

EL PAISAJE SIMBÓLICO

Mónica Euridice de la Cruz Hinojos¹
moniceu@gmail.com

RESUMEN

La conceptualización del paisaje natural y urbano parte de una estructuración del espacio y de la realidad a partir de una percepción histórica y cultural. El sentido de nuestro entorno, la manera en que nos relacionamos con él, es parte no solo de un largo proceso bio-neuronal, ni a través exclusivamente de una adaptación bio-social. El paisaje es consecuencia también de una percepción “simbólica” en donde vamos significando nuestro espacio vacío y ocupado, natural o creado, propio o ajeno, en un tejido resignificado constantemente, en nuestra vivencia individual y colectiva. Más allá de la simple acumulación de accidentes orográficos o hidrográficos, el paisaje descubre la historia del mundo y su transformación constante por manos humanas. En el paisaje están presentes las huellas de nuestra trascendencia y de nuestra intrascendencia. Desde las experiencias más antiguas el paisaje es parte de una lectura del mundo en donde nos ubicamos física, emocional y espiritualmente. La revisión de algunas de estas experiencias nos pueden devolver algunas de estas percepciones, de estas variadas lecturas del espacio: códigos mesoamericanos, ciudades antiguas, estructuras conceptuales en el espacio natural en religiones como la Shinto en Japón, el surgimiento del dibujo occidental para representar lo no existente (las estructuras, el espacio interpretado al que después se le llamará arquitectura), la pintura del paisaje desde los pintores flamencos, los renacentistas, el expresionismo hasta las muy mexicanas visiones de Velasco o el Dr. Atl, la pintura de los aborígenes australianos, el Land Art, la idea de descontextualización del artista Christo, algunas propuestas de arte abstracto entre otras el arte de Gunther Gerzoy, hasta el arte urbano y la intervención. Serán algunas paradas en una revisión que no pretende ser sistemática ni exhaustiva, pero sí sugerente, en donde la interpretación y el discurso visual nos llevan a resignificar al paisaje y a la arquitectura como parte de esta reactualización del mismo, a través de la creación de formas y no-formas que pueblan nuestro inconsciente colectivo contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: Paisaje, arte, percepción, representación, símbolo.

¹ Licenciada en Diseño Gráfico por la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, Maestra en Tecnologías para el Aprendizaje por el Centro Universitario de la Costa de la UdeG. Profesora en la licenciatura de Diseño para la Comunicación Gráfica en el Cuc-UdeG. Investigadora Independiente en temas relacionados al arte, el diseño y el cine. Productora de libros de artista y cerámica artística. Teléfono: (322) 28 109 80, Cel.: (322) 120 76 25. Dirección: Estero Corerepe Lote 114 Casa 7, Col. Real Ixtapa (Banús), C.P. 48280, Ixtapa, Puerto Vallarta, Jalisco, México.

INTRODUCCIÓN

La manifestación de algunos aspectos de la representación del paisaje y del paisaje como representación por parte de una serie de artistas visuales es el hilo conductor de una reflexión desde la realidad construida por parte del hombre sobre su entorno y su integración conceptual a ese entorno. No se pretende negar el paisaje como una realidad física, sea percibida o no. Pero el paisaje no percibido no es paisaje para el hombre en cuanto que no le significa ni produce en él una lectura simbólica y de implicación en el mismo. Por lo que se ponderan estos aspectos para compartirlos con otras visiones sobre el mismo fenómeno, permitiendo que sea visto desde una perspectiva diferente al del biólogo, el arquitecto o el sociólogo, y que a su vez, pueda ser reintegrado por estas otras formas de abordar al paisaje para nutrirlas y completarlas

Se pretende en esta selección un tanto arbitraria (puesto que hay más productores visuales ausentes que presentes, hay más presencia de algunas manifestaciones artísticas que otras), vislumbrar entre el entretejido histórico y del desarrollo de los lenguajes estéticos, la riqueza de la interpretación, del diálogo con el paisaje natural o urbano, de la confrontación con el entorno, la búsqueda de integración y de intervención al espacio que no solo se habita de manera cotidiana, con fines utilitarios o prácticos o inclusive, que nos evocan estas vivencias presentes en nuestra vida pero que no son claramente analizadas.

El objetivo fundamental es concebir al paisaje como realidad construida, como el reflejo de nuestros complejos procesos perceptuales, conceptuales, comunicacionales y experienciales. Y al arte como el espejo donde concientizamos estos procesos, en donde reelaboramos nuestra relación con el paisaje para crear al paisaje simbólico.

DESARROLLO

El mirar hacia afuera, hacia el mundo, desde el punto efímero de un momento, recorriendo con los ojos y con el transcurrir en el espacio, pareciera un acto habitual, casi automático, hecho miles de veces al día, sin aparente sentido, sin embargo, dicho acto es de enorme trascendencia. La repetición constante de abismarnos en el entorno, de penetrarlo y de recorrerlo no sólo implica la movilidad visual y corporal de nuestro ser, sino la movilidad virtual de nuestro pensamiento.

La percepción y vivencia de lo que nos rodea es lo que nos define como el “otro”, el que mira y transforma, el que se sabe habitante de un espacio y, a la vez, el espacio que es habitado por el espacio percibido.

¿Qué tanto de lo mirado se transforma en mirada?, es decir cuánto realmente distinguimos de nuestra realidad a través del acto de percibirle. ¿En qué momento este caótico proceso de aprehender la realidad y ordenarle en el cerebro se transforma realmente en un conocimiento de nuestra realidad inmediata, de nuestro pasar por el mundo?.

Es a fuerza de entrenar la mirada, de domesticar todos nuestros sentidos, de afinar la percepción, de enfocar la memoria, de matizar el pensamiento, que descubrimos y reincorporamos al paisaje lo que nos significa y nos simboliza.

Por otra parte, cuánto de lo interpretado y resignificado es devuelto en nuestro quehacer y transformación constante del mundo, de tal suerte que el paisaje se modifica e incluso se trastoca, a tal punto que deja de ser por sí mismo y se manifiesta en una realidad cultural.

Sobre ello han discutido diversos especialistas y han dado una gran cantidad de definiciones, acotaciones y aseveraciones: por ejemplo, si podemos hablar de paisaje natural o cultural, si el paisaje es territorio o un amplio terreno para simplemente contemplar. Lo cierto es que, desde su origen etimológico, el paisaje está identificado por quien lo vive, lo mira y lo construye (la mayoría de las veces también quien lo destruye).

Este espacio, que incluso nos identifica como un grupo social, una raza, una cultura o un país, que nos da identidad y entidad también nos condiciona y nos marca. Nos distorsiona y

nos estereotipa. El paisaje es resultado del hombre, el cual ha adaptado, reconfigurado, desmembrado y se ha apropiado de este espacio, que es al mismo tiempo superficie e historia.

Por lo que aun la simple contemplación de un amplio espacio geográfico virgen (si es que existe aún tal cosa) es ya un acto cultural. Mirar es interpretar. No hay por tanto un paisaje fuera de nuestra concepción del mismo, porque sin la observación de un ser humano, no hay percepción de un espacio organizado de cierta manera. Es decir el paisaje es una realidad construida y, por tanto, dependerá de la manera en que un hombre o mujer en particular se relaciona con el mismo.

La necesidad de recolectar datos que nos permitan conocer nuestro medio ha llevado a códigos de representación en las ciencias que permitan que todos puedan entender lo mismo de manera inequívoca. De ahí el surgimiento de los mapas, herramientas útiles que traducen al paisaje en una serie de información que tiene diferentes funciones. El arte de la cartografía ha permitido desde tiempos muy antiguos reconocer la geografía y el espacio donde habitamos, conforme se ha explorado de manera más precisa nuestro planeta dichos mapas se han sofisticado y diversificado de tal suerte que de ser parte de una cosmovisión se han transformado en una representación matemática de nuestro entorno en donde se busca exactitud y detalle.

El mapa en su sentido más convencional, parte de una interpretación muy occidental de las cosas, es una traducción de nuestra realidad continua en fracciones, en donde existe una sola lectura, por ejemplo el norte siempre va arriba y el sur abajo, de tal suerte que tenemos una sola manera de entender las formas de los continentes, de los mares, de los polos y de las ciudades. Provocando que estas convenciones, que son necesarias para crear un lenguaje común, se rigidicen en nuestra interpretación cotidiana del mundo, a tal grado que si cambiáramos de posición los mapas existentes nos costaría mucho trabajo interpretar las formas que antes nos eran fácil de reconocer.

En los códigos prehispánicos y novohispanos que se conservan, en donde hay datos geográficos o interpretaciones del espacio, el orden y sentido de las convenciones es otra, la orientación no es de norte a sur sino de este a oeste, es decir arriba del plano está por donde

sale el sol y abajo por donde se mete el sol. Este simple detalle basta para darnos cuenta de que la estructuración del espacio no es natural, es un proceso cultural. No todos percibimos e interpretamos igual y, por tanto, no todos vivimos el paisaje de la misma manera.²

Por otra parte, el hecho de situarnos en un punto determinado para dirigir nuestra mirada a una porción de la realidad ya le da una organización formal y espacial particular. No es lo mismo ver una montaña como el Iztaccíhuatl desde el Valle de México -en un día sin mucho smog, por supuesto-, que verla desde el otro lado, en donde la figura que asociamos a la de la leyenda de la mujer dormida se desdibuja, ni se parece a la vista desde una fotografía satelital en donde la contemplamos de manera cenital o si se toma una determinada ruta para escalarla. Todos estos puntos de vista son parte de la misma realidad, la acumulación de todas estas experiencias nos dan un conocimiento más profundo y rico de nuestro entorno, lo que nos permite tener una visión más dialéctica en donde la constante transformación de la realidad está presente.

Los paisajistas³, pintores, dibujantes y grabadores que buscan en el entorno la fuente de su análisis visual, se adentran en el paisaje de muy diversos modos, para poder interpretar, bidimensionalmente, cada punto de vista que les permite descubrir en un mismo espacio una lectura única y particular.

La manera de estructurar dicha interpretación del espacio estará condicionada por los procesos de percepción propios, de la cultura, de la época y de las técnicas que cada uno de ellos posea. Para algunos la pintura de paisaje es más una meditación y una búsqueda interior, para otros es una manera de conocer y detallar la realidad con una visión más científica que artística. En muchos de ellos hay una manera de entender su entorno o experimentar un acercamiento con lo sagrado a través de la realidad que nos circunda. Sea cual sea la aproximación con el paisaje, ésta requiere de una doble interpretación: la percepción de una fracción de la realidad y en un segundo paso, el uso de un lenguaje

² El código mesoamericano es un claro ejemplo de lo que el paisaje simbólico significa es la representación de un espacio físico, geográfico, cultural, semiológico, sagrado, simultáneamente.

³ Me refiero en este caso a los paisajistas como pintores sin olvidar que también se les denomina así en Occidente a los diseñadores y arquitectos que consideran como parte fundamental de su quehacer al paisaje.

estético propios del dibujo y los materiales pictóricos para, a través de formas abstractas (puntos, líneas, manchas), reconformar lo visto en un plano de dos dimensiones.

Dentro de la pintura tradicional china el paisaje ocupa un lugar preponderante, si bien hay también una exploración sobre la figura humana y existe, como ocurrió en el arte occidental, una búsqueda constante en este aspecto, el paisaje es motivo de estudio y análisis fundamental, claro que está presente el hombre, pero lo está en cuanto que el artista es el que mira y nos devuelve no la copia de su mirada sino el resultado de la interiorización del paisaje en su mente, en su emoción y en su destreza para expresarlo a través del pincel, la tinta, el papel y la piedra.⁴ El arte de paisaje se extendió a otros lugares en Asia y posteriormente a Europa, por ejemplo, el arte japonés tiene una gran influencia de la pintura clásica china y del grabado, de los cuales generaron una visión propia y un arte distintivo.⁵

En Occidente el paisaje se convierte en un género independiente alrededor del siglo XVII⁶, en los Países Bajos⁷, en donde dejó de ser escenografía para acompañar las escenas de las representaciones religiosas o los retratos de los grandes personajes para convertirse en un género en sí mismo.

El paisaje natural y urbano cobró una dimensión particular, en él se vió el gran tema a representar. El paisaje imponía una manera diferente de pintar, puesto que había que salir del estudio y enfrentarse a una realidad cambiante, en donde los colores, las texturas, el clima, el punto de vista desde donde se podía pintar estaban en una constante transición.

De manera simultánea al género de paisaje, surge un subgénero que parece contradecir al primero, pero que sin embargo complementa peculiarmente esta búsqueda de la

⁴ En la pintura tradicional china la tinta se encuentra en barra, de forma sólida, por lo que se utiliza una piedra normalmente ya labrada en forma de cuenco con un desnivel, en donde se talla la barra humedecida y la tinta ya diluida en el agua se va depositando en la parte baja del mismo.

⁵ Basta citar a uno de los grabados más icónicos que continúa siendo una referencia obligada en el arte universal *La gran Ola*, xilografía del maestro Katsushika Hokusai (1760-1849).

⁶ Esto no quiere decir que no existan manifestaciones anteriores en donde el paisaje esté presente, pero la búsqueda de "copiar" con detalle el paisaje surge al final del período que llamamos Renacimiento italiano, en donde algunas técnicas de representación de la realidad se han desarrollado ampliamente, tales como la perspectiva, el claroscuro, el sfumato. Y en los Países Bajos se había perfeccionado la técnica del óleo con lo que la pintura de caballete cobra gran importancia.

⁷ Los Países Bajos lo conformaban Holanda y Flandes que actualmente se le conoce como Bélgica.

representación de lo natural alterado o apropiado por el hombre, una especie de antipaisaje: la naturaleza muerta.⁸

El arte holandés en particular, buscó un realismo que no necesariamente tiene el mismo sentido que ahora le damos a este término. Hay una necesidad en cuanto a la búsqueda de copiar lo más posible lo que se veía, sin embargo la libertad de interpretación de esa realidad la vemos en cuanto a que no siempre se copia de manera exacta el paisaje o la naturaleza muerta, por ejemplo al representar en un cuadro flores que no necesariamente florecen en la misma estación del año se está alterando la realidad inmediata. El paisaje en su aparente ilusión de realidad no es más que un símbolo de sensaciones, conceptos y alusiones religiosas o filosóficas, un paisaje soleado o próximo a la tormenta pudiera ser metáforas visuales que representen alegrías o temores.⁹

Podemos ver incluso en pintores anteriores el origen del paisaje onírico o simbólico propiamente dicho, en donde la suma de elementos reales pero en disposiciones no comunes o poco usuales nos dan una doble lectura, tal es el caso de algunos cuadros del Bosco¹⁰, de quien Pieter Breughel el Viejo, se inspira para realizar sus cuadros de paisaje, a los que regresará constantemente a lo largo de su vida o de escenas en donde vemos un paisaje social plagado de crítica, de moral, de sátira, imágenes que son más fábula visual que realidad aparente.

Fuera de los Países Bajos, Lorraine¹¹ por su parte, reinventa al paisaje dándole un carácter idealizado en donde se desarrollan historias míticas o religiosas.

⁸ La naturaleza muerta es un género que al contrario de lo que parece es terriblemente simbólico, el acto de colocar flores diversas dentro de un florero creando una composición completamente artificial no es sólo (como ocurre en los ejercicios contemporáneos de análisis de las formas o los cuadros comerciales que quieren imitar al género) un pretexto, recordemos que el concepto de la "forma por la forma" todavía no existe en esta época. La flor representa desde el Medioevo valores o emociones, tanto por su forma como por su color, por lo que una composición floral puede tener un significado moral o filosófico. Asimismo los bodegones en donde la disposición de animales muertos o alimentos a medio comer nos recuerdan la brevedad de la vida o la muerte presente en nuestra existencia. Pintores como: Willem van Aelst (1625 ó 1625-1683), Willem Claesz Heda (1597-1680), Jan Davidsz de Heem (1606-1684), Abraham Mignon (1640-1679), entre otros, son claro ejemplo de ello.

⁹ Encontramos grandes representantes como Gillis Van Coninxloo (1544-1607), Esaias van de Velde (1590-1630), Jacob van Ruysdael (1628-1682), Jan van Goyen (1596-1656), entre otros.

¹⁰ Hieronymus Bosch (1450-1516). Por desgracia se ha descontextualizado su obra y algunos han interpretado sus cuadros como fantasía exacerbada o un pionero del surrealismo, sin embargo El Bosco retrata con exactitud en su visión simbólica una realidad social, religiosa y moral de su época.

¹¹ Claude Lorraine cuyo nombre real era Claude Gellée (1602-1682).

La naturaleza despierta en artistas de la época sensaciones y emociones que les lleva incluso a evocar el pasado panteísta que tiene eco sutil a lo largo de Europa a pesar de los siglos de dominación de las religiones monoteístas. Dicha vivencia mística con respecto al paisaje se encontrará presente a lo largo de toda la experiencia artística del hombre occidental, a pesar de que habrá periodos de preponderancia de la razón o el empeño de la objetividad, creando una falsa dicotomía que aún ahora se discute.

El artista encontrará en el ejercicio de la pintura del paisaje un renacimiento de sus búsquedas más profundas tanto existenciales como religiosas. Y la exaltación de los sentidos a través de las manifestaciones más extremas de la naturaleza, como pueden ser las catástrofes tales como, inundaciones, incendios, erupciones de volcanes, que le llevan a concebir el paisaje no como una imagen estática, enfrentándolo a la dimensión de la representación de lo dinámico.¹²

Para el siglo XVIII la pintura de paisaje y de marinas¹³ está bien asimilada en Europa y en otras partes del mundo, como un ejercicio de representación de la naturaleza y de su acompañamiento por el hombre. Oscila entre la búsqueda de mayor grado de ilusión, es decir, de lograr la “apariencia” de la realidad a un mero pretexto temático que le sirve como metáfora del mundo humano. Es decir de un naturalismo en donde se busca copiar o imitar a una traducción más o menos parecida o evocadora de lo que se mira.

Canaletto¹⁴ pintor que hereda de la tradición Renacentista el lenguaje sobre la representación de la tridimensionalidad, busca en sus paisajes -sobre todo los urbanos- usar la perspectiva no para alejar y separar en una jerarquía de tamaño, color e intensidad, los planos y los elementos propios de la composición, sino para descubrir la posibilidad (como se puede lograr con algunos objetivos de la cámara fotográfica contemporánea) de “aplanar” los planos y acercar la escena, sin que dicho artificio se vea forzando. Por lo que vemos detalles de algunas partes lejanas como si el aire tuviera una gran ligereza, con colores vibrantes y

¹² Son muchos los pintores de la época y posteriores a ella que sintieron atracción por retratar este tipo de temas tal es el caso de Claude *Joseph Vernet* (1714-1789) que desarrolló el difícil reto de pintar temporales y tormentas o Abraham-Louis Rodolphe Ducros (1748-1810).

¹³ Las pinturas relacionadas al mar se les ha denominado marinas, sin embargo considero al género parte de la pintura de paisaje. Hay sobre este punto material de discusión, ¿Es el mar paisaje en sí mismo o parte del paisaje, sólo cuando está incluida parte de la tierra que le circunda?. El mar es un tema de gran fuerza simbólica en el arte universal.

¹⁴ Giovanni Antonio Canal (1697-1768), nacido en Venecia. Pintor que se separa paulatinamente de la tradición del claroscuro y busca atmósferas más luminosas. Buscando capturar una transparencia del

lentos de reverberancias. Tuvo cuidado de copiar con mucha fidelidad la topografía del lugar, lo que crea en el espectador la sensación de absoluto realismo, de tal suerte que se convierte en verdaderas “postales”, que permiten devolvernos el recuerdo intenso de lo que Venecia era en ese entonces.

Otros artistas tales como Watteau o Boucher¹⁵ encontraron en el paisaje el espacio para poner en escena idílicos encuentros amorosos, son estos paisajes bucólicos y sensuales el paradisiaco universo de las fiestas galantes y colmaron sus cuadros de una tenue luz que llena con un tono artificial las fantasías de una naturaleza hecha para exaltar el gusto por la vida y el placer.

Sin embargo nadie demostrará mayor búsqueda de interiorización del paisaje y a la vez mayor búsqueda de representar la esencia misma de la realidad que Turner,¹⁶ en él no vemos el desarrollo de grandes técnicas efectistas para imitar la superficie de las cosas, sino la profunda observación de lo que es difícil de representar por su gran movilidad: la luz, y con ello, el instante, el romper de las olas, el viento en una tormenta, la bruma, el aire, lo que se percibe con todos los sentidos y que se hace escurridizo “decir” a través de la imagen¹⁷ visual. El paisaje es entendido como una fuerza en constante cambio.

Surgen pintores como Constable¹⁸ que se dedican a recuperar el paisaje que ha quedado impreso en su memoria, pero que basan su búsqueda en referencias directas, inaugurando un gran periodo de artistas que salen al aire libre para retomar del paisaje mismo los elementos que les evocan emociones profundas. Este proceso provocará en dicho pintor un desapego cada vez mayor del realismo directo para pintar con mayor añoranza y sentimiento. No es la forma lo que importa, es de nuevo la luz, la profundidad de campo, los detalles que varían constantemente y que hacen que nuestro propio ser se estremezca y se integre en lo que se ve.

¹⁵ Jean-Antoine Watteau (1684-1721, François Boucher (1703-1770).

¹⁶ Joseph Mallord William Turner (1775?-1851), no confundir con su homónimo William Turner (1508-1568) interesado, curiosamente por la naturaleza, pero en otro sentido siendo un gran botánico y uno de los primeros ornitólogos modernos.

¹⁷ Entendiendo por imagen su significado latino: *Imago* (representación).

¹⁸ John Constable (1776-1837).

En búsqueda de un naturalismo menos rígido al académico, pero de un realismo lejos del subjetivismo de los pintores románticos, nos encontramos en el siglo XIX con una serie de pintores que rescatan el paisaje desde un pueblo pequeño en Francia llamado Barbizon¹⁹ recorriendo y transitando por esta pequeña zona descubren intensidades poderosas y asombro ante la fuerza poética que el entorno transpira e inspira.

Está claro que los pintores impresionistas que vendrán posteriormente, obtienen de sus antecesores un conocimiento rico en cuanto nuevas técnicas pictóricas y nuevas visiones de la realidad que la ciencia aporta con respecto a la percepción, la luz y la imagen.

Por otro lado, el surgimiento de la fotografía permite que los artistas visuales descubran otra manera de observar. La fotografía hace evidente una serie de factores que no habían sido tomados en cuenta de manera clara, entre ellas, que el encuadre que hacemos del paisaje es arbitrario y ficticio, porque a través de una fotografía nos damos cuenta que siempre quedarán cosas fragmentadas que nosotros quitamos en un primer plano o eliminamos para generar una composición predeterminada; que la realidad no es lo que vemos, que va más allá de ello. Por eso para un pintor impresionista la verdad era la luz, sin embargo ésta es una realidad que se escapa constantemente. El paisaje es fugaz y sólo se pinta de manera precisa el instante que captamos al aire libre, con todas sus imprecisiones e intensidades. El paisaje es etéreo no es material, es una impresión breve y a la vez eterna a través de la interpretación del trazo rápido sobre el lienzo. Hay mucho de evocación sensorial en el paisaje impresionista.²⁰

¹⁹Se le llamó Escuela de Barbizon a una serie de artistas que se reunieron para buscar a través del paisaje no sólo un ejercicio de técnica y de profanidad de campo sino de un claroscuro atmosférico que con minucioso detalle devuelve al espectador un entorno vívido y poblado de significados. Entre los más destacados se encuentran: Théodore Rousseau (1812-1867) el iniciador del movimiento, Jean-François Millet (1814-1875), Camille Corot (1796-1875), Georges Michel (1763-1843), Charles-François Daubigny (1817-1878), Virgile Díaz de la Peña (1807-1876), Gustave Courbet, (1819-1877) posteriormente tendrá un desarrollo lejos de la escuela que tendrá una gran repercusión sobre todo en los pintores que posteriormente se llamarán impresionistas.

²⁰ Algunos de los grandes maestros impresionistas interesados en el paisaje son Claude Monet (1840-1926), Edouard Manet (1832-1883), Jean Renoir (1894-1919), Alfred Sisley (1839-1899) entre otros, un caso aparte por su trascendencia e influencia en artistas posteriores es Paul Cézanne (1839-1906).

Nada tiene de extraño que la primera exposición impresionista se haya realizado en el estudio del fotógrafo Nadar, la fotografía era una nueva expresión artística que se consideraba pasajera al igual que al movimiento que surgió como una de las primeras vanguardias históricas del siglo XX, aunque su inicio se haya dado todavía con un pie en el siglo XIX. La manera de ver había cambiado y con ello la conceptualización del mundo.

La fotografía²¹ de paisaje descubre una nueva manera de ver efectivamente, pero tampoco es literal en su representación. Sin embargo las imágenes capturadas por la cámara se tornan por sí mismas dignas de contemplación. Se dice que la fotografía es como pintar con luz, implica una reconstrucción de la realidad a partir de un medio, que a pesar de su evolución, sigue ofreciéndonos un punto de vista versátil de lo que nuestro ojo a veces no logra percibir. No importa cuál sea el nivel de interferencia entre nosotros y el mundo, su lenguaje se ha consolidado y nos arroja una realidad construida y reconstruida, en muchas ocasiones, que articula una experiencia de lo externo como parte de una vivencia conceptual más allá de lo aparentemente natural.

Si bien es cierto que durante toda la historia del arte moderno el centro fundamental del quehacer artístico se ha centrado en la figura humana o la interpretación de las inquietudes existenciales del hombre. El paisaje ha permanecido como un lazo que nos reunifica con el entorno.

Para Velasco²² el paisaje está muy ligado a su aspecto científico, su formación académica le permite crear esta unión entre arte y ciencia, tiene esa doble mirada, hay una búsqueda de encontrar el equilibrio entre una realidad interpretada pero con un gran cuidado en los detalles, en donde las plantas, las piedras, los animales que aparecen en sus lienzos guardan una coherencia con el paisaje biológico y geográfico; así como un conocimiento sobre la arquitectura que le permitió combinar el mundo natural con el entorno creado por los transformadores de ese entorno, o sea los hombres.

²¹ Existe una larga tradición del género de paisaje en la fotografía desde las increíbles vistas de Eadweard Muybridge, seudónimo de Edward James Muggeridge (1830-1904) que con una cámara tan rudimentaria logró imágenes de una belleza insólita, hasta los planteamientos más personales y expresivos como los paisajes casi impresionistas de Alex Hütte (1951), entre otros extraordinarios fotógrafos que trabajan el paisaje desde diferentes ángulos.

²² José María Tranquilino Francisco de Jesús Velasco Gómez, mejor conocido como José María Velasco (1840-1912).

En un sentido similar pero con una libertad creativa con respecto a los cánones establecidos por la academia, el Dr. Atl²³ ha perpetuado en nuestra memoria histórica el paisaje mexicano sobre todo en su estudio sobre los volcanes que lo llevó inclusive a presenciar la erupción del volcán Paracutín, en Michoacán, experiencia que aparte de presenciar se dio a la tarea de documentar exhaustivamente.

Aunque Francisco Goitia²⁴ tiene una obra que abarca diversos temas, es particularmente existencialista en los paisajes que pintó, cargados de una crudeza propia de quien ha visto la vida y la muerte de cerca.

Muchos años después Gunther Gerzso²⁵ se inspiró en las ruinas, sobre todo de las culturas mayas, que admiraba profundamente, para presentarnos una visión cenital abstraída de dichos paisajes, restos de ciudades sagradas.

El dibujo, la pintura, el grabado, la fotografía, son medios de conocimiento y de diálogo con el paisaje, nuestra manera de interactuar y darle un significado más allá del transcurrir en un espacio determinado. Me reconozco en esta masa de tierra, agua, materia orgánica. Me integro en este espacio creado, que me rodea y le llamo ciudad, pueblo o barrio.

¿Es el paisaje entonces un lugar físico o un espacio conceptual de múltiples interpretaciones, puesto que la realidad misma tiene este sentido de plurisignificancia?

Hasta ahora se ha considerado la interpretación del paisaje a través de los medios artísticos convencionales sin embargo a la par de este ejercicio de hacer nuestro el entorno natural o cultural, de traducirlo en signos que generan formas, texturas y color, de construir un paisaje a través de un lenguaje visual, el hombre se ha relacionado con la propia naturaleza y su entorno de manera simbólica por excelencia, es decir el paisaje sagrado.

En la experiencia inmemorial del ser humano el paisaje ha sido también el lugar donde lo sagrado se hace evidente. Lo sagrado obtiene su diferenciación con lo profano no sólo por su

²³ Gerardo Murillo mejor conocido por su seudónimo Dr. Atl (1875-1964).

²⁴ Francisco Goitia (1882-1960) fue un artista difícil de clasificar en alguna corriente, testigo presencial de Revolución Mexicana como pintor oficial del general Felipe Ángeles, su visión de la realidad y su entorno nunca dejó de tener un marcado tinte expresionista.

²⁵ Gunther Gerzso (1915-2000) Pintor, escritor, escenógrafo, director de arte en cine, entre otras actividades.

propiedad intrínseca, sino por su capacidad dialéctica de manifestarse en lo profano: sacralizando, vinculando, transformando, religando, el mundo en una realidad simbólica. En las culturas primordiales,²⁶ toda actividad humana y natural está claramente marcada por la relación del hombre con lo sagrado: los ciclos naturales, la alimentación, la reproducción, el nacimiento, la muerte, las relaciones sociales y familiares, la agricultura, el conocimiento, etc. Los macrosistemas que conforman el conocimiento y la relación emocional con el mundo y consigo mismo, son concebidos como un todo, donde lo sagrado no es una pequeña y aislada parte, desvinculado de lo demás. De ahí que en estos sistemas de pensamiento y de vida, la realidad sea complementada con lo visible y lo invisible simultáneamente, la integración de ambos aspectos es la base de toda cosmovisión.

En el mundo Occidental contemporáneo lo sagrado ha sido reducido al aspecto formal de una religión homogenizante particular y a un espacio físico determinado: la iglesia o templo, fuera de ahí es muy raro que lo sagrado se manifieste y la realidad con toda su compleja conexión—tanto concreta como inmaterial—entre el hombre y el mundo, ha sido secularizada, adaptada a las necesidades productivas de las economías nacionales y que responde a una clara ideología dominante internacional.

Por lo que resulta muy difícil de comprender cómo es que en el paisaje se encontraba o se encuentra lo profano y lo sagrado al mismo tiempo. Pero no olvidemos que todo sistema religioso antiguo o contemporáneo se basa de manera literal o sublimada en conceptos tales como montaña sagrada, árbol sagrado, río sagrado, lago sagrado, tierra sagrada.²⁷

Un ejemplo esclarecedor desde una visión artística es el caso del pintor cubano Wilfredo Lam, cuya relación entre un lenguaje visual contemporáneo reinterpreta el mundo sagrado y profano del Monte, donde los Orishas yorubas se manifiestan.²⁸

²⁶ Prefiero referirme a culturas primordiales para evitar la actitud eurocentrista y del concepto de cultura superior vs inferior, Mucho se ha discutido sobre lo terriblemente discriminatorio y exclusivista el empleo de términos como: primitivo o arcaico. Ya que se ha demostrado que muchos grupos culturales desaparecidos fueron altas civilizaciones y que, clasificar las culturas contemporáneas según la única experiencia occidental de "civilización avanzada" no es objetivo ni permite la comprensión precisa de complejos culturales diferentes.

²⁷ Muchas ciudades están basados en los mitos fundacionales: Tenochtitlán o Jerusalén se basan en el concepto de la tierra prometida, la tierra sagrada, la tierra dada por lo divino.

²⁸ Wilfredo Lam (1902-1982) pintor cubano cuya relación entre su formación como artista y su cosmovisión religiosa generarán en su época de madurez una obra poderosamente simbólica.

Es en las cuevas prehistóricas que se encontraron los primeros ritos mortuorios y pintura rupestre, que intentan fijar una interpretación sobre la naturaleza misma y la relación doble que tiene con el hombre, que se extiende ante un complejísimo tejido de significados.

En el Shintoísmo²⁹ por ejemplo, antes de que el templo se desarrollara, es el propio paisaje el que se señala como sagrado a través de un signo cultural que es el Torii, la puerta que marca el tránsito de lo pagano a lo sagrado, es en los árboles que se colocan en papel, las oraciones dirigidas a los kamis, son a través de cuerdas que se delimitan las presencias míticas y profanas.

No hay templo antiguo que no se encuentre en un lugar sagrado con anterioridad, no es el templo lo que lo sacraliza sino el espacio natural que es sagrado en sí mismo, el hombre simplemente lo resacraliza, lo señala, lo acentúa. Los volcanes de muchas culturas son espacio de depósitos de ofrendas en sus cuevas. Todos los templos budistas o taoistas están relacionados a montañas, bosques, lagos, sagrados. No hay una pirámide mesoamericana (que es de por sí una reinterpretación de la montaña sagrada) que no se encuentre en un espacio considerado sagrado *per se*, como es el caso de la llamada Pirámide del Sol de Teotihuacan, la cual no tendría ningún sentido si no se encontrara sobre una cueva lobulada³⁰. Muchos templos egipcios se encuentran excavados en montañas. Los templos griegos se encuentran en montes, sobre cuevas, en donde nacen ríos o manantiales, en medio de lo que alguna vez fue un bosque.

Posteriormente el hombre busca marcar y sacralizar los espacios naturales a través de ritos y objetos sagrados, de tal suerte que habita un doble espacio, un paisaje eterno que es el divino y uno cambiante que es el humano. Y es tan contundente este concepto que no hay cultura invasora que no busque desarticular la cosmovisión de la cultura dominante y por lo tanto su entidad profunda, sino destruyendo sus espacios sagrados naturales o culturales y ahí mismo, en ese mismo espacio implantar su propia cosmovisión a través de su religión.

²⁹ Una de las religiones más antiguas de Japón donde los *kami*, los poderes, las fuerza, los “espíritus” de la naturaleza y el destino, permean toda la experiencia humana.

³⁰ Se refiere a una cueva que consta de más de una cámara. En el caso de la cueva a la que se hace mención está compuesta de cuatro espacios que se unen.

En el caso de las culturas nómadas, las que penosamente sobreviven en la actualidad, la lucha por conservar el paisaje que les es propio, no sólo en términos de legitimidad histórica, legal, política y económica, se debe sobre todo a que éste no es un espacio que contiene exclusivamente riquezas explotables, recursos naturales importantes, es el territorio sagrado, en donde se escribe la vida de toda una comunidad, de sus creencias, de su razón profunda de ser. Esta noción queda de manera muy adulterada en las ideas de peregrinación a los lugares santos por las religiones monoteístas, en donde el viaje, el camino es parte de toda una transformación interna del espíritu, es un camino ritual, simbólico, purificador, en donde se encuentra lo sagrado en el entorno inmediato, al que se va descubriendo, se va encontrando, se va “leyendo” en el proceso mismo del caminar.

Como lo sagrado y lo profano se encuentran entretejidos en los paisajes que el hombre ha creado a partir de los naturales existentes, éste ha sido un motivo de reflexión de los artistas contemporáneos para descubrir nuevas formas de interpretarle.

La artista Rossella Namok³¹ cuya fuente fundamental de su proceso creativo está en el dibujo ritual en arena que las mujeres de su comunidad realizan de manera ancestral, en donde a través de una serie de signos trazados de manera efímera en la tierra misma se van narrando el transcurrir de su paso por el paisaje mítico sagrado que es a la vez el paisaje natural cotidiano. Resignificando este lenguaje secreto y sagrado, Rosella despliega en sus acrílicos su propio código que al espectador occidental le puede parecer más cercano al arte abstracto.

A partir de los años de mediados del siglo XX propuestas tales como el *Land Art*³², y el llamado Arte Urbano³³ dotaron de un nuevo lenguaje a los artistas contemporáneos que no

³¹ Rosella Namok (1979) pertenece al grupo de artistas de Lochart River que tienen un pie en la modernidad y otro en la tradición. En general, el arte aborigen australiano contemporáneo es leído en Occidente desde la estética surgida de los movimientos abstractos norteamericanos, sin embargo en este trasvase de medio (de la cueva o la corteza al lienzo, de la pintura ritual a la acrílica) todavía está presente el relato mítico. En esos aparentes círculos y puntos, por ejemplo, que interpretamos desde las leyes de la composición se encuentra una representación bastante realista de la topografía y de la geografía australiana. Es decir la pintura tradicional australiana es paisaje simbólico y los pintores jóvenes no han perdido este origen pero se están integrando a la corriente del arte dominante sin que para ellos haya contradicción, aunque la percepción de su trabajo queda parcializada.

³² El *Land Art* surge como propuesta a finales de los años sesenta, sin embargo está vigente en el trabajo de muchos artistas contemporáneos, que prefieren denominar su quehacer como intervención en el medio ambiente. Muchas de estas manifestaciones tiene un alto nivel efímero por lo que en ocasiones queda el testimonio fotográfico.

se conformaron con interpretar el paisaje sino que retomaron, desde el discurso del arte, la intervención sobre el propio paisaje.

Richard Long³⁴ en su larga trayectoria ha establecido un diálogo muy complejo con respecto a intervenir de manera múltiple al paisaje, en actos como la creación de líneas sobre algún terreno natural a partir de recorrer y pisar constantemente hasta dejar impresa una forma tan conceptual como es la línea. De evocar el paisaje en espacios cerrados como en galerías o museos en donde atraviesa el recinto salpicando de barro, generando caminos truncados en el piso. Creación de composiciones circulares con piedras, madera, materiales naturales llevados al espacio cerrado o dejados sobre el paisaje mismo. El caminar y recorrer es el acto de resignificarse en un espacio determinado. El ser arte del paisaje y al mismo tiempo, el generador del mismo.

Por su parte Christo³⁵ que comenzó envolviendo y “empaquetando” objetos pequeños y espacios de pequeña escala, encontró en el paisaje la posibilidad de descontextualizar y acentuar los espacios clausurados. Son famosos el empaque de edificios y el envolver islas o costas, también el invadir el espacio con elementos inusuales tales como telas o sombrillas. El juego de embalar y de ocultar, permite un cuestionamiento con respecto a nuestra observación del entorno, la acentuación de lo que existe debajo de un envoltorio de grandes proporciones y cuestiona la cosificación del medio ambiente. Sus intervenciones imponen el plano cultural y la presencia de la realidad traducida desde lo humano.

Ana Mendieta³⁶ encuentra en la intervención una relación simbólica entre territorio-cuerpo-exilio, donde su cosmovisión exuda una búsqueda profunda de ser, de estar siendo en un tiempo y un espacio. Trastoca ritualmente los conceptos de poder, de frontera, de integración y marginación.

³³ El Arte Urbano se podría considerar como la intervención en el paisaje urbano, dicha intervención puede ser incluso ilegal como ocurre con el graffiti. La intervención urbana está siendo abordada desde la experiencia original del Art Street hasta los discursos del arte culto.

³⁴ Richard Long (1945) es uno de los máximos exponentes del movimiento *Land Art*.

³⁵ Christo Vladimiro Javacheff (1935), gran parte de su trabajo fue en colaboración con la artista Janne-Claude (1935-2009). Se le incluye dentro del movimiento de *Land Art*, lo cual no le gusta, él prefiere la denominación de *Environmental Art*.

³⁶ Ana Mendieta (1948-1985), artista conceptual cubana que vivió exilada en Miami, En sus reflexiones artísticas hay una actitud ritual la sangre, la tierra, el mar, una visión mística de integración entre el paisaje y el cuerpo, el cuerpo como paisaje y el paisaje como cuerpo.

María Elvira Escallón³⁷ en trabajos como “Nuevas Floras”, propone, como tema constante de su producción, los límites entre lo natural y lo cultural, en esta intervención directa sobre el paisaje y, después de una profunda investigación botánica, retoma el tallado en su sentido tradicional y coloca en los árboles estas tallas directas o añadidas, como una especie de continuidad en donde el árbol es culturizado, sometido a cánones estilísticos tanto escultóricos como arquitectónicos, por ejemplo el árbol-columna, ya no visto como una representación simbólica sino de manera absolutamente literal. No es la naturaleza muerta lo que prevalece sino el paisaje humanizado.

En ese sentido, el Arte Urbano de Héctor Zamora³⁸ es mucho más cuestionador en cuanto la existencia en la selva de concreto. En muchas de sus instalaciones dentro de espacios con alto grado de significación como en el caso de su intervención a la fachada del Museo Carrillo Gil, donde hace un comentario muy ácido con respecto a la realidad social y económica de la ciudad de México, encontramos una instalación que es más social, que involucra elementos más complejos con respecto al derecho al espacio, la territorialidad, el hábitat y el entorno. No es coincidencia que haya titulado este acto híbrido entre el arte y la arquitectura, puesto que es un espacio habitable, como “Paracaidista”. La pieza, una especie de parásito antiarquitectónico, contiene dentro de un aparente desorden, un discurso muy cuidado y controlado que pretende el análisis y reflexión del espectador, desde la esfera de una estética de la pobreza y la marginación.

El paisaje nos acompaña en nuestro proceso de conocer, es el entorno en el cual se desarrolla nuestras actividades y nuestra constante transformación de lo que pensamos. Sin embargo hemos perdido nuestra sensibilidad ante el contexto y nos hemos ensimismado en lo cercano, en lo fragmentado, en lo seccionado. Sin darnos cuenta de que este hecho nos ha creado “otra realidad”, en donde lo natural ha dado paso a lo artificial, al artificio, preferimos como bien celebraba el gran poeta Baudelaire los “mundos artificiales”, producto en su caso de una realidad expandida o contraída, según se quiera ver, por el alcohol y las

³⁷ María Elvira Escallón (1954) artista colombiana cuyo eje reflexivo es la memoria, la naturaleza y su límite o integración con la cultura.

³⁸ Héctor Zamora (1974). Su trabajo gira en varios ejes pero el común denominador es la resignificación del espacio urbano.

drogas, y que en nuestra era está dándose por la experimentación alienante ³⁹ de las tecnologías, especialmente con el surgimiento del video, de lo digital y de los sistemas de inmersión en la realidad virtual. El principio es similar parafraseando al gran “poeta maldito”: una flor artificial es mucho más bella que una natural puesto que esta última se irá degradando, morirá y se pudrirá, en cambio la artificial se conservará intacta, en un permanente instante de esplendor.

Es ahora a través de una pantalla, que miramos, nos miramos y miramos nuestro entorno. Nos sorprende sobremanera que el árbol digital se parezca tanto al árbol real, que podamos simular sus formas desde 360 grados, que en verdad pareciera que el viento lo mueve y que tiene una apariencia terriblemente tridimensional. De hecho, el concepto de lo 3D ha sustituido la experiencia de la tridimensionalidad de la realidad. Podemos, a través de un traje de inmersión, manipular ese árbol y escuchar el viento entre sus ramas, posiblemente podremos en un futuro no muy lejano oler a ese árbol virtual. Nos quedamos absortos ante la imagen en movimiento de una pecera simulada que sirve de descansar pantalla en nuestra computadora o cuidamos con absoluta devoción una pecera en Facebook, sin que los animales reales que se encuentran en el mundo cotidiano nos importen.

Estamos perdiendo la capacidad de retomar la información que el mundo nos proporciona de manera inmediata, constante, las sutilezas y los matices del crecimiento, el movimiento y el transcurrir del tiempo en las montañas que nos circundan, en el jardín de la casa o en la banqueta junto a la parada del camión. Nos hemos desvinculado con lo que nos rodea para vivir en una simulación constante. No nos percatamos de la luz cambiante, de la transformación de las sombras, del surgimiento de nuevas texturas, del nacimiento o envejecimiento de las plantas, de los colores que inundan nuestro sentido de la vista. El paisaje se ha convertido en una escenografía, a veces menos excitante que el último juego de la consola de moda.

El paisaje urbano se ha convertido también en un cliché, las ciudades están perdiendo su propia identidad a favor de una aparente modernización universal, en donde el canon

³⁹ Con ello no pretendo “satanizar” a las Nuevas Tecnologías, sino señalar su uso evasivo, poco reflexivo. Por su parte, los artistas jóvenes están desarrollando discursos de alto grado tecnológico pero que contienen cargas ideológicas y de una nueva estética invaluable.

occidental ha demostrado su absoluto fracaso como modelo válido para todos. La pobreza es lo único que se ha democratizado y con ello los cinturones de pobreza, los barrios marginales, los conjuntos habitacionales. Lo mismo da si es una vecindad de la ciudad de México o una favela en Brasil, un solar en Cuba o un barrio bajo de Francia, lo mismo da Bagdag que Tijuana. El terregal es el mismo, los perros callejeros son los mismos, la suciedad y la basura es la misma, la violencia es la misma.

Pero seamos justos: las carreteras, los puentes, los supermercados, las plazas, las unidades habitacionales, las zonas elegantes y las colonias de los ricos, todos, todos también, se parecen. El paisaje es el mismo, con una montaña de más o de menos, con un río contaminado de más o de menos, con la misma sensación de mirar un muro, una pared que no permite ver el mar o la pradera cercana. El paisaje natural se veda, se nos niega, se nos aparta a pesar de estar ahí a unos cuantos metros.

Basta entrar a la ciudad de Puerto Vallarta, el mar es propiedad de los hoteles, de los cruceros, de los extranjeros, de los niños bien, de los *springbrakers*. Nadie nos impide la entrada salvo que no se puede pasar, no se puede estar, no se puede ser. El mar se nos entrega por trozos, cuando pasamos en el camión o en el coche cerca del embarcadero o el puerto naval, en un semáforo entre las calles del malecón. Pero ese mar ya no es nuestro, es un mar como prestado, como absolutamente ajeno, un mar que nos hace pensar en otro mar, en el mar de las películas, en el mar de los ensueños, en el mar de la pecera de la computadora que no es el mar que el inconsciente tiene presente, ese mar arquetípico que es símbolo original de la creación, de la madre agua, del caldo primigenio de donde surgió todo, incluyendo por desgracia, este mar contaminado por petróleo, desecho de los hoteles y vómito de turistas intoxicados.

El paisaje intervenido pero no con fines pragmáticos o científicos, no como una experiencia exclusivamente religiosa, sino como el espacio conceptual por excelencia, ha sido durante todo el siglo pasado y principio del XXI una búsqueda recurrente en los artistas no solo visuales, sino también para los músicos (hablamos ahora por ejemplo de experimentación con respecto a los paisajes sonoros), para la danza, el teatro, el cine, por supuesto el arte multimedia, el arte digital y el *artnet*.

Por lo que el paisaje es una realidad constituida por símbolos, en cuanto realidad construida. Y simbólicamente, nos acerca a una realidad enriquecida por todos aquellos que la viven, la experimentan, la recrean y se la apropian. No hay paisaje sin el hombre, pero tampoco habría hombre sin paisaje. Somos el paisaje que construimos y destruimos, somos el paisaje que habitamos y que en el que no estamos.

Miremos hacia el cielo para encontrarnos y perdámonos en las profundidades del mar para seguir siendo humanos.

CONCLUSIONES

El paisaje simbólico es la realidad construida a partir de nuestra percepción, vivencia, reflexión, interpretación y traducción del paisaje físico. Nuestra manera de apropiarnos de la realidad es al fin y al cabo una forma humana de implicarse e involucrarse con lo que no somos, con lo otro que es lo externo, lo fuera de nosotros mismos.

Como todo ello se da en una relación dialéctica, que se transforma constantemente, según vamos profundizando en nuestras propias experiencias individuales como colectivas, no podemos dejar de ver, de sentir y de interpretar como seres humanos, por lo que el paisaje es parte de un proceso de resignificación y un espacio conceptual en donde constantemente regresamos para reencontrarnos.

BIBLIOGRAFÍA

(Coordinador), R. P. (1981). México: Herrero-Promexa.

Eliade, M. (1972). *Tratado de Historia de las Religiones*. México: ERA.

Johansson k., P. (2001). La imagen en los códices nahuas: Consideraciones semiológicas. (I. d. Unam, Ed.) *Estudios de la Cultura Náhuatl* (32), 69-124.

Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Rowley, G. (1980). *Principios de la pintura china*. Madrid: Alianza Editorial.

Ruido, M. (2002). *Ana Mendieta*. Guipúzcoa: Nerea, Col Arte Hoy.

S/A. (s.f.). *María Elvira Escallón*. Recuperado el 12,13,14 de Junio de 2010, de María Elvira Escallon: <http://mariaelviraescallon.org>

Salvat, J. (. (1970). *Enciclopedia Historia del arte*. Barcelona: Salvat.

Sutton, P. C. (1994). El Siglo de Oro del paisaje holandés. (C. Hispano, Ed.) *Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza*, 284 p.: il.