD_HDR_Le_partage_du_paysage.pdf

Simmel, Georg (1912). "Philosophie du paysage" [Text en línia] A: *Jardins et Paysages: une anthologie* (Paris et Marseille: 1988) édit. Rivages [Data consulta: 2 d'abril de 2015] URL: <http://datablock.free.fr/GEORG%20SIMMEL%20Philosophie%20du%20paysage.pdf>

Thoreau, Henry David (2014). "Caminar" A: *Un paseo invernal*. Madrid: Errata Naturae.

Zimmer, Jörg (2008). "La dimensión ética de la estética del paisaje" A: *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva (col. Paisaje y Teoría)

Zimmer, Jörg (1996). "La metàfora de l'horitzó en Husserl. Aproximacions al concepte fenomenològic de la veritat" [Article en línia] A: *Estudi General 16*. Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona (Núm. 16) pàg.25-27 [Data de consulta: 13 d'octubre de 2015]. URL: <http://www.raco.cat/index.php/EstudiGral/article/viewFile/43734/56164>