
¿Es el paisaje simple reconocimiento?

Sobre mis problemas de atención en Barbizon

Federico López Silvestre

El extrañamiento es la condición del paisaje.

Lyotard (1988: p. 40)

En los últimos años nos hemos quejado con frecuencia de lo mucho que entorpecen el paso de los viandantes las jardineras que nuestros ediles y funcionarios tienen a bien colocar con profusión en las ajadas aceras de nuestras tristes ciudades. Como este aspecto pintoresco (y, a todas luces, peligroso –para tibias y peronés–) de nuestros paisajes urbanos ya ha sido suficientemente tratado, comenzaré llamando la atención sobre otra cuestión cercana pero diferente, a saber, la obsesiva fascinación que macetas, vitrinas y jardineras han provocado y provocan entre artistas y arquitectos contemporáneos.

Sólo Baudelaire fue capaz de vislumbrar un hemisferio entero en una cabellera; sin embargo, en las macetas somos cientos los que atisbamos pequeños cosmos en miniatura. Creo, como es obvio, que el éxito se debe a su valor como metáfora. Los cuadros de Friedrich son reconocidos por sus ventanas, pero nadie se fija en las macetas. Sin embargo, como le ocurre a Rosalind Krauss con las ventanas reticuladas (*grids*), creo yo que también ellas –las más humildes macetas– dan juego a la hora de hablar del proceso de reducción de la experiencia al rígido corsé de los esquemas.

Durante el siglo XIX las macetas se vulgarizan. La temática aparece en los versos de Gautier, en las aparentemente ingenuas obras de Redon y en cuadros de artistas menores como el danés Martinus Rorbye. A pesar de las transformaciones de lo moderno, a pesar del éxito de la antimímesis, las macetas tampoco desaparecen del arte del siglo XX, siendo, de hecho, fundamentales para el fauvismo y el cubismo. Las encontramos de nuevo con frecuencia en el surrealismo, en las instalaciones de Cornell y

en obras pictóricas de, por ejemplo, Paul Nash (*La sirena*, 1937) o Bjerke-Petersen (*Materialización lírica*, 1937). Pero es, sobre todo, en los últimos tiempos cuando encontramos macetas por todas partes. La novedad: el cambio de escala y de razón de ser.

Antes, cuando los artistas amaban la inocencia, las macetas gustaban por su inocencia. Ahora gustan porque sirven para algo o porque representan otras cosas. Las descubro ejerciendo: (a) como espacios de recreo (es el caso del Jardín del Conocimiento, de Monika Gora, en West Port, Malmö, Suecia, 2001, del Parque TV World, de Sauerbruch Hutton, en Hamburgo, Alemania, 2000, o del *Parking para bicicletas* de Vito Acconci, en La Haya, Países Bajos, 2000); (b) como irónicos o humildes intentos de retorno a lo real o a lo natural (como ocurre con *Litlatún* de Landslag, de Reykjavík, Islandia, 2007, o con el Jardín Botánico de Catherine Mosbach en Burdeos, Francia, 2000-2004); (c) como reflexiones sociales, políticas o existenciales (implícitas, por ejemplo, en las jardineras ficticias del proyecto *Travesía de Vigo*, de Carme Nogueira en Vigo, España, 2006, [imagen 1]); (d) como futuristas, a la par que surrealistas, proyectos urbanos (véase *Una ciudad sobre el vertedero de basura*, de Vito Acconci, Bavel Tip, Breda, Países Bajos, 1999); y, por último, (e) como críticas constataciones de la cristalización de la realidad circundante (véase, por ejemplo la exposición *Samesation*, de Ester Partegàs [imagen 2]).



Imagen 1. En la imagen, *Travesía de Vigo*, de Carme Nogueira, en que jardineras ficticias realizadas en madera aparecen forradas con fotos que reproducen las imágenes de las jardineras del centro de Vigo, pero dispuestas ahora en los suburbios de la ciudad.

Probada la frecuencia y diversidad actual en los usos de las macetas, me gustaría inspirarme en esta última línea de sentido, es decir, en la maceta como constatación de la cristalización de la realidad por la acción humana. La razón es que sus formas encarnan a la perfección la crítica que se puede lanzar contra una de las teorías del paisaje de más éxito en nuestro tiempo, a saber, la que define el paisaje apoyándose en la lógica del reconocimiento. Veamos, para empezar, en qué consiste esto.



Imagen 2. La artista Ester Partegàs recurre a las macetas como metáfora de la cristalización de la realidad en *Samesation*, expuesto en la Rice University Art Gallery, Houston, Estados Unidos, en 2002.

La lógica del reconocimiento

Brevemente, dos tendencias teóricas fuertes coexisten en los estudios sobre el paisaje: la de los que dicen que el paisaje es representación y la de los que afirman que el paisaje no representa, es. En la segunda tendencia –la materialista que identifica el paisaje con el territorio o las cosas–, ahora no me detendré; me interesa repensar la primera, la idealista que defendí durante años (por ejemplo López Silvestre, 2008). Para ello, partiré de la gráfica imagen de las macetas y de una crítica contundente que se apoya en nombres muy conocidos. Espero que, en todo caso, quede claro que la crítica más dura la lanzo contra mí mismo, porque, como digo, yo también avalé durante bastante tiempo muchas de las posturas

que ahora revisaré. Vaya por delante que lo único que intento es mejorar nuestro acercamiento teórico al problema del paisaje.

Muy en general, la teoría idealista del paisaje maneja dos argumentos. El primero afirma que el paisaje es una construcción mental y/o cultural; el segundo, que disfrutar estéticamente de un paisaje es *reconocer* en él algo artístico dentro de las coordenadas en las que se nos ha educado. Este segundo punto es lo que denomino aquí *lógica del reconocimiento*. *Little Sparta*, de Hamilton Finlay (ver imagen 3), parece recrearse en esta idea. Desconozco los pormenores de la obra y el pensamiento de este artista –no sé si le gustaba la ironía o no–; en todo caso, no hace falta ser un especialista en la misma para darse cuenta de que Hamilton se apoya en el movimiento pintoresco inglés, que sigue a Poussin y a Claudio de Lorena.



Imagen 3. Según la lógica del reconocimiento, se disfruta estéticamente de un paisaje al reconocer en él algo artístico ya aprendido. El jardín *Little Sparta* de Ian Hamilton Finlay, inspirado en el movimiento pintoresco inglés, parece recrearse en esta teoría idealista del paisaje.

Más allá de los ejemplos, cabe recordar que el gran representante de esta tendencia en el ámbito de la teoría del paisaje ha sido Alain Roger. La hipótesis fundamental del filósofo es que el paisaje es un invento de algunos artistas, y que sin ellos no hay paisaje, ni *de visu*, ni *in situ*. Para llegar a esta conclusión, Roger pervierte por completo –si bien de un modo franco y honesto– la filosofía kantiana. Como es sabido, el Kant tardío distinguió dos modos de conocimiento: uno mecánico y otro dinámico.

Según la *Crítica de la razón pura* (Kant, 2005 [1781]), el esquematismo es la facultad humana que nos permite relacionar impresiones sensibles concretas con universales, conceptos o generalidades. Por ejemplo, en el ámbito de lo contingente, el esquema de silla no puede ser una silla concreta porque, de lo contrario, no podría aplicarse a una silla nunca vista que fuese diferente de ese esquema. Hace falta conformar un esquema que, según Kant, no es una palabra –eso es un concepto–, pero tampoco una imagen, sino más bien un *monograma*. El entendimiento y la imaginación dan forma y manejan, por un lado, el esquema y, por otro, el concepto empírico de silla, pues el parecido entre todas las sillas es lo suficientemente grande como para ello. A su vez, esos conceptos hacen posible la elaboración de los juicios determinantes; juicios como los que afirman: ¡Esto es una silla! o ¡La silla tiene patas! Sin embargo, Kant en la *Crítica del juicio* (2007 [1790]) da un paso enorme. Plantea que lo que se puede aplicar a cosas como sillas o satélites resulta más difícil de aplicar a los organismos vivos o al arte. Cuando vemos una especie de animal nunca vista antes, cuando, por ejemplo, nos colocan delante a un *aye-aye* de Madagascar o cuando vemos una nueva obra de arte o un espectáculo considerado bello, carecemos de concepto. Por su constante mutación, tanto la naturaleza viva, como el arte bello, obligan al sujeto a emitir juicios que no se apoyan en conceptos, juicios que no están determinados por un universal contingente establecido *a priori*. La belleza de una *Venus* de Rubens no concuerda con la belleza de una *Venus* de Cranach, pues carecemos de concepto de belleza (ver imágenes 4 y 5); de ahí, Kant extrae que las bellas artes carecen de concepto y que el juicio del gusto es aquel en el que juzgamos reflexivamente, es decir, aquel en el que la imaginación esquematiza sin concepto. Partiendo de los planteamientos sociológicos y hermenéuticos contemporáneos, Alain Roger en su obra más teórica –*Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art* (1978)–, asume el esquematismo trascendental kantiano, pero refuta el modo que tiene Kant de reducir el arte y la estética al juicio reflexionante. Más aún, afirma de modo precipitado que el esquematismo kantiano no está presente en la analítica de lo bello de Kant –lo cual, evidentemente, no es correcto (véase Kant, 2007 [1790]: § 45)–. Para Roger, en el arte en general y en el paisaje en concreto, es conveniente hablar, no de *esquematismo sin concepto*, sino más bien de todo un arsenal de esquemas que, siendo diferentes a los conceptos, nos enseñan a conocer y a valorar el mundo: las obras de arte serían, ellas mismas, una suerte de *preconceptos* que servirían para avisar y condicionar las mentes de las personas en el seno de las culturas donde se manejan.



Imágenes 4 y 5. Según Kant, el arte se escapa del esquematismo que nos permite relacionar impresiones sensibles concretas con universales, conceptos o generalidades. Así pues, solo podemos juzgar la belleza de obras como la *Venus* de Rubens (izquierda) o la *Venus* de Cranach (derecha) desde el juicio del gusto, aquel en el que la imaginación esquematiza sin concepto.

Basándose en el lema wildeano según el cual “la vida siempre imita al arte”, Roger pondrá numerosos ejemplos para mostrar que las imágenes del arte crean el fundamento de la percepción estética y cultural del mundo. La valoración estética de la montaña, de los bosques, de los desiertos, es algo posible gracias a todo un arsenal de esquemas artísticos que informan nuestra mirada, es decir, gracias al producto de los artistas.

El éxito de este tipo de planteamientos en el ámbito de la historia del arte –pienso ahora en Gombrich– y de la historia del paisaje, es evidente. Cuando afirma que el paisaje debe definirse como “la visión de un entorno concreto S –por ejemplo, la rivera del lago Biwa– como si fuese una referencia cultural específica P –por ejemplo, un cuadro de Song Di–”, incluso un teórico como Berque, a pesar de tratar de evitarlo, no logra desprenderse del determinista esquematismo rogeriano (véase Berque, 2009: p. 39-40), y el movimiento que acaba describiendo su pensamiento resulta paradójico. Aunque, a diferencia de Roger, comienza inspirándose en tradiciones fenomenológicas orientales y occidentales para tratar de evitar el idealismo cartesiano, también Berque, finalmente, reduce el paisaje al autismo idealista que necesita echar mano de la lógica del reconocimiento para perpetuarse del modo más extraño. Ahora bien, ¿puede, realmente, la experiencia del paisaje limitarse a esto? O, dicho de otro

modo, ¿nos limitamos cuando tenemos esa experiencia a ver el entorno “como si fuese una referencia cultural” o artística anterior?

Sobre mis problemas de atención en Barbizon

Algo debió hacerme comprender hace tiempo los límites de la teoría de Roger. Me refiero al hecho simple de que Roger se ve obligado a acudir constantemente a la idea de los “poetas-profetas”, a los “faros”, a los que “prefiguran”, a los que “vaticinan”, para resolver una paradoja de su planteamiento esquemático, a saber, que necesita a un primer artista que dé el paso en ausencia de esquemas que le informen acerca de las bellezas del paisaje para que otros sí podamos ver el paisaje apoyándonos en los creados por ellos. La cuestión es sencilla: ¿cómo es que ese artista, que carece de esquemas previos, sí puede valorar el paisaje de, por ejemplo, una montaña, y disfrutar de la experiencia *paisajera* sin esquemas que lo orienten antes? En otras palabras, ¿cómo puede darse el fenómeno Petrarca?

Para que se entienda esta afirmación, trataré de mostrar el problema desde el extremo opuesto. Hace unos años pude visitar Barbizon; cuna del pintoresquismo, todo en la villa se muestra *pintoresco*. Suma de miles de macetas, todo en ella es maceta. Jean-François Millet llegó a Barbizon en 1849 y vivió en una pequeña casa en la ciudad con un gran jardín hasta su muerte en 1875. Tuvo nueve hijos y se pasó la vida pintando en los alrededores. Dicen que pintó *El Ángelus* a las afueras (ver imagen 6).

Yo estuve allí, en el mismo lugar. La municipalidad tuvo a bien colocar un cartel recordando el sitio exacto donde lo pintó. De hecho, uno podría esperar que, en medio de tanto recuerdo y con tanta *artialización* de por medio, la experiencia *paisajera* a la que se refiere Roger surgiese con facilidad. ¿Acaso no son los esquemas de modelos artísticos pasados el ejemplo para nuestro paladar y el arsenal de nuestra mirada? Sin embargo, no fue eso lo que sentí. Obsérvese que no me refiero a algo tan banal como que las macetas de Barbizon no tienen perspectiva y el paisaje auténtico sí, o a que no se puede confundir *verdolatría* con auténtica experiencia del paisaje. El problema consiste en saber si, como cabría esperar, contar con todos esos esquemas y redescubrirlos en Barbizon nos ayuda a disfrutar de la experiencia *paisajera* o, por el contrario, la nubla.

Unos cuantos artistas contemporáneos han criticado con instalaciones y montajes la teoría que afirma que ver el paisaje sea reconocer algo en él. Me atrae, por cercanía, la obra de Perejaume, que considera al paisaje capaz de representarse a sí mismo, sin mediaciones artísticas.



Imagen 6. Contar con esquemas de modelos artísticos no desemboca necesariamente en una mejor apreciación del paisaje, sino que podría dificultarla.

Obviamente, en cuanto porción de espacio abierto que me circunda, el paisaje me necesita a mí para existir; el mundo es una gran tarta sin cortar y el paisaje es un trozo de la tarta; sin la vivisección y posterior síntesis que efectúa mi mirada no hay paisaje. En todo caso, también es evidente que, además de necesitarme a mí y a mi cultura, el paisaje necesita el territorio que me rodea. ¿Qué significa exactamente esto? En primer lugar, que hace falta la *materia prima* que da contenido a nuestras miradas –árboles, caminos, montañas, nubes, casas– (el entendimiento sin sensaciones es como un cascarón vacío); y, en segundo lugar, que también se presupone una *llamada*.

En efecto, para que lo que me rodea sea atendido, debe haber algo en él que reclame mi atención. La noción de *atención* ha sido tratada por numerosos filósofos y psicólogos, de Kant en adelante. De hecho, el modo de tratarla muestra mejor que cualquier otra cosa la orientación general de cada sistema y de cada autor. Hegel llama a la *atención Aufmerksamkeit*. *Aufmerken* en alemán significa “poner en marcha algo, yendo hacia ello de arriba abajo” (Duque, 1998: p. 799-800). Eso implica que toda cosa ob-

jeto de atención alcanza valor (más allá de las cualidades que pudiera tener por sí) gracias a haber sido elegida como cosa por el sujeto que se fija en ella. En la atención, según Hegel, lo sensible es lo borroso, que queda al fondo cuando empezamos a atender y, por tanto, el objeto de atención es siempre algo intelectual y mediatizado (Hegel, 1997 [1817]: § 450).

La pregunta que me hago ante este tipo de afirmaciones es si algo podría ser atendido sin ir “de arriba abajo”, es decir, si algo podría llamar nuestra atención y afectar nuestros sentidos *de abajo arriba*. De hecho, como lector suyo, tengo para mí que Kant –el original y no el manipulado en la teoría de Roger–, ya dio una respuesta cuando en la *Crítica del juicio* habló de la formación de los *juicios reflexionantes*. Como vimos, los juicios reflexionantes serían aquellos en los que, efectivamente, no *subsumimos*, aquellos en los que nos movemos *de abajo arriba*, de lo particular a lo general, y que pergeñamos en ausencia de concepto. Sin duda, afirmar esto no implica cuestionar que, incluso en el nivel primario de la simple sensación, se produzca ya una intervención del sujeto, pues, de hecho, para que el sujeto se intuya limitado por algo externo en toda sensación originaria debe darse ya cierta intuición del yo como algo previo e igualmente limitante. En todo caso, creo yo que toparse con ese límite y, a continuación, no ser capaces de reconocer el fenómeno que, a partir de la sensación, construimos, nos pone en una senda dialéctica pero ascendente.

Teniendo en cuenta la diversidad y la mutabilidad de la naturaleza parece evidente que, a lo largo de la historia, el ser humano ha debido sufrir con frecuencia este tipo de encuentros; encuentros que, como recuerda la propia palabra, nos ponen en contra de algo y que, lógicamente, nos obligan a utilizar nuestra maravillosa capacidad reflexionante –suma de sensibilidad, imaginación e inteligencia–. Piénsese, por ejemplo, en el encuentro, el asombro y la capacidad de reacción de: Marco Polo al llegar a China, de Colón al llegar a América, de Hernán Cortés al llegar a California, de Álvaro de Saavedra al llegar a Hawai, de Pedro Fernández de Quirós al llegar a Tahití, de Cook al llegar a las islas Sandwich del Sur, de Humboldt al llegar a los Andes, de Darwin al llegar a las Galápagos o de Livingston al ver las cataratas Victoria. Roger viajó bastante, pero Hegel no pasó de Heidelberg. La pregunta que yo les haría es qué tipo de sensación y de atención se produce en esos casos, en, supongamos, el momento en que Humboldt divisa por vez primera el Chimborazo. Ya sé que siempre conocemos lo desconocido desde lo conocido para asimilarlo; en todo caso, antes del procesamiento, ¿va la mente de arriba abajo o, por el contrario, salen las cosas desconocidas a nuestro encuentro? Y, volviendo al paisaje, ¿tiene algo que ver la experiencia del paisaje de Petrarca con reconocer y con atender las cosas partiendo de la cultura y el aprendizaje

o está, por el contrario, relacionada con ese juego de la imaginación al confrontarse con lo nuevo?

Siempre me ha gustado el Barthes tardío; no el semiólogo joven obsesionado por clasificar y encasillar, sino el esteta viejo, el verdadero crítico. El “punctum” del que habla en su *Nota sobre la fotografía* – subtítulo de *La cámara lúcida*– es la apariencia azarosa de ciertas imágenes que nos llaman y nos punzan. Pequeño corte y también casualidad; nada que ver con la estudiada pornografía espectacular de Disneylandia o con la hipnótica seducción de lo banal del New Urbanism. Digo yo que, como en las fotos de Barthes, la mejor palabra para describir la fascinación que provocan ciertos lugares es *advenimiento* o, incluso, *aventura*. Este paisaje adviene, este otro no...

Cuando se cae en la cuenta de lo lejos que está ese paisaje que adviene del agrado seductor del cliché o de la tan previsible codificación paisajística contemporánea, se hace evidente el límite de la tesis rogeriana. En el mismo sentido, nada menos afortunado que la idea de “paisaje como teatro” de Turri; eso, la teatralidad del paisaje, es lo que una historia y una semiótica equivocadas, obsesionadas por los procesos de socialización de los códigos, puede extraer como conclusión al intentar definir la resbaladiza noción que nos ocupa.

De Barbizon al planeta-maceta

Con los años me he dado cuenta de que no basta con teorizar; las teorías, del tipo que sean, tienen que estar a la altura de los tiempos. En el presente, para el caso del paisaje, hay muchos frentes abiertos. Entiendo que, ante la furia desregularizadora del capitalismo rampante, y ante el miedo a la ilegibilidad de los sesenta y setenta, surgiese una teoría como la de Alain Roger, que vio la luz en 1978 y que, básicamente, sirvió para reivindicar los valores paisajísticos y artísticos ya dados. Cabe, ahora, hacer otro gesto: el problema no siempre es la falta de regla o artialización; el problema, a veces, es su exceso –la “barbarie de la reflexión”, que diría Vico (2006 [1725]: Libro V, § 1106)–.

Tengo un proyecto en mente: escribir *Un viaje a Italia* subtítulo *El anti-Goethe*. Pasaré por los mismos lugares por los que pasó el alemán para comprobar hasta qué punto se hace difícil enfrentarse a las cosas sin la mediación de los códigos. Si, cuando lo haga, sigo asumiendo la tesis rogeriana, estaré contento porque, de acuerdo con su teoría, comprobaré que hoy “casi todo es paisaje”; miles de cuadros, miles de postales, miles de relatos, casi todo en el camino remitirá a algo: a una forma artística,

a algo convencional, a algo asimilado... Si, por el contrario, cuestiono su teoría y suspiro por las *cosas*, sufriré más de mil torturas ante mil *seductoras perspectivas*; comprobaré, seguramente, que en Italia hay de todo menos *aventura*.

Una metafórica imagen del grupo romano Stalker lo resume todo. Hoy, no Italia, sino el planeta entero ha sido mil veces comprendido, sometido y compartimentado (ver imagen 7).



Imagen 7. El arte contemporáneo puede ayudar a recuperar la experiencia genuina del paisaje en un planeta excesivamente codificado y humanizado.

La naturaleza de Schiller y Rousseau, de Haller o Humboldt, incluso la de J. Ritter, ya no está entre nosotros; sólo florece en espacios marginales o inesperados. Los campus empresariales y universitarios, el paisajismo de campo de golf y las urbanizaciones seriadas y estandarizadas sustituyen a la arquitectura revisada, nuevamente imaginada. Cabe, sin

duda, hablar de macetas, de grandes macetas seriadas, estandarizadas, reproducidas y mil veces copiadas. ¿Es posible en este contexto la experiencia genuina del paisaje? ¿Dónde buscar su espacio?

Advierto desde ya de que no creo que tenga sentido ponerse pesimista afirmando que la vivencia del paisaje es cosa del pasado, el espacio de la ciudad, territorio banalizado, y la filosofía que se ocupa de todo ello, refugio para nostálgicos. Si casi nada se parece al paisaje y todo recuerda *algo*, digámoslo: descendamos al infierno del código y veamos qué está ocurriendo allí; planteemos una estrategia de evaluación, estudiemos cuáles son las consecuencias de su imperio y cuáles las líneas de resistencia que se abren; concentrémonos, no en la naturalidad o antinaturalidad del mundo, sino en su grado de codificación. Al hacerlo, se nos ofrecerá una perspectiva del paisaje inesperada, una perspectiva que tiene mucho de estética natural invertida porque, por acción o por omisión, en el planeta-maceta todo procede de un ser humano que, sin embargo, puede ser naturaleza. En relación con esto último sólo afirmo una cosa: si queremos seguir hablando de paisaje en un planeta humanizado y mil veces codificado, mucha atención al arte contemporáneo.

Referencias bibliográficas

- BERQUE, Augustin (2009). “A paisaxe como institución da realidade”, en *Olladas críticas sobre a paisaxe*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- DUQUE, Félix (1998). *Historia de la filosofía moderna: la era de la crítica*. Madrid: Akal.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1997). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio*. Madrid: Alianza. [Ed. original de 1817].
- LÓPEZ SILVESTRE, Federico (2008). *Os límites da paisaxe*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- LYOTARD, Jean-François (1988). “Scapeland”, *Revue des sciences humaines*, núm. 209, p. 39-48.
- KANT, Immanuel (2005). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus. [Ed. original de 1781].
- (2007). *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos. [Ed. original de 1790].
- ROGER, Alain (1978). *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*. París: Aubier.
- VICO, Giambattista (2006). *Ciencia nueva*. Madrid: Tecnos. [Ed. original de 1725].