



Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas

ISSN: 1794-6670

ISSN: 2215-9959

Pontificia Universidad Javeriana

Rojas Valencia, Pedro Antonio
Variaciones del paisaje: arqueología del paisaje en la creación artística *
Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas,
vol. 15, núm. 1, 2020, Enero-Junio, pp. 126-157
Pontificia Universidad Javeriana

DOI: <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-1.vpap>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297074645008>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Variaciones del paisaje: arqueología del paisaje en la creación artística*

Pedro Antonio Rojas Valencia **

[RESUMEN]

Este artículo es una revisión de los estudios del paisaje y su relación con las artes plásticas. Por esta razón, se realiza un breve recuento histórico de las maneras en que se ha comprendido el paisaje en este campo, por lo que se utilizarán herramientas arqueológicas en el sentido otorgado a este término por Michel Foucault. Teniendo como punto de partida los estudios de diferentes autores como Kenneth Clark, Jean-Marc Besse, Nicolás Gómez y Adolfo León Grisales, es posible contrastar sus distintas clasificaciones y proponer cuatro variaciones: los paisajes de semejanzas referidos a imágenes simbólicas de elementos naturales de la Antigüedad; los paisajes de la distancia que, gracias a los desarrollos de la perspectiva moderna, se refieren a imágenes donde se representan grandes extensiones en el horizonte; los paisajes de las sensaciones donde la imagen romántica se sirve de las impresiones del artista y sus necesidades expresivas; y, finalmente, los paisajes de los encuentros donde podemos hallar propuestas de artistas contemporáneos que dejan de pensar el paisaje como un objeto y comprenden como un campo complejo de relaciones donde se encuentran inscritos. Posteriormente, se presenta una discusión respecto de las conclusiones que estudiosos como Javier Maderuelo y Alain Roger han extraído de la historia y del “origen” del concepto de *paisaje* en Occidente, con lo que se señala la urgencia de cuestionar, así sea por un breve instante, los enunciados que asocian el paisaje con la contemplación, la mirada antropocéntrica y la estetización de la naturaleza.

Palabras clave: estudios del paisaje, variaciones del paisaje, arqueología, creación artística, naturaleza

doi: 10.11144/javeriana.mavae15-1.vpap

Fecha de recepción: 8 junio de 2019

Fecha de aceptación: 17 de julio de 2019

Disponible en línea: 1 de enero de 2020

* Artículo de investigación. Este artículo hace parte del proyecto doctoral de investigación *Ecoestética del paisaje: de la estetización de la naturaleza a las prácticas artísticas de resistencia ecológica*, de la Universidad de Caldas.

** Profesional en Filosofía y Letras por la Universidad de Caldas, magíster en Estética y Creación por la Universidad Tecnológica de Pereira y doctorando en Diseño y Creación en la Universidad de Caldas. Profesor del Departamento de Artes Plásticas de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de Caldas.
ORCID: 0000-0001-9954-2165
Correo electrónico: pedro.rojas@ucaldas.edu.co



CÓMO CITAR:

Rojas Valencia, Pedro Antonio. 2020. "Variaciones del paisaje: arqueología del paisaje en la creación artística". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 15 (1): 126-157. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-1.vpap>

Landscape Variations: Landscape Archeology in Artistic Creation

Variações da paisagem: arqueologia da paisagem na criação artística

[ABSTRACT]

This article is a review of landscape studies and their relationship with the plastic arts. For this reason, a brief historical account is made of the ways in which the landscape has been understood in this field; as a result, archaeological tools will be used in the sense given to this term by Michel Foucault. Having as a starting point the studies of different authors such as Kenneth Clark, Jean-Marc Besse, Nicolás Gómez, and Adolfo León Grisales, it is possible to contrast their different classifications and propose four variations: similarity landscapes referring to symbolic images of natural elements of Antiquity; the landscapes in the distance that, thanks to the developments of the modern perspective, refer to images where large extensions are represented on the horizon; the landscapes of sensations where the romantic image uses the impressions of the artist and his expressive needs; and, finally, the landscapes of the meetings where we can find proposals by contemporary artists who stop thinking of the landscape as an object and understand it as a complex field of relationships where they are found. Subsequently, there is a discussion about the conclusions that scholars such as Javier Maderuelo and Alain Roger have drawn from history and the “origin” of the concept of landscape in the West, which indicates the urgency of questioning, even for a brief instant, the statements that associate the landscape with contemplation, the anthropocentric gaze and the aestheticization of nature.

Keywords: landscape studies, landscape variations, archeology, artistic creation, nature

[RESUMO]

Este artigo é uma revisão dos estudos da paisagem e sua relação com as artes plásticas. Por esta razão, realiza-se uma breve recontagem histórica das maneiras em que se tem compreendido a paisagem neste campo, motivo pelo que serão utilizadas ferramentas arqueológicas no sentido outorgado a este termo por Michel Foucault. Tendo como ponto de partida os estudos de diferentes autores como Kenneth Clark, Jean-Marc Besse, Nicolás Gómez e Adolfo León Grisales, é possível contrastar suas distintas classificações e propor quatro variações: as paisagens de semelhanças referidas a imagens simbólicas de elementos naturais da Antiguidade; as paisagens da distância que, graças aos desenvolvimentos da perspectiva moderna, se referem a imagens onde se representam grandes extensões no horizonte; as paisagens das sensações onde a imagem romântica se serve das impressões do artista e suas necessidades expressivas; e, finalmente, as paisagens dos encontros onde podemos encontrar propostas de artistas contemporâneos que deixam de pensar na paisagem como um objeto e a compreendem como um campo complexo de relações onde se encontram inscritos. Posteriormente, se apresenta uma discussão a respeito das conclusões que estudiosos como Javier Maderuelo e Alain Roger têm extraído da história e da “origem” do conceito de paisagem no Ocidente, com o que se aponta a urgência de questionar, seja por um breve instante, os enunciados que associam a paisagem à contemplação, o olhar antropocêntrico e a estetização da natureza.

Palavras-chave: estudos da paisagem, variações da paisagem, arqueologia, criação artística, natureza

Introducción

> Cada día aumentan los estudios del paisaje, se hacen más numerosos los debates, los congresos y las publicaciones. Podemos escuchar —con cierta facilidad— discursos pronunciados por biólogos, geógrafos, historiadores, antropólogos y sociólogos. Se ha generado una especie de tempestad en los ambientes universitarios, y las distintas perspectivas teóricas en torno al paisaje chocan, coexisten y se entrecruzan. La preocupación por ciertos tipos de abordaje, enfoques, metodologías e instrumentos termina por cuestionar la “cientificidad” de los estudios provenientes de la práctica artística. Todos estos enunciados, que se originan en las ciencias exactas, sociales y humanas, parecen desplazar las maneras en que la creación artística ha comprendido el paisaje. Sin embargo, no podemos olvidar que la literatura, la música, la agricultura, la jardinería, la artesanía y la pintura tienen una relación muy antigua con esa palabra.

El paisaje también se ha convertido en el centro de debates políticos y comienza a ser un concepto utilizado por economistas, empresarios e ingenieros. Esto constituye un reto, porque el rótulo de “paisaje cultural” desencadena prácticas que convierten nuestro territorio en una especie de museo que, paradójicamente, debido a prácticas como el turismo, parece condenado a su destrucción.¹ En todo caso, los estudios del paisaje requieren un campo crítico que se pregunte por los intereses políticos y económicos que los determinan y por las relaciones entre saber y poder que conducen a la destrucción de la naturaleza. Por esta razón, me pregunto por el papel de la creación en los estudios del paisaje y por las prácticas artísticas comprometidas con el cuidado de la tierra, asunto que ha sido abordado por numerosos investigadores y curadores en el país desde hace varios años.²

En el arte podemos encontrar paisajes que no representan una amenaza, campos cultivados, valles con casas de madera, canales y caminos; podemos encontrar paisajes donde la naturaleza se nos presenta indómita, exuberante y tormentosa, que nos hacen experimentar el temor, la zozobra y el miedo a la intemperie; paisajes distópicos donde la naturaleza aparece devastada y la humanidad al borde de su extinción;³ incluso —en los paisajes que se piensan más distantes— podemos encontrar la naturaleza en forma de ausencia, paisajes interiores, paisajes oníricos, paisajes urbanos, paisajes virtuales, entre otros. En todo caso, quisiera dejar claro que el arte tiene su propia geografía y que es una herramienta que —por su amplia trayectoria histórica— nos permite aproximarnos a las distintas maneras en que se ha comprendido el paisaje. Si bien en algunos campos parece existir un consenso que define el paisaje como un “trozo” de territorio,⁴ debemos preguntarnos qué ha sido el paisaje y de qué manera su pasado condiciona nuestras actuales formas de ver y de saber, pero, sobre todo, debemos pensar aquello que el paisaje podría llegar a ser.

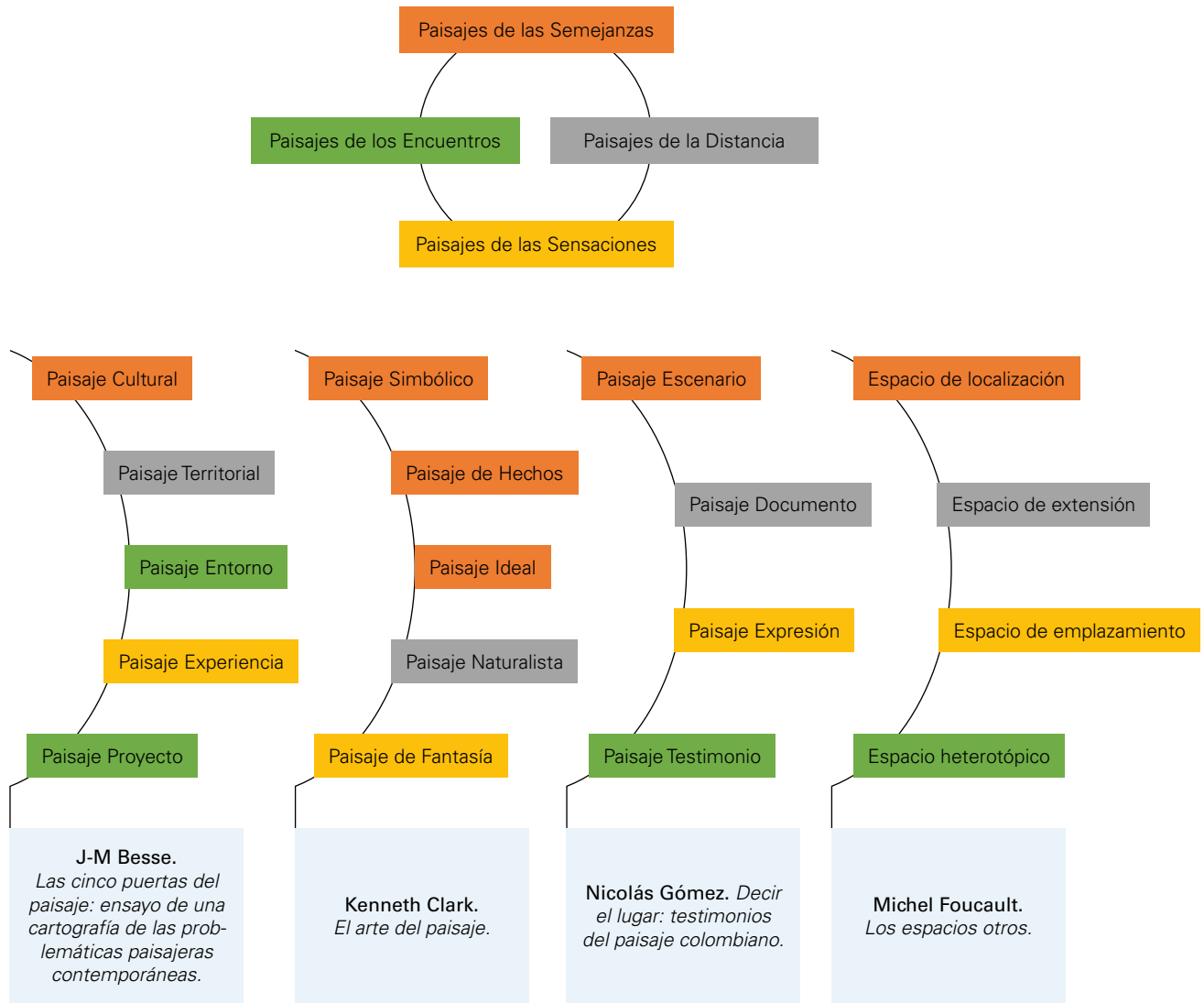
Clasificar y desclasificar

El paisaje suele ser asociado con el espacio y con sus dimensiones, por esta razón los estudiosos, en general, se proponen abordarlo con la búsqueda de las diferencias y similitudes entre áreas o regiones, con cartografías y representaciones.⁵ Sin embargo, el paisaje es indisociable de sus movimientos, transformaciones y estremecimientos. En el campo de las ciencias naturales, los estudios temporales del paisaje realizan lecturas tanto cíclicas como lineales; por un lado, sostienen que el paisaje obedece a la continuidad de ciertos ciclos naturales, biológicos, geológicos y químicos;⁶ y por otro, que sufre grandes transformaciones a escala global, lo que genera una historia que podemos dividir entre paisajes tradicionales y paisajes industriales.⁷

En este artículo, me interesa pensar los tiempos del paisaje desde su perspectiva histórica. Los historiadores del paisaje señalan que hay dos formas de abordaje: por un lado, los estudios que piensan el paisaje como “contenedor” de nuestra memoria, siguiendo las huellas que dejamos en lugares determinados; por otro, los estudios que consideran el paisaje en tanto acontecimiento discursivo —como una suerte de texto— construido por documentos, interpretaciones, testimonios y narraciones.⁸ Así, utilizo la segunda forma de abordaje, en otras palabras, parto de documentos escritos e imágenes.⁹ Sin embargo, no me propongo estudiar un paisaje en específico, sino la manera en que este concepto aparece en la práctica artística.¹⁰ Foucault (1985) afirma que más que interpretar una serie de documentos, tenemos que pensar en la manera como se han ordenado, el sistema —archivo— en que se inscriben. Este ha sido mi propósito en esta revisión: contrastar distintas clasificaciones del paisaje relacionadas con la creación artística, principalmente las realizadas por Besse (2006), Clark (1971), Foucault (2007) y Gómez (2017).¹¹ Para posteriormente realizar —antes que otra cosa— un ejercicio de desclasificación, trabajar con los discursos del pasado para ordenarlos de otras maneras, relacionarlos, redistribuirlos y establecer discontinuidades.¹²

No pretendo escribir una historia lineal del paisaje, mucho menos realizar un recuento completo de los artistas, de las obras y de los contextos socioculturales de quienes se han ocupado del paisaje. Me propongo realizar variaciones de las clasificaciones estudiadas. Utilizo la palabra *variación* como se emplea en el campo de la composición musical: como un motivo que se presenta de distintas maneras hasta que se hace irreconocible. Mi motivo central es el paisaje y presento cuatro variaciones: a) paisajes de semejanzas, b) paisajes de la distancia, c) paisajes de las sensaciones y d) paisajes de los encuentros (figura 1). Cada una de estas variaciones implica una manera de comprender este concepto y de inscribirlo en la práctica artística. No se trata de una “síntesis” de teorías, para comprender el modo correcto de entender el paisaje, tampoco de prescribir la manera como los artistas “deben” aproximarse al paisaje, sino de presentar estas perspectivas, comprendiendo que, en nuestro tiempo, coexisten y se entrecruzan.

Los abordajes históricos del paisaje en la creación artística no son inquietantes solo porque nos permitan preguntarnos por el paso del tiempo de un concepto que en general se asocia con un fragmento del espacio, sino también porque cuando nos acercamos al pasado lo que está en juego es el pensamiento de nuestro tiempo. Didi-Huberman (2006) sostiene que la historia del arte es una disciplina eminentemente anacrónica, porque las imágenes suelen estar abiertas a nuevas interpretaciones y porque nuestra historia y nuestro presente también están dispuestos para su interpretación: “ante una imagen tanto el pasado como el presente no cesan de reconfigurarse” (15). Por esta razón, me pregunto si podemos alejarnos —así sea por un breve momento— de los enunciados que asocian el paisaje con la contemplación y la mirada estetizante de la naturaleza para llegar a comprenderlo como un lugar de encuentros, intercambios y relaciones.



Variaciones del paisaje

Figura 1. Contraste de teorías para la creación de las variaciones del paisaje.

Nota: Las clasificaciones propuestas por estos autores están ordenadas por colores de acuerdo con la manera en que se articulan con las variaciones del paisaje que propongo.

Fuente: Elaboración propia.

Paisajes de las semejanzas

En la Edad Media, las imágenes de objetos naturales aparecían en catedrales, tapices, códices, salterios y manuscritos. Las letras capitales y los márgenes de los libros eran ornamentados con diseños de plantas, flores y árboles. Estas imágenes eran símbolos y, en general, hacían referencia al relato edénico. La naturaleza era parte de la creación y aparecía como un eco del creador.¹³ El rechazo de la imitación naturalista se considera un correlato del rechazo del mundo de los sentidos propio de las prácticas religiosas de la época. Cuando Petrarca escribió su famoso relato sobre su ascenso al Mont de Ventoux, confesó que se sintió angustiado, porque el deleite que experimentó al mirar las cumbres de las montañas, los mares y los ríos era propio de las cosas terrenales y lo obligó —por un momento— a olvidarse de su alma.



Uno de los ejemplos más representativos de estos paisajes se encuentra en la *Lamentación sobre Cristo muerto*, de Giotto di Bondone, donde representa una montaña —sirviéndose de una piedra— que se extiende a lo largo del fresco en cuya cúspide hay un árbol seco y agonizante (figura 2). Se puede observar cómo los elementos de la naturaleza que utiliza el pintor, la aridez de la tierra y la sequedad del árbol coinciden con el llanto de la virgen y los ángeles.¹⁴ A pesar de que no lo parece, se trata de una imagen transgresora, tanto por el abandono del fondo de oro como por la incorporación de un escenario natural, esa especie de telón de fondo los ángeles, pero también las montañas y las nubes.

Figura 2. *Lamentación sobre Cristo muerto*. Fuente: Giotto (1305-1306).

Años más tarde, durante el Renacimiento, el surgimiento de la pintura al óleo permitió que los artistas alcanzaran mayor detalle en sus composiciones. Sin embargo, estos avances se utilizaron poco en las vistas del natural, en parte porque el cuerpo humano aparece con mayor protagonismo. Esto se puede notar en las pinturas de los hermanos Jan van Eyck y Hubert van Eyck, como en *El altar de Gante* (1432). Recuerdo, especialmente, el caso de la *Virgen del canciller Rolin* (1435) donde los cuerpos de un cortesano, la virgen y el niño ocupan el primer plano, pero, a la vez, podemos ver dos niños que —como nosotros— observan el paisaje a la distancia (figura 3).



Figura 3. *Virgen del canceller Polin*.
Fuente: Van Eyck (1435).

Este paisaje, que cuenta con un alto grado de naturalismo, sigue teniendo elementos simbólicos: el protagonismo lo tienen personajes de narraciones religiosas y la ciudad probablemente representa la nueva Jerusalén. Con el paso del tiempo, muchos artistas, como Giorgione y Tiziano, realizaron paisajes simbólicos donde la naturaleza adquiere un mayor protagonismo y, en ocasiones, dejaron de ampararse en las narraciones bíblicas. El paisaje se convertiría en escenario de pinturas que evocaban la Antigüedad grecolatina, con continuas referencias a la literatura de Virgilio. Artistas de la talla de Poussin y Gellée realizaron paisajes idealizados con rebaños y campesinos, dioses, ninfas y sátiros. Un ejemplo de esto es la obra de Claudio de Lorena, *Paisaje con el padre de Psique ofreciendo sacrificios en el templo de Apolo*, donde podemos ver elementos romanos y personajes de la mitología griega; aquí Psique, el alma, es entregada serenamente a la naturaleza, una naturaleza domesticada, pastoril, pacífica y dócil (figura 4).

No es de extrañar que los bosques, las selvas y las montañas les parecieran aterradoras a los europeos; en estos parajes, no solo podían perderse, sino que también eran lugar donde vivían sus “enemigos”. El paisaje simbólico no se hizo esperar en nuestro continente: la inmensidad y exuberancia de nuestra naturaleza fue asociada con el jardín edénico o con un infierno salvaje.¹⁵ Las *Alegorías de América*, de Crispin de Passe, y la *Expulsión del Paraíso*, de Juan Correa, son un ejemplo de esta valoración simbólica (figura 5). En las primeras obras, se presenta nuestro continente como una mujer monstruosa y aguerrida que pisotea caimanes y devora cráneos humanos.¹⁶ Mientras que en la última se presenta el edén con vegetación latinoamericana, por lo que convierte nuestra tierra en un lugar que los cristianos creían habían perdido y se adjudicaban el derecho de recuperar.

También quisiera mencionar la portada del *Atlas géographique et physique du nouveau continent*, de Alexander von Humboldt, donde se puede encontrar un grabado donde Hermes y Atenea le extienden su mano a un indígena para ayudarlo a alcanzar la civilización. El paisaje de semejanzas, no solo fue realizado por europeos, sino por los primeros artistas latinoamericanos en sus pinturas religiosas, especialmente en la Colonia. Esto se debe a que el arte siguió temáticas, técnicas y normas europeas. No se puede olvidar el papel que desempeñó la imagen en los procesos de colonización, en los que representaba personajes de las narraciones bíblicas como seres cercanos a la naturaleza que suplantaban el lugar de los dioses de nuestros antepasados indígenas. Basta revisar la obra de Juan Manuel Yllanes, *Santo Tomás predicando en la tierra Tlaxcalteca*, que presenta al santo ocupando el lugar Quetzalcóatl.¹⁷ Por no mencionar las veces en que la virgen suplantó a la Tonantzin, madre de los dioses, con lo que llegó, incluso, a colonizar nuestras montañas sagradas, como en el caso de la virgen de Monserrate, que deberíamos llamar virgen de Cataluña.¹⁸

Figura 4. Paisaje con el padre de Psique ofreciendo sacrificios en el templo de Apolo.
Fuente: De Lorena (1663).





Figura 5. *Alegorías de América*.
Fuente: Passe (1639).

Paisajes de la distancia

En el Renacimiento, el paisaje aparece al principio en las miniaturas de los calendarios, en las pinturas que representaban escenas cotidianas, como las batallas o la vida en el campo, y, con el tiempo, en las pinturas de los más grandes maestros. Algunos de estos cuadros en sus fondos tenían una especie de "cortina de árboles"; que fueron las primeras pinturas que toman distancia de la herencia simbólica medieval. También abrieron el camino hacia la secularización y observación directa de la naturaleza. Konrad Witz, en *La pesca milagrosa*, presenta la orilla del lago de Ginebra y en el fondo el monte Salève; quizá la primera pintura donde se puede observar un paisaje realizado a partir de la observación directa de la naturaleza (figura 6). En palabras de Gombrich (2008): "Se trata de un paisaje real que cualquiera puede contemplar, que todavía existe, y que aún se parece mucho al del cuadro" (74).

También podemos encontrar los primeros desarrollos de la perspectiva, acompañada de una nueva concepción de la luz como elemento unificador. Muchos artistas, como Pacioli, Brunellesco y Alberti, consideraron que el arte debía servirse de la “certeza” y vieron en la perspectiva una forma de cumplir esa premisa.¹⁹ En pocas palabras, la geometría y las matemáticas se pusieron a disposición de los artistas. Tiempo después se popularizaron instrumentos, como retículas y portillos, que utilizaron Bellini, Durero y Brueghel. El paisaje estuvo cerca de reducirse a un conjunto de fórmulas, sin embargo, la luz sobre los árboles, el movimiento del viento, las sombras de las nubes y la sutileza del rocío siguieron siendo motivo de asombro. John Constable, por ejemplo, solía afirmar que su arte podía encontrarse debajo de cualquier arbusto (figura 7). En *La carreta de heno*, se puede ver el molino de Flatford, en el río donde el artista pasó su infancia, quizá por esto pudo representar los trabajos de la vida en el campo, la manera en que se ensombrecen las nubes y los más sutiles cambios de luz en los colores de los prados, de los árboles y del lago que se estremera sutilmente.

En esta línea de trabajo, también se encuentran las obras de Corot, Daubigny y Leader, quienes pensaban que la naturaleza era superior a todas las convenciones de los artistas. En otras palabras, que no tiene sentido “mejorar” la naturaleza para hacer de ella un paisaje ideal, sino que debemos pintar lo que vemos. Este acontecimiento, sumado al surgimiento de los salones de

Figura 6. *La pesca milagrosa*.
Fuente: Witz (1444).





V
V

Figura 7. *La carreta de heno*.
Fuente: Constable (1821).

arte, de la crítica, de la creación de los *livret* y de las publicaciones en los periódicos permitió la consolidación del gran público de la pintura del paisaje. Se trataba de personas que deseaban contemplar, como los niños en la pintura de Van Eyck, el paisaje a través de la ventana abierta por el artista. Esto facilitó la tarea de tomar distancia de los paisajes simbólicos y que los artistas pudieran afirmar que la pintura debía ocuparse de la representación de las cosas reales. En *El arroyo Brème*, de Courbet, se observan los destellos del cielo sobre el agua, pero, como en *Las meninas*, de Velázquez, lo que sorprende es que tenemos la sensación de que no debemos acercarnos mucho, porque podríamos observar nuestro rostro reflejado en el agua cristalina (figura 8).

En América Latina, los paisajes de la distancia aparecieron con la Expedición Botánica y la Comisión Corográfica del siglo XVIII. Estas imágenes se comprenden como un documento científico, una representación, descripción y clasificación de la naturaleza de nuestro continente. Tanto las cartografías como las láminas de vistas y costumbres realizadas fueron utilizadas, principalmente, por los exploradores europeos para orientarse y conocer riquezas naturales de nuestro territorio. En el *Paisaje por el Quindío en los Andes*, de Humboldt, encontramos una vista panorámica, con montañas, ríos y de flora, pero, sobre todo, podemos ver la manera como nuestros antepasados indígenas cargaban en sus espaldas, como animales de carga, a los europeos (figura 9).

Si bien muchas personas involucradas en los proyectos ilustrados como José Celestino Mutis, Francisco José de Caldas y Agustín Codazzi no se propusieron otra cosa que “decir la verdad”; esto es, realizar representaciones objetivas de la naturaleza, podemos sospechar que su mirada hacía parte de las lógicas del “exotismo”. Dicho de otro modo, buscaban representar lo que observaban según miradas estereotipadas o románticas que nos convertían en un simple divertimento para el gusto europeo. Este tipo de paisajes, realista o naturalista, también se puede encontrar en las batallas de independencia, como en José María Espinosa o Cándido López. En este caso, cumplen el propósito de “difusión” del heroísmo y de las glorias militares de esa época. Me pregunto si todavía somos presa de una mirada colonial y si esta es correlativa de este tipo de paisajes. En *Horizontes*, de Francisco Antonio Cano, podemos ver la representación canónica de la colonización antioqueña, un hombre que tiene un hacha en la mano, símbolo del trabajo y la pujanza, pero también de la destrucción de la naturaleza (figura 10).



Figura 8. *El arroyo Brème*.
Fuente: Courbet (1866).





V
V

Figura 9. Paisaje del Quindío en los Andes.
Fuente: Humboldt (1781-1834).

Landscape of Quindío in the Andes.



Figura 10. Horizontes.
Fuente: Cano (1913).

^
^

El paisaje de las sensaciones

Quizá una de las obras más reconocidas de todos los tiempos sea *El jardín de las delicias*, donde el espectador se encuentra con un paisaje que, en definitiva, toma distancia del naturalismo, y a pesar de que es eminentemente un paisaje de símbolos, deja entrever, como señalara Gombrich (2008), un reflejo de las cosas que nadie ha visto jamás. El paisaje de sensaciones se caracteriza por que permite que los artistas expresen, con su imaginación y sensibilidad, la exaltación que sienten por la naturaleza.²⁰ Dos pinturas de Albrecht Altdorfer son muestra de esto. Por un lado, encontramos *El bosque con san Jorge matando al dragón*, donde se puede apreciar un bosque exuberante, de raíces profundas, que no solo relega la figura del santo, sino que parece devorarlo; por otro, en *La batalla de Alejandro en Issos*, se ve el movimiento estrepitoso del cielo, como si las nubes formaran un abismo donde el sol se perdiera antes de llegar al horizonte (figura 11).

Se dejó de considerar la perspectiva como la mirada “verdadera” sobre el mundo, que se empezó a valorar como una más entre todas las miradas posibles; una mirada que está determinada más por una serie de cánones que por la experiencia de la naturaleza.²¹ Paisajes como *La vista de Toledo*, del Greco, o *El naufragio de Eneas*, de Rubens, se presentan al espectador como parajes extraños, son imágenes que nos sumergen en experiencias que solo se creía posible ver en sueños. Los artistas no dejaron de asombrarse ante la oscuridad misteriosa de la naturaleza que emparentaron con los sombríos estremecimientos del espíritu, por lo que tomaron distancia de la claridad del intelecto.

El paisaje vinculado a las sensaciones proliferó durante mucho tiempo; los artistas no solo pintaban volcanes, desiertos y tempestades, sino que también hacían experimentar al observador el vértigo ante el abismo, la soledad de saberse extraviado en la intemperie y el terror ante las fuerzas misteriosas de la naturaleza. William Turner, por ejemplo, creció en un puerto rodeado de embarcaciones y marineros, conocía de antemano el movimiento indómito e incierto del mar y las tormentas. Para pintar *Lluvia, vapor y velocidad: el gran ferrocarril del Oeste*, cuentan que se asomó por la ventana de su carruaje durante mucho tiempo y que para fijar la imagen en su memoria cerró los ojos el resto del trayecto. Finalmente, realiza una pintura donde sobresale una atmósfera sombría, una especie de sombra negra que difumina el contorno de todo aquello que se encuentra a su paso (figura 12).

Aunque suele asumirse que el trabajo de los impresionistas era una derivación del realismo, me parece que la obra de Monet, Sisley y Pissarro solo puede comprenderse cuando se entiende que su pintura no quería representar la naturaleza desde la distancia, sino desde la manera en que se nos presenta.²² Al respecto, en las *Colinas alrededor de la bahía de Moulin Huet*, de Renoir, podemos ver un paisaje —sin los acostumbrados cuerpos femeninos— que contrasta con las tempestades de Turner, pero que hace de la montaña un espacio místico, justamente, porque puede mostrarnos con serenidad la nitidez de nuestras impresiones, teniendo como principal herramienta su manejo de la luz y de los colores (figura 13).

Merleau-Ponty (2012) plantea que el artista durante su vejez se preguntó si su obra no habría estado basada en un “accidente de su cuerpo”. Esta duda lo atormentaba, pero fue él quien justamente nos enseñó que nuestra mirada, nuestras percepciones, no se pueden confundir con la perspectiva geométrica. Sin embargo, Cézanne —tomando distancia de los impresionistas— no quería representar la manera como los objetos



ALEXANDER M. DARIUM VIT. SUPERAT.
CAESIN ACIE PERSAR. PEDIT. C. M. EQVIT.
VI. RO. X. M. IN. FER. FECTIS. MATRE. QVOCVE.
CONIVG. LIBERIS. DARI. REG. CVM. M. H. AD.
AMPLIVS. EQVITIB. FVGA. DILAPSI. CAPTIS.

Figura 11. La batalla de Alejandro en Issos.
Fuente: Altdorfer (1528-1529).



Figura 12. Lluvia, vapor y velocidad: el gran ferrocarril del Oeste.
Fuente: Turner (1844).



Figura 13. Colinas alrededor de la bahía de Moulin Huet.
Fuente: Renoir (1883).



V
V

Figura 14. *Montaña Sainte-Victoire*.
Fuente: Cézanne (1885).

impresionan nuestros sentidos, pintando atmósferas donde los objetos se difuminan.²³ En la *Montaña Sainte-Victoire*, se puede observar una naturaleza, profundamente inhumana, inmóvil, sin viento y un poco geométrica, que, paradójicamente, ha logrado que nos representemos la naturaleza como solo es capaz de hacerlo un humano (figura 14).

Muchos artistas, como Cézanne, toman el camino de las sensaciones; la sensación no es una emoción del artista, tampoco una impresión de un objeto, es ambas cosas irremediablemente, un intersticio entre el artista y la naturaleza.²⁴ La pintura de Van Gogh trabaja en esta línea de una manera más violenta; los cielos se mueven como espirales agitadas, fuerzas giratorias que, como señalara Artaud (1987), nos hacen darnos cuenta de que la naturaleza se estremece tan violentamente como el cuerpo: "cargados por el punzón de Van Gogh, los paisajes exhiben su carne hostil, el encono de sus entrañas reventadas" (32). El paisaje de las sensaciones permite que muchos artistas tomen distancia de la representación. En Colombia, Jesús Zamora, Fídolo González, Gonzalo Ariza y Marco Ospina se destacaron en esta línea de trabajo. La pintura *Paisaje*, de Andrés de Santa María, es realizada con trazos fuertes, hasta el punto de producir saturaciones grises —no hay engaño solo pintura esparcida—, saturaciones que hacen surgir el follaje de un árbol, que parece reflejarse en arrollo y reproduce el cielo (figura 15). Este tipo de imágenes no solo son paisajes de las sensaciones, sino el principio de la pintura moderna en el país.



ad. Santa Maria

Figura 15. Paisaje.
Fuente: Santa Maria (1894).

Paisaje de los encuentros

Los paisajes suelen ser asociados con la distancia, sin embargo, en ocasiones, podemos experimentarlos como espacios donde estamos inmersos, lugares donde se produce todo tipo de encuentros, desplazamientos, cruces e intercambios. Los paisajes son algo más que una simple proyección de nosotros mismos.²⁵ Las sensaciones dependen de los acontecimientos que las desencadenan, hacen parte de esa exterioridad que nos sobrepasa, en otras palabras, de las relaciones que entablamos, con los otros y con la tierra.²⁶ Este tipo de paisaje está estrechamente vinculado con los conceptualistas, porque ellos lo perciben como un problema, como un conjunto de preguntas. Las prácticas conceptuales europeas condujeron a lo que se ha llamado la desmaterialización del arte; por primera vez, los artistas toman distancia —así sea por un breve instante— de la creación de imágenes y objetos, para preguntarse por la definición del arte, por sus maneras de producción, circulación y consumo.

Figura 16. *Serie de gas inerte: helio*.
Fuente: Barry (1969).

Robert Barry, en la *Serie de gas inerte: helio*, libera el contenido de un cilindro de helio en el desierto; cuando uno mira las fotografías, se siente tentado a contemplar las montañas que se extienden más allá del horizonte, sin embargo, es inevitable preguntarse por lo que no vimos: ese paisaje vacío, invisible y efímero (figura 16). En esta misma línea de trabajo, se encuentran



▲
▲



artistas que se preguntan por el paisaje a partir de textos. Luis Camnitzer, por ejemplo, realiza un grabado donde aparece la palabra *horizonte* cortada por la mitad; esta palabra *objeto* se comporta como si se tratara de un atardecer.

En América Latina, la pregunta por el “paisaje” conduce a problemas políticos, sociales y culturales, puesto que la experiencia estética es indisoluble de la devastación de la naturaleza y de la violencia entre los hombres.²⁷ Los artistas no solo representan la utilización de la tierra (como es el caso de Alipio Jaramillo y Rafael Sáenz), sino que comienzan a trabajar en contextos específicos y se hacen etnógrafos de las relaciones humanas de los lugares que antes veían a la distancia.²⁸ Recuerdo especialmente el caso de *Tucumán arde* donde distintos artistas como Graciela Carnevale, León Ferrari, Roberto Jacoby, Norberto Puzzolo, en vez de pinturas, presentaron a los asistentes fotografías, entrevistas y carteles de protesta (figura 17). Esta exposición, en plena dictadura argentina, permitió que el arte cuestionara el eslogan de los políticos de aquel tiempo: “Tucumán, jardín de la patria”, instalando la frase: “Visite Tucumán, jardín de la miseria”.

Como se puede notar, los artistas dejaron de preocuparse por representar el paisaje y se propusieron trabajar en y para el paisaje. Gracias a movimientos como *land art*, *earth work* y *ecology art*, algunos de ellos abandonaron los lugares habituales del arte y convirtieron el paisaje en un espacio de creación artística (cf. Asensio 1995; Lailach 2007). No solo se preguntaron por la naturaleza, sino que salieron a su encuentro, en ocasiones viajaron a lugares inhóspitos y en otras la buscaron en sus propias casas y ciudades. Si bien se preocuparon por pequeñas hojas, piedras y riachuelos, nunca se trató de reproducir su imagen, ni de convertir los objetos naturales en símbolos de otra cosa, como en la Edad Media, sino de pensarlos como un entramado de relaciones sistémicas y culturales.²⁹

Figura 17. Tucumán, jardín de la miseria.
Fuente: Tucumán arde (1968).

Carolina Rojas, por ejemplo, trabajó durante seis meses en el bosque de Santa Elena (Medellín, Colombia), realizando pequeñas intervenciones —casi imperceptibles— que dan cuenta de su contacto con la naturaleza.³⁰ En este trabajo, se puede observar que la artista comprende el bosque como un complejo de relaciones. En la obra se pueden encontrar caminos diminutos hacia las entrañas oscuras de los árboles marcados con palitos recogidos en las inmediaciones, también instalaciones de bolitas de arcilla en troncos y musgos, que la artista extraía de los residuos de una obra en construcción que ponía en peligro el ecosistema del lugar (figura 18). Estos pequeños gestos representan otra forma de relacionarnos con la naturaleza, un encuentro que dista mucho de la conquista y la devastación.

Los artistas comienzan a problematizar la relación que tenemos con la naturaleza, cuando reconocen la actual crisis ambiental, la explotación minera, la tala de bosques, la contaminación del agua y del aire. Incluso, se comprometen en proyectos de recuperación del medio ambiente por medio de la acción artística. María Teresa Hincapié, por ejemplo, se propuso como proyecto artístico la *Limpieza de la playa de Sabanilla*, con estudiantes de Bellas Artes, porque consideraba que la vida no debía dissociarse de la obra artística. También, en su *performance Divina proporción*, sembró pasto en ranuras de cemento, para después regarlo lentamente. Incluso, en trabajos de artistas que realizan intervenciones a escalas ingenieriles como Michael Heizer, se pueden encontrar obras con un fuerte trasfondo ecológico; sus *Túmulos efigies*, por ejemplo, son esculturas de grandes dimensiones que le permitieron recuperar una zona minera, gracias a que añadió 6000 toneladas de caliza y logró bajar la acidez de la tierra, un paisaje que ahora está poblado de plantas nuevamente (figura 19).

Figura 18. *Piel: un contacto con la textura del mundo que se habita.*
Fuente: Rojas (2009).

▲
▲





El paisaje: más allá de la mirada

Distintos estudiosos se han preguntado por la historia del paisaje y por el surgimiento de esa palabra misteriosa. Maderuelo señala que en Oriente se desarrolló, desde épocas muy remotas, una apreciación sin precedentes de la naturaleza, que se puede rastrear en la pintura, literatura y caligrafía.³¹ Sin embargo, en Occidente, la falta de una palabra equivalente a la palabra *paisaje* en la Antigüedad lo ha llevado a afirmar que no es algo accidental, sino que se debe a su concepción del mundo. Según el autor, en la Antigua Grecia, la literatura y la pintura se concentran más en las relaciones trágicas entre los humanos y los dioses que en la descripción detallada de la naturaleza.³² Tampoco los romanos parecen haber tenido una palabra para nombrar esa sensibilidad ante la naturaleza.³³ Sin embargo, escribieron una literatura pastoril, construyeron grandes jardines y reivindicaron el placer de los sentidos.

Roger (2007) sostiene que la primera vez que se utilizó la palabra *paisaje* en Occidente fue en el siglo XVI y que en sus inicios este término estaba vinculado a la representación de un territorio.³⁴ También menciona que la palabra tiene dos raíces: la primera, *land*, tiene que ver con la posesión de un territorio, y la segunda, *pagus*, con la vida rural.³⁵ Todo esto le permite

Figura 19. *Tumulus efigies*.
Fuente: Heizer (1983-1985).

V
V

diferenciar las palabras *país* y *paisaje*, comprendiendo el país como el grado cero del paisaje.³⁶ Por esto, llega a afirmar que el paisaje es eminentemente metafísico, en el sentido de que no se puede “reducir” a su realidad natural. El excedente —aquello que hace que el paisaje sea algo más allá de lo físico— es nuestra mirada, nuestra interpretación.³⁷

Para Roger (2007), el arte, en términos estrictos, nunca ha sido una imitación de la naturaleza, porque, siguiendo a Oscar Wilde, la vida imita al arte mucho más de lo que el arte imita a la vida. La razón por la que realiza esta afirmación es porque considera que el arte se encarga, principalmente, de transformar la naturaleza y asocia esa transformación con la “conquista”: “El artista trata de tachar la naturaleza, de desnaturalizarla, para dominarla mejor y convertirla, por medio del proceso artístico y del progreso científico, en dueños y poseedores de la naturaleza” (32). Para estos teóricos, la historia del paisaje no sería otra cosa que la historia de la manera en que el arte domina la naturaleza; en otras palabras, la manera en que la inscribe en la cultura.

El mayor error de los estudiosos del paisaje que lo consideran una mirada, como Roger y Maderuelo, tiene que ver con su distancia de la ecología y su sujeción antropológica. Para ellos el paisaje no hace parte del medio ambiente, sino de un privilegio: “nuestros antepasados, anclados en su trabajo rural, no disponían de tiempo, ni de ocio, ni de la distancia, ni de la cultura para apreciar el paisaje” (Maderuelo 2006, 74). El mismo Roger llega a afirmar que es posible que un territorio con un río contaminado nos parezca un bello paisaje, y como piensan que el paisaje es un concepto eminentemente artístico, sostiene que no tiene sentido hablar de ecología del paisaje: “le niego el derecho a erigirse en ciencia con el fraudulento nombre de ecología del paisaje, un monstruo conceptual” (Maderuelo 2007a, 78). El amante del paisaje, en este caso, no es el amante de la naturaleza.

Ahora bien, esta perspectiva es mucho más problemática, porque considera que el artista es el diseñador de la mirada, es decir, que se encarga de producir códigos estéticos, modelos, que modifican nuestra manera de ver el mundo.³⁸ Según Maderuelo (2007a), el paisaje es creado por el arte: “para que hoy disfrutemos con la visión de los escenarios que ofrece el campo, el mar, la montaña, el bosque, la ribera o el desierto, ha sido necesario que poetas y pintores empezaran a proyectar su mirada estética y su intención artística sobre el mundo” (6). Desde este punto de vista, tanto la pintura como el *land art* tendrían el propósito de darle forma a la naturaleza informe, serían formas de maquillar la tierra (*in visu e in situ*).

Esta postura que considera que el paisaje es una forma de “estetizar” la naturaleza tiene distintos detractores. Sabadell (2010), por ejemplo, en su *Manifiesto contra el paisaje*, sostiene que le dan demasiada importancia a la contemplación: “el paisaje solo nos deja ver los árboles y nos esconde el bosque, el paisaje nos deja fuera, cuando en realidad estamos dentro” (3). Besse (2006) menciona que el mayor problema de esta perspectiva radica en que nos hace pensar que podemos olvidar el mundo exterior; nos lo presenta como si se tratara de un cuadro. En otros términos, convierte el paisaje en una especie de espectáculo, en una simulación de la vida (paisajes culturales y parques de café).

Es necesario considerar que pensar el paisaje como una mirada surge de una lectura histórica, tanto de la pintura como del concepto; sin embargo, la misma revisión histórica puede conducirnos a conclusiones diametralmente distintas. En todo caso, gracias a la presente revisión, he llegado a la conclusión de que el arte ha comprendido el paisaje de formas muy diversas a lo largo de su historia y debo señalar que la postura “estetizante” no considera esa multiplicidad de perspectivas. Las otras puertas del paisaje, como las llama Besse, también han sido abiertas para los artistas. Cézanne pensaba que el paisaje estaba vinculado a las sensaciones, lo que implica que este surge del encuentro de un afuera y un adentro, de un desajuste de las nociones de *objeto* y de *sujeto*. También podemos encontrar artistas como Graciela Carnevale que comprendió que el paisaje es un territorio

objetivo y material, el lugar de nuestras luchas sociales, de la desigualdad y de la explotación de la tierra. María Teresa Hincapié consideraba que el paisaje era un entorno material vivo, como un sistema dinámico y complejo, un paisaje que nos sobrevivirá.³⁹ Pero, sobre todo, existen artistas como Carolina Rojas que lo consideran como un encuentro de experimentación y creación, que se preocupan por leer esa exterioridad y crear con el paisaje (cf. Rojas 2012, 2009).

Zimmer (2008) indica que el paisaje entendido como mirada es fruto de la estética moderna, razón por la que solicita la división entre sujeto/objeto y pone al humano en el centro de todo. Esto permite problematizar la sujeción antropológica de una facción de los estudios del paisaje, porque, en definitiva, el paisaje no puede reducirse a un artefacto artístico: siempre remite al afuera, a la exterioridad, al accidente. El paisaje, a diferencia de los cuadros, no está siempre a disposición del ser humano, también es naturaleza indómita, austera, hostil, entrópica y anárquica.⁴⁰ El artista del paisaje no siempre busca colonizar la naturaleza, en ocasiones, busca descolonizarse a sí mismo. En todo caso, los artistas cercanos al paisaje, en muy pocas ocasiones, se proclamaron “dueños” de la naturaleza; por el contrario, se sintieron abismados por sus misterios. No parece sensato seguir las premisas de una estética que siga pensando la naturaleza como modelo o como proyección del “espíritu”; sea lo que sea que se quiera entender por esa palabra.

En síntesis, podemos enfrentarnos a esa perspectiva “estetizante” de la naturaleza, renunciar a esa mirada educada, no solo por el arte, sino también por la televisión, el turismo, la política y el espectáculo. Muchos estudiosos buscan abandonar este concepto, sostienen que estamos presenciando la muerte del paisaje. Quizá debamos ir más allá de la mirada, no para encontrar una mirada verdadera y más profunda, sino para encontrarnos con la naturaleza, con las variaciones del paisaje. Los “parajes” no son previos sino posteriores al paisaje, surgen cuando le sustraemos —hasta donde sea posible— la presencia humana y recordamos que no somos otra cosa que un rostro en la arena.

[NOTAS]

1. En los departamentos de Quindío, Risaralda, Caldas y Valle del Cauca el turismo ha aumentado en los últimos años gracias a la declaración de Paisaje Cultural Cafetero de Colombia (PCC) aprobada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) en 2011. La reivindicación de la cultura, la arquitectura y la economía cafetera de cincuenta y un municipios ha convertido este territorio en destino turístico, por lo que ha generado fenómenos de migración en doble vía (cf. Castro-Escobar 2016; Mayorga 2015). En Colombia, el turismo ha sido considerado como una señal de progreso y desarrollo, sus defensores sostienen que se trata de un fenómeno que aumenta los ingresos de los empresarios y que permite generar empleos temporales. Muchos teóricos sostienen que el turismo masivo es una industria, porque tiene como contrapartida consecuencias lamentables como la degradación de la naturaleza y la transformación de la cultura en mercancía, en un simple “atractivo turístico” (cf. Torres y Araujo 2013; Smith 1989).
2. El interés por estas temáticas en la investigación artística nacional puede rastrearse en distintas exposiciones. Por ejemplo, en Bogotá, en las curadurías *El paisaje interpretado* (1999), de Rafael Ortíz, e *Historia natural y política* (2008), de Mauricio Nieto y José Roca, en el Banco de la República; *Selva cosmopolítica* (2014), de María Belén Sáez, en la Universidad Nacional de Colombia; y *Madre tierra amotinada* (2016), de María Elvira Ardila, en el Museo de Arte Moderno. También podemos encontrar estas búsquedas en curadurías realizadas en Pereira como “*Aún 44 Salón Nacional de Artistas* (2016), dirigida por Rosa Ángel; y *La condición de estar aquí* (2017), de Daniela Argüelles Gómez, Andrés Felipe Gallo y Beatriz Amelia Mejía. En Manizales, también podemos encontrar la curaduría *Decir el lugar* (2017),

- de Nicolás Gómez Echeverri, en el Banco de la República; *Nuevas expediciones* (2018), dirigida por Felipe César Londoño en el 17 Festival Internacional de la Imagen; *Bio-Creation and Peace* (2017), dirigida artísticamente por Walter Castañeda y Sergio Sierra, en el 16 Festival Internacional de la Imagen. Además, quisiera mencionar mis propias propuestas curatoriales como *Segundo Salón de aquí: retorno a la tierra* (2015), en la Universidad del Quindío; *El contexto: regreso al lugar, mediaciones, inmediaciones y resistencia* (2016), en el Primer Festival Internacional de Arte Contemporáneo; *El espacio: topofilias, utopías, distopías, estetopías* (2017), en el Segundo Festival Internacional de Arte Contemporáneo; y *Susurros Piedra*, en el Banco de la República de Pereira.
3. Los trabajos del Grupo de Investigación en Pensamiento Ambiental de la Universidad Nacional de Colombia de Manizales han realizado una crítica al concepto de *desarrollo*, en relación con el paisaje donde la tierra se encuentra devastada, como en los monocultivos, la minería y las guerras (Noguera 2004, 2013, 2016; Pineda 2016).
 4. Una de las definiciones del paisaje que han tenido un alto grado de aceptación proviene del Convenio Europeo del Paisaje en 2004 realizado en Florencia: “El término paisaje designa una determinada parte del territorio, tal como es percibida por las poblaciones, cuyo carácter deriva de la acción de factores naturales y/o humanos y de sus interrelaciones” (Tosco 2009, 90).
 5. La preocupación por la morfología y la fisiografía del paisaje ha sido muy cercana a los estudios provenientes de la geografía. Sauer (2006) piensa que la identidad del paisaje es determinada por su forma: “Una correcta representación de la forma de la superficie, del suelo, y de las masas superficiales de rocas, de cobertura vegetal, de cuerpos de agua, de las costas y del mar, de la vida animal realmente conspicua y de la expresión de la cultura humana es el objetivo de la indagación geográfica” (25).
 6. Odum (1998) nos recuerda que la palabra *ecología* deriva del vocablo griego *oikos*, que significa “casa” o “lugar donde se vive”. En sentido literal, es la ciencia o el estudio de los organismos “en casa”, en su medio (15). Uno de los propósitos de la ecología consiste en enseñarnos a generar procesos más cíclicos. Los ciclos tienen que ver con formas de circulación, intercambio, corrientes materiales y procesos de retroalimentación de elementos y organismos, como los ciclos gaseosos, hídricos y sedimentarios. Este ajuste es cada vez menos “automático” y la “renovación de ciclos” se hace cada día más importante (95).
 7. Renes (2009) sostiene que la diferencia entre paisaje tradicional y paisaje industrial —defendida por ecólogos como Westhoff y Antrop— es simplista, porque reduce a dos tipos la variedad de paisajes. Por su parte, Lefeuve (2002) sostiene que hay por lo menos cuatro tipos de paisaje: a) los paisajes prehistóricos, que se caracterizan por sus oscilaciones climáticas, por el surgimiento de las prácticas de deforestación y la aparición de los primeros utensilios de los humanos de caza y recolección; b) los paisajes agrarios donde se realizan modificaciones significativas de los productos naturales y aumenta la dinámica entre deforestación y regresión de la cubierta forestal; c) los paisajes modernos, con su estructuración agrícola, policultivo y poligianadería, se caracterizan por la utilización del bosque para la construcción de casas, la energía doméstica y la industria de navíos; d) y los paisajes contemporáneos o industriales, con los grandes cambios en la ocupación de suelos, mecanización y explotación, monocultivos, megaganadería, megaminería y las transformaciones del paisaje causadas por la guerra. La ecología del paisaje se ha ocupado de estudiar las causas de estas transformaciones producidas por las actividades humanas (cf. Burel y Baudry 2002; Naveh y Lieberman 1994).
 8. Esta diferenciación la trabaja Carapinha (2009) cuando sostiene que cada paisaje es un contenedor cultural, porque es tanto un depósito historiográfico como un espacio susceptible de ser leído. Por su parte, Tanács (2004) sostiene que el espacio, al ser apropiado y transformado, se convierte en un paisaje histórico. Esto nos permite desarrollar mecanismos de “codificación y transmisión” de esa información; en otras palabras, el paisaje está dispuesto a la interpretación y puede ser leído como un texto escrito en el espacio (20). Por otro lado, García (2011) afirma que para que el paisaje se transforme en un contenedor de memoria debe traspasar los límites de la contemplación y convertirse en un “texto”. Una transformación que se logra al rastrear las “improntas del pasado”, los cambios y las continuidades, una historia “cargada con derrotas y victorias, esplendor y decadencia” (32).

9. Tosco (2009) manifiesta que las fuentes en los estudios del paisaje suelen ser documentos escritos, imágenes del territorio (artísticas, cartográficas o audiovisuales) y manufacturas territoriales (como construcciones y condiciones de explotación). También que los estudios históricos de un paisaje son útiles en tanto generalmente derivan en la “valorización” de este territorio, con implicaciones para las comunidades, el medio ambiente y el patrimonio cultural.
10. La revisión se realizó por medio de la visita a bibliotecas como la Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA). También se consultaron repositorios digitales universitarios, especialmente para consultar tesis de posgrado como la Universidad Nacional de Colombia (UNAL), la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Universidad de Buenos Aires (UBA) y la Universidad Complutense de Madrid (UCM), además del repositorio colaborativo Tesis Doctorales en Red (TDR). En cuanto a la búsqueda de artículos, se consultaron las siguientes bases de datos: Biblioteca Virtual del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso), Scientific Electronic Library Online (SciELO), Google Scholar, Scopus y Science Direct. La estrategia consistió en rastrear la palabra *paisaje* en los motores de búsqueda (verificando que estuviera en el título, el resumen o las palabras clave del artículo) y que fueran documentos de acceso abierto (OA, por sus siglas en inglés). Posteriormente, se realizó una revisión de las publicaciones en busca de aquellas que tuvieran relación con el campo de la estética o la creación artística. Las compilaciones y los grupos de investigación en torno al concepto de *paisaje* fueron de principal interés, como es el caso del Grupo de Investigación en Pensamiento Ambiental de la Universidad Nacional de Colombia de Manizales, las publicaciones del Centro de Arte y Naturaleza (CDNA) de España y del Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac), así como del Centre national de la recherche scientifique (CNRS).
11. Los principales estudios contrastados fueron los siguientes: Besse (2006), Foucault (2007), Gómez (2017), Grisales (2018), Kenneth (1971) y Rojas (2017).
12. La arqueología es el estudio de la manera en que el pensamiento escapa de sí mismo. Por esta razón, el concepto de *discontinuidad* es tan relevante en el pensamiento foucaultiano. “La discontinuidad —el hecho de que en unos cuantos años quizá una cultura deje de pensar como lo había hecho hasta entonces y se ponga a pensar en otra cosa y de manera diferente— se abre sin duda sobre una erosión del exterior, sobre este espacio que, para el pensamiento, está del otro lado, pero sobre el cual no ha dejado de pensar desde su origen” (2007, 62).
13. En la época preclásica, el espacio estaba dividido, lugares sagrados y profanos, los peregrinos realizaban largos viajes y peleaban guerras para llegar a tierra santa. La naturaleza se relacionaba estrechamente con la divinidad y con el resto de la creación, por medio de símbolos, analogías, conveniencias, simpatías o antipatías. Esta manera de pensar el mundo Foucault (2007) la llama la *semejanza*, justamente, porque, desde su perspectiva, “el mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre” (26). En palabras de Zimmer (2008): “El *kosmos* representa una armonía, ya es un gozo. No hay ninguna necesidad de contemplarlo a través de la experiencia estética de un individuo” (28). Distintos autores revisados como Clark (1971) y Rojas (2017) llaman a este tipo de imágenes paisajes simbólicos. Los símbolos allí representados no tenían que ser similares a los objetos naturales, sino producir una imagen a partir de convenciones aceptadas en la Iglesia. Entre los documentos destacados por Clark, se encuentran el Génesis de Viena (siglo IV), el Salterio de Utrecht (siglo IX) y el Salterio de Eadwine (siglo XII), entre otros (14).
14. Hauser (1993) considera que Giotto debe ser interpretado por su agudeza dramática y por sus aportes al naturalismo. También señala que está lejos del idealismo y que debe valorarse “el inmenso progreso que su arte ha significado en la representación inmediata de las cosas y cómo él da forma a todo y sabe narrar todo aquello que antes de él era simplemente inexpresable con medios pictóricos” (102).
15. Gómez (2012) lo expresa con las siguientes palabras: “El ‘trópico’, en donde se encuentra actualmente el territorio colombiano, fue percibido, eventualmente, como un Jardín del Edén o un infierno malsano. A finales del siglo XV, Cristóbal Colón percibía la puesta en escena del génesis bíblico, mientras que el barón Alexander von Humboldt, a comienzos del siglo XIX, percibía un espacio en el que no había la más mínima huella de intervención humana, la gente era parte de la armonía cósmica de una naturaleza prístina” (23).

16. Chicangana (2009) nos recuerda la manera en que Cesare Ripa describe esta imagen en su obra *Iconología* (1593): "Mujer desnuda y de color oscuro, mezclado de amarillo. Será fiera de rostro, y ha de llevar un velo jaspeado de diversos colores que le cae de los hombros cruzándole todo el cuerpo, hasta cubrirle enteramente las vergüenzas. Sus cabellos han de aparecer revueltos y esparcidos, poniéndosele alrededor de todo su cuerpo un bello y artificioso ornamento, todo él hecho de plumas de muy diversos colores. Con la izquierda ha de sostener un arco, y una flecha con la diestra, poniéndosele al costado una bolsa o carcaj bien provista de flechas, así como bajo sus pies una cabeza humana traspasada por alguna de las saetas que digo. En tierra y al otro lado se pintará algún lagarto o un caimán de desmesurado tamaño... El cráneo humano que aplasta con los pies muestra bien a las claras cómo aquellas gentes, dadas a la barbarie, acostumbran generalmente a alimentarse de carne humana, comiéndose a aquellos hombres que han vencido en la guerra, así como a los esclavos que compran y otras diversas víctimas, según las ocasiones" (23).
17. Esta pintura estaba acompañada de un texto donde podemos encontrar una conjetura histórica que realmente es una estrategia de colonización cultural. La transcripción se encuentra en Cuadriello (2004): "Sabido es que el glorioso Apóstol Santo Tomás predicó en esta América septentrional; y heredada noticia entre los tlaxcaltecas que hizo mención en sus tierras con cuya predicación quedó por antigua tradición en estos adorar la Cruz, como vieron y admiraron los primeros españoles que al Reino vinieron, invocándola por alto metafórico idioma Quetzalcóhuatl, esto es, pájaro culebra, dando entender por el pájaro la velocidad con que de tierras tan extrañas había venido a las suyas y por la culebra el prudente tiento de la Ley que iba predicando, la que por muy preciosa reputaron de las ricas plumas del pájaro Quetzali; que como tan galanes ellos aprecian el infinito y la primera iglesia que en Tlaxcallan hubo que dedicada al Señor Santo Tomás cuyas paredes hasta hoy existen año de 1791. (Oración) Todos los fieles indios alabamos a Dios de que nos haya traído al gremio de nuestra fe católica, y al Santo Apóstol rogamus que por su intercesión la conviertan a ella a todos los infieles, idólatras, paganos y herejes. Amén" (326).
18. Rojas (2017), al presentar la condición simbólica del paisaje, nos explica este sincretismo con las siguientes palabras: "La Virgen de Monserrate, atribuida al taller santafereño del siglo XVII, es un ejemplo notable. En el centro se encuentra la imagen de la Virgen de Montserrat, emblema de la región de Cataluña, que difiere bastante de la que se encuentra en España de estilo románico y que tiene como particularidad la tez morena de la Virgen y su hijo. La imagen de una Virgen blanca, con su hijo sentado en las piernas y portando el universo y su cetro en la mano izquierda, se puede ver, a partir del siglo XVI, en el grabado de Cornelius Gale sobre san Ignacio o en las imágenes españolas del siglo XVII. [...] Dado que desde el siglo XVII existían una ermita y un convento de cartujos en el cerro santafereño, y su ausencia da lugar a pensar que se trata más de una referencia simbólica a la montaña catalana que al espacio neogranadino. [...] En América, la montaña hizo parte de la iconografía de lo sagrado y, por tanto, podemos deducir que, en la Virgen de Monserrate, como ícono, establece una eficacia simbólica con la fe católica adquirida" (32).
19. El espacio comenzó a ser pensado desde el punto de vista de la extensión, teniendo su representación más afamada en plano cartesiano (todo está dispuesto en unos ejes imaginarios *x*, *y* y *z*, paralelos, meridianos, etc.). Al parecer, hoy día, a nadie le sorprende esta creencia de que el espacio no es otra cosa que un contenedor abstracto. Sin embargo, Foucault (1999) sostiene que "el verdadero escándalo de la obra de Galileo no es tanto el haber descubierto, o más bien haber redescubierto que la Tierra giraba alrededor del Sol, sino el haber constituido un espacio infinito, e infinitamente abierto" (431). En la época clásica, se instala el análisis y el orden impuesto por aquel que es capaz de mirar el mundo en la distancia, donde antes había un juego de símbolos y semejanzas.
20. El espacio de nuestras sensaciones se resiste a ser pensado como simple extensión. Husserl (1991) sostiene que cuando nos preguntamos por el lugar donde habitamos debemos dejar de suponerlo como algo dado. Foucault (1999) nos recuerda la manera en que la fenomenología nos ha enseñado a pensar el espacio desde nuestra experiencia: "No vivimos en un espacio homogéneo y vacío, sino, por el contrario, en un espacio que está cargado de cualidades, un espacio que tal vez esté también visitado por fantasmas; el espacio de nuestra primera percepción, el de nuestras ensoñaciones, el de nuestras pasiones guardan en sí mismos

cualidades que son como intrínsecas; es un espacio liviano, etéreo, transparente, o bien un espacio oscuro, rocalloso, obstruido: es un espacio de arriba, es un espacio de las cimas, o es por el contrario un espacio de abajo, un espacio del barro, es un espacio que puede estar corriendo como el agua viva, es un espacio que puede estar fijo, detenido como la piedra o como el cristal" (432). Durante la época moderna, especialmente en el siglo XIX, el análisis y el orden se comprenden como parte de un saber histórico y, por tanto, dejan de ser considerados la única manera posible de representar el mundo.

21. Grisales (2018) sostiene respecto de la perspectiva: "Nos equivocamos si pensamos que se trata de que la imagen en perspectiva representa de modo más fiel, más verdadero, la naturaleza, lo que hay en juego en esta estrategia es primero una desgarradura entre lo visto y lo sabido, que permite una descomposición inusitada de la experiencia sensible, para luego generar un nuevo tipo de síntesis en la que se oculta el nexo esencial entre lo visto y lo sabido, de modo que se genera la apariencia de que son completamente distintos" (5).
22. Merleau-Ponty (2012) afirma que la representación de paisajes naturalistas se encuentra muy distante de nuestras impresiones: "Los paisajes así pintados tienen el aspecto apacible, decente, respetuoso que les viene del hecho de que están dominados por una mirada fijada en el infinito. [...] Pero no es así como el mundo se presenta a nosotros en el contacto con él que nos da la percepción. A cada momento, mientras nuestra mirada viaja a través del panorama, estamos sometidos a cierto punto de vista, y esas instantáneas sucesivas, para una parte determinada del paisaje, no son superponibles [...] construye así sobre su tela una representación del paisaje que no corresponde a ninguna de las visiones libres, domina su desarrollo agitado, pero al mismo tiempo suprime su vibración y su vida" (19).
23. El genio de Cézanne consiste en salir de la representación y no quedarse atrapado en la subjetividad, sino que sigue dándole un lugar preponderante a los objetos. En palabras de Merleau-Ponty (2012): "Pero la pintura de la atmósfera y la división de los tonos ahogaban al mismo tiempo el objeto y hacían que perdiera su propia gravedad. La composición de la paleta de Cézanne hace presumir que su objetivo era otro: en ella hay, no los siete colores del prisma, sino dieciocho colores: seis rojos, cinco amarillos, tres azules, tres verdes, un negro. El uso de los colores cálidos y del negro muestra que Cézanne desea representar el objeto, encontrarlo detrás de la atmósfera. La supresión, en ciertos casos, de los contornos precisos, la prioridad del color sobre el dibujo, no tienen, evidentemente, el mismo sentido en Cézanne que en el impresionismo. El objeto ya no está cubierto de reflejos perdidos en su relación con [el] aire y los demás objetos, sino que está como sordamente iluminado desde dentro; la luz emana de él y da por resultado una impresión de solidez y materialidad" (13).
24. Deleuze (2016) nos recuerda esta característica de las sensaciones: "La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, 'el instinto', el 'temperamento', todo un vocabulario común al naturalismo y a Cézanne), y una cara vuelta hacia el objeto ('el hecho', el lugar, el acontecimiento). Mejor aún, no tiene caras, es las dos cosas indisolublemente, como dicen los fenomenólogos: a la vez devengo en la sensación y algo llega por la sensación, lo uno por lo otro, el uno en el otro. Y en el límite, el mismo cuerpo la da y la recibe, es a la vez sujeto y objeto. Yo espectador, no experimento la sensación más que entrando en el cuadro, accediendo a la unidad del sintiente y de lo sentido" (43).
25. Bourriaud (2004) considera que el arte genera "encuentros", esos espacios que persisten, como diría Deleuze, porque permite nuevos sentidos: "formas de vida nuevas". "Si observamos las prácticas artísticas contemporáneas, más que las formas, deberíamos hablar de formaciones, lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo o una firma. El arte actual muestra que solo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no" (23).
26. Foucault (1999) sostiene que los emplazamientos se pueden describir por el haz de relaciones que desencadenan. Esta preocupación por la exterioridad la explica con las siguientes palabras: "Sin embargo, estos análisis, aunque fundamentales para la reflexión contemporánea, conciernen sobre todo al espacio del adentro. Es del espacio del afuera que quisiera hablar ahora. El espacio en el que vivimos, que nos atrae hacia fuera de nosotros mismos, en el que se desarrolla precisamente la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia, este espacio que nos carcome y nos agrieta es en sí mismo también

- un espacio heterogéneo. Dicho de otra manera, no vivimos en una especie de vacío, en el interior del cual podrían situarse individuos y cosas. No vivimos en un vacío diversamente tornasolado, vivimos en un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles los unos a los otros y que no deben superponerse” (56).
27. Joan Nogué editó su libro *La construcción social del paisaje* (2007) a partir de tres seminarios impartidos en el Observatorio del Paisaje en Olot, Cataluña. En su trabajo, como en el de Yi-Fu Tuan, podemos encontrar una preocupación por estudiar las maneras en que las comunidades se arraigan a sus territorios, las maneras en que —por medio de la reivindicación de su historia— “construyen” paisajes (Nogué 2008).
 28. Ardenne (2006) lo explica así: “El ‘contexto’ consigna el léxico, designa el ‘conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho’. Inmediación: Un arte llamado ‘contextual’ opta, por lo tanto, por establecer una relación directa, sin intermediario, entre la obra y la realidad. La obra es inserción en el tejido del mundo concreto, confrontación con las condiciones materiales [...] ‘Dedicada al mundo de ‘fuera’ sin lazo obligado con los espacios de arte tradicionales, de tipo galería o museo, mundo de fuera que presentimos ilimitado, mundo tal cual, a la vez político, económico y mediático” (32).
 29. Raquejo (2001) recuerda la manera en que Andy Goldsworthy explica este tipo de trabajo: “Lo importante no es la hoja o la piedra con la que trabajo, sino el proceso que hay tras ellas. Esto es lo que estoy intentando comprender, la naturaleza como un todo y no un elemento aislado de ella [...] debo tocar las cosas nunca uso ninguna herramienta, cuerdas o pegamentos; prefiero explorar los límites de la naturaleza y experimentar las tensiones que existen en la propia tierra” (32).
 30. Rojas (2009) nos expresa las posibilidades que le da la naturaleza cuando sale a su encuentro: “Al proponer un contacto con la textura del mundo que se habita, ya no podemos entender la piel solamente como el final, la corteza, el envoltorio abstracto, el límite geométrico, calculable, plano, vacío, que limita, que restringe, que separa, que determina, porque las pieles se hacen al encuentro de dos cuerpos, en el contacto. [...] Al proponer un contacto con la textura del mundo que se habita, la piel es entonces gestos, sustancias, rastros, pellejos, afectos, emociones, ámbito de mezcla, de erosión e incorporación, límite difuso, espeso, disponible al contacto, la piel es cuerpo que se marca, que recibe nuevas pieles, que deja pieles muertas, que se deja tallar, modelar, manosear, geografía de inserción, inscripción mutua de dos cuerpos que se encuentran, la piel es hábito y hábitat, la piel es el lugar de expresión del ser, el lugar en que el hombre existe con todas sus relaciones interiores y exteriores” (32).
 31. Javier Maderuelo nos recuerda que en China la palabra *shanshui* es muy cercana a la palabra *paisaje*, surge de la contracción de *han* (montaña) y *shui* (agua, río). Esta palabra data de la dinastía Han (siglo II a. C.), sostiene que con el tiempo su fascinación con el paisaje disminuyó, debido a la caída del imperio y del confucionismo. También nos recuerda que existe un equivalente en japonés, la palabra *keikan*.
 32. Según Maderuelo (2007a), en la literatura las islas que rodeaban Grecia, por ejemplo, eran caracterizadas con pocas palabras: “Así, se habla de Ítaca presentándola en diferentes lugares del texto como rodeada de mar, escarpada y, haciendo un alarde poético, como hermosa al atardecer. A Ogiya se la califica de rodeada de corrientes, a Zante de boscosa, a Asteris de pedregosa en mitad del mar, pudiendo comprobarse que el calificativo escarpada que se aplica a Ítaca vale también para caracterizar sin mayores matices a Same y Quíos” (18). Clark (1971) sostiene que lo único que le permite suponer una escuela de pintura de paisaje en la Antigüedad griega son las pinturas de Ulises que se encuentran en el Vaticano; sin embargo, señala que se trata de fondos sin mayor importancia e imágenes decorativas (14). Maderuelo considera que las traducciones de términos griegos, como *tapia*, se deben a confusiones, y que en griego no se encuentra ninguna palabra que sea análoga al concepto de *paisaje*. A pesar de que tenían palabras como *topografía* y *topotesia*, que se refieren a la descripción de un “lugar real” y “lugar ficticio” (16).
 33. Berque (2009) señala que una cultura “paisajera” debe cumplir distintas condiciones, como la creación de jardines, literatura y pintura de paisajes. La primera de sus condiciones es que tengan una palabra equivalente a la de *paisaje*. Desde mi perspectiva, esta es realmente la condición más problemática, y el caso de la cultura romana es un ejemplo de ello. Por

un lado, Maderuelo (2007a) sostiene que la expresión más cercana se puede encontrar en los debates judiciales de la Antigua Roma en la locución *descriptio loci*, que se puede traducir como el “lugar de los hechos”; también reconoce que en muy pocos casos se puede encontrar la expresión *opera tapia*, aclarando que esta palabra no es un equivalente preciso, porque “no llegó a poseer la función de un sustantivo, sino que aparece siempre unida al término *opera*, como un calificativo” (23). En contraste, Roger (2008) manifiesta que en las cartas de Cicerón se puede encontrar el término *topothesia* y que Plinio el Viejo utilizaba la expresión *topiaria opera*, para referirse a los frescos, con el argumento de que ambas expresiones son análogas a la palabra *paisaje* (6).

34. Roger (2007, 2008) afirma que la primera mención oficial figura en el *Dictionnaire françois-latin*, de Robert Estienne (1539), pero argumenta que se pueden encontrar referencias a menciones anteriores como en el caso del *Dictionnaire étymologique et historique du français* (1993), de Jean Dubois, Henri Mitterand y Albert Dauzat, donde se afirma que el poeta Jean Molinet utilizó la palabra en 1493. Por su parte, Maderuelo menciona que en español Vicente Carducho utiliza la expresión “bellos pedazos de países” que derivará en la palabra *paisaje*.
35. Maderuelo (2007a, 2007b) afirma que la raíz germánica *land* significa tierra y se ha asociado con la propiedad del suelo, por lo que aparece en palabras como *landschaft* en alemán, *landskip* en holandés y *landscape* en inglés. También sostiene que la raíz latina *pagus* refiere al campo y la vida rural, y se puede traducir al español como aldea; de ella derivan *paesaggio* en italiano, *paysage* en francés, *paisagem* en portugués y *paisaje* en español.
36. Según Roger (2007): “Esta diferenciación léxica reciente (no se remonta más allá del siglo XV) se encuentra en la mayoría de las lenguas occidentales: *land-landscape* en inglés, *Land-Landschaft* en alemán, *landschap* en neerlandés, *landskap* en sueco, *landkal* en danés, [*pays-paysage* en francés], país-paisaje en español, *paese-paesaggio* en italiano, pero también en griego moderno *topos-topio*, y también, parece ser, aunque sin radical común, en árabe, *bilad-mandar*” (23).
37. Según Maderuelo (2007a): “Solo hay paisaje cuando hay interpretación, y esta es siempre subjetiva, reservada y poética o, si se quiere, estética” (35). Por su parte, Roger (2007) lleva esta afirmación más lejos cuando sostiene que la naturaleza es una invención de nuestra mirada: “¿Qué es en efecto la naturaleza? No es una madre fecunda que nos ha dado la vida, sino más bien una creación de nuestro cerebro: es nuestra inteligencia lo que le da la vida a la naturaleza. Las cosas son porque nosotros las vemos, y la receptividad, así como la forma de la visión dependen de las artes que han influido en nosotros. Actualmente la gente ve la neblina no porque haya neblina, sino porque los pintores y los poetas les han enseñado el encanto misterioso de tales” (19).
38. La idea de una naturaleza “estetizada” no es reciente. Roger (2007) menciona a Haller, Voltaire, Diderot y el abad Delille, pero se detiene, sobre todo, en la teoría de Marcel Prust, que consideran que el artista es una especie de oculista: “El artista original actúa como hacen los oculistas. El tratamiento a través de su pintura, a través de su prosa, no siempre es agradable. Cuando ha terminado, el cirujano dice: ahora mire. Y he aquí que el mundo (que no ha sido creado una sola vez, sino cada vez que ha aparecido un artista original) se nos presenta totalmente diferente al antiguo, pero perfectamente claro” (34).
40. Zimmer (2008) lo explica con las siguientes palabras: “En el arte, el ser humano, puede crear un reino autónomo de ideas estéticas, porque el arte es un producto totalmente suyo. Pero el paisaje, aunque sea parcialmente trabajado por él y este cree auténticos paisajes culturales, siempre implica, al menos, un momento que se sustrae a la disponibilidad del ser humano” (30).

[REFERENCIAS]

- Ardenne, Paul. 2006. *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Traducido por F. Mallier. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Artaud, Antonin. 1987. *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. Buenos Aires: Argonauta.
- Asensio Cerver, Francisco. 1995. *Land Art*. Barcelona: Francisco Asensio Cerver.
- Berque, Augustin. 2009. *El pensamiento paisajero*. Madrid: Abada.
- Besse, Jean-Marc. 2006. "Las cinco puertas del paisaje". En *Paisaje y pensamiento*, coordinado por Simón Marchán Fiz y Javier Maderuelo, 145-171. Madrid: Abada.
- Bourriaud, Nicolás. 2004. *Estética relacional*. Traducido por C. Becerro y S. Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Burel, Francois y Baudry Jacques. 2002. *Ecología del paisaje: conceptos, métodos y aplicaciones*. Traducido por S. Suárez. Madrid: Mundi-Prensa.
- Carapinha, Aurora. 2009. "Los tiempos del paisaje". En *Paisaje e historia*, coordinado por Javier Maderuelo, 111-128. Madrid: Abada.
- Castro-Escobar, Edisson. 2016. Configuración de la migración interna en la región del Paisaje Cultural Cafetero de Colombia. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 14 (2): 1563-1585. 10.11600/1692715x.14246080815
- Chicangana Bayona, Yobenj Aucardo. 2009. *La independencia en el arte y el arte de la independencia*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.
- Clark, Kenneth. 1971. *El arte del paisaje*. Traducido por Laura Diamond. Barcelona: Seix Barral.
- Cuadriello, Jaime. 2004. *Las glorias de la república de Tlaxcala, o la conciencia como imagen sublime*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Deleuze, Gilles. 2016. *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Didi-Huberman, Georges. 2006. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducido por Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Foucault, Michel. 1985. *La arqueología del saber*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI.
- 1999. "Los espacios otros". En *Obras esenciales. Vol. 3: Estética, ética y hermenéutica*. Traducido por Ángel Gabilondo. Barcelona: Paidós.
- 2007. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García, Marcela. 2011. Memoria del paisaje. *Letras Verdes* 9 (1): 97-98.
- Gombrich, Ernest. 2008. *La historia del arte*. Traducido por Rafael Santos Torroella. Londres: Phaidon Press Limited.
- Gómez García, Alba Nelly. 2012. Hacia una arqueología del paisaje en Colombia: reflexiones necesarias. *Boletín de Antropología* 25 (42): 231-254.
- Gómez Echeverri, Nicolás. 2017. *Decir el lugar: testimonios del paisaje colombiano*. Bogotá: Banco de la República.
- Grisales, Adolfo-León. 2018. "Paisaje y distancia: la época del mundo como paisaje". Ponencia presentada en el III Festival Internacional de Arte Contemporáneo, Manizales, Colombia, 6-9 de noviembre.
- Hauser, Arnold. 1993. *Historia social de la literatura y del arte*. Traducido por A. Tovar y F. Varas. Zaragoza: Labor.
- Husserl, Edmund. 1991. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental: una introducción a la filosofía fenomenológica*. Barcelona: Crítica.
- Lailach, Michael. 2007. *Land Art*. Colonia: Taschen.
- Lefevre, Jean. 2002. "De los paisajes del pasado a los paisajes humanizados actuales". En *Ecología del paisaje: conceptos, métodos y aplicaciones*, de Françoise Burel y Jacques Baudry, xii-xxx. París: Mundi-Prensa.
- Maderuelo, Javier, coord. 2006. *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada.
- Maderuelo, Javier. 2007a. *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
- , coord. 2007b. *Paisaje y arte*. Madrid: Abada.
- , coord. 2009. *Paisaje e historia*. Madrid: Abada.
- Mayorga Castaño, Diego Alejandro. 2015. "Paisaje cultural cafetero, patrimonio de la humanidad: la cuestión del discurso patrimonial en contraste con el paisaje de la caficultura". *Territorios* 32: 35-59. <http://dx.doi.org/10.12804/territ32.2015.02>
- Merleau-Ponty, Maurice. 2012. *La duda de Cézanne*. Madrid: Casimiro.
- Naveh, Zev y Arthur S. Lieberman. 1994. *Landscape Ecology: Theory and Application*. Nueva York: Springer.
- Nogué, Joan, ed. 2007. *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- 2008. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Noguera de Echeverri, Ana Patricia. 2004. *El reencantamiento del mundo*. Manizales: Universidad Nacional de Colombia.
- 2013. "Pensamiento ambiental y arte: el grito de la Tierra en la piel del artista". *Decisio: saberes para la acción en educación de adultos* 34 (1): 23-27.
- , comp. 2016. *Voces del pensamiento ambiental: tensiones críticas entre desarrollo y abya yala*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Odum, Eugene. 1998. *Ecología: el puente entre ciencia y sociedad*. Traducido por F. O. Sarmiento. México: McGraw-Hill Interamérica.
- Pineda Muñoz, Jaime Alberto. 2016. "Paisajes del desarrollo: desilusión, disolución, devastación y desolación". En *Voces del pensamiento ambiental: tensiones críticas entre desarrollo y abya yala*, compilado por Ana Patricia Noguera de Echeverri, 15-67. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Raquejo, Tonia. 2001. *Land Art*. 2.^a ed. Madrid: Nerea.
- Renes, Johannes. 2009. "Paisajes europeos: continuidad y transformaciones". En *Paisaje e historia. Vol. 4: Pensar el paisaje*, editado por J. Maderuelo, 53-88. Madrid: Abada.

MATERIAL AUDIOVISUAL

- Roger, Alain. 2007. *Breve tratado del paisaje*. Edición de Javier Maderuelo. Madrid: Abada.
- 2008. Vida y muerte de los paisajes: valores estéticos, valores ecológicos. En *El paisaje en la cultura contemporánea*, coordinador por Joan Nogué, 67-86. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Rojas Valencia, Carolina. 2012. *Afección-contacto* (Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia).
- 2009. *Piel: un contacto con la textura del mundo que se habita* (Tesis de grado, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, Colombia).
- Rojas Cocoma, Carlos. 2017. Genealogías del paisaje colombiano (1700-1873). En *Decir el lugar: testimonios del paisaje colombiano*, coordinado por Nicolás Gómez Echeverri, 23-29. Manizales: Banco de la República.
- Sabadell Artiga, Lluís. 2010. "Manifiesto contra el paisaje". *Sabadellartiga Blog*, 14 de abril de 2010. <http://www.sabadellartiga.com/1606/>
- Sauer, Carl. 2006. La morfología del paisaje. *Polis: Revista de la Universidad Bolivariana* 5 (15): 23-34.
- Silvestre, Federico. 2009. Pensar la historia del paisaje. En *Paisaje e historia*, coordinado por Javier Maderuelo, 19-31. Madrid: Abada.
- Smith, Valene. 1989. *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Tanács, Erika. 2004. "El paisaje: un texto para leer". *Revista Memoria y Sociedad* 7 (14): 19-27.
- Torres Lezama, Vicente y Edward Pierre Araujo Bocangel, comps. 2013. *Antropología del turismo: la industria sin chimeneas*. Perú: Vicente Torres Lezama.
- Tosco, Carlos. 2009. El paisaje histórico: instrumentos y métodos de investigación. En *Paisaje e historia*, coordinado por Javier Maderuelo, 56-67. Madrid: Abada.
- Vila i Subirós, Josep, Diego Varga Linde, Albert Llausàs i Pascual y Anna Ribas Palom. 2006. Conceptos y métodos fundamentales en ecología del paisaje (*landscape ecology*): una interpretación desde la geografía. *Documents d'Anàlisi Geogràfica* 48 (1): 151-166.
- Zimmer, Jörg. 2008. La dimensión ética de la estética del paisaje. En *El paisaje en la cultura contemporánea*, coordinado por Joan Nogué, 27-44. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Altdorfer, Albrecht. 1528-1529. *La batalla de Alejandro en Issos*. Múnich: Alte Pinakothek.
- Barry, Robert. 1969. *Serie de gas inerte: helio*. Los Ángeles: The Museum of Modern Art.
- Cano, Francisco Antonio. 1913. *Horizontes*. Medellín: Museo de Antioquia.
- Cézanne, Paul. 1885. *La montaña Sainte-Victoire vista desde Bellevue*. Pensilvania: Barnes Foundation.
- Constable, John. 1821. *La carreta de heno*. Londres: National Gallery.
- Courbet, Gustave. 1866. *El arroyo Brème*. Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.
- Bondone, Giotto di. 1305-1306. *Lamentación sobre Cristo muerto*. Padua: Capilla de los Scrovegni.
- Heizer, Michael. 1983-1985. *Túmulos efigies*. Illinois: Buffalo State Park.
- Hincapié, María Teresa. 1996. *Divina proporción*. Bogotá: XXXIV Salón Nacional.
- Humboldt, Alexander von. 1781-1834. *Paisaje del Quindío en los Andes*. Bogotá: Banco de la República de Colombia.
- Lorena, Claudio de. 1663. *Paisaje con el padre de Psique ofreciendo sacrificios en el templo de Apolo*. Cambridgeshire: National Trust.
- Passe, Crispin de. 1639. *Alegoría de América*. Ámsterdam.
- Renoir, Pierre-Auguste. 1841-1919. *Colinas alrededor de la bahía de Moulin Huet, Guernsey*. Nueva York: Museo Metropolitano de Arte.
- Rojas Valencia, Carolina. 2014. *Piel: un contacto con la textura del mundo que se habita*. Medellín: Santa Helena.
- Santa María, Andrés de. 1894. *Paisaje*. Bogotá: Banco de la República de Colombia.
- Tucumán arde*. 1968. *Tucumán, jardín de la miseria*. Tucumán.
- Turner, Joseph Mallord William. 1844. *Lluvia, vapor y velocidad: el gran ferrocarril del Oeste*. Londres: National Gallery.
- Van Eyck, Jan. 1435. *Virgen del canciller Rolin*. París: Museo del Louvre.
- Witz, Konrad. 1444. *La pesca milagrosa*. Ginebra: Museo de Arte e Historia de Ginebra.
- Yllanes, Juan Manuel. 1789. *Santo Tomás predicando en tierra tlaxcalteca*. Tlaxcala: Basílica de Ocotlán.