
Resúmenes en castellano



El espacio del paisaje. Consideraciones teóricas

Jean-Marc Besse

Ya hace mucho que el paisaje se definió, en Europa, como la extensión de terreno que se ve desde un sitio, preferiblemente a cierta altura. Es sabido que, todavía hoy, se percibe, piensa, practica e incluso fabrica y vende el paisaje (real y en imágenes) según esta definición. No obstante, dicha definición es objeto, desde hace veinte años, de una serie de operaciones críticas de *deconstrucción*, tanto en el campo de la historia como en el de las ciencias sociales. Un gran número de trabajos han planteado, desarrollado e ilustrado la idea de que el paisaje debía comprenderse, antes que nada, como una forma de ver y representar el mundo que nos rodea, y ya no como una realidad objetiva.

Actualmente se acepta, de manera general, que esta concepción del paisaje como vista obtenida desde una altura corresponde a una construcción de tipo ideológico cuya vocación sería, entre otras cosas, ocultar la realidad de los conflictos sociales y políticos por medio de una serie de artificios imaginarios. En cambio, la misión principal de una aproximación crítica al paisaje sería desbaratar, por así decirlo, esas maniobras de ocultación, y recuperar tras las representaciones paisajistas los procesos que las engendraron.

No pretendo poner en entredicho esta concepción deconstruccionista. Al contrario: la suscribo plenamente. Este modo de ver las representaciones paisajistas ha dado y sigue dando sus frutos, tanto desde el punto de vista crítico como en una vertiente más positiva. Sin embargo, quisiera, sobre todo, informar de una desviación a la que hoy se puede asistir en el ámbito de las investigaciones sobre el paisaje, y pro-

poner algunos comentarios sobre lo que dicha desviación implica. Más concretamente, quisiera comentar las concepciones que ponen de relieve el tipo de experiencia espacial específica que interviene en el paisaje. Para mí, esta es una de las apuestas esenciales de la elaboración o reformulación de una teoría del paisaje.

En efecto, más allá de una aproximación crítica al paisaje formulada solo en términos de representación, me parece indispensable plantear la cuestión del espacio del paisaje, y más concretamente la de la diversidad de las espacialidades implicadas en las representaciones, las prácticas y las experiencias paisajistas. El paisaje pone en práctica y en juego cierto sentido del espacio, que es preciso sacar a la luz.

Según la definición clásica, el paisaje sería la parte del territorio a la que puede accederse con la vista, pero desde cierta distancia, tras adquirir perspectiva, por decirlo de algún modo. Los conceptos de distancia y perspectiva con respecto al territorio desempeñan aquí un papel decisivo: gracias a esa distancia, a esa perspectiva, el paisaje puede aparecer ante los ojos del espectador. Y sobre todo, es ante los ojos de un espectador externo que se revela la existencia del paisaje. Así, el paisaje correspondería a la puesta en práctica de cierto sentido y cierta práctica del espacio, caracterizados por la visibilidad, la distancia y la exterioridad. Son justamente esos puntos, y precisamente el tipo de experiencia del espacio inducido por esta concepción del paisaje, lo que pretendo debatir y comentar en el capítulo objeto de resumen. ¿Qué es la distancia en el paisaje? ¿Qué es, en términos más generales, al fin y al cabo, el espacio del paisaje?

Por supuesto, es imposible abordar esta cuestión de modo exhaustivo en el marco del capítulo. De todas formas, se contemplan dos observaciones de intención muy diferentes, no necesariamente relacionadas, pero con las que he intentado dar algunas pistas para la reflexión sobre la

espacialidad del paisaje, que creo que hoy necesitan profundizarse.

En la primera parte, contemplo el tema del espacio del paisaje en su aspecto fenomenológico. Consiste, pues, en explorar la dimensión polisensorial presente en las experiencias paisajistas, en la perspectiva de una antropología del cuerpo vivido. Más concretamente, he intentado citar modos de aprehensión del paisaje, que ponen de manifiesto lo que podríamos denominar un *paisaje de la proximidad*.

En la segunda parte del capítulo, que es bastante distinta de la primera, he vuelto a la noción de geograficidad, ya antaño planteada por el geógrafo y filósofo Éric Dardel como concepto central de su reflexión sobre la realidad geográfica y el paisaje. Este concepto de geograficidad me parece un marco donde puede elaborarse una respuesta al modo de espacialidad propio del paisaje.

Metacrítica del omnipaisaje

Michael Jakob

Se usa el término *omnipaisaje* para expresar que el paisaje está por todas partes. En los iPhone, los PC, las pantallas de televisión, los anuncios, los envases de yogur, los camiones... El mundo entero está cubierto de imágenes-paisaje. La densidad de la representación del paisaje parece inmensa, como si formara una enorme corteza sobre la tierra. Pero el paisaje se ha *instalado* no solo en el mundo exterior, sino también en el interior de las personas, en las conciencias. Tenemos la cabeza repleta de paisajes. El paisaje nos rodea, nos cerca, nos ahoga. Además, nuestro punto de vista ya no se tiene en cuenta, se anula. En cambio, se impone el punto de vista del consumidor, de un yo anónimo, ese yo al que no

dejan de mostrar, sin que lo haya pedido, una cantidad inagotable de paisajes.

La imagen bella, brillante, perfecta, intemporal, lisa y óptimamente enmarcada de un paisaje sustituye el contacto con el mundo real. El cliché parece prevalecer sobre la experiencia real, más rica y compleja. No se trata de una situación nueva: un fenómeno parecido se desarrolló a finales del siglo XVIII y provocó la saturación y el desencanto por las imágenes de paisaje.

Es importante tener en cuenta que el paisaje, en estos momentos, está estrechamente ligado al auge de las tecnologías modernas. Las técnicas de reproducción gráfica, las cámaras fotográficas o los GPS no se han limitado a influir en el paisaje; si el paisaje es lo que es, también se lo debe a estas tecnologías. El siglo XX ilustra bien el poder de las tecnologías en el paisaje. La actitud del cazador de imágenes constituye un buen ejemplo: en cuanto las cámaras de vídeo fueron lo bastante pequeñas y baratas para el gran público, millones de personas empezaron a recorrer el mundo grabándolo sin cesar, hasta la extenuación. El fin del siglo XX fue un momento histórico particularmente intenso de *puesta en paisaje* del mundo. Este omnipaisaje revela (como su predecesor 200 años antes) el fuerte vínculo existente entre el aspecto *icónico*, propio y evidente en el caso del paisaje, y el aspecto *verbal*, es decir, la inscripción de la serie de imágenes en un relato. Es por ello que la secuencia narrativa expone tanto el objeto (el paisaje descubierto por el viajero) como el punto de vista del narrador (su presencia en el lugar). El enorme alcance de estas narraciones (*el paisaje y yo, yo y el paisaje, nosotros y el paisaje...*) nos remite a una omnipresencia del término *paisaje* en el lenguaje. Usamos sin cesar las palabras *paisaje, paesaggio, paysage, landschaft, landscape...* En el gran texto de la cultura (la totalidad de los discursos), el paisaje tiene ya un lugar asegurado. *Paisaje* es hoy una etiqueta universal. Usamos la palabra incluso en el contexto político

y jurídico. El término ha encontrado su lugar, por ejemplo, en el Convenio Europeo del Paisaje. Ahora bien, ¿el Convenio se refiere realmente al paisaje cuando habla de paisaje? ¿No estará confundiendo el paisaje con el territorio? Quienes hablan de paisaje, muy a menudo, se refieren, en realidad, al medio ambiente, al territorio. Así, el paisaje como símbolo se presenta como una palabra fetiche que oculta, en el mismo momento en el que se utiliza, su transformación permanente.

Podemos sin duda alegrarnos de que el paisaje haya penetrado hasta el sacrosanto texto de la ley, de que los textos nacionales e internacionales traten el paisaje, pero hace falta una hermenéutica del paisaje, incluido un comentario filosófico del Convenio Europeo del Paisaje.

La ampliación del uso del término *paisaje* también se plasma en el éxito reciente del término *paisaje urbano*. Trasladar el paisaje al entorno urbano plantea problemas. Históricamente, el paisaje ha sido lo opuesto a la ciudad, es decir, tanto la *no-ciudad* —entidad descubierta *extramuros*— como la *no-ciudad-gracias-a-la-ciudad*, la realidad que interesa y existe solo gracias a la mirada imprimida por el ciudadano. Esta dialéctica ciudad-campo marcó decisivamente la historia del paisaje. Cabe destacar también los distintos tiempos del paisaje y de la ciudad: el primero, el espacio del paisaje, se caracteriza por el tiempo de la naturaleza; el espacio urbano, por el tiempo de las actividades humanas. Se trata de una espacialidad distinta, que remite simultáneamente, por su apertura, a la *libertad*, pero también a la *limitación*, a un orden, a una estructura que encierra al sujeto. Hay muchas diferencias entre la ciudad y la *no-ciudad* como paisaje potencial: cierre frente a apertura, espacialidad cerrada frente a horizonte, complejidad y densidad frente a organización orgánica, etc. ¿Concebir, fijar, conformar un trozo de ciudad *como* un paisaje? En ese caso, el paisaje no sería más que un marco, una mera forma a rellenar;

un dispositivo paisajístico listo para aplicarse a cualquier cosa, como la máquina fotográfica capaz de captarlo todo: un detalle de la naturaleza, un fragmento de ciudad, una parte de un rostro, etc. En mi opinión no ganamos nada empleando ese término, todo lo contrario. Confundimos las cosas, renunciamos a la precisión.

El peligro que yo entreveo es que, en nuestro tiempo, todo, absolutamente todo, se transforme en paisaje. Para el alumnao de arquitectura del paisaje, es de lo más normal aplicar la palabra *paisaje* a todo, sea lo que sea: un acuario es un paisaje, una pared, también; al igual que la calle, una panorámica o una vista. También es eso lo que yo entiendo por *omnipaisaje*, que hoy lo real esté *recubierto* por el paisaje en el plano verbal.

No pretendo preconizar una especie de autenticidad del buen paisaje frente a la falsedad del mal paisaje. No hay paisaje bueno o malo, salvo en la ideología reaccionaria de Paul Schultze-Naumburg, autor de los *Kulturarbeiten*, que creía saber indicar lo que eran los paisajes aceptables y los paisajes inaceptables. La distinción heideggeriana entre auténtico y falso también es profundamente ideológica y peligrosa.

Entonces, ¿qué es lo que molesta del *omnipaisaje*? ¿Qué hay de falso (no de *malo*) en él? ¿Cuál es ese *exceso* que implica una *insuficiencia*? Digámoslo así: si pensamos en el paisaje hoy, hay algo impuesto, forzado. Nos sometemos, somos pasivos, del todo pasivos; constituimos nuestros paisajes mecánicamente, somos simples máquinas de captar paisajes. Ya no hay sorpresa, hay poca implicación, al igual que poca atención, no hay punto de encuentro. Hay, por lo tanto, pasividad y uniformidad con respecto a la recepción-constitución del paisaje, un estado de cosas que también tiene repercusiones en la gestión o la creación de paisajes (otro modo de hablar que habría que replantearse: ¿podemos crear, erigir, ordenar paisajes, o más bien habría

que decir que intervenimos en territorios que resultan ser paisajes?).

Yo diría que si todo es paisaje, es que nada es paisaje, porque nada nos sorprende de verdad. El omnipaisaje está, desde luego, vinculado a la representación y más concretamente al reino de la imagen. Decir que hoy hay demasiadas imágenes, demasiadas imágenes-paisaje, vituperar la imagen, sería, de todos modos, demasiado simplista. El problema más bien reside en la semejanza de esas imágenes, en el hecho de que los paisajes cada vez se parezcan más entre sí. Parafraseando a Guy Debord: nos desplazamos para ver lo que es banal y lo hacemos de modo banal.

Para dejar atrás el omnipaisaje es necesaria otra actitud. Al igual que el movimiento *Slow Food*, deberíamos recobrar la lentitud, la paciencia, las horas muertas y, por ende, la atención, también en la esfera estética.

El paisaje: una ecología estética

Malcolm Andrews

El historiador del arte Kenneth Clark escribió en su libro *Looking at pictures* (1960) que no se puede disfrutar de lo que llamaríamos una *sensación estética pura* durante más tiempo de lo que se puede disfrutar del aroma de una naranja, en su caso, menos de dos minutos. ¿Podemos plantear una analogía con nuestra experiencia con el paisaje? De ser así, ¿qué sucede cuando se evapora esa sensación estética pura? ¿Qué otras respuestas (emocionales e intelectuales) entran en juego después de ese primer encuentro estético? De hecho, ¿qué es exactamente una sensación estética pura en lo que al paisaje respecta? El capítulo objeto de resumen pretende analizar el paisaje como una red entretejida de discursos y plantear el modelo de un eco-

sistema como una analogía del nexo entre mente y paisaje.

Para situar algunos de los parámetros de este análisis empiezo con dos importantes figuras en la historia del arte y la literatura del paisaje: el poeta romántico inglés William Wordsworth y el fotógrafo estadounidense Ansel Adams. La obra *Tintern Abbey* (1798) de Wordsworth dibuja la evolución de una sensibilidad que madura en su respuesta al paisaje, desde una vinculación sensual hasta una visión moral y espiritual (dos ópticas que en apariencia se excluyen mutuamente). Adams, por otro lado, ofrece una explicación a su compleja respuesta estético-emocional ante una escena fotogénica concreta del Parque Nacional de Yosemite. Esta idea de fusión y contraposición en las diferentes respuestas al paisaje da pie a analizar de forma sucinta la estética pintoresca de finales del siglo XVIII en Gran Bretaña y su papel a la hora de forzar la separación de las respuestas estéticas y morales/espirituales y también de fracturar la estética del paisaje en una mezcla de discursos en ocasiones contrapuestos. Según el escritor contemporáneo Jonathan Raban, hoy cargamos con esta herencia cismática, lo que le lleva a menospreciar el “culto británico a lo antiguo-pintoresco” y el culto americano a la naturaleza salvaje “pura”, y a reclamar unas lecturas inteligentes que equiparen el paisaje a un “palimpsesto” histórico.

Wordsworth, Adams y Raban dibujan sus escenarios partiendo de sus experiencias con el paisaje, intensamente personales y apasionadas. Me gustaría aportar también mi experiencia en relación con un paisaje concreto al que me siento especialmente vinculado. He tratado de identificar los diferentes componentes de mi respuesta ante él (como, por ejemplo, la interacción de vínculos históricos, factores psicológicos o condicionantes culturales), así como poner a prueba la idea de una sensación estética pura, teniendo en cuenta cómo pueden organizarse dichos componentes

en la respuesta ante el paisaje, cómo se interrelacionan y cómo pueden valorarse holísticamente en tanto que integrantes de una especie de *ecología estética*.

La extensión de este resumen no permite realizar una descripción detallada del paisaje escogido. Solamente decir que se trata de un paisaje de campiña inglesa visto desde el banco del cementerio de la iglesia del pueblo de Bishopsbourne.

Acostumbramos a ver el paisaje como un mosaico rectangular de un fragmento del mundo natural. Los marcos de las imágenes bloquean las continuidades del movimiento que conseguí comunicar en la descripción que hice de mi paisaje. La mía es una descripción sin marcos y, dado que los términos de la descripción van más allá de la constatación del primer impacto, aportan más información: la mención de los robles de Borgoña y los fresnos tal vez invita a profundizar en la información botánica, la mención de la campiña y la finca pueden despertar el interés por la historia social y la historia de la horticultura, y así sucesivamente en los diferentes campos disciplinarios. Y, en todo este proceso, ¿cuándo llega la hora del paisaje? ¿Acaso ha pasado ya? ¿Fue en el primer encuentro *estético-emocional*, mientras estaba sentado en el banco y empecé a retratar la escena que se abría delante de mí? ¿Cómo ha sido asimilado?

El proceso de asimilación del paisaje es centrípeto y centrífugo. Es centrípeto hasta un determinado punto, el punto en el que tomamos conciencia de que no hay centro: el concepto de *paisaje* como entidad aislable no existe. Entonces, aleja todos sus elementos constituyentes en un proceso centrífugo. Sin embargo, en mi opinión sí existe como elemento aislable una vez que ya no se está delante de él. Durante el paseo en bicicleta hacia el banco de la iglesia, llevo este paisaje en el recuerdo de las visitas anteriores, pero como un paisaje descompuesto, más bien bidimensional, fácil de transportar, casi como un

fotograma. Una vez allí, ese paisaje plano desaparece y la tridimensionalidad del lugar real convierte el fotograma en un elemento completamente fútil. Más tarde, en mi viaje de vuelta a casa, el paisaje del recuerdo vuelve a encogerse hasta el tamaño de un fotograma en mi mente. No es el mismo fotograma que traía conmigo al principio. De hecho, las postales de recuerdo de cada nueva visita se van acumulando hasta formar una colección de instantáneas y el paisaje se convierte entonces en un álbum. A menudo se recurre al término *palimpsesto*. Según Raban, el paisaje habitado es un palimpsesto, en referencia a las capas de historia que forman la base de un lugar. No estoy seguro de hasta qué punto resulta útil esta analogía. Un palimpsesto implica una estratificación vertical, en la que es necesario escarbar para recuperar las experiencias del pasado. Por tanto, planteando otra analogía, imaginemos la relación entre mente y paisaje como un ecosistema en el que, según la primera ley de la ecología de Barry Commoner, todo está conectado con todo lo demás, y todo interactúa vitalmente para producir la experiencia del paisaje.

Según D. W. Meinig, el paisaje no está solo formado por lo que vemos delante de nuestros ojos, sino también por lo que vemos en nuestras mentes. Puede que mi mirada recorra el paisaje de la campiña, pero el resto de mí está fuera, sentado en un banco junto a la iglesia. La mayor parte del tiempo que paso allí oleadas invisibles de asociaciones paralelas se solapan en mi conciencia y el *paisaje* (todo lo que veo ante mí) se me antoja cada vez más difícil de enfocar como tal. Y digo que las asociaciones se “solapan en mi conciencia”, pero sería más adecuado decir que mi conciencia es como un colector de asociaciones que fluyen y circulan.

Junto a mi banco de observación se extiende el cementerio de la vieja iglesia, con sus tumbas grisáceas despuntando en medio de un ondulante mar de césped. Esta imagen me trae siempre el recuerdo de un

verso de la *Elegía* de Thomas Gray: “Donde el césped cubre las almas en descomposición”. Mi percepción de este lugar se ve también salpicada por las fugaces sombras de dos figuras que vivieron y trabajaron a unos centenares de metros de aquí, y que contribuyen a convertirlo en un lugar con identidad local. Uno de ellos es Richard Hooker, teólogo isabelino y uno de los escritores ingleses de más delicada prosa. Fue rector de esta parroquia entre 1595 y 1600. El otro habitante ilustre vivió en una gran casa de paredes blancas en el extremo más alejado de la iglesia y fue también otro maestro inglés de la prosa: se trata del novelista Joseph Conrad.

Estos escritores muertos de libros vivos ahondan más si cabe en el claroscuro del paisaje interiorizado en mi cabeza, al igual que los difuntos y enterrados que dan forma físicamente al suelo de este cementerio. “La mente es un hábitat salvaje”, escribió el poeta americano Gary Snyder en 1995. Es cierto, pero también depende de la cultura. El paisaje de campiña, los escritores, el cementerio de la iglesia, la mente... Todos ellos forman un paisaje parcialmente cultivado, en el que resulta imposible distinguir el lugar físico externo del lugar que despliega sus perfiles y sus colores en mi cabeza. Pertenecen al mismo campo de significación, pero en un proceso interactivo. Por tanto, creo que merece la pena sostener la analogía entre la respuesta del paisaje y el ecosistema, con sus asociaciones mentales y estímulos interactivos, heterogéneos pero dinámicamente interdependientes.