

Artes y Paisajes: entre la representación y la intervención

Lic. María de los Angeles de Rueda

Profesora e Investigadora de Historia de las Artes Plásticas.
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

"La pintura es una ciencia y debería practicarse como una investigación sobre las leyes de la Naturaleza. ¿Por qué entonces, no podría considerarse la pintura del paisaje como una rama de la filosofía natural, de la que las imágenes no son sino experimentaciones?"

Constable

"El Arte es el hombre agregado a la naturaleza"

Van Gogh

"La relación del hombre con su medio, y por ende con el espacio, experimentó en nuestro siglo un cambio profundo que se ha manifestado también, o mejor dicho, ante todo, en el arte. Es más, la transformación del arte hace evidente, quizá por primera vez, la nueva relación del hombre con su espacio"

Max Bill, De la Superficie al Espacio

En primera instancia quiero agradecer a los organizadores de este seminario la invitación propuesta, la cual me llevó a reflexionar a partir del título *"El Arte y la Ciencia en el desarrollo del Patrimonio Paisajista"*, sobre las presencias y ausencias de imágenes y acciones sobre el entorno natural y urbano, como de los cambios de mirada y conciencia acerca de la naturaleza en el tiempo. Lejos de plantear un tratado sobre el tema, me parece importante establecer un recorrido en las artes sobre el paisaje.

Las Artes Visuales, en el devenir de la historia han dialogado en forma dinámica con la naturaleza y el entorno.

La mirada de la Antigüedad sobre aquello que se denomina paisaje no fue diferenciada, sino más bien integrada en una concepción global de lo natural, lo que debía preservarse y diseñarse, pero rara vez representarse, aun cuando las referencias al mundo marino y vegetal decoraran los muros de las tumbas egipcias, los palacios cretenses y las villas romanas. La naturaleza se asociaba al orden mítico del cosmos, sin escindir la cultura de la naturaleza. En muchas sociedades no existe palabra para decir paisaje como tampoco para decir arte. En China la pintura de paisaje se practicaba desde el principio de nuestra era en rollos y biombos, con una imagen atmosférica y dinámica. En Europa se habla del género del paisaje como aquella pintura que representa los campos y los objetos, recién en el siglo XVI. La mirada sobre el paisaje es un hecho cultural propio de la modernidad, donde todo pasa a ser construido en el lenguaje.

Pensar entonces en el paisaje como escenario representado, como un género de la historia de la pintura, nos aleja de la visión global de los antiguos y nos acerca poco a poco a la modernos, en donde la separación naturaleza / cultura crea nuevos espacios de configuración y representación. No obstante, en las primeras huellas de manifestación humana encontramos asentamientos de objetos que podemos llamar tanto monumentos como arquitectura, que se establecen sobre un terreno. Menhires y Dólmenes han funcionado como marcas identificatorias de lo humano en lo natural. Crearon un paisaje significativo para algún tipo de ritual sagrado, distinguieron un entorno ilimitado, con el límite de la huella cultural. Provocaron una experiencia diferenciada a partir de su intervención en el medio natural. En esta conferencia iremos trazando estas dos modalidades de relación entre el arte y la naturaleza en la construcción de un paisaje, es decir en el marco de lo natural. Relación que no tiene un camino paralelo entre la intervención y la representación. Puesto que la construcción del género ha privilegiado la representación pictórica, dejando a la intervención, de tradición escultórica, si así puede llamarse, a su reinserción en la contemporaneidad, en el espacio de lo que se denomina arte ecológico o arte del territorio.

Kenneth Clark¹ teorizó hace ya un buen tiempo sobre la pintura y el paisaje, encontrando que aquella ha marcado las etapas por las que ha pasado el concepto de naturaleza del hombre.

¹ Clark, K., *El Arte del Paisaje*, Barcelona, Seix Barral, 1971

Su desarrollo desde la Edad Media forma parte de un ciclo en el que el hombre trató cada vez de establecer una armonía, tal vez perdida, con el mundo.

En el camino de la representación pictórica el hombre medieval hará triunfar el símbolo sobre la sensación naturalista y decorativa de la Antigüedad. Y es en la Edad Media donde se comienza a utilizar el término Jardín, un jardín cerrado, tal como se representa en la pintura o la tapicería. Basta recordar la serie de tapices de la *Dama del Unicornio* del Museo Cluny para observar la puesta en escena del jardín cerrado, de la mata decorativa, bordada, que acompaña el motivo central, y de la naturaleza como símbolo de equilibrio entre el cielo y la tierra, contenida en un breve espacio. Fuera del terreno delimitado en la composición, la naturaleza hostil alentaba el pecado, lo desconocido. Hacia fines de la etapa medieval, el cultivo del paisaje en Siena comienza a expandirse por Florencia, y al jardín cerrado se sumará las imágenes de una vegetación frondosa, de la flora y los frutos, expresando sensaciones concebidas como testimonios de la felicidad celestial. (Fig 1)

Los calendarios como *Les Très Riches Heures* permitieron mostrar la naturaleza más allá de los muros, pero articulada con el hacer, la caza, el trabajo, los juegos, la vida cotidiana, acciones de fondo que empiezan a enmarcar la escena, todavía religiosa. De la tapicería y la iluminación de manuscritos empezará una nueva percepción de la luz y asimismo del espacio, multiplicando los planos y despojando a la naturaleza del símbolo en pos de manifestarla como un hecho.



Figura 1. Tapiz de la Dama del Unicornio, Museo Cluny.

El siglo XV dará en Holanda, con Van Eyck, la entrada a la visión natural. Como fondo a una figura o escena religiosa, los artistas del norte prolongan el espacio natural hacia el horizonte como un infinito.

Patinir es señalado como el iniciador del paisaje nórdico, puesto que en sus pinturas el motivo religioso o mitológico ya no ocupa el primer plano y la naturaleza nace con esplendor. Generalmente en una panorámica de horizonte alto donde se multiplican los detalles, representando la distancia tan lejos como pueda alcanzar la vista. (Fig. 2)

Gombrich² reconoce al paisaje como una institución pictórica que ha permitido desarrollar la invención y la novedad, particularmente en la codificación de planos y la utilización de un sistema perspectivo. Para este teórico, el coleccionismo del siglo XVI, sobre todo en los países del norte de Europa, trajo aparejada la idea de especialización en la pintura de la naturaleza. Se empezaron a encargar paisajes en llamas, tormentas, marinas, vistas urbanas y los artistas pusieron de moda el paisaje holandés, con gran juego de luces, detalle, con el horizonte bajo y los cielos cargados. Un arte para un gusto burgués, que prefirió la representación de lo cercano, de la experiencia reconocible, a diferencia de la pintura italiana que acentuaba el carácter escenográfico del paisaje; como en Leonardo, en cuyas pinturas el paisaje asume un diálogo con la escena, percibiéndose una naturaleza rítmica y primitiva. O como en los Carracci, a los que el afán de imitar de Alberti no les convencía y la representación del paisaje debía aspirar a los tipos más elevados de pintura que ilustran temas religiosos o mitológicos. O los



Figura 2. Patinir, El Paso de la Laguna Estigia, hacia 1500.

² Gombrich, E., *Teoría Renacentista del Arte y aparición del paisaje*, en *Norma y Forma*, Madrid, Alianza, 1985

paisajes idílicos de Giorgione, donde las masas de color se integran a las figuras y a la luz; oponiéndose asimismo a la idealización del clasicismo francés que acercaba paisaje a paraíso como la Arcadia, por ejemplo, en Poussin.

No solo el mercado favoreció la pintura del dato natural sino también la indagación científica y filosófica sobre la naturaleza, lo cual constituyó el espíritu de época, el pensamiento racional y el empirismo de los siglos XVI, XVII y XVIII, prolongado hasta la segunda fase de la modernidad, así como el peso de la doctrina Calvinista. Una vez prohibida la imagen piadosa o el mito, quedaba la naturaleza. (Fig. 3)

La emancipación del paisaje como género, la veduta, se adelantó a la del monumento histórico. Cabe recordar que la ampliación de la geografía conocida a través de los viajes y conquistas del Nuevo Mundo como de las Indias, ayudaron a consolidar tanto el paisaje fantástico como el paisaje de hechos.

Sólo en la primera mitad del siglo XVII aparecen vistas americanas en el arte europeo y en los documentos de viajeros, obras de artistas holandeses y alemanes que acompañaron las primeras expediciones de Von Nassau en Brasil, como más tarde Rugendas para Humboldt.

*“Los descubrimientos de Colón, Vasco de Gama y Alvarez Cabral en América Central, Asia Meridional y Brasil, la extensión del comercio de las especias y de las drogas por los españoles, portugueses, italianos y holandeses, la fundación de jardines botánicos en Pisa, Padua, y Bolonia entre 1544 y 1568, dieron a conocer a los artistas muchas de las maravillas de la vegetación exótica y del mundo tropical. Frutos aislados, flores y hojas fueron representadas con elegante fidelidad natural por Johann Bruegel, cuya fama se inició a fines del siglo XVI”.*³

Una nueva modalidad en el género permitirá “descubrir” la naturaleza americana en el Viejo Mundo, produciendo tanto una apertura de la visión como de los motivos estéticos y estilísticos.

Entonces del paisaje como telón de fondo con motivos europeos frente a una escena americana, se pasará a un relevamiento topográfico de las especies como a la introducción de la naturaleza

exótica americana en el paisaje europeo. Arte y Ciencia se cruzarán en el repertorio iconográfico de las especies americanas, permitiendo el estudio, la circulación y la asunción de un estereotipo repetido hasta el siglo XIX.

A la sumatoria de nuevos elementos naturales se agrega la exploración de la representación espacial. Así en el siglo XVII se logró otorgar dinamismo al espacio homogéneo de la perspectiva, la cual implicaba la reducción de la naturaleza a la medición. Los barrocos recrearán los hechos del paisaje superponiéndoles luces no naturales; en ellos la pintura del paisaje parte de la clara observación de la naturaleza agregando la asociación con el misterio, con el sentimiento interno. Los pintores del barroco holandés, al igual que, en el siglo XVII los venecianos, se ocuparon del paisaje urbano y natural, con un ojo pre- fotográfico. En las composiciones los planos se suceden como en una fotografía, fijando cada detalle con una uniformidad de foco, sin detenerse en un punto especial. A fines del siglo XVII la pintura de la luz sobre el paisaje era algo frecuente, y los artistas usaban un instrumento para ayudar el dominio técnico, la cámara oscura, utilizada e investigada como técnica de reproducción por Leonardo.

El paisaje natural y urbano se convirtió en materia topográfica, relevamiento y demanda de vistas. Canaletto y Guardi, pintores venecianos del XVIII prolongaron la visión del holandés y combinaron los procedimientos con las exigencias del público en vistas de Venecia, Londres, del campo y la ciudad. Ambos disponían armoniosamente las masas de luces y sombras, más la captación del instante que preanuncia al impresionismo. (Fig. 4)



Figura 3. Potter, El Torito, 1647.

³ Humboldt, A., Kosmos, 1899, II, pp.83

En una primera recapitulación podemos decir que tanto el Renacimiento como la Ilustración representan dos virajes en la conquista visual: un ojo que mide, primero la vista del detalle y el conjunto, y luego las vistas panorámicas.

Por otra parte el paisaje del dato natural, con los ingredientes exóticos que van asomando desde la interpretación de lo americano y la subjetividad del pensamiento, va dejando un espacio compartido a la manifestación de los estados anímicos. Clásicos y románticos indagarán sobre la naturaleza. La austeridad de Poussin en el tratamiento clásico del paisaje, donde espacio, figura y artificio se someten a las mismas leyes pictóricas, ayudó a la representación de las pasiones a través de la naturaleza. Naturaleza pintoresca y naturaleza sublime.

El Romanticismo abre, frente al paréntesis del paisaje regulado de los Jardines reales, la visión de la naturaleza sublime, la representación de las fuerzas de la Creación. En Francia los alrededores de Fontainebleau se convierten en el gran taller de pintura y fotografía de la naturaleza. Lo mismo ocurrirá en Alemania o Inglaterra, el cambio en la visión y la percepción creará el paisaje romántico, naturalista, impresionista.

En el mismo Humboldt, una figura del Iluminismo, y sus colaboradores dibujantes, románticos, el sentimiento del paisaje se une al interés por el hombre. América devuelve un paisaje tanto imaginario como real a los modernos.

El expedicionario y Goethe anticipan la relación arte/filosofía y ciencia acerca de la naturaleza. Rugendas, Egerton, Debret, entre algunos de los más destacados artistas viajeros se movían por América en el siglo XIX, entre la costa y el monte o la jungla, en busca de lo desconocido. Las academias europeas no formaban a los artistas en el estudio de la naturaleza con la indagación de sus formas sino idealizándolas. Los expedicionarios prefirieron desarrollar una normativa propia que les permitiera recoger información específica de la geografía y la flora. Los artistas viajeros trascendieron la función documental y establecieron una fusión entre el dato objetivo y el valor expresivo de la imagen, a partir del impacto de una naturaleza vasta. Debret concebía lo salvaje como algo ligado a una

naturaleza cada vez más acosada por una Europa que se estaba industrializando rápidamente. El mito del buen salvaje se mezclaba con el género.

El pensamiento del Iluminismo no presenta a la naturaleza como una forma dada e inmutable que solo se pueda imitar; la naturaleza es algo que se puede transformar, acercándose bien a lo pintoresco o a lo sublime.

Cozens en 1780 propuso como fundamentos de la poética del paisaje: la naturaleza es una fuente de estímulos a los que corresponde sensaciones que el artista interpreta y comunica, las sensaciones se dan como grupos de manchas más claras, más oscuras y no bajo una forma acabada como la del arte clásico; el dato sensorial es común a todos pero el artista lo elabora con su propia técnica y así conduce a la sociedad a una mejor experiencia y realiza una tarea educativa, que es la de descubrir la sensación en cuanto experiencia de lo real. La variedad es un principio estético fundamental en un paisaje. Es importante la forma de aproximarse a la realidad, de la sensación visual al sentimiento de lo pintoresco o lo sublime.

La visión medida y placentera del paisaje naturalista o la construcción del jardín cerrado y geométrico permite experimentar lo pintoresco; la sensación de una naturaleza omnipotente, frente a la finitud del hombre hará experimentar lo sublime, motor de la estética romántica. Lo absoluto y lo relativo, mezclándose en las experiencias artísticas de la naturaleza. Constable y Turner, Corot y Millet.

Constable trabaja sobre el dato natural, sobre las variaciones de manchas, de la luz en movimiento, de las sombras creadas por las nubes de un cielo ventoso. Su profundo conocimiento de la tradición del paisaje europeo le permitió experimentar la mancha rápida de una impresión al aire libre, como el claroscuro de la naturaleza en el estudio. El paisaje natural encierra un concepto de naturaleza como revelación de una realidad absoluta, de Dios. Sentimiento que en los artistas de Barbizón renacerá, comprendiendo además la idea de un paisaje de trabajo, de evocación de un espacio y una naturaleza que la industrialización va abandonando. El interés social como base del realismo paisajista.

Más naturalista, Corot ampliará los puntos de vista y los planos focalizados, como en el registro

de la fotografía, la cual resulta una tecnología que revitaliza al paisaje natural y urbano a partir de la divulgación de vistas, más tarde de tarjetas postales. (Fig. 5)

Aumont⁴ afirma que la determinación más directa de la invención de la fotografía se produce por cambios ideológicos que afectaron a la pintura hacia 1800. Básicamente es el estatuto que adquiere el boceto del natural, como estudio, es decir como plasmación de la realidad tal cual es, donde lo importante no es la exactitud del motivo sino la rapidez. El paisaje captado por el pintor de estudios, luego por el fotógrafo y los impresionistas constituye un fragmento cualquiera de naturaleza, con igual valor visual en cada fragmento, ya no como símbolo o composición.

Si bien la naturaleza siempre ha estado presente en la pintura, la tradición nos la muestra ordenada, organizada, expresando siempre otra cosa, un texto científico, moral, religioso, revelador. Con la fotografía, los estudios de Constable y Turner y el ojo impresionista nacen el paisaje o la naturaleza como motivo en sí mismo.

La mirada ha cambiado, nuevamente la naturaleza existe como espectáculo en sí misma para reproducirla o contemplarla. Se produce el descubrimiento de lo visual por el arte, el conocimiento por las apariencias. La naturaleza pasa a ser motivo. La sensación se convierte en la clave para percibir la relación arte- naturaleza.

En Turner el punto de partida es la intuición de un espacio universal que se concreta en motivos particulares. Extensión infinita, así las cosas se ven envueltas en torbellinos de aire y

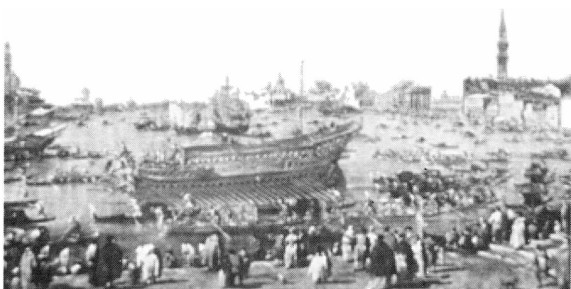


Figura 4. Guardi, Vista de Venecia, 1760.

⁴ Aumont, J., El Ojo interminable, Bs. As, Paidós, 1997

⁵ Hegel, Estética, citado en Calabrese, Cómo se lee una obra de Arte, Madrid, Cátedra, 1993, pp.66

luz. La pintura que se realiza según el modelo de la perspectiva se encuentra ante el problema de la representación del infinito, y esto es algo sobre lo cual Turner trabaja manipulando el espacio y mostrándolo indefinido, traduciendo a Hegel “el infinito pertenece a lo divino y lo humano no puede llegar a él sino a través de lo indefinido”⁵. (Fig. 6)

La fotografía instantánea de paisajes pasó a ser corriente hacia 1860, ampliando el campo de la visión con las panorámicas, los puntos de vista elevados y la multiplicidad de tonos, tal como la pintura tonal de Corot. Esto fue un semillero para el avance naturalista, el cual deriva en Monet, Pissarro, Sisley en la pura visión, instantánea del paisaje de la luz.

Monet, en los inicios del impresionismo aportó su confianza total en la naturaleza percibida a través del ojo y la captación exacta del tono. Su técnica ayudó a ampliar la percepción, mostrando el color de las sombras, las modificaciones del dato natural por la variación de la luz. (Fig 7)

El siglo XIX descubre el paisaje y lo glorifica a



Figura 5. Corot, Volterra el Municipio, 1834.



Figura 6. Turner, Crepúsculo sobre el Agua, 1843.

través de la luz, con Turner, Monet y Van Gogh. La luz en el artista holandés es temperamental, cargada de expresión. Al cambio de mirada le agrega la proyección del sentimiento humano en el dato natural, exasperado en el expresionismo, con paisajes nocturnos, de naturaleza desolada.

Pero el pintor ambulante del XIX no decae, el ojo móvil, como experiencia compartida por el paseante del ferrocarril, el fotógrafo y los cultores del panorama, rompe no solo el espacio de la perspectiva sino que propone las vistas múltiples.

Espacio y tiempo, el cine y Cezanne. En él la apariencia del paisaje revela la estructura geométrica y ordenadora de la naturaleza. El paisaje natural le permite indagar las relaciones entre percepción, espacio, movimiento y traducción pictórica, según su sensación directa y constructiva de la naturaleza. A partir de él la pintura se centra en descubrir fragmentos de la naturaleza en los que se exprese el interés del artista por el mundo. (Fig. 8)

Las vanguardias reflexionarán sobre la naturaleza mecanizada, y dentro de las figuraciones la mirada de los postimpresionistas será clave. El cubismo geometriza la naturaleza e integra hombre-entorno con las mismas texturas. El surrealismo restituye el paisaje de símbolos y agrega la reflexión temporal al espacio. El informalismo y el pop incorporan otros paisajes, alternando el dato natural con el símbolo.

En la pintura argentina el género se vitalizará con estas tendencias, en la primera mitad del siglo. Paisaje natural y paisaje urbano recorrerán geografías e imaginarios de nuestra cultura de

mezcla. El paisaje natural recorrerá con diferentes estilos su marcha por el rincón de naturaleza estereotipada como identidad de la nación, o bien abriéndose paso a la muestra de nuevos escenarios de diálogo entre lo urbano y la naturaleza. Las primeras década, a partir de Sívori, Malharro, Fader, Lacámara, Quinquela Martín, afirman tanto la proyección de la subjetividad sobre el entorno en el marco de la tradición postnaturalista, como el paisaje social, el ambiente de trabajo y de las otras clases sociales que participan de la Argentina. (Fig. 9) En la segunda mitad del siglo, la neofiguración, particularmente Noé descubre con una paleta exuberante el paisaje americano.

Por su parte, aquella ausente respecto del género, la escultura, en la modernidad siguió el destino trazado de la pintura y la arquitectura, sin mucha participación en la planificación urbana o paisajista. Pero justamente los escultores de este siglo interpretan la necesidad de situar el objeto en el ambiente. Con escultores como Henri Moore este lenguaje artístico se vuelve ambiental, revisando la implantación de origen. El Arte ecológico y el minimalismo actualizan la relación arte/ ambiente, materia y espacio natural.

La ecología en su sentido general tiene que ver con los procesos vitales, las transformaciones de la energía, las relaciones entre las comunidades de plantas, animales y de la naturaleza. El arte ecológico, resultante de las transformaciones de la segunda mitad del siglo, en lo que respecta a soportes, materiales y lenguaje va a manifestarse con un carácter procesual de nueva integración con el paisaje. Las obras abandonan el marco del museo o la galería y se expanden en la naturaleza o en los ambientes urbanos públicos. La polaridad

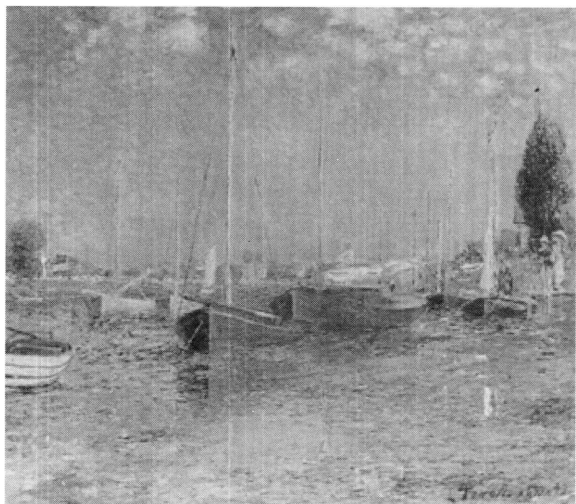


Figura 7. Monet, Argenteuil, 1880.



Figura 8. Cézanne, La montaña Santa Victoria, 1904.

arte/naturaleza es suprimida por la identidad entre ambos en el ámbito estético- vivencial. Bien la escultura se instala en un fragmento natural, bien los espacios del paisaje se convierten en objetos artísticos, frecuentemente con alguna intervención sobre su estado natural, como la coloración de las aguas del canal de Venecia por Nicolás Uriburu, los empaquetamientos de Christo, o los espirales de Smithson. El artista que deambula por el paisaje se renueva en las propuestas de Richard Long, un artista que trabaja con lo elemental, piedras, tierra, aire, sus intervenciones sobre los terrenos los realiza a medida que inicia caminatas, como un artista viajero, va develando a su paso las relaciones sujeto/objeto/territorio. (Fig. 10)

La figuración del siglo XX muestra nuevamente el paisaje civilizado, los ecologistas redescubren

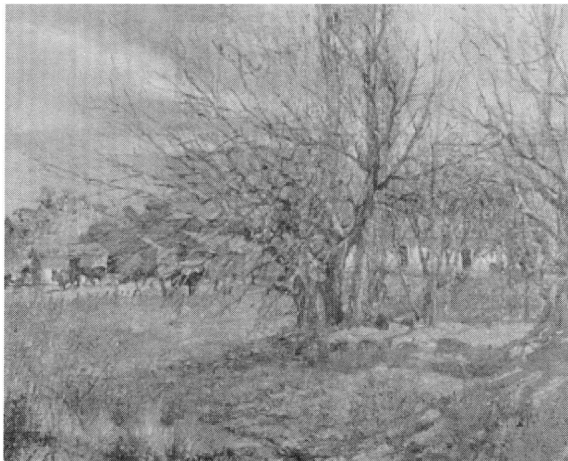


Figura 9. Fader, Fin del invierno, 1918.

el paisaje no contaminado, como el aspecto indicial y simbólico de los menhires. Laberintos, espirales, huellas y pozos son a la vez escultura y paisaje o no - escultura y no- paisaje, límite borroso entre el binomio naturaleza /cultura.

Emplazamientos enmarcados, señalamientos sobre un terreno empezaron a sucederse a fines de los años '60. Remisiones de la presencia humana en un espacio vacío, silencioso.

Reflexiones sobre la naturaleza, actualizando nuevamente lo sublime. ¿Cómo pensar las relaciones entre arte, naturaleza y desarrollo del patrimonio paisajista hoy? Las propuestas artísticas son diversas y manifiestan la emergencia de una sensibilidad y una necesidad de conciencia sobre el medio ambiente como de la identidad de variados regionalismos que enfrentan a un paisaje homogeneizado por los efectos de la globalización.



Figura 10. Smithson, Spiral jetty in Great salt Lake, 1970.