

Si el paisaje ha de tener algún significado en el arte como un tema artístico, entonces fuera del arte también debe tener significado o reconocerse como emblema de contemplación o, si fuera necesario, como un objeto útil.

El paisaje, tal como ahora lo conocemos —lo sabemos por experiencia—, no ha existido siempre de forma muy clara. Incluso es cuestionable si de hecho ha existido siempre como categoría en el pensamiento humano. Podemos imaginar fácilmente que, cuando la Tierra apareció hace aproximadamente unos 4.5 billones de años, el paisaje fue un hecho dado, un paisaje que cambiaba continuamente con violentos levantamientos, cubierto de fuego, magma turbulento, vapores y humo. Pero ¿existía realmente el paisaje o sólo existe en nuestra propia interpretación idealizada, de forma retrospectiva? ¿Puede existir algo sin ser observado, o sin alguien que, estando allí, pueda al menos imaginarlo?

Una cuestión comparable podría ser la concerniente a la existencia de las leyes naturales. ¿Existía la ley de la gravedad antes de que Isaac Newton pudiera expresarla con una simple fórmula matemática? De manera intuitiva sentimos que esta cuestión es de diferente orden que la relacionada con la existencia del paisaje. Después de todo, esa fuerza está realmente presente, aun sin el descubrimiento y la formulación de la ley de la gravedad. Incluso sin esa ley, la manzana «sabe» que tiene que caer. En los seres vivos, la naturaleza axiomática de su caída parece que es innata en el instinto o en los genes. Cualquiera que sostenga un gato fuera de la ventana en un tercer piso, observará la manera violenta con la que la pobre criatura forcejeará a causa de su pánico a la caída.

ALGUNAS REFLEXIONES
SOBRE EL CONCEPTO DEL

PAISAJE

EN EL ARTE DE HOY Y DE AYER

por

FRANK LUBBERS

Sin embargo, tal conciencia instintiva del paisaje no la encontramos en nuestros genes y por ello decidimos que el paisaje —nuestro conocimiento del paisaje— no es innato, sino un fenómeno cultural. En consecuencia, el paisaje no existe sin un observador, o sin alguien que pueda al menos imaginarlo. Si la filosofía de Berkeley en

general puede presentar su principio en una visión ontológica verdadera, está fuera del alcance de esta discusión, pero en lo concerniente al caso especial del paisaje, tiene toda la razón: *Esse est percipi*, ser es ser percibido. Aquí la percepción puede entenderse en su sentido más amplio, ya que, debido a la naturaleza cultural del paisaje, la fantasía de los paisajes en nuestras mentes también pertenece al inventario del mundo del paisaje.

Es por ello por lo que este análisis de la categoría del paisaje nos lleva a una paradoja notable. En la clasificación familiar: naturaleza/nutrición, innato/adquirido, cultura/naturaleza, el paisaje al que nos gustaría considerar como parte de la naturaleza entra en la categoría de cultura: inventada y hecha por el hombre. Por tanto, el paisaje cae totalmente dentro del dominio del arte; poniéndolo aún más claro: sin el arte, el *paisaje* no existiría; el paisaje como tal es una invención del arte.

Ahora que hemos considerado al paisaje ciertamente dentro del terreno del arte, podemos entrar en la relación que existe entre los dos, ya que obviamente no son idénticos. Ni siquiera es casuístico que el paisaje, con el arte, llegue a ser inmediatamente un hecho dado. En realidad, es un descubrimiento o desarrollo en el arte, bastante tardío. Los temas originarios en los que se concentró el interés de los artistas fueron objetos aislados; aquí los objetos podrían ser



entendidos como seres humanos o animales. Incluso objeto tales como árboles o montañas, sin ningún lazo todavía con el paisaje, aparecieron por primera vez en el desarrollo artístico del hombre en fechas tardías.

La concepción de los primeros seres humanos sobre su entorno fue, posiblemente, más geográfica que de composición, o campestre en la naturaleza. La gente iba de A hacia B vía señales C y D, y es muy dudoso que el conocimiento de la belleza desempeñara algún papel en todo esto.

Por lo que sé, no se ha hecho hasta el momento ningún estudio de la historia del paisaje a través de los siglos, desde los primeros artefactos hasta nuestros días, ni nos introduciremos en tal estudio aquí. Sobre la base de sólo unas pocas indicaciones, intentaremos arrojar algo de luz en algunos momentos cruciales del desarrollo del paisaje en el arte.

El paisaje no deviene en la historia del arte un género puro en sí mismo. Incluso los impresionistas, pintores paisajistas por excelencia, lo instrumentalizaban frecuentemente como base para un género diferente: una merienda al aire libre, una regata, una

carrera de caballos, un grupo de gente en el jardín, un baile, mujeres bañándose, etc. El pintor que llegó a ser más famoso por la pureza de sus paisajes, Cézanne, estaba menos interesado en la escena que en el alto grado de abstracción que el paisaje le ofrecía como tema.

En las obras de los primeros pintores renacentistas, por ejemplo Giotto, el paisaje tampoco significaba un fin en sí mismo, sino la escena o los alrededores en la que el hecho que representaba el tema real estaba teniendo lugar. Por tanto, estos no eran paisajes creados sobre una mancha *au plein air*, sino que eran imaginarios, paisajes idealizados por elementos a menudo asumidos por otros pintores.

Cualquiera que quiera pintar un hecho particular religioso, mitológico o profano, por ejemplo el descenso de la cruz, el juicio de Paris o una batalla, sólo necesita retratar las figuras. El espacio vacío a su alrededor en principio puede llenarse con lo que el artista desee. Sin embargo, al principio se aplicaba simplemente una lámina de oro a las partes vacías. De esta forma, la atención se centraba totalmente en la representación en sí misma, no había elementos que distrajeran. Impresiones piadosas, abstracciones de una idea concreta que expresaban dedicación, amor y recogimiento. Los márgenes escénicos se interpretaban como una distracción molesta.

Este punto de vista nos lleva a la conclusión de que el paisaje era otra forma de llenar los espacios vacíos, otra modalidad de la lámina de oro, por así decirlo. Sin embargo, originariamente el paisaje no era otra cosa más que un tema o género en la pintura. Un telón de fondo contra el que tenían lugar ciertos hechos; hechos que eran la verdadera temática de la pintura. Cuando el paisaje adquirió un significado más autónomo, particularmente en el siglo XVII, los pintores continuaron utilizando unos personajes determinados: unas vacas cerca de una acequia, un pastor con sus ovejas, un grupo de campesinos descansando. Así, gradualmente, el paisaje llegó a constituirse en un medio de corroborar el virtuosismo del pintor: las nubes extendidas por el cielo, los reflejos en

TH. SCHÜTTE
SAUERLAND (1990)

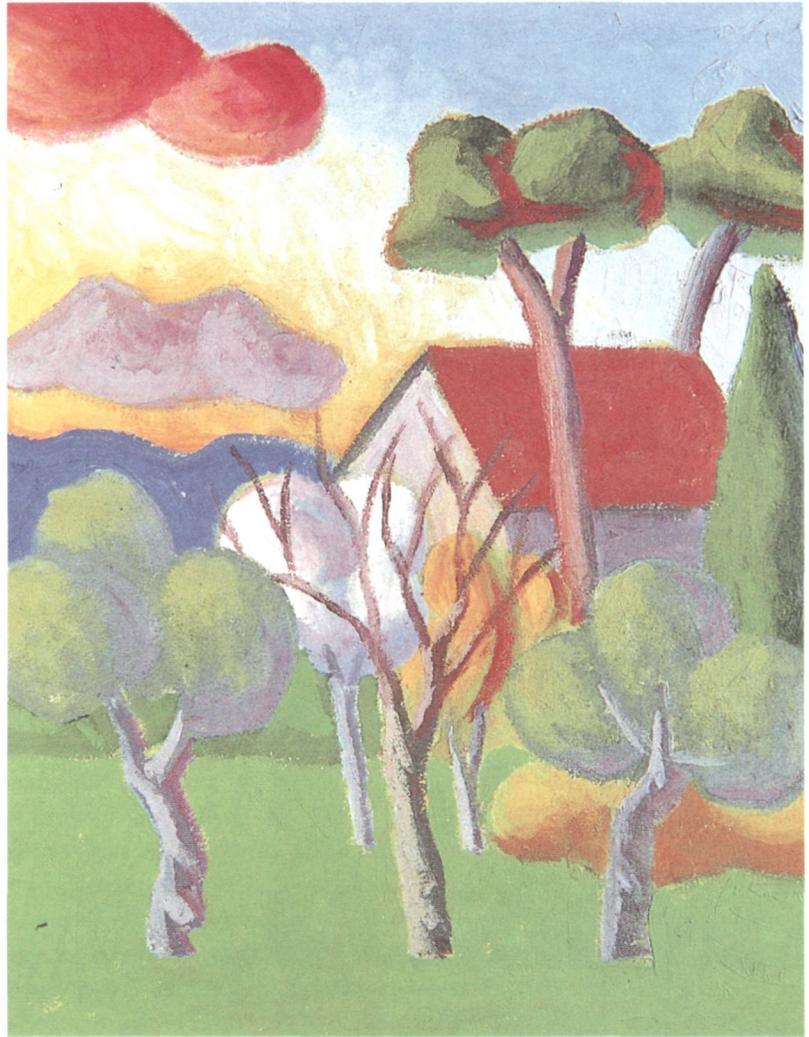
los estanques, la luz del sol jugando entre las hojas, el agua congelada en una zanja, una cascada espumosa, etc.

El carácter nacional o la definición del paisaje en el que el pintor había crecido también encontraron expresión en la pintura: los holandeses con sus bajos horizontes y sus cielos elevados, los alemanes con sus cordilleras negras y pesadas, los ingleses con sus caminos campestres, los italianos con sus altos horizontes y estructura vertical, etc.

Los árboles y las montañas eran eminentemente objetos tridimensionales. El paisaje aún no había desempeñado un papel de importancia como tema en la escultura. Por supuesto, el paisaje no consiste en árboles y montañas: es más que eso, y al mismo tiempo menos.

El carácter decorativo del paisaje en sí mismo no es tridimensional, aunque contiene elementos tridimensionales. El paisaje es plano. Se mira y se cree ver una escena atractiva en la distancia, pero tan pronto como se penetra en el paisaje hacia esa escena lejana, se percibe inalcanzable en sí misma. Sucede que una nueva escena lejana aparece en su lugar, y la anterior, a la que se quería vislumbrar, ha desaparecido. La perspectiva es algo asociado al plano llano, y, así, el escultor no puede hacer nada con el paisaje; es de exclusivo dominio del pintor, el maestro de la superficie plana.

Esta es la razón por la que los programas turísticos usan términos como «una vista maravillosa» y «un extenso panorama» para describir el paisaje; incluso los mapas indican dónde hay que situarse para obtener la mejor vista de aquel maravilloso escenario. Cézanne, como padre del Modernismo, exploró el carácter plano del paisaje con un excelente efecto, aunque no pudo haber previsto las consecuencias últimas de su concepción. La espacialidad plana del paisaje mostró ser mucho más fructífera en el desarrollo del Modernismo que cualquier otro tipo de género. Hay que añadir a esto que el paisaje es imperfecto en sí mismo. Todo paisaje, aunque su belleza puede aparecer a primera vista, demuestra sus fisuras cuando



SALVO, *PRIMAVERA TRAMONTO* (1985)

se mira de cerca. Está demasiado desordenado, demasiado desequilibrado, mientras que, al mismo tiempo, ofrece todas las posibilidades de perfección e idealización; el paisaje como modelo no protestará, sino que es obediente y paciente.

En el cuento «El Dominio de Arnheim», Edgar Allan Poe describe los puntos de vista de su personaje principal, Ellison: «no existe tal combinación de escenarios en la naturaleza como el pintor de genio puede producir. Tales paraísos no pueden encontrarse en la realidad, como los que resplandecen en los lienzos de Claude [le Lorrain]... En resumen, no se puede conseguir tal posición en toda la extensa superficie de la tierra, desde el que un ojo artístico, mirando detenidamente, no encontrará motivo de ofensa en lo que se califica de *composición del paisaje*». La esencia del cuento de Poe muestra que la naturaleza es perfecta en sus partes; los árboles, las flores, etc., no pueden mejorarse, pero el paisaje en sí, del que forman parte, sí que puede serlo. «En la más desigual de las soledades, en las escenas más

salvajes de la naturaleza pura, aparece claramente el *arte* de un creador; aún este arte es *aparente sólo para la reflexión*; de ninguna manera tiene la fuerza obvia de un sentimiento. Ahora supongamos que este sentido del diseño del Todopoderoso esté *detrás*, que sea conducido hacia un concepto como la armonía o la consistencia y el sentido del arte humano, formando una síntesis entre los dos; supongamos por ejemplo un paisaje cuya magnitud y carácter definido estén combinados, cuya belleza unida a la magnificencia y *extrañeza*, sugiera la idea de atención, de cultura, o supervisión, de parte de seres superiores, todavía semejantes a la humanidad; entonces el sentimiento de *interés* se preserva, mientras que el arte implicado asume el aire de una naturaleza intermedia o secundaria, una naturaleza que no es Dios, ni una emanación de Dios, sino que es aún naturaleza en el sentido de la obra de los ángeles que revolotean entre el hombre y Dios».

El artista como un ángel, como el intermediario entre el hombre y Dios, es, por supuesto, una idea romántica. Edgar Allan Poe, como escritor, puede ser considerado como representante del Romanticismo. Sin embargo, esta es una idea muy fructífera con respecto a los conceptos del paisaje. La esencia es que el paisaje moderno es una invención del Romanticismo. Creo además que todavía hay mucha gente que usa una definición romántica del paisaje, aunque sea inconscientemente.

¿Es el paisaje algo concreto, que pueda identificarse por cualidades claramente reconocibles? ¿O es una abstracción fantaseada, una idea que sólo es real en nuestras mentes?

El pintor holandés Armando crea paisajes con una pintura espesa blanca y negra, a través de la que, algunas veces, reluce una línea roja ocasional. Los títulos que él da a estas obras son narrativos. Generalmente las llama «De Plek» (*El lugar*) o «Schuldig Landschap» (*Paisaje culpable*). Desde su punto de vista el paisaje es un lugar. Para este pintor hay, pues, lugares interesantes y lugares no interesantes. Hay sitios donde nada ha sucedido y sitios donde ha sucedido

algo: un asesinato, una ejecución, una masacre. Pero el paisaje en sí queda intacto. Nada indica que ha sucedido algo. El paisaje no se ha resistido; no ha hecho nada para influenciar o prevenir los hechos. El paisaje no ofrece resistencia a lo que ha pasado y como resultado es declarado culpable. El paisaje llega a ser un LUGAR. A través del proceso de pintar ha sido desposeído del anonimato y salvado del olvido; para gratificar nuestros ojos, hambrientos de imágenes significativas, ha sido inmortalizado. Pero ¿qué es este paisaje, este *cuadro* de un paisaje, esta pintura de un paisaje culpable? No es un retrato, ni siquiera una representación: es un proceso pictórico; es una totalidad de pintura sobre lienzos creados por un proceso intelectual e instintivo, concluyendo en una obra que reside fuera del paisaje en sí mismo.

La pintura no es una descripción. No es un medio de identificación con el que podamos acorrallar al grupo culpable. Alguien que deseara utilizar el paisaje pintando de esta forma, volvería irremisiblemente siempre hacia él mismo, ya que el paisaje somos nosotros mismos. Su significación no yace fuera de nosotros, en la configuración de árboles, matorrales, lagos, montañas y cielos nubosos, sino dentro de nosotros. Nosotros somos el paisaje. El paisaje es una ilusión; es una proyección de nuestros sueños, nuestros miedos y nuestros deseos.

La culpabilidad es una categoría que no sólo se le imputa a alguien o algo, sino que puede *experimentarse*. El temor de culpabilidad es algo que sólo experimentan los seres humanos. Alguien que declare que el paisaje es culpable tendría que ser capaz de imaginar que hay paisajes que *se sienten* culpables. Esto implica una personificación del paisaje; el paisaje no es sólo mirado; desde esta visión él también mira atrás. El artista transfiere sus propias características al paisaje. Adquiere sus propios sentimientos, emociones, afecciones y aversiones. De manera algo encubierta, el paisaje es un autorretrato del artista. De forma contundente, las categorías sartrianas de *L' être et le Néant* coinciden aquí: el ser uno mismo (*l' être-en-soi*), el ser de las cosas materiales,

tales como el paisaje; pero también la pintura de estos coincide con *el ser para uno mismo (l'être-pour-soi)*, que significa *conciencia*.

El «ser» de los paisajes pintados por Armando se origina como resultado de la intencionalidad; son dirigidos al otro, lo que en Sartre es casi una definición de conciencia. Creo que Armando, en su interpretación del paisaje, va un poco lejos. En cada vivencia, él está solo; pero algunas veces hemos de darnos cuenta de que sus puntos de vista, que pueden describirse como «animistas», están bastante próximos a nuestras propias reacciones, a un mundo externo sin vida y sin alma. Por ejemplo, cuando nos damos un golpe con una rama de un árbol, nos inclinamos *en principio*, sin reflexionar, por maldecir al árbol en vez de a nuestra propia torpeza por la falta de atención. Hacemos al paisaje parte culpable de nuestro dolor. Pero es precisamente esta experiencia la que, tan pronto como somos capaces de percibir, nos lleva a descubrir nuestra propia conciencia. De la misma forma en el arte, un *fortiori* nos llevará a una conciencia *intensificada*; un conocimiento intensificado de nosotros mismos, pero también del mundo que nos envuelve. En este sentido, quedará claro que el paisaje no es una categoría que reconozcamos o encuadremos en el mundo exterior, sino una categoría que ha resultado de una interpretación determinada que el mismo artista ha dado a una porción particular de la realidad apartada *por él*.

Natura Artis Magistra, la naturaleza es la maestra del arte: un dicho que quizá vaya bien con las ciencias naturales, donde tiene prioridad una representación *objetiva* del fenómeno natural, pero no se puede aplicar al arte del paisaje. El paisaje existe sólo a través de los artistas, gracias a ellos. No podemos experimentar ni disfrutar los paisajes sin que el artista nos señale su belleza. El pintor italiano Salvo crea los paisajes de una forma tan esquematizada que nos cuesta creer que puedan existir en la realidad. Pero cualquiera que haya visto muchos de sus cuadros y, si así fuera, haya absorbido su *oeuvre* dentro de su ser, descubrirá un día que existen en la realidad. Ha aprendido a mirar a través de los ojos de Salvo.

Yo me atrevería de todas formas a decir que la gente, en la época del Renacimiento italiano, o en los días de Rembrandt, o durante el periodo romántico, veía paisajes totalmente diferentes. Y nosotros, uno tras otro, vemos paisajes diferentes de los que ellos vieron. Un árbol de Durero es diferente de uno de Cézanne, *incluso* si usan un espécimen similar como modelo. El hecho de que el mundo del paisaje cambie tiene mucho menos que ver con circunstancias geológicas, climatológicas o ecológicas que con la forma cambiante con la que es vista por los pintores.

Se podría dedicar un estudio individual a la forma en que nuestra experiencia e interpretación del paisaje, hoy en día, está determinada por la fotografía familiar de los panfletos turísticos; y cómo esas fotos, una tras otra, se han visto influenciadas por los pintores del Romanticismo y del Impresionismo. Escribir una historia del paisaje no es tarea fácil, ya que no es fácil definirlo sin ambigüedad, como una categoría histórico-artística. Todos sabemos exactamente lo que se quiere significar, pero cuando se aborda la cuestión, surgen muchas interpretaciones. Tomemos, por ejemplo, la pregunta de cuándo apareció por primera vez el paisaje en el arte. Dónde queremos que empiece nuestra historia. Creo que puede haber diversos opiniones respecto a esto, mientras el paisaje no haya sido definido sin ambigüedad.

Un ejemplo de lo que podría pasar por un paisaje es la roca grabada de Bedoline, en Valcamónica, cerca de Brescia, en Italia. Es un tipo de pintura catastral que muestra los cursos del agua y los límites de los campos cultivados. Data de la época del Bronce tardío, entre el siglo XIII y el X antes de Cristo. Es un tipo de plano de terreno representado esquemáticamente; parece más un mapa de la tierra que un paisaje.

Un segundo ejemplo también viene de Italia: la *Tomba dei Tori* etrusca (Tumba de los Toros), en Tarquinia, que data del 540-252 antes de Cristo. Una pintura en la pared de la cámara de la primera cueva muestra a Aquiles de pie tras un pozo para matar al hijo más joven de Príamo, Troilo, mientras éste daba de beber a sus caballos. Es un episodio de la *Iliada*



de Homero, y los elementos del paisaje desempeñan aquí un papel subordinado. Vemos representaciones esquemáticas de formas de árboles, matorrales y plantas que rodean al hecho descrito como un friso. Si realmente se puede hablar de un paisaje aquí, es, sin embargo, de forma sólo rudimentaria, subordinada al tema real.

Hay un tercer ejemplo que revela aún mejor lo que entendemos por paisaje hoy en día. Se conocen muchas pinturas de la cultura minoica en las que figuraban paisajes gráficos, con ríos, montañas, árboles y los animales que vivían en ellos. Aunque todavía ligeramente esquematizado en una perspectiva abarrotada, el anhelo por una reproducción de vida verdadera está totalmente presente. Pero todavía es cuestionable si se puede hablar aquí de uno de los primeros paisajes *reales*. Una dificultad adicional estriba en que el arte no se desarrolla linealmente hacia una meta final ideal y particular, sino que cada época y cada cultura demuestran poderes diferentes, puntos de vista y soluciones, dependiendo de la situación social, ideológica, religiosa e intelectual. En el arte cristiano primero vemos el paraíso (un magnífico reto para el paisajista), reducido a menudo a dos

pequeños árboles patéticos. Si comparamos esto con la vegetación exuberante y llena de flores del paraíso en Rubens, entonces está claro que el «paisaje en el arte» es una categoría bastante amplia en la que sociólogos, psicólogos y filósofos pueden decir incluso más que los historiadores del arte.

La potencia con que nos influye el arte de las pinturas paisajísticas y cambia y guía nuestra visión del paisaje se observa claramente en la arquitectura de jardín. La disposición simétrica y ordenada de los jardines barrocos del siglo XVII, con sus caminos de grava rectos y limpios y sus setos perfectamente ordenados, fueron reemplazados en el siglo XVIII por el desorden casi natural del Romanticismo, que fueron considerados más auténticos que el estudiado orden del Barroco. Los jardines del siglo XVII fueron modelados con el ejemplo de las pinturas (sobre todo las de Nicolás Poussin y Claude le Lorrain, que vivieron un siglo antes).

La metamorfosis en el paisaje pintado no es, por supuesto, una reflexión de la misma transformación en el paisaje natural. En cierto sentido, el paisaje natural ha permanecido inamovible, inatacable e inmutable a través de los siglos mientras permanece intocable por las manos del hombre.

La idealización romántica del paisaje en el siglo XVIII todavía permaneció dentro de los límites de lo posible e imaginable, y podría imponerse fantástico y salvaje. Hasta cierto punto los ingleses y los franceses, sobre todo, permanecieron dentro de los límites de lo razonable. En el ensayo «Du Paysage», Charles Baudelaire distingue entre un número de categorías diferentes en los paisajistas: los coloristas, los dibujantes, los artistas imaginativos, etc. Muestra un mayor interés por una categoría, la fantástica, que describe así: «jardins fabuleux, horizons immenses, cours d'eau plus limpide qu'il n'est naturel et coulant en dépit des lois de la topographie, rochers gigantesques construits dans des proportions idéales, brumes flottantes comme un rêve...». Como un sueño... El paisaje imaginario nunca recibió una bienvenida entusiasta en Francia ni en Inglaterra por ese proble-

◀ SALVO,
SIN TÍTULO (1984)

ma. Sin embargo, cuando pensamos en los alemanes, los vemos inmediatamente delante de nosotros: los paisajes de cuento de hadas llegan a proporciones antinaturales, en los que suceden todas las características descritas por Baudelaire. Asimismo, el carácter del paisaje parece tener una relación con el carácter de la población, y viceversa. El habitante de la montaña es diferente al de la planicie. El amante del mar es diferente al de los bosques. Todos nosotros llevamos nuestro propio ideal de paisaje en nuestro interior.

Para el resto, pleno de aversión, Baudelaire describe otra categoría, casi olvidada ahora: el paisaje histórico, un género extraño y peculiar practicado por «des sectaires du *poncif*». Es una pena que Baudelaire no escribiera mucho más sobre el paisaje en general. Su acercamiento y su estilo eran claros, precisos, admirables: «Quant au paysage historique, dont je veux dire quelques mots en manière d'office pour les mots, il n'est ni la libre fantaisie, ni l'admirable servilisme des naturalistes: c'est la morale appliqué a la nature.» «Quelle contradiction et quelle monstruosité! La nature n'a d'autre morale que le fait, parce qu'elle est la morale elle même; et néanmoins il s'agit de la reconstruire et de l'ordonner d'après des règles plus saines et plus pures, règles qui ne se trouvent pas dans des codes bizarres que les adeptes ne montrent à personne».

A pesar de lo directa y elegantemente que estén reflejados los pintores del paisaje histórico en este paisaje, Baudelaire, antimoralista por excelencia, hace sin embargo una excelente maniobra aquí. Su condena de los paisajes históricos equivale a censurar su carácter moralizador. Pero ¿no es la reacción de Baudelaire igualmente moralista? Incluso el brillante Baudelaire parece incapaz de formular una crítica, de tal forma que no se la aplica inmediatamente a sí mismo.

«La naturaleza es moralidad en sí», dice Baudelaire. Lo encontramos bien, pero ¿puede también defenderse? Parece que también Baudelaire tiene una relación animista y personificada con la naturaleza. La moralidad es una cualidad que atribuimos a los seres conscientes con un alma, no a una materia muerta e indiferente desde

la que la naturaleza (el paisaje) se construye. Si permitimos que el paisaje coincida con moralidad, como hace Baudelaire, entonces estamos de vuelta en la coincidencia de las categorías sartrianas: *l'être-en-soi* (del mundo material) y *l'être-pour-soi* (del mundo consciente). En su análisis del paisaje histórico también Baudelaire formula la tesis que yo he procurado defender en este artículo: nosotros somos el paisaje. Δ

ARMANDO, SCHULDIG
LANDSCHAP (1976)

