

## **Apresiasi estètica del paisatge agrari: vers la construcció d'una teoria**

*Carmen Gràcia*

Universitat de València

### **Introducció**

El tema d'aquest assaig és la hipotètica valoració del paisatge agrari com a treball artístic. La primera pregunta que ens podem plantejar, sobre aquesta qüestió, és què ha de dir la història de l'art respecte d'això, al moment present. Assenyalé al moment present perquè sabem que en el passat el paisatge agrari va ser vist com a manifestació de la magnanimitat divina, com a senyal de la creativitat humana, com a mostra de les seues potencialitats i coneixements etc., és a dir va gaudir d'una valoració transcendent i per tant susceptible d'apreciació estètica sustentada sobre criteris religiosos, culturals o intel·lectuals, àmpliament difosos en cada moment en concret. Desaparegudes aquestes diverses interpretacions transcendents o filosòfiques, en el món actual, l'estimació del paisatge agrari ha quedat reduïda, amb freqüència, a la de mera font de recursos econòmics. Aquesta interpretació, reductivament materialista, ha potenciat la seua pròpia fragilitat. Si el paisatge cultivat és valorat només pel seu potencial econòmic, no importarà destruir-lo en el moment que es demostre que el lloc que ocupa pot ser més rendible aplicant-li un ús diferent, per exemple l'urbà. En realitat, aquest perill ja ha produït un incipient despertar de l'interés per allò que moralistes, filòsofs, poetes i artistes han dit en el passat sobre el tema. El que es pretén amb aquest treball, no obstant, no és rememorar nostàlgicament aquell passat sinó establir unes bases de reflexió actual sobre les possibilitats, al món present, de disposar d'uns criteris de valoració que vagen més enllà dels merament econòmics i que, per tant, ajuden a crear un cos teòric de les raons per les quals pot establir-se un criteri d'apreciació d'acord amb el pensament i les prioritats contemporànies.

És sabut que, en el passat no es van erigir diferències notables entre un jardí i un hort, tant des del punt vista conceptual com formal; tampoc en el moment present seria fàcil establir una diferenciació convincent, fora dels criteris de pro-

ductivitat, entre el paisatge agrari i el "land art". I, això, sense oblidar l'extrem subjectivisme i relativisme que dominen, en el moment present els criteris sobre l'apreciació i la valoració estètica.

Un dels objectius d'aquest assaig és, precisament, presentar una possible alternativa a aquest subjectivisme conceptualment estèril i paralitzador. Si en el passat la resposta apreciativa i, per tant la valoració estètica del paisatge agrari va estar dirigida per les prioritats culturals marcades en cada moment concret -creences religioses, reflexions intel·lectuals- semblara adequat que una visió actualitzada d'aquesta apreciació s'assentara sobre la base cultural del món actual: la científico-tecnològica. Per a concretar, metodòlogicament, estos nous criteris de valoració estètica, partiré de les teories de Jerome Stolnitz i de Paul Ziff, mentre que la seua aplicació es vorà recolzada pels diversos estudis sobre l'estètica del paisatge natural realitzats per Ronald W. Hepburn, Arnold Berleant, Allen Carlson, i T J. Diffey.

## El punt de partida

Des de fa dècades, el paisatge agrari no ha pogut mantenir un lloc en l'apreciació estètica contemporània. És pertinent, no obstant, recordar que no sempre va ser així. Es pot rastrejar una llarga tradició filosòfica que en els seus inicis considerava al paisatge agrari, i en general a la naturalesa objecte d'apreciació artística, almenys tan significant com l'art convencional<sup>1</sup>. Per exemple, és ben sabut que tractadistes musulmans i cristians dels segles XII al XV expressaven la seua apreciació del paisatge cultivat en uns termes que actualment definiríem com a estètics. Al llarg d'aquestos segles es va anar creant un llenguatge paisatgístic -delimitació i acotació de l'espai, diversificació de cultius, diferents tipologies d'habitatge, forns, graners, molins, obres d'enginyeria hidràulica- que, com qual-sevol moviment artístic, va arribar a convertir-se en un sistema codificat de valors econòmics, socials, polítics i culturals vinculats a la terra. Aquests valors s'estructuraven per mitjà de l'organització visual d'una sèrie d'elements que sorgien de l'explotació agrària però van acabar per aconseguir vertadera expressió artística a l'entorn artificial dels horts-jardí<sup>2</sup>. La valoració estètica del paisatge agrari, va coincidir al llarg dels segles amb aquella tradició filosòfica que considerava la naturalesa com a objecte d'apreciació artística equiparable a l'art. Aquesta tradició es va mantenir, amb diversa intensitat, fins al segle XVIII, que va desaparèixer d'una manera abrupta. Al moment actual sembla estar produint-se un incipient *revival* d'aquesta valoració estètica del paisatge cultivat.

1. Una interessant reflexió sobre aquests aspectes és oferta en CARLSON, 1995: 199ss.

2. Un estudi sobre aquests fenòmens al País Valencià es pot veure en GRÀCIA, 1998a.

Les raons d'aquest canvi d'actitud intel·lectual es troben en la pròpia indefinició de la disciplina estètica. Un ràpid recorregut per qualsevol manual d'estètica evidencia que no s'ha aconseguit establir un criteri unànime entorn d'allò que pot ser considerat com una obra d'art: Aristòtil defineix l'art en termes d'imitació, Tolstoi en termes de comunicació, Croce com a intuïció, Collingwood com a llenguatge, Langer com a expressió. Cadascuna d'aquestes teories redissenya el mapa de l'activitat artística seleccionant o rebutjant exemples per a justificar-se a si mateixa. La conclusió que pot extraure's d'aquesta varietat de postures teòriques és que l'estatus d'obra d'art no depèn tant de les qualitats manifestes per l'objecte en si, sinó de la manera com l'objecte és tractat, considerat o percebut per l'observador.

És raonable tractar d'indagar en les motivacions perquè aquests canvis han afectat la percepció de l'entorn natural intervingut pel ser humà. En realitat el resultat no difereix del que ocorre respecte a qualsevol creació artística. Francis Haskell va demostrar que, si en l'actualitat un determinat nombre de treballs són considerats, amb unanimitat, com a vertaderes obres d'art, és perquè durant anys, fins i tot segles, experts de diferents camps van manifestar les seues preferències respecte d'això i, d'alguna manera, han contribuït a crear una opinió que amb el temps ha pogut arribar a convertir-se en majoritària<sup>3</sup>. T.J. Diffey arriba a unes conclusions semblants respecte al paisatge natural quan afirma que, amb freqüència, correspon a poetes i pintors fer accessible per a nosaltres la bellesa de determinats paratges. Aprofundint en l'anàlisi d'aquest fenomen, Diffey arriba a la conclusió que, per a fer la naturalesa estèticament accessible al gran públic, són necessàries tres condicions. En primer lloc mediació, ja que l'audiència no pot apreciar-la espontàniament i sense ajuda. Aquesta mediació se centra amb freqüència en la poesia dirigida a descriure el paisatge o el seu impacte estètic i emocional en l'observador, i en la pintura que reproduïx visualment aquests mateixos impactes i emocions. En segon lloc Diffey considera que aquesta mediació no ha de ser radicalment formal o abstracta en les seues intencions. I finalment que aquest fragment concret de naturalesa ha de ser accessible a l'artista, poeta o pintor, com a tema d'estudi<sup>4</sup>. Totes aquestes condicions poden rastrejar-se en l'aproximació poètica i literària de musulmans i cristians durant gran part de l'edat mitjana i moderna, però es van interrompre a partir del segle XVIII, quan el paisatge agrari comença a ser valorat exclusivament pel seu potencial econòmic.

La necessitat d'aquells criteris d'autoritat, previs a la valoració generalitzada, es justifica per la dificultat que planteja al comú de la gent entendre la idea de bellesa natural sense tenir en compte conceptes més restrictius com ara paisatge, vista o perspectiva; és a dir aquell tipus de conceptualització que indica, clara-

3. Veure HASKELL, 1980.

4. Veure DIFFEY, 1995: 49.

ment, que el terreny en qüestió ha sigut reconegut estèticament. En conseqüència, preguntar-se sobre si un determinat paisatge és o no bell constitueix un error conceptual, ja que des del moment que és definit com a paisatge se li està concedint un significat estètic. És significatiu com al món actual, en què d'una manera generalitzada tant la crítica com els tractats d'estètica tendeixen a eliminar el concepte de bellesa de l'apreciació de l'art, la bellesa natural al costat de la bellesa sexual s'alcen, com els únics paradigmes de bellesa<sup>5</sup>.

Però el criteri de bellesa no és l'únic a tenir en compte en una correcta apreciació estètica. De fet, a mesura que el concepte d'art s'ha anat independitzant del concepte de bellesa s'ha aproximat a la idea de llenguatge, en connexió amb les teories de la comunicació desenvolupades al llarg del segle XX. Al món actual, de manera generalitzada, s'admet la idoneïtat de l'art com a sistema de comunicació, no obstant, la naturalesa roman muda per a una majoria. Això, tampoc no va ser sempre així. Durant segles, es va concedir a la naturalesa un enorme valor com a llenguatge. La naturalesa era un llibre susceptible de ser llegit. Una postura religiosa veia en ell l'expressió de la grandesa de Déu, una actitud intel·lectual reflexionava sobre el poder creatiu de l'home observant els jardins i els camps cultivats; una ment analítica s'adonava de la ingent font de coneixement susceptible de ser extreta de la naturalesa i, de fet, esta convicció va constituir, en gran manera, la base del desenvolupament de la ciència occidental. Totes aquestes reflexions han sigut reduïdes en els últims anys a una simple i arcaica al·legoria del passat. El ser humà no sols ha donat l'esquena al paisatge, també ho ha fet al coneixement que d'ell podia extraure.

Com podria actualitzar-se aquella tradició d'apreciació estètica de la naturalesa; de quina manera podríem tornar a considerar el paisatge agrari, no sols com una font de bellesa sinó també com un llibre susceptible de ser llegit i aportar ensenyances? Tractaré d'argumentar que, atès que la cultura dominant en el moment actual sembla ser la científico-tecnològica, seria apropiat proposar una apreciació de la naturalesa construïda en termes de les adequades categories científiques<sup>6</sup>. Una proposta que no significa identificació entre art i ciència, ni adopció del mètode científic per a l'estudi de la creació artística, sinó que atén a la necessitat d'indagar en el coneixement científic de la naturalesa com a mitjà per a apreciar la bellesa natural. Si per a conèixer i apreciar una pintura des d'un punt de vista estètic, necessitem tenir un coneixement de les tradicions artístiques que avalen els esquemes classificatoris rellevants per a artistes i audiència; de manera semblant, per a apreciar estèticament la naturalesa, necessitaríem un coneixement comparable dels diferents entorns, dels seus sistemes rellevants i dels seus elements. Aquest coneixement procedeix de la història natural i de l'e-

5. Una ampliació sobre esta diferent manera d'apreciar la bellesa es pot veure en DIFFEY, 1995: 52.

6. Aquesta és una teoria desenvolupada per CARLSON, 1995. Veure també comentaris a aquesta teoria en KEMAL; GASKELL, 1995: 27.

cologia<sup>7</sup>. Partir d'un coneixement científic previndria contra el risc d'interpretacions metafísiques<sup>8</sup> del paisatge agrari i, a més, complementaria una altra sèrie d'interpretacions com la política i la històrica.

## Apreciació estètica

Però abans d'intentar establir una teoria sobre l'apreciació estètica del paisatge agrari és pertinent definir què entenem per apreciació estètica<sup>9</sup>. La majoria dels corrents filosòfics han tendit a emfatitzar, en els seus discursos teòrics, el terme "estètica" sobre el d'"apreciació", amb la consegüent minva en el desenvolupament conceptual d'aquesta. Per a contrarestar aquest desequilibri alguns pensadors es van interessar específicament per reflexionar sobre el fet de l'apreciació; és el cas de Shaftesbury que va plantejar aquest concepte a partir d'una lectura de Kant. En l'actualitat el concepte d'apreciació ha sigut desenvolupat per Jerome Stolnitz qui defineix l'actitud estètica com una "atenció desinteressada i empàtica d'un objecte, per raó de si mateix"<sup>10</sup>. A partir d'esta definició es pot considerar l'apreciació estètica com una actitud que s'aparta de l'interés subjectiu i es compromet totalment amb l'objecte de la seua atenció. Els termes clau serien: imparcialitat i actitud desinteressada. La utilització metodològica d'aquest criteri filosòfic és pertinent per al tema que ens ocupa en tant que facilita instruments conceptuals per a conèixer les peculiaritats de l'apreciació del paisatge agrari quan s'adopta una actitud que no està moguda per motivacions subjectives, que són, precisament aquelles susceptibles de desembocar en una valoració exclusivament econòmica d'aquest tipus de paisatge.

Les estratègies per a aplicar les teories de l'atenció desinteressada a l'estudi del paisatge agrari s'assenten en criteris metodològics. En aquest com en qualsevol altre mètode, el primer i més important instrument és la delimitació de l'àmbit. Doncs bé, en la postura teòrica desenvolupada per Stolnitz, l'àmbit és il·limitat en el sentit que una actitud estètica pot ser adoptada respecte a qualsevol classe d'objecte de coneixement i no sols aquells convencionalment classificats com a obres d'art. Una segona dimensió instrumental s'obté en aclarir, sota una nova llum conceptual, actituds tals com la contemplació. Contràriament a corrents filosòfics tradicionals que associen la contemplació a un estat de passivitat, per a Stolnitz esta actitud és directiva en el sentit que organitza, orienta i

7. Veure CARLSON, 1979b. Pot veure's també un judici crític sobre aquestes teories en CARROLL, 1995: 247ss.

8. Un risc assenyalat per DIFFEY, 1995.

9. Per a desenvolupar aquest apartat ha sigut decisiu el citat treball de CARLSON, 1995: 199-227.

10. Veure STOLNITZ, 1960: 35, cit. per CARLSON, 1995: 200. Carlson assenyalava, no obstant això, que aquesta teoria té els seus detractors, però exemple DICKIE, 1964: 56-65.

guia l'apreciació, i en conseqüència "ens prepara per a una resposta". És, precisament, esta capacitat de resposta la que impedeix els estats de passivitat, tradicionalment, associats a la contemplació. De fet el discurs de Stolnitz manté el terme "contemplació" només després d'insistir en el fet que adoptar una actitud estètica és un estat alerta i vigorós per mitjà del qual fixem una "atenció discriminadora". Esta atenció discriminadora excita o desperta les nostres capacitats d'imaginació i emoció per a respondre a allò que s'ha contemplat, al mateix temps que ens compromet en una sèrie d'activitats emocionals, cognitives i físiques. D' aquesta manera, l'apreciació queda desvinculada de la mirada buida amb freqüència associada, no sols, a la contemplació desinteressada sinó inclús a la pròpia actitud estètica, i s'alinea amb un eslògan adoptat de la psicòloga Kate Hevner: "Apreciació...és conscienciació, vigilància, vivacitat"<sup>11</sup>.

L'èmfasi que Stolnitz posa en el valor de l'apreciació és seguit per Paul Ziff<sup>12</sup>. L'essència del seu plantejament és la noció d'apreciació com un "acte d'aspectació", és a dir: una específica manera de contemplar un objecte que implica la seua pròpia apreciació. Seguint aquesta argumentació podríem considerar que són apropiats diferents actes d'aspectació en l'apreciació dels diversos camps en què pot desenvolupar-se la creativitat humana, ja siga dirigida a les considerades convencionalment com a obres d'art, o a la intervenció manipulació i recreació de l'entorn natural. Per tant, el coneixement de la història i de les peculiaritats d'una determinada intervenció o actuació humana dicta els propis actes d'aspectació, ja que l'apreciació és un conjunt d'activitats que no sols responen a l'objecte sinó que incorporen coneixement sobre aquest objecte com un dels seus components essencials. Anant més enllà encara, Ziff argumenta no sols que qualsevol cosa que pugui ser vista és un objecte susceptible d'atenció estètica, sinó que qualsevol cosa vista crea demandes<sup>13</sup>. Que els objectes d'apreciació creen demandes significa que seguint el protagonisme de l'objecte s'ha de desestimar la possibilitat de quelcom semblant a un criteri general sobre el que pot ser considerat estèticament rellevant. Dit d'una altra manera, elimina tota temptació d'una estètica normativa. Si és evident que els objectes d'apreciació òbviament difereixen entre si de manera notable, i també són diferents les capacitats i interessos de les persones que observen, és raonable plantejar que qualsevol classe de criteri general de rellevància estètica siga ineficaç i haja de ser substituït pel propi objecte, que proporcionarà les indicacions de la rellevància apreciativa, en cada cas concret. És el que, en línies generals, fan els corrents estètics contemporanis per oposició als criteris canònics de l'estètica acadèmica del segle XVIII.

11. Stolnitz cita HEVNER, 1937: 249.

12. El tractament que dona Ziff a esta qüestió és informatiu. En ell reté el punt de vista d'imparcialitat sense abraçar els seus punts dèbils. Veure ZIFF, 1966. Una discussió sobre l'estètica de l'apreciació en Ziff es pot veure en CARLSON, 1987: 919-34.

13. ZIFF, 1984: 136.

Aquesta naturalesa de l'apreciació com un fenomen orientat per l'objecte, subjacent al concepte d'imparcialitat, tendeix a separar tant l'objecte com l'apreciador de tot allò que és irrellevant per a l'apreciació de l'objecte. D'aquesta manera s'arriba a la idea d'objectivització de l'apreciació. És a dir, l'apreciació concerneix l'objecte i les seues propietats i s'oposa a la subjectivització en el sentit d'allò que concerneix el subjecte i els seus interessos. Apreciar objectivament, en aquest sentit, és apreciar l'objecte com a tal, per allò que ell és en si i per les propietats que té. Apreciar-lo subjectivament, per contra, significaria que el subjecte -l'apreciador- i els seus interessos en cert sentit s'imposarien a l'objecte; en un sentit més general, quelcom estrany a l'objecte s'imposaria sobre ell<sup>14</sup>. Portant aquests conceptes al tema de l'assaig, apreciar objectivament un paisatge agrari seria conseqüència del coneixement de la seua història, procés creatiu, dificultats solucionades etc.; apreciar subjectivament aquest paisatge implicaria la interferència d'una sèrie de condicionants personals dirigits a valorar allò que aquest paisatge significa per a l'observador, ja siga des d'un punt de vista econòmic o psicològic.

Podem deduir que la noció d'apreciació orientada objectivament és precisament la classe de criteri metodològic adequat per a una fructífera investigació estètica sobre la intervenció i recreació de la naturalesa per part de l'home. D'una banda el concepte d' "àmbit il·limitat" que aporta és especialment útil per a entendre actuacions diverses al marge de les classificacions canòniques sobre l'art convencional. D'altra banda, el concepte d'apreciació orientada per l'objecte facilita una major concreció de les peculiaritats de la valoració estètica del paisatge i propicia la posterior comparació constructiva amb altres tipus d'apreciació. Per exemple, aquest criteri metodològic permet establir paral·lelismes entre l'apreciació de l'art i l'apreciació de la naturalesa sense l'assimilació d'un i d'un altre. Efectivament, sense un concepte d'apreciació clarament definit, es corre el risc que tota apreciació siga assimilada per un model, que en aquest cas seria aquell més difós i conegut: el de la més convencional classe d'art. Encara que, si bé és necessari evitar aquesta assimilació i prendre l'art convencional com a model exclusiu d'altres formes d'apreciació, és indubtable que l'apreciació dels treballs artístics convencionals i paradigmàtics, si que pot ser un punt de partida apropiat per a una investigació sobre altres diferents tipus d'apreciació.

La qüestió que es planteja ara és dilucidar què és allò paradigmàtic en l'apreciació artística. No seria difícil arribar a convenir que hi ha dos aspectes crucials: l'apreciació del disseny i l'apreciació de l'ordre<sup>15</sup>. Com ja s'ha assenyalat, l'apre-

14. Aquest concepte de valoració estètica orientada objectivament té punts de contacte amb l'*actitud acèntrica* de Stan Godlovich, qui preconitza conservar la naturalesa pel que és en si, no pel que és per a nosaltres. Veure GODLOVICH, 1998: 113-125.

15. Així ho desenvolupa Carlson. Veure CARLSON, 1995: 205-213. Veure també KEMAL; GASKELL, 1995: 29.

ciació estètica varia d'uns objectes a altres, a causa de la diferent exigència que cada objecte produeix en cada espectador, així com de les distintes capacitats mentals i físiques d'aquests. No obstant, tots estos treballs comparteixen el fet d'estar dissenyats. En últim terme, l'apreciació estètica és l'apreciació de quelcom que ha sigut dissenyat, o quelcom que és creació d'un dissenyador. Aquest plantejament és, sens dubte, una conseqüència del concepte d'art i pressuposa un agent. Però la relació entre un treball artístic concret i un artista en particular és casual, amb totes les contingències que això implica. És a dir que si bé el concepte d'art pot implicar un artista, no se segueix que l'únic camí per entendre un treball artístic siga conèixer l'artista que l'ha produït. Acceptant esta variant conceptual, deixem oberta la porta a la no-intencionalitat. És a dir podem arribar a apreciar estèticament quelcom que no ha sigut, o no ens consta que haja sigut dissenyat o ordenat amb un fi estètic.

Però tornant al valor del disseny cal recordar que aquest ha sigut sempre un element crucial per a gran part dels estudis històrics d'art com també per a l'anàlisi de crítica artística. Efectivament, si reparem en els autors de dues populars històries de l'art, Gombrich i Janson, observem que en aquests dos autors l'apreciació del disseny es constitueix en punt de partença clau<sup>16</sup>. Si ens preguntem ara quins són els traços significants de l'apreciació del disseny, observarem que aquesta implica tres entitats clau. La primera, referida al disseny inicial, ens portaria a analitzar els problemes que tracta de resoldre, així com les intencions que tenia el dissenyador en concebre'l. La segona, referida a l'objecte o lloc que incorpora aquest disseny, indueix a reflexionar sobre les seues propietats, límits i potencialitats, allò que se'n pot fer i el que no, allò que pot significar un ús, i quan s'arriba a l'abús. En tercer lloc, hauríem de reparar en l'individu o individus que incorporen el disseny i l'objecte: les seues habilitats i talent com a dissenyadors, així com la manera en què aquests talents han sigut usats per a incorporar el seu disseny a l'objecte.

L'apreciació del disseny per part d'un observador implica la comprensió d'aquestes tres entitats, les propietats bàsiques de cadascuna d'elles i l'eficàcia de la seua interrelació. A partir d'aquest moment es pot establir una opinió crítica sobre l'èxit o fracàs de la intervenció, l'eficàcia al moment de donar solució al problema que es tractava de resoldre, si el dissenyador ha impedit o ajudat l'execució i solució del problema etc.

Aquests aspectes condueixen a l'altre traç identificador de la creació artística: la necessitat d'una apreciació d'ordre. Si, com hem vist, el disseny es basa fonamentalment en la resolució de problemes materials, l'apreciació de l'ordre utilitza idees i creences que determinen la selecció per a indicar com es dóna un

16. Implícitament ho diu Gombrich en afirmar en la primera frase de la Introducció a la seua Història de l'art que "no existeix, realment, l'Art. Tan sols hi ha artistes", veure GOMBRICH, 1992: 3. De manera semblant es manifesta JANSON, 1991. La reflexió ha sigut presa de CARLSON, 1995: 206-207.



objecte. De la mateixa manera que una relació directa entre un dissenyador i un objecte condueix a la materialització de l'objecte dissenyat, l'apreciació de l'ordre en determina el coneixement, mitjançant una àmplia sèrie de forces i accions conduents a veure l'home com un selector que a través d'una relació, una història, una teoria...ajuda a fer l'objecte apreciable. No és necessària la intervenció d'un creador en tots i cadascun dels processos teòrics del disseny; encara que el creador perdera el seu paper de dissenyador, tal com ocorre en el procés ancestral de creació i recreació progressiva i constant del paisatge agrari,<sup>17</sup> ell manté el paper de seleccionar ordenar i fer apreciable determinats models. Aquest últim paper sembla tan apropiat per a l'espectador com per al propi dissenyador-creador; fins i tot si el significat percebut d'un treball fóra distint de la intenció del seu creador o creadors. I això, perquè l'ideador no té l'exclusiva del significat del treball creatiu. Ben al contrari, l'activitat de captar un treball i el seu significat depenen, també, del sentit de l'ordre i de les seues circumstàncies que cada espectador plantege davant de l'objecte observat<sup>18</sup>.

Així ocorre amb el treball que té com a producte el paisatge que ens ocupa. És indubtable que el paisatge agrari no ha sigut concebut ni dissenyat per a resoldre cap problema artístic convencional, ni tampoc per a exemplificar qualitats tradicionalment importants per a l'estètica com ara la gràcia o la delicadesa. No obstant, les forces de creació o selecció hi operen de tal manera, que automàticament aquest tipus de paisatge adquireix apreciables models ordenats que revelen aquelles forces. Això ocorre encara que la creació o selecció, i per tant l'ordre, s'executen en referència a idees generals que tenen poc a veure amb l'estètica o amb l'art en el sentit tradicional i, més aviat concerneix la manera com aquests treballs poden posar en relleu el poder d'intervenció del ser humà per a beneficiar-se pacíficament de la naturalesa. No obstant, aquest punt focal d'un ordre seleccionat per un apreciador és de fet el que posa en contacte, d'una manera més clara, l'apreciació estètica i l'apreciació de la naturalesa, tot i que una assimilació entre ambdós seria un error teòric i una apreciació desviada<sup>19</sup>.

## **Aplicació de la valoració estètica a la percepció del paisatge agrari**

A l'apartat anterior he tractat de sistematitzar al màxim les peculiaritats de l'apreciació estètica, a fi d'establir una base metodològica per a la meua pròpia reflexió teòrica. L'aplicació d'aquells criteris d'apreciació estètica a la percepció del paisatge agrari es concretarà en dues pautes metodològiques: d'una banda es

17. No obstant aquest no és fenomen exclusiu de la creació del paisatge, sinó que es produeix també en manifestacions artístiques tals com el *Dada* o el *Ready-Made*.

18. Veure KEMAL; GASKELL, 1995: 30.

19. Aquest aspecte és desenvolupat per KEMAL; GASKELL, 1995: 30.

definiran els punts de contacte entre les diferents activitats artístiques i el paisatge cultivat; i d'altra s'assenyalaran els aspectes diferencials que podem trobar entre aquestes dues actuacions humanes.

### *Punts de contacte en les diferents activitats artístiques amb el paisatge agrari*

Quan intentem definir què entenem per bellesa referint-nos a un treball artístic, ens trobem amb un fet indiscutible i és que necessàriament una obra d'art és la resposta a un problema que l'artista o creador tracta de resoldre. Com a conseqüència d'aquesta circumstància de partença, es podria considerar que un treball artístic és percebut com a bell quan entenem que, a través del seu estil, dona resposta a aquell problema plantejat i concloem que la resposta oferta és l'adequada<sup>20</sup>. La consciència d'estar percebent un producte bell seria una conceptualització del sentiment de satisfacció que experimentem quan reconeixem que la solució que el treball artístic proposa a un problema concret, dins els seus límits materials, formals i estètics, és la correcta. Doncs bé, aquesta aproximació a una definició de bellesa artística és totalment aplicable a la comprensió del paisatge intervingut per l'home. Repassant la història del paisatge agrari observem la lluita per controlar l'aigua, per millorar les condicions del sòl, per introduir i aclimatar amb èxit nous cultius. És a dir, s'observa com les comunitats de llauradors s'han plantejat, al llarg dels segles, uns reptes de domini material del medi molt semblants a aquells que es plantegen els artistes quan tracten d'extraure el major profit de la matèria concreta amb què treballen. Referint-se a l'horta de València, Cabanilles per exemple afirmava: "La immensa població i riquesa del recinte...depèn del Túria, i potser més del mode en què s'hi aprofiten les aigües, i de la intel·ligència, constància i ardor infatigable amb què s'hi cultiva el sòl. Per a apreciar el mèrit del cultivador..."<sup>21</sup>

Però, a més a més, al paisatge agrari hi podem trobar qualitats com ara ordre, regularitat, harmonia, equilibri, tensió, conflicte i resolució, el tipus de qualitats que trobem en un bon treball artístic<sup>22</sup>. De nou centrant-nos en el paisatge valencià podem recordar l'apreciació ressenyada per l'arquitecte Le Corbusier: "El camí està emmarcat per dics curiosament emblanquinats i acurats; s'embelleix: files de jòvens xiprers, enquadraments de boixos retallats arquitectònicament; es planten en les seues vores rosers nans, làrixos, palmeres; darrere estan els tarongers de València, les moreres. En totes parts les oliveres. A l'horitzó la serra. L'ús gasta, no destrueix. Es creu un ací (província de València) en un parc de milionari excepcional que dis-

20. En aquest sentit es manifesta SAVILE, 1982. Sobre aquesta definició de bellesa veure també BUDD, 2002: 92-93, qui glossa la teoria de Savile.

21. CABANILLES, 1795-1797.

22. Un desenvolupament d'aquesta posició es pot veure en BUDD, 2002: 97 ss.

posara de tot el paisatge"<sup>23</sup>. L'associació de naturalesa, bellesa i sentit de l'ordre que suggereix esta descripció, estructura de manera clara la comprensió no sols del paisatge valencià sinó de qualsevol tipologia de paisatge agrari. La planificació d'aquell ordre i la selecció dels elements vegetals que li donen forma no respon a un criteri essencialment diferent al que impulsa un arquitecte a optar per un disseny concret i per la selecció d'uns determinats materials i estil; o aquells que fan decidir-se a un pintor per un determinat tema, gamma cromàtica i composició. De fet aquell ordre realitzat amb elements de la naturalesa és, en realitat, tan artificial com l'ordre arquitectònic o les convencions pictòriques.

Històricament ha existit, en els tractadistes valencians, una identificació o correlació entre els conceptes d'horta, hort i jardí. De fet, des d'un punt de vista formal, compositiu i de distribució dels elements naturals i artificials, els jardins de flors comercials es diferencien molt poc de les hortes d'hortalisses circumdants. De la mateixa manera que molts horts de tarongers, limitats per tanques retallades, amb andanes vorellades de baladres entorn de la gran bassa d'aigua i un camí vorejat de xiprers o palmeres que condueix a l'habitatge dels propietaris, difereix molt poc dels jardins ornamentals entorn dels habitatges de tradició musulmana. En tots estos casos els elements bells de la naturalesa adquireixen un valor econòmic, al mateix temps que la producció rendible pot ser valorada per la seua bellesa intrínseca<sup>24</sup>. Al paisatge agrari la manipulació humana de l'entorn evidencia tots els traços d'una actuació creativa que intervé en l'ordre natural per a controlar-lo i reordenar-lo. Aquesta és la raó per la qual no és possible trobar diferències significatives entre un camp cultivat i un jardí. En aquests dos casos, la formalitat imposada per l'home domina l'espontaneïtat de la naturalesa en un curós acte de civilització que reproduceix cert grau d'autoritat.

Tant en els jardins com en els horts es cultiven espècies botàniques les característiques de les quals determinen on i com han de ser plantades. Un tipus de reflexió conceptual prèvia al treball agrari, que no difereix del tipus de reflexió que ha de fer un artista plàstic quan ha de comptar amb les característiques de l'oli, els acrílics, la pedra o metall; o la investigació sobre els sons i els significats disponibles en cada llengua, que realitzen músics i poetes. Les peculiaritats i desenvolupament d'un acte creatiu depén de quins materials explore l'artista i les condicions en què ell treballa. Com en qualsevol altra actuació creativa, l'art de l'agricultura consisteix, en part, a extraure les màximes possibilitats dels materials disponibles. Els cultius adequats a les planes al·luvials de regadiu, per exemple, ofereixen unes possibilitats insostenibles en els secans de les comarques de l'interior; la topologia d'un determinat lloc pot definir, també, els traços d'un concret paisatge agrari de manera diferent al d'un altre. És a dir, la naturalesa

23. Citat per ALMELA VIVES, 1945.

24. Una ampliació d'estos conceptes es pot veure en GRÀCIA, 1998b.

condiciona l'acte creatiu de la mateixa manera que l'acte creatiu determina com es reconstrueix la naturalesa<sup>25</sup>.

### *Punts diferencials entre les distintes activitats artístiques i el paisatge agrari*

S'ha intentat detallar tots els aspectes pels quals un paisatge agrari pot ser considerat un acte de creació o, en termes més col·loquials, una obra artística, de manera semblant a la jardineria però també al "land art", la pintura o l'arquitectura. De fet, a partir de la dècada de 1960 s'han produït una sèrie d'intents de trencar amb la relegació del valor estètic del paisatge natural a un estatus inferior a l'art acadèmic. Però les investigacions teòriques han anat més enllà en la necessitat d'assenyalar no sols els punts de contacte, sinó també d'establir clarament els aspectes diferencials entre el paisatge intervingut i les activitats artístiques convencionals, per tal d'evitar una assimilació conceptual entre les dues actuacions humanes. Un dels primers a desenvolupar aquesta nova manera d'afrontar l'apreciació del paisatge natural va ser Ronald W. Hepburn<sup>26</sup>. Seguint el seu raonament, podem arribar a convenir que l' "educació estètica" adquirida pot haver desenvolupat en nosaltres, fins i tot inconscientment, unes actituds, unes tàctiques d'aproximació, unes expectatives d'apreciació de la naturalesa, que són pròpies de l'apreciació de les obres d'art. En conseqüència, correm el risc d'aproximar-nos a l'apreciació estètica del paisatge agrari pel camí equivocacat. Per a evitar caure en aquest error, Hepburn va descriure un nombre de peculiaritats de l'experiència estètica de la naturalesa que diferencien esta experiència de la de l'art en sentit estricte.

La primera d'aquestes peculiaritats és conseqüència de la nostra diferent posició espacial quan contemplem per exemple una pintura i quan contemplem un paisatge. Contràriament a l'actitud enfront del quadre en la contemplació del paisatge estem dins de la naturalesa, i formant part d'ella; per tant la nostra implicació estètica amb l'entorn és simultàniament com a actors i com a espectadors. La segona peculiaritat és que també, en contrast amb el que és peculiar de les obres d'art, els objectes naturals no estan separats del seu entorn, singularitzats com a objectes d'interés estètic, o dit d'una altra manera la naturalesa no està emmarcada. En tercer lloc, l'experiència estètica de la naturalesa mai no pot restringir-se a la contemplació de formes, colors, dissenys, moviments i sons ininterpretables; cadascun d'aquests estímuls sensorials respon a unes causes identificables i demostrables objectivament. I finalment, com a ampliació del punt anterior, la identificació o percepció imaginativa de les causes, forces o processos que són responsables de l'aparença dels objectes naturals, o que són actives

25. Una reflexió sobre aquests aspectes pot trobar-se en KEMAL; GASKELL, 1995: 1-41.

26. Veure HEPBURN, 1968: 53.

en un determinat fenomen natural, constitueix un element fonamental en l'experiència estètica de la naturalesa<sup>27</sup>.

### **Vers una teoria del valor estètic del paisatge agrari: l'estètica del compromís**

Les dues primeres idees plantejades per Hepburn van ser desenvolupades per Arnold Berleant en el que ell va anomenar "estètica del compromís" per a l'apreciació estètica de la naturalesa<sup>28</sup>. Segons Berleant, l'observador és un actiu participant en una immersió perceptual del món natural, amb un sentit de continuïtat de si mateix en les formes i processos de la naturalesa, contràriament a la posició de mer espectador immòbil que s'adopta habitualment en la contemplació, per exemple, d'una pintura. De manera que en assumir una actitud estètica participativa no sols es transforma la nostra apreciació de la naturalesa, sinó també la naturalesa de la nostra apreciació. Es tracta d'estar dins i no enfront del paisatge, cosa que no impedeix que la nostra experiència estètica continue sent contemplativa. Aquesta teoria de Berleant, no s'oposa a la de la contemplació estètica desinteressada de Stolnitz, anteriorment exposada. Si recordem que una resposta és desinteressada quan el plaer no és conseqüència de la satisfacció d'un desig que el món exterior pot, d'alguna manera, satisfer; el concepte de la resposta desinteressada no sols és compatible amb la teoria del compromís de Berleant, sinó que és una condició per a la comprensió satisfactòria del que pot ser una vertadera resposta estètica compromesa.

#### *Contra la percepció formalista del paisatge agrari*

Hi ha una certa unanimitat a rebutjar una percepció formalista de la naturalesa. Particularment interessants, respecte d'això, són els raonaments d'Allen Carlson<sup>29</sup> i Hepburn<sup>30</sup>. L'essència de l'argumentació d'aquests dos contra el formalisme de l'entorn és que, com ja s'ha assenyalat abans i contràriament a qualsevol altre objecte artístic, el paisatge manca de marc. Un treball artístic, inclosa l'arquitectura, pot ser analitzat formalment amb relació a un determinat marc. A partir de les referències que estableix el marc, es pot valorar si el treball en qüestió està equilibrat, proporcionat, unificat, en tensió...però sempre en relació als

27. Els quatre punts essencials sobre les peculiaritats de l'apreciació de la naturalesa assenyalats van ser desenvolupats per HEPBURN, 1966: 285-310. Una reflexió sobre aquestes teories ha sigut desenvolupada per Malcom Budd en "The Aesthetics of nature: A Survey" (BUDD, 2002: 110).

28. Veure BERLEANT, 1995: 228-243. Una reflexió sobre aquesta teoria es pot veure també en BUDD, 2002: 111-112.

29. Veure CARLSON, 1979a: 99-114, cit. per BUDD, 2002: 112ss.

30. Veure *Nature humanised*, 1998: 267-279, cit. per BUDD, 2002: 111ss.

punts de referència que estableix aquell marc. Si apliquem aquests valors a l'apreciació del paisatge agrari es pot arribar a apreciar-lo, simplement, com si fóra un paisatge pintat. És a dir el terme "paisatge" significaria en realitat "perspectiva" contemplada des d'un punt de vista determinat i una distància concreta. Aquest model requereix dividir l'entorn en escenes o blocs d'escenaris, cadascun dels quals és observat des d'un punt de vista particular per un espectador que està separat de la naturalesa per una prudencial distància espacial i emocional. Amb aquesta actitud l'espectador pot centrar la seua atenció en les qualitats estètiques del color i del disseny tal com són percebudes des d'aquesta distància<sup>31</sup>. Actuant així, és la pròpia visió la que emmarca la naturalesa i, fent-ho, la interpreta segons una sèrie de qualitats formals, però la naturalesa en si mateixa roman sense marc.

Contràriament a allò exposat, una autèntica percepció del paisatge agrari implica una actitud molt distinta, atès que la peculiaritat de la percepció, respecte de la naturalesa, és completament diferent de la d'una pintura. De fet, l'entorn pot ser vist des d'una gran quantitat de punts de vista, i amb marcs molt diferents, la qual cosa implica que aquests marcs, imposats per la nostra pròpia visió, són aspectes de valor relatiu. Es pot resumir que, la naturalesa no posseeix qualitats formals, sinó simplement una aparença d'aquestes qualitats quan és emmarcada per l'observador des de posicions concretes. En conclusió, podríem afirmar que quan apreciem amb una actitud vertaderament estètica un paisatge agrari, no podem fer-ho des del punt de vista formal, que seria sempre un punt de vista fix, provocant un marc creat per nosaltres; sinó que l'apreciació estètica d'aquest paisatge ha de ser activa, és a dir que suposa l'apreciació implicada d'un mateix dins de l'entorn, sentint-se part de l'entorn i actuant o reaccionant respecte a aquest entorn.

### *Qualitats expressives de la naturalesa*

L'alternativa a una percepció formalista del paisatge agrari seria la seua apreciació en funció de les seues qualitats expressives<sup>32</sup>. S'entén per qualitats expressives una àmplia sèrie d'emocions, actituds i valors humans que s'associen a determinats objectes o entorns; de manera que és apropiat dir que aquests objectes o entorns expressen aquestes emocions i actituds i valors. Respecte del paisatge agrari aquestes qualitats expressives es podrien concretar, segons els casos, en els conceptes de serenitat, equilibri, disciplina, enginy, lluita per la vida, capacitat tècnica, aprofitament de les circumstàncies, protecció de la vida, etc.

31. CARLSON, 1979: 267-75, cit. per BUDD, 2002: 133.

32. En aquesta proposta realitze una adaptació de l'alternativa oferta per Carlson, al tema concret d'aquest assaig.

Però és necessari anar un poc més allà. Una vertadera apreciació estètica del paisatge agrari no ha de limitar-se a la identificació d'aquelles qualitats, percebudes en ítems abstractes del conjunt d'elements a què pertanyen. La percepció de les diverses qualitats no formals requereix una certa quantitat de coneixement de la naturalesa de l'entorn o de la porció de naturalesa que està sent apreciada. Un fragment concret de la naturalesa s'ha format per un *continuum locus* d'un procés físic, químic, geològic, ecològic, meteorològic i evolutiu, però també cultural, social, econòmic etc. En conseqüència, una vertadera apreciació del paisatge agrari com a tal paisatge agrari que no siga superficial ha d'estar informada per un coneixement dels processos que s'han produït o s'estan produint sobre l'objecte de la nostra apreciació, de manera que com més complet siga aquest coneixement, més profunda serà l'apreciació. D'aquesta manera s'arriba a una actitud essencialment diferent de la de l'apreciació de qualsevol altre objecte artístic. Contemplant una bella pintura de paisatge podem separar els valors ètics dels estètics, és a dir podem disfrutar de les seues qualitats formals independentment de les condicions morals del seu creador, el seu promotor o el seu actual propietari, de la funció que aquesta pintura haja complit o complisca en la societat etc. Però quan apreciem vertaderament un paisatge agrari, la pròpia apreciació implica una valoració moral, que es produeix de manera conscient o inconscient. És a dir que aquest paisatge serà tant més valorat com més informació tinguem respecte de la seua evolució a través dels anys o els segles, del tipus d'actuacions humanes que han contribuït a la seua aparença actual, el grau de dificultats que ha sigut necessari vèncer per a mantenir -lo, l'enginy requerit per a modificar-lo etc.

Per a entendre millor aquest raonament podem reparar en el fet que el mer formalisme no podria, per si sol, explicar la pèrdua de valors estètics que percebem en un paisatge com a conseqüència de les diverses intrusions que pot produir el progrés actual: torres d'alta tensió, centrals tèrmiques, autopistes etc. Lluny de ser formalment negatives, aquestes intrusions poden arribar a tenir un atractiu com a pura forma, poden contribuir a emmarcar el paisatge establint punts de referència, d'equilibri o de tensió. Què és el que, no obstant, explica la seua pèrdua de valor estètic? Pot haver-hi dues raons: la primera és que aquestes qualitats formals no s'acomoden a les qualitats expressives de l'entorn on són instal·lades. Per exemple, les línies elèctriques poden tenir connotacions de poder i agressió que contrasten amb la peculiar connotació de tranquil·litat i domesticitat pròpia del paisatge agrari. La segona raó va molt més enllà, perquè, fins i tot en el cas que aquestes intrusions s'acomodaren expressivament a les peculiaritats de l'entorn, podrien produir un rebuig que, en aquest cas, tindria un origen no formal sinó moral. El considerar la intrusió com un atemptat contra la naturalesa o contra el treball ancestral de generacions de cultivadors d'aquestes terres. Es podria concretar aquesta valoració moral considerant que gaudir estèticament de les qualitats expressives de la naturalesa implica valorar les actituds responsables en virtut de les quals el paisatge posseeix aquestes qualitats expressives concretes i no altres.

### *El model de l'entorn del paisatge*

S'ha vist ja l'error d'apreciar el paisatge agrari a partir de criteris extrets de l'apreciació del paisatge pintat. Com a alternativa s'ha vist la possibilitat de valorar les seues qualitats expressives. Aquesta valoració és complementària de la percepció del paisatge agrari com a entorn. En aquest cas, ens podríem preguntar què és el que ens duu a apreciar estèticament l'entorn natural. La resposta està en el considerable coneixement de sentit comú o científic sobre la naturalesa que poseïm. Aquest coneixement transforma la nostra experiència d'allò que d'una altra manera seria sense significat, indeterminat o confús a l'hora d'atribuir-li un sentit, una determinació i un ordre. I com que hi ha diferents entorns paisatgístics la manera d'apreciar-los estèticament varia d'un entorn a un altre. Arribats a aquest punt, l'apreciació s'ha convertit, ja, en un concepte que requereix algun grau major d'informació sobre l'objecte. La correcta apreciació d'un paisatge agrari requeriria el coneixement del lloc en concret. Això implica una identificació d'objectes: arquitectura rural, espècies botàniques, obres d'enginyeria hidràulica etc. centrant el focus en les forces històriques, econòmiques, culturals i científiques que determinen el seu ordre i el fan intel·ligible i per tant apreciable. Seria rellevant, per exemple, conèixer la classificació científica de les espècies cultivades, els seus orígens i estratègies d'aclimatació, la història de la seua producció, els enginyers tècnics i mecànics construïts per a facilitar el seu cultiu, la funció social desenvolupada a través dels anys pel paisatge concret, els avatars que ha sofert com a conseqüència de les plagues, les catàstrofes naturals o les guerres, etc. La resposta apreciativa, i per tant la valoració estètica, estarà guiada pel coneixement de les interrelacions entre l'ordre, les forces determinants, i la història que explica aquest ordre. A més, centrant-nos en aquesta sèrie d'objectius, no sols aconseguim una apreciació de l'ordre estètic dels camps cultivats, sinó que ells atrauen altres traços de l'apreciació del paisatge agrari. Les històries narrades entorn del paisatge cultivat són diverses: descansen en creences religioses, en reflexions intel·lectuals, en valoracions científiques, defenses ecològiques...en tots aquests casos signifiquen la posada en marxa de les seues actives forces, i en definitiva una certa antropomorfització de la naturalesa<sup>33</sup>.

### **Conclusió**

He partit de la idea que el disseny del paisatge agrari té estrets punts de contacte amb el disseny de jardins i, en el món actual, amb el "land art". Des del moment que la jardineria és considerada per molts com una branca de l'arquitectura paisatgística, i el "land art" gaudeix d'un reconeixement artístic indubta-

33. KEMAL; GASKELL, 1995: 31.



ble en el món actual, no hi ha raons tèdriques ni funcionals que impedisquen aplicar els mateixos criteris al paisatge agrari. El que importava era establir la connexió estètica que ha enllaçat, a través dels segles, el paisatge agrari amb altres formes de creativitat humana. S'ha argumentat que hi ha, certament, importants traços comuns que relacionen la intervenció humana en el paisatge natural amb una altra sèrie d'actuacions artístiques. En tots aquests casos es tractava d'identificar les modificacions sofrides per un medi com a conseqüència del treball humà. Atès que aquestes modificacions poden realitzar-se per motivacions i sota circumstàncies molt variables, tant el camp cultivat com les altres creacions humanes poden tenir diferents lectures ideològiques. I, per descomptat, en tots els casos s'hi poden trobar traços no sols de bellesa, sinó també de transcendència. Però s'han assenyalat també els aspectes diferencials. Precisament, la més notable d'aquestes diferències se centra en la major capacitat del paisatge natural de manifestar aquells traços de transcendència, en quant ens forcen a pensar profundament sobre la mateixa naturalesa, sobre la nostra relació amb la naturalesa, i sobre la relació entre la naturalesa i la creativitat humana. Aquesta reflexió ha arribat a induir la idea que la vertadera compressió d'un reduït fragment de paisatge cultivat pot ajudar a comprendre el procés evolutiu que dóna forma a la superfície de la terra<sup>34</sup>.

S'ha raonat, també, sobre el paper crucial que, en occident, juga la ciència en la valoració i l'apreciació estètica de la naturalesa, a partir del segle XVII. És a dir, que l'aproximació que s'ha manifestat més fructífera per a apreciar el paisatge des d'un punt de vista estètic, és precisament aquella que agrupa a una comunitat universal d'apreciadors, perquè ells busquen una certa veritat objectiva, identificada en l'àmbit occidental amb la de la ciència. Mentre que les interpretacions folclòriques, nostàlgiques o sentimentals generen respostes des de punts de vista concrets i subjektius, la concepció científica de la naturalesa ofereix arguments d'anàlisi susceptibles d'una apreciació de caràcter més general. Les diferents branques de la ciència poden aportar, conjuntament, un coneixement més ampli i divers; mentre que altres interpretacions se centren en parcel·les concretes d'interés. Si recordem la importància que s'ha donat a l'ordre com a element de valoració estètica, i tenim en compte que l'apreciació de l'ordre depèn de l'aportació d'un resum de l'objecte, podem reforçar la convicció del paper que pot jugar la ciència en la valoració estètica del paisatge. Les diverses disciplines científiques es converteixen en el paradigma d'una apreciació profunda de la naturalesa. És a dir, es converteixen en les disciplines capaces d'explicar les forces que determinen les característiques geològiques, biològiques i metereològiques de l'ordre natural, i al mateix temps fan visible i intel·ligible aquest mateix ordre al costat de la seua manipulació per part de l'home. S'ha raonat sobre com, en aquest context, ser conscient i entendre el procés evolutiu d'un determinat paisatge, és relle-

34. La idea va ser plantejada per primera vegada per HUTTON, cit. Per BUDD, 2002: 133.

vant per a apreciar el seu valor cultural i explicar l'emoció estètica que és susceptible de provocar. Sense tal coneixement el paisatge es manifestaria com absurd o cadòtic, és a dir sense contingut i significat. En aquest sentit, seria útil reflexionar sobre com l'esperit científic post-renaixentista que va difuminar el sentiment d'unitat de l'ésser humà amb l'entorn, fins a la seua quasi completa desaparició<sup>35</sup>; podria ser qui facilitara els mitjans materials per a tornar a un sentiment més transcendent de la creativitat i de la relació amb la naturalesa en el món actual.

## Bibliografia

ALMELA VIVES, F. (1945). *Jardines valencianos*. Valencia.

BERLEANT, Arnold (1995). "The aesthetics of art and nature Dins: Kemal, Salim; Gaskell, Ivan (eds.). *Landscape, natural beauty and the arts*. Cambridge: Cambridge University Press.

BUDD, Malcolm (2002). *The aesthetic appreciation of nature*. Oxford: Clarendon Press.

CABANILLES, Antonio Josep (1795-1797). *Observacions sobre la història natural, geografia, agricultura, població i fruits del Reyno de València per...* Madrid: Imprenta Real.

CARLSON, Allen (1979a). "Formal Qualities in the Natural Environment". *Journal of Aesthetic Education*, núm. 13/3, p. 99-114.

— (1979b). "Appreciation and the Natural Environment". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, núm. 37 (primavera).

— (1987). "Critical Notice of Ziff, *Antiaesthetics: An Appreciation of the Cow with the Subtle Nose*". *Canadian Journal of Philosophy*, núm. 17, p. 919-34.

— (1995). "Appreciating art and appreciating nature". Dins: Kemal, Salim; Gaskell, Ivan (eds.). *Landscape, natural beauty and the arts*. Cambridge: Cambridge University Press.

CARROLL, Noel (1995). "On being moved by nature". Dins: Kemal, Salim; Gaskell, Ivan (eds.). *Landscape, natural beauty and the arts*. Cambridge: Cambridge University Press.

COOMARASWAMY, Ananda K. (1997). *La transformación de la naturaleza en arte*. Barcelona: Kairós.

DICKIE, George (1964). "The Myth of the Aesthetic Attitude". *American Philosophical Quarterly*, núm. 1, p. 56-65.

35. Per a una comparació, en aquest sentit, entre l'art oriental i l'occidental veure Ananda K Coomaraswamy, *La transformación de la naturaleza en arte* (Barcelona: Kairós, 1997)

DIFFEY, T.J. (1995). "Natural beauty without metaphysics". Dins: Kemal, Salim; Gaskell, Ivan (eds.). *Landscape, natural beauty and the arts*. Cambridge: Cambridge University Press.

GODLOVICH, Stan (1998). "Valuating Nature and the Autonomy of Natural Aesthetics". *British Journal of Aesthetics*, núm. 38/2, p. 113-125.

GOMBRICH, E. (1992). *Historia del Arte*. Madrid: Alianza Editorial (hi ha edicions posteriors).

GRÀCIA, Carmen (1998a). "Orígenes del paisaje rural valenciano". Dins: *Arte Valenciano*. Madrid: Càtedra, p. 23-42

— (1998b). "El huerto-jardín como expresión de la belleza artificial". Dins: *Arte Valenciano*. Madrid: Càtedra, p. 48-50.

HASKELL, Francis (1980). *Rediscoveries 'in' art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting 'in' England and France*. Oxford: Pahiodon.

HEPBURN, Ronald W. (1968). "Aesthetic Appreciation of nature". Dins: Osborn, H. (ed.). *Aesthetics and the Modern World*. London: Thames and Hudson.

— (1966). "Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty". Dins: Williams, B; Montefiori, A. (eds.). *British Analytical Philosophy*. London: Routledge and Kegan Paul, p. 285-310.

HEVNER, Kate (1937). "The Aesthetic Experience: A Psychological Description". *Psychological Review* núm. 22.

HUTTON, James (1988, reprint edition). *Theory of the Earth*. Edimburg: Scottish Academic Pr.

JANSON, H. W. (1991). "L'artista i el seu públic". Dins: *Historia General del Arte*. Madrid: Alianza forma.

KEMAL, Salim; GASKELL, Ivan (1995). "Nature, fine arts and aesthetics". Dins: *Landscape, natural beauty and the arts*. Cambridge: Cambridge University Press.

"Nature humanised: Nature Respected". (1998). *Environmental Values*, núm. 7, p. 267-279

SAVILE, Anthony (1982). *The Test of Time*. Oxford: Clarendon Press.

STOLNITZ, Jerome (1960). *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction*. Boston: Houghton Mifflin.

ZIFF, Paul (1966). "Reason in Art Criticism". Dins: Ziff, Paul. *Philosophical Turnings: Essays 'in' Conceptual Appreciation*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

— (1984). "Anything Viewed". Dins: *Antiaesthetics: An Appreciation of the Cow with the Subtile Nose*. Dordrecht: Reaneu-el.