

LA VOLUNTAD DE LA MIRADA: REFLEXIONES EN TORNO AL PAISAJE¹

Marta Marco Mallent²

Abstract: Landscape is not what stands in front of us or around us, it is an invented concept, a relatively modern cultural construction. It is evident that there has always been landscape, but it has been only recently that it has been considered as something else than a plot of land, a place or a space with political or economic value. Poets and painters were the first to be aware of territory as an object of aesthetic contemplation, the first to give another meaning to the concept of space which surrounds us, and re-define it according to the feelings it provokes. Thus, landscape only exists where there is contemplation and the wish to know how to look and see, as an aesthetic object, what is represented before us in the open air. For all that, I find it essential to promote the teaching of an artistic discipline related to painting and drawing, and which enables us to value, understand, recreate and feel the landscape.

Keywords: painting; landscape; garden; art history

Resumen: El paisaje no es lo que está ante nosotros, a nuestro alrededor, es un concepto inventado, una construcción cultural relativamente moderna. Es evidente que el paisaje ha existido siempre, pero nunca, hasta épocas relativamente cercanas, fue considerado algo más que un terreno, lugar o espacio con valor político o económico. Los primeros en tomar conciencia del territorio como objeto de contemplación estética son los poetas y pintores, capaces de otorgar otro significado al espacio que se extiende ante sus ojos y redefinirlo en virtud de lo sentido y experimentado en él. Así pues, el paisaje sólo existe realmente cuando existe la contemplación, la voluntad de saber mirar y ver como objeto estético lo que se presenta ante nosotros en el espacio abierto al exterior. Por todo ello, me parece fundamental fomentar la enseñanza de una disciplina artística vinculada con la pintura y el dibujo, que nos capacita para valorar, comprender, recrear y sentir el paisaje.

Palabras clave: pintura; paisaje; jardín; historia del arte

I- La conciencia del paisaje

“Los paisajes pintados son, en cierto sentido, dobles proyectados por el hombre para traducir plásticamente sus convicciones, miedos o sensibilidades. (...) El paisaje sólo existe realmente si existe la contemplación, y contemplar es ver el alma de las cosas. Incluso si se trata del vacío” (Argullol, 1999).

Es evidente que el paisaje ha existido siempre, pero nunca, hasta épocas relativamente cercanas, nuestro entendimiento lo

consideró algo más que un terreno, lugar o espacio con otras virtudes que no fueran funcionales, principalmente ligadas a la producción agrícola. El paisaje no fue sujeto susceptible de contemplación estética ni captó la atención de las artes en la cultura occidental mientras se mantuvo esta consideración exclusivamente ligada a su valor material. ¿Porqué, cómo y en qué momento el paisaje comienza a ser visto de otro modo y alcanza la categoría de elemento estético?

“Hoy en día, la palabra paisaje se emplea con excesiva facilidad, ha superado el ámbito de la descripción de la naturaleza y se extiende también a los artificios, empleándose con propiedad términos como el paisaje urbano. Se habla también de paisajes imaginarios y virtuales y, cada vez menos metafóricamente, se emplean términos como paisaje científico o paisaje lingüístico, refiriéndose al conjunto de factores que determinan un ámbito científico o lingüístico. (...) porque el paisaje no es patrimonio de la geografía o del arte, sino que se configura con el conjunto de aplicaciones y usos que la palabra tiene en la actualidad” (Maderuelo, 1996: 9).

Considero oportuno puntualizar mi criterio a la hora de manejar el concepto *paisaje*. Aunque es cierta la afirmación de Maderuelo, para este estudio la palabra *paisaje* será utilizada exclusivamente referida al ámbito de la geografía y del arte. Pienso que aumentar la carga significativa de algunos términos es una práctica habitual hoy en día pero poco aconsejable en muchos casos en los que el idioma ofrece otras posibilidades más adecuadas.

La Real Academia de la Lengua Española nos dice que la palabra *paisaje* se introduce en el siglo XVIII tras una adaptación de las francesas *paysage* y *pays*, procedentes todas ellas del latín *pago* que alude a una demarcación rural o cualquier cosa relacionada con el campo. En nuestra cultura el término *pago* tiene también relación con los tributos y diezmos que el campesino pagaba (de ahí el significado del verbo pagar) en época feudal. Por lo tanto el sentido del término tiene ante todo connotaciones utilitarias relacionadas con la economía de la Edad Media, basada fundamentalmente en el sector primario.

“Cuando se tiene que pagar la tierra, es evidente que no puede existir ni país ni paisaje. Alguien que está agobiado por sacar rentabilidad a la tierra no puede contemplar con entusiasmo su belleza; (...) Hace falta que el hombre se libere de esa carga

onerosa y pueda mirar a su alrededor sin la preocupación de que una tormenta o la sequía arruinen su economía para que pueda realmente recrearse en fenómenos como la lluvia, el crepúsculo, la aurora o la variedad de luces y tonalidades que dejan las estaciones a su paso” (Calvo, 1993: 12).

Efectivamente, como afirma Calvo Serraller en esta cita, el campesino no atiende a la Naturaleza por su belleza sino por su productividad puesto que vive de ella. Para él el paisaje, el pago, el campo, no tiene una dimensión estética, no es un objeto para la contemplación. El hombre anterior al Renacimiento no tiene conciencia del paisaje como hoy lo entendemos, de hecho, ni siquiera existe esa palabra en su vocabulario. Tendrá que producirse un cambio cultural y económico profundo para que el territorio que se extiende a su alrededor amplíe su significado. Calvo Serraller otorga un papel fundamental en este cambio a la figura del comerciante, hombre al cual no afectan las inclemencias del tiempo ni el cambio estacional, su vida no depende del comportamiento imprevisible de la Naturaleza, al contrario, su oficio puede verse beneficiado en periodos de escasez si especula con determinados productos. Además, el comerciante viaja, sale de su tierra natal, conoce otros lugares, compara geografías diversas y de este modo va creando la conciencia de su propia identidad. Es entonces cuando surge la palabra *país* que alude a las características físicas, antropológicas y políticas que permiten identificar un territorio.

Cabe añadir al comentario de Serraller que el comerciante es también un burgués puesto que reside en la ciudad, de modo que su mirada al entorno rural o campestre se irá tiñendo de cierta añoranza. Al amparo de las ciudades, donde se gesta la nueva economía, surgirán otros individuos más capacitados para expresar ese sentimiento de añoranza del campo en el que ya no viven: serán los poetas, artistas e intelectuales quienes expresen tal sentimiento y hagan posible la divulgación de una nueva conciencia del paisaje.

Cabe preguntarse cómo es posible que no existiera antes del Renacimiento una conciencia del paisaje cuando hay poetas en la antigüedad clásica (Virgilio, Horacio, Ovidio, Plinio... y un largo etcétera) que son sensibles a las bellezas del campo. Sánchez de Muniain nos dice que la clave está en la diferencia existente entre el sentimiento de la Naturaleza y la visión estética de ésta. El sentimiento del que habla Sánchez de Muniain no tiene que ver con

el *paisaje*, que, para él, es un concepto asociado con la práctica pictórica:

“La palabra “paisaje” viene de la pintura, y ha sido traslaticamente aplicada a la Naturaleza vista con ojos pictóricos. Hoy, este sentido traslaticio ha crecido de tal manera en importancia, que está avasallando poderosamente al primero. Es decir, que al hablar estéticamente de un paisaje, entendemos que se trata de un paisaje natural, si no se habla expresamente de arte” (Sánchez, 1945: 92).

Lo que ocurrió a partir del Renacimiento, no fue el descubrimiento de ese sentimiento de la Naturaleza que ya conocían los poetas clásicos, sino que se valoró el entorno, gracias quizá a la visión de los pintores, de un modo diferente. En palabras de Sánchez de Muniain, lo que hicieron los hombres del Renacimiento fue:

“(…) caer en la cuenta del valor estético independiente que todas las cosas de la Naturaleza circundante tienen vistas pictóricamente y reunidas. El cielo, la tierra y el mar que abarca la vista desde un lugar determinado, además de ser un conjunto de cosas bellas, forman una unidad estética visual que se llama “paisaje” (Sánchez, 1945: 95).

La mayoría de los historiadores del paisaje consideran la epístola de Petrarca dirigida al agustino Dionosii de Borgo en 1336 uno de los primeros testimonios escritos en los que el paisaje es contemplado de un modo diferente. En ella relata la ascensión al Mont Ventoux, cerca de Aviñón. Petrarca escaló esta montaña por el mero placer de hacerlo. Suponía para sus contemporáneos un esfuerzo insólito y absurdo, por lo inútil. El poeta queda extasiado ante el panorama que tiene ante sus ojos y experimenta una emoción inmensa; al descender lee unas páginas de las *“Confesiones”* de San Agustín que lleva consigo y le hacen reflexionar. Las palabras de San Agustín le instan a interiorizar su experiencia. Francisco Calvo Serraller concede a este hecho una importancia clave en el surgimiento del paisaje como concepto moderno y como género pictórico:

“Uno puede explicar –y de hecho es una forma fácil y sencilla de hacerlo– esa reacción de búsqueda de un éxtasis interior como respuesta al éxtasis exterior, de la manera en que lo hacemos cualquier profesor: recordando que Petrarca, como casi todos los escritores de la Toscana de entonces, estaba imbuido de las concepciones fundamentales del neoplatonismo –San Agustín

es una prueba— para el que la belleza exterior no es tal si no conduce a una belleza interior. Sin embargo, yo creo que hay algo más; por lo menos respecto al paisaje, por las consecuencias que históricamente va a tener. Cuando Petrarca, que era muy versado en los clásicos, como todos los primeros renacentistas, o incluso los precursores del Renacimiento, siente el absurdo impulso de ascender al Mont Ventoux, tiene presente el ejemplo de Filipo de Macedonia, que en una ocasión tuvo un capricho similar, según cuenta Tito Livio y otros historiadores. El escritor, que, al contemplar su entorno natural, extrae de él un provecho estético, y no solo utilitario, se revela como un verdadero sucesor del clasicismo para el que el estudio de la naturaleza era la principal vía de acceso al conocimiento de la realidad. Esto es lo que confiere a la experiencia de Petrarca un valor verdaderamente emblemático.

Pero aunque este método prospectivo penetra todo lo que llamamos pensamiento occidental, no actúa de manera exclusiva, pues debe convivir con la fortísima tradición cristiana, que bebe en fuentes orientales. No basta ver lo que se ve, hace falta también volverse al interior para iluminarlo. Esto es lo que hace Petrarca: extasiarse ante la perspectiva que le ofrece el Mont Ventoux pero sin olvidar el ensimismamiento, la búsqueda de la luz interior. Y si quisiéramos encontrar las dos claves, con todas las variaciones que se quiera, que explican la historia del paisaje como género pictórico y la vivencia de la naturaleza en occidente durante las edades moderna y contemporánea, yo diría simplemente que basta sumar los elementos que ha puesto en relación Petrarca: paisaje es naturaleza más luz interior. Esa es la naturaleza del paisaje” (Calvo, 1993: 16).

En el estudio que hace Agustín Berque (Berque,1996) sobre el nacimiento del paisaje en China, alude al episodio de Petrarca y considera que su sentimiento de la Naturaleza es más de orden moral que puramente estético. Afirma que fue el poeta chino Xie Lingyun el primero en el mundo que valoró el paisaje por sí mismo sin buscar en él ningún tipo de vínculo moral o religioso sino la mera satisfacción de orden estético.

En realidad lo que los poetas orientales descubrieron fue que el paisaje no es lo que está ante nosotros, a nuestro alrededor, es un concepto inventado, una construcción cultural. El paisaje no es un lugar físico, sino una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar. No es lo que está

delante sino *lo que se ve* (Maderuelo, 1996: 13). Pero para *ver un paisaje* en lo que tenemos ante nosotros es preciso una predisposición digamos anímica determinada. Esa predisposición que tuvieron Petrarca o Xie Lingyun. Sin ojos contemplativos no hay paisaje. La Naturaleza se hace paisaje en virtud de la mirada humana.



*Tong Yuan Día claro en el valle (detalle), dinastía Song del norte, hacia el año 1000
Rollo horizontal. Tinta sobre papel, 38x169 cm*

Varios siglos después, Azorín³ dijo que el paisaje no existía hasta que el pintor o el poeta no lo llevaba a la pintura o a las letras. No habla Azorín del cronista o del topógrafo que registra la realidad sino del individuo capaz de trascender esa visión, de interiorizarla como hicieron los poetas orientales desde el siglo V y los occidentales desde el Renacimiento. Para ver de ese modo hay que aprender a mirar. Casi todos los escritores de la generación del 98 participan de un profundo sentimiento del paisaje a través de su búsqueda de una realidad física y metafísica del país. Unamuno, andarín incansable, nos cuenta la experiencia sentida en cada uno de sus paseos y viajes:

“Allí, a solas con la montaña, volvía mi vista espiritual de las cumbres de aquélla a las cumbres de mi alma y de las llanuras que a nuestros pies se tendían a las llanuras de mi espíritu. Y era forzosamente un examen de conciencia. El sol de la cumbre nos ilumina los más escondidos repliegues del corazón” (Unamuno, 1957: 55).

Resulta inevitable al leer estos párrafos acordarse de la aventura de Petrarca. Unamuno no suele hacer descripciones pormenorizadas del paisaje, no le interesa, es el sentimiento que

surge de su contemplación lo que nos quiere transmitir y cuando lo sentido es demasiado profundo prefiere guardarlo para sí mismo, quizá porque supone una experiencia extremadamente íntima:

“Traigo el alma llena de la visión de las cimas de silencio y de paz y de olvido, y, sin embargo, nada se me ocurre, lector decirte de ello.

Algunos relatos de viajes y excursiones llevo escritos ya, pero he de dejar tal vez en el silencio en que los recogí los sentimientos más hondos que de esas escapadas a la libertad del campo he logrado” (Unamuno, 1957: 34).

Quizá ese sentimiento que Unamuno silencia en un relato sea posible expresarlo a través de la poesía. Igualmente ocurre con la imagen visual del paisaje. El lenguaje descriptivo de muchos paisajes reproducidos mediante procedimientos artísticos de todas clases, (grabados, dibujos, pinturas, fotografías...) no es suficiente para transmitir el sentimiento vivido por el artista que contempla y materializa su visión. La trayectoria del paisaje como género pictórico no es otra cosa que la historia de ese empeño en expresar el sentimiento individual del artista ante la Naturaleza.

El concepto de paisaje, tal y como se entiende hoy, se lo debemos pues a los poetas y a los artistas que lo han reinterpretado en sus escritos y pinturas. Oscar Wilde lo explica en su obra *La decadencia de la mentira* (Wilde, 1963), al hablar de la neblina de Londres y el modo en que ahora ese fenómeno meteorológico se valora como algo potencialmente bello o pictórico. Desde que Turner pinta la bruma o los escritores del 98 (por citar a alguien cercano) glosan el paisaje castellano, vemos en la espesa niebla de ciertas ciudades o en las secas tierras castellanas, paisajes dignos de admiración.

Mathieu Kessler nos define el paisaje como un ente sin significado previo. Es al hablar del paisaje pintado cuando el espacio geográfico utilizado como modelo adquiere una dimensión estética.

“El paisaje es la imagen pintada de un modelo que ha carecido de imagen durante mucho tiempo, ya que el espacio geográfico existe previamente sin el paisaje.(...) Aunque la historia de la pintura permite interpretar una gran parte de la sensibilidad hacia el paisaje, no puede explicar cómo llegó éste a conmover a sus primeros pintores” (Kessler, 2000:14).

Kessler nos habla de la figura del viajero como el que mejor puede captar la esencia del paisaje al carecer de intenciones

previas con respecto a éste. El espectador de un museo o galería de arte admira la imagen que le viene dada del paisaje sin comprometer su actitud, sin implicaciones directas con el espacio geográfico. Por el contrario, el viajero lo vive, lo sufre, lo goza, actúa sobre él. El paisaje es la contemplación desinteresada de una realidad objetiva.

“El viajero no se aliena con ningún principio, con ningún código de acción, con ninguna “moral” y ninguna doctrina. Es pura disponibilidad, apertura, aquiescencia a una felicidad gratuita compuesta de instantes y de eternidad. Es la mejor y la más auténtica consideración experimental del tiempo. La relación del viajero con el paisaje pasa y dura a la vez. Camina hasta detenerse e inmortalizarse solamente por momentos, por instantes” (Kessler, 2000: 50).

Observando la obra de muchos artistas que han pintado paisaje, vemos cómo poseen el talante del viajero o el paseante, contemplativos primero y pintores después. En sus apuntes captan un instante del paisaje, con esa disponibilidad de la que habla Kessler y lo transportan a la tablilla, al lienzo o al papel con un movimiento rápido de la mano, dirigida por el cerebro, afectado a su vez por el sentimiento que en ellos ha producido ese instante. Turner, Monet, Cézanne, Pinazo, Sorolla, y tantos otros, de cualquier época (recordemos, por ejemplo, los paisajes de la Villa Médicis de Velázquez), han comprendido y captado la esencia del paisaje y nos han enseñado a verlo a través de su pintura.

El espacio geográfico ofrece variaciones ilimitadas que proporcionan al viajero-pintor la emoción del movimiento continuo. Tanto las variaciones propias del paisaje debidas a la climatología o al paso de las horas, como el propio estado físico del viajero asociado a su memoria, dan múltiples interpretaciones de un mismo lugar. Cada persona reacciona ante lo contemplado de acuerdo con su propio carácter y sensibilidad.

“Del mismo modo que existen diferentes modos de viajar, existen también diferentes modos de representar lo visto o sentido, de los viajes descriptivos a los viajes soñados, de los narrados a los metamorfoseados, de los ideales a los sentimentales..., del viajar ordenado al extravío. Pintar paisajes, pintar la naturaleza adquiere así el impreciso valor de la metáfora del viajar” (Rodríguez, 1999: 26).

Así pues, una vez hemos aprendido a apreciar nuestro territorio, a ver el espacio que nos rodea con talante contemplativo,

estamos preparados para captar el paisaje desde otro punto de vista y crearlo de nuevo. Ese aprendizaje se lo debemos a quienes nos incitaron a mirar de otro modo, a recrear sobre lo existente un paisaje propio, deseado, añorado e idealizado.

II- El jardín como precursor de la idea de paisaje

De todos los paisajes que el hombre admira, es el jardín el más apreciado en el inconsciente colectivo. Es el lugar que evoca y recupera una Naturaleza benigna y amena, donde el hombre se siente feliz y predispuesto a la contemplación.

Entendido el paisaje como fruto de la contemplación y reflexión sobre la naturaleza exterior, el jardín sería el paradigma extremo del paisaje. Un lugar que se gesta con el fin de ser contemplado y gozado, cuya razón de ser no confunde a nadie, pues no tiene otra utilidad que la de carácter lúdico, estético, contemplativo o espiritual. El jardinero no es el campesino. No hablamos de quien recibe órdenes para el cuidado de las plantas, sino de aquel que se ocupa directamente del diseño, mantenimiento y evolución de un espacio generalmente de su propiedad y para su disfrute, con personas a su cargo o sin ellas para realizar el trabajo manual. El dueño o beneficiario del jardín concibe el terreno de otra forma, con otra intención. La productividad de la tierra, del lugar, del terreno, no se medirá en términos económicos o materiales. Un jardín sólo será útil al espíritu humano. El mismo Petrarca, al que la historia considera descubridor del paisaje en occidente, fue un gran jardinero que no disfrutó únicamente contemplando esos espacios, sino que estudió y experimentó personalmente con especies de flores y plantas.

¿Pudo el jardín, como idealización que es de un paisaje añorado, ser la clave para una nueva visión del entorno exterior y por tanto para el nacimiento del género pictórico del paisaje?

La génesis del jardín, su significado intrínseco, nos induce a pensar que sean los espacios que mejor condensan la esencia misma del paisaje entendido como lugar de contemplación estética. La vivencia que el hombre experimenta en un jardín suele tener una dimensión interior comparable en ese aspecto, con el sentimiento del que nos habla Petrarca en su excursión al Mont Ventoux. El jardín está concebido por la mente humana con el fin de estimular determinados sentidos que conmueven nuestro espíritu. Lo que en el jardín ocurre de una forma premeditada, medida y calculada, se produce en el paisaje natural de manera espontánea.

Para la construcción de un jardín, existe siempre la idea previa del paisaje. El modelo ideal en el que todo jardín se inspira tiene su origen en un paisaje natural pero imaginado, es decir, transformado, pasado por el tamiz del sentimiento, la razón, la mente y la inteligencia humana. Un modelo de la Naturaleza real que se convierte en *paisaje* desde el momento en que se le da una dimensión ideal. Por eso un jardín siempre será un paisaje, pero un espacio geográfico (utilizando el lenguaje de Kessler) no siempre alcanzará tal categoría.

Si el *paisaje* es la realidad exterior trascendida, contemplada con un criterio estético, el jardín es *paisaje* por definición, porque es la recreación de la Naturaleza idealizada y reorganizada según el estilo vigente en cada época.

Antes de que el paisaje adquiera un valor estético y sea susceptible de ser elegido como tema a representar, el jardín ya forma parte del repertorio de imágenes de la pintura. Las primeras manifestaciones pictóricas que recrean paisajes independientes en la cultura occidental son aquellas que representan el jardín primigenio descrito en el Génesis, el Paraíso terrenal. Recordemos, por citar algunas de las más conocidas, *El jardín de las delicias* de El Bosco (1503) o *La edad de oro*, de Lucas Cranach (1530), jardines imaginados pero inspirados en la imagen real de un espacio vegetal y al exterior.

El hombre anterior al renacimiento no siente atracción hacia una Naturaleza en gran parte desconocida y, por ello, amenazadora. Al representarla prefiere crear una imagen domesticada y amable de la cual el jardín es el máximo exponente. Cuando el humanista del renacimiento comienza a perder el miedo a lo desconocido es cuando descubre el paisaje y sus posibilidades como objeto de contemplación estética. Aún así, harán falta muchos años para que el paisaje adquiera entidad como tema pictórico independiente. Para entonces, el jardín ya había sido representado y aceptado como imagen ideal (codificada) de la Naturaleza.

Lo que me incita a considerar el jardín pintado como el comienzo de una nueva visión trascendida del paisaje es su propia naturaleza conceptual, es decir, el significado intrínseco del jardín como objeto real, pues, aunque el artista que lo recrea no tenga intención de valorar estéticamente el modelo elegido para la representación, el jardín es de por sí un espacio de Naturaleza trascendida, fruto de la reflexión intelectual de quién lo construye.

El jardín puede considerarse un paisaje reinventado por la mente humana. Desde el momento que el jardín materializa una visión trascendida o idealizada de la Naturaleza, adquiere categoría como objeto estético. Después, al ser pintado, interviene de nuevo el criterio estético del artista en esa recreación pictórica, concluyendo todo un proceso de duplicaciones que intensifica el carácter artificioso de lo representado.

Es habitual que artistas sensibles al paisaje y que han dedicado gran parte de su producción a este tema posean su propio jardín, en muchas ocasiones construido y cultivado por ellos mismos. Valga como ejemplo paradigmático el magnífico jardín de Monet en Giverny, donde las flores, sembradas por él mismo, se distribuyen atendiendo a su color, con la intención de crear contrastes óptimos para las composiciones pictóricas que su dueño realiza a posteriori. De este modo, el jardín, como lugar de esparcimiento y descanso donde la libertad creadora se desarrolla al máximo, se convertirá en motivo pictórico de las obras más innovadoras y personales de muchos artistas de los siglos XIX y XX (Monet, Seurat, Pinazo, Sorolla, Mir, Nolde, Renoir y un largo etcétera).

III- La enseñanza del paisaje

Tras lo expuesto anteriormente quisiera hacer una breve reflexión en torno a la enseñanza del paisaje en el panorama actual de la educación superior.

En la mayoría de las Facultades de Bellas Artes la tendencia general es la de ir suprimiendo disciplinas vinculadas a la práctica de la pintura de caballete con modelo del natural. Géneros pictóricos como el bodegón, el retrato o el paisaje se identifican con una enseñanza decrepita y anacrónica, vinculada a la antigua academia. El concepto mismo de género pictórico se encuentra en decadencia tras el alubión de imágenes inclasificables que la cultura de masas genera a nuestro alrededor y que son susceptibles de interpretación artística con nuevos medios técnicos de mayor alcance mediático. En general, el artista contemporáneo no está predispuesto a la contemplación ni al sosiego que requiere la pintura o el dibujo, del mismo modo que al espectador contemporáneo no le estimula la visión de tales obras.

Nos encontramos pues en situación de desventaja quienes apostamos por una recuperación de la pintura o el dibujo como medio de expresión artística y como vehículo de enseñanza útil, accesible, económico y eficaz. En el caso concreto de la

enseñanza de paisaje pictórico, es lamentable la paulatina desaparición de una asignatura que no sólo capacita al alumno para la adquisición de destrezas manuales y técnicas, sino que, además, fomenta el respeto y consideración hacia la riqueza cultural y natural que el paisaje supone en cada territorio.

La práctica del paisaje, en muchas ocasiones, queda reducida a una actividad complementaria dentro de la planificación general de áreas de conocimiento o asignaturas de la formación básica, como Color o Dibujo, cuando antes era una asignatura de segundo ciclo que se impartía durante dos años consecutivos. Esta situación es común en todos los países del Espacio Europeo de Educación Superior. Lugares como Italia o Francia, tan arraigados a la práctica del paisaje del natural y a la pintura en general, van prescindiendo de su enseñanza en las aulas y talleres universitarios.

En España, las primeras enseñanzas regladas de pintura de paisaje vinieron de la mano de artistas y maestros como Carlos de Haes y Aureliano de Beruete⁴, quienes dieron valor a un género hasta entonces considerado menor. Hoy el paisaje se aborda desde otras disciplinas y con otra intención, pero, en mi opinión, la labor que comenzaron figuras tan relevantes debe continuar, siendo perfectamente compatible con las nuevas prácticas artísticas que trabajan el entorno (escultura, land art, heart works, etc).

Las últimas tendencias del arte contemporáneo relacionadas con el entorno, a veces son consideradas como prácticas artísticas evolucionadas y sustitutorias del paisajismo pictórico, a causa, en mi opinión, de una concepción errónea del significado intrínseco de ambas. No es lo mismo intervenir el espacio que interpretar plásticamente su imagen. El artista que “interviene”, transforma el paisaje in situ, deja huella. El pintor transforma la imagen en el lienzo, y a veces, ambos pueden coincidir en ciertos principios o aspiraciones filosóficas, reivindicativas o conceptuales. En cualquier caso, unas acciones no excluyen a las otras. ¿Porqué prescindir de la pintura como lenguaje artístico para reflexionar sobre el entorno? Por mi parte, como docente y como artista, siento el compromiso de mantenerla viva como herramienta insustituible de expresión.

La alternativa de realizar cursos y talleres complementarios a la formación académica universitaria nos da la oportunidad de

paliar, en parte, la decreciente presencia de las asignaturas de paisaje en los planes de estudio de las universidades españolas.

Las ciudades pequeñas donde se ubican estudios de Bellas Artes tienen la oportunidad de impartir clases prácticas en un entorno natural cercano. Aunque el estudio del paisaje no se limita a la Naturaleza vegetal, este tipo de lugares son los que se identifican principalmente con la imagen que del concepto poseemos. Jardines, huertos, paisajes rurales transformados por la agricultura y el cultivo, entornos vegetales aparentemente vírgenes, etc. son iconos indiscutibles del paisaje y es necesario tenerlos en cuenta si se estudia su representación, intervención o interpretación plástica. Así pues, existen campus universitarios especialmente aptos para su estudio. Tal es el caso de la titulación de Bellas Artes en Teruel, donde trabajo actualmente.

Tanto la ciudad como su periferia y provincia son entornos de una riqueza paisajística singular que el docente debe aprovechar. El nuevo plan de estudios de grado no contempla la asignatura de paisaje, pero sí ofrece al profesor la oportunidad de incluir esta materia en determinadas asignaturas como Dibujo II y Color II, de segundo curso, e Ilustración, Taller de pintura y Taller de dibujo de tercer y cuarto curso.

También existe la posibilidad de organizar cursos y seminarios como los que he dirigido el pasado año, enmarcados dentro de la programación de la Universidad de Verano de Teruel. Financiadas por la Fundación Universitaria Antonio Gargallo, organicé unas conferencias introductorias a lo que meses más tarde sería un curso práctico de paisaje. Bajo el título de *Miradas y Territorio, conversaciones en torno al paisaje*, se debatió el concepto de paisaje con la intervención de varios profesores de la titulación y artistas plásticos, en uno de los pueblos de la comarca Gudar-Javalambre, situada al sureste de la capital turolense e inmersa en un variado y sugerente entorno natural. Meses más tarde tuvo lugar el curso de pintura con el mismo nombre: *Miradas y Territorio*, financiado con fondos europeos para el desarrollo de las comarcas de la provincia (programa Leader). La docencia estuvo a cargo de profesores de Bellas Artes de Teruel y de la Universidad Politécnica de Valencia, así como de artistas plásticos destacados en esta temática.

Entre los objetivos principales que se propuso el curso estuvieron, como he indicado, los de complementar la oferta de disciplinas artísticas impartidas en la titulación y además,

contextualizar los estudios teóricos y prácticos sobre paisaje en el entorno de la provincia, dar a conocer y potenciar el entorno turoloense bajo la perspectiva de la práctica artística, poner en valor la riqueza natural y cultural de la comarca, sensibilizar al alumnado y a la población de la zona con el entorno y sus posibilidades plásticas y con todo ello, dinamizar un territorio rural aislado del circuito habitual de las artes plásticas.

Se concedieron dos becas de alojamiento para alumnos matriculados en el curso, además del reconocimiento de créditos ECTS por parte de la Universidad para todos los asistentes.



Curso de pintura de paisaje Miradas y Territorio. Rubielos de Mora, 2011



Curso de pintura de paisaje Miradas y Territorio. Rubielos de Mora, 2011

Estas iniciativas no solo son de interés para la comunidad universitaria sino para la población de la zona, que ve revitalizada

su economía y vida diaria. De ahí que la financiación pueda provenir de organismos muy diversos, no exclusivamente dependientes de la universidad.

La existencia de talleres por todo el territorio nacional crea una red de oferta extrauniversitaria que podría estar coordinada de alguna forma para singularizar o especializar cada taller, de modo que no se simultaneen experiencias en lugares cercanos y con contenidos similares. En la provincia de Teruel existe desde hace años un curso de paisaje organizado por la Fundación Santa María de Albarracín, impartido mayoritariamente por docentes de la Universidad Complutense de Madrid. Este hecho no impidió que el curso *Miradas y Territorio* tuviera un gran número de asistentes. Esto es debido al impulso que recibe con la participación de los alumnos de la titulación de Bellas Artes de Teruel, quienes eligen continuar su formación con los profesores que han conocido en las aulas universitarias. Además, la diversidad que ofrece el paisaje de la provincia, favorece la existencia de varios núcleos de estudio sobre el mismo. En este sentido, también son destacables las iniciativas emprendidas por diferentes estamentos en el norte de la provincia, con el fin de dinamizar y reconvertir el paisaje minero de Ojos Negros. Allí se impartieron seminarios y conferencias, se llevaron a cabo intervenciones plásticas en el espacio degradado de las minas y se creó un parque escultórico al aire libre.

Todas estas iniciativas contribuyen a la formación del estudiante y del habitante de cada zona concreta. Tanto unos como otros se sensibilizan con la cultura y el paisaje de un modo diferente, desde la contemplación de un territorio que no por conocido es siempre bien valorado. El habitante del lugar aprende a mirar su entorno con otros parámetros estéticos que hasta la fecha no eran de su interés y el estudiante toma conciencia del valor de un territorio en toda su dimensión: estética, cultural, histórica y humana.

La trayectoria histórica del paisaje pictórico es muy corta para abandonarla en el punto en que se encuentra. Se puede llegar muy lejos todavía. Desde la docencia y desde la práctica profesional lo seguiremos intentando.

Bibliografía

- Argullol, R. (1999), Ver el alma de las cosas, en *Suplemento cultural Babelia*, *Diario El País* 13/11/1999, Madrid.
- Berque, A. (1996), El nacimiento del paisaje en China. En *El paisaje. Actas II Curso sobre Arte y Naturaleza*, 13-21. Huesca: Diputación de Huesca.
- Calvo Serraller, F. (1993). Concepto e historia de la pintura de paisaje. En *Los paisajes del Prado*, 11-28. Madrid: Nerea.
- Kessler, M. (2000). *El paisaje y su sombra* Barcelona: Idea Books.
- Maderuelo, J. (1996). Introducción: el paisaje. En *El paisaje. Actas II Curso Arte y Naturaleza*, 9-12. Huesca: Diputación de Huesca.
- Rodríguez Ruiz, D. (1999). Como el "cristal de Claude", que ayuda a pintar la naturaleza. En *Naturalezas pintadas de Brueghel a Van Gogh*, 19-34. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza.
- Sánchez de Muniain, J. M. (1945). *Estética del paisaje natural*. Madrid: Arbor.
- Unamuno, M. de (1957). *Andanzas y visiones españolas*. Madrid: Aguilar.
- Wilde, O. (1963). La decadencia de la mentira. En *Obras inmortales*, 1619-1657. Madrid: E. D. A. F.

¹ ***The will of the eye: reflections on landscape***

² Doctora.

Universidad de Zaragoza (España).

Email: mmallent@unizar.es

³ Los escritores de la generación del 98 enriquecieron con su creación intelectual y poética el corpus teórico del paisajismo pictórico de finales del siglo XIX español. Sobre la relación existente entre la renovación del género paisajístico en España y la aportación ideológica de los intelectuales del 98 hay que destacar la obra de Carmen Pena López (1982), *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Barcelona: Taurus.

⁴ Carlos de Haes fue el primer catedrático de paisaje de España, impartiendo docencia en la Academia de San Fernando de Madrid durante la segunda mitad del siglo XIX. Por su parte, Aureliano de Beruete, discípulo de Haes, impartió clases de dibujo de paisaje en la Institución libre de Enseñanza.