

TRES ACTITUDES DEL PAISAJE

OLIVIA COUTAND TALARICO



REPRESENTACIÓN PICTÓRICA - PAISAJE - DESCRIPCIÓN
PERCEPCIÓN - PROYECTO

ESTE TEXTO SURGE A PARTIR DE LA CLASE DICTADA EN ABRIL DE ESTE AÑO EN EL SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DEL MAGÍSTER EN ARQUITECTURA Y DISEÑO (PUCV), DONDE, CON EL MARCO GENERAL DEL TERRITORIO Y LA NATURALEZA, SE PROPUSO UN ABORDAJE DESDE EL ARTE PICTÓRICO. LAS LARGAS CUARENTENAS PRODUCTO DE LA PANDEMIA NOS HAN OBLIGADO A OBSERVAR LA EXTENSIÓN CON EL FILTRO DE SUS REPRESENTACIONES: FOTOGRAFÍAS, PLANOS Y DIBUJOS NOS INFORMAN A TRAVÉS DE LA PANTALLA SOBRE EL TERRITORIO QUE NOS PROPONEMOS ESTUDIAR. PERO LA BÚSQUDA DEL DATO OBJETIVO CON FRECUENCIA VELA EL ÁNIMO O PREDISPOSICIÓN DETRÁS DE CADA IMAGEN, Y EN ESTO, LOS ESTUDIOS DEL PAISAJE Y LA HISTORIA DEL ARTE PODRÍAN SER UN APORTE. A CONTINUACIÓN, SE PROPONE REFLEXIONAR, A PARTIR DE LA OBSERVACIÓN DE REPRESENTACIONES PICTÓRICAS, SOBRE LO QUE SE DENOMINARÁ COMO TRES ACTITUDES DEL PAISAJE: DESCRIPTIVA, PERCEPTUAL Y PROYECTUAL.

SON muchos los autores que han establecido el paisaje como una relación entre el ser humano y el mundo, distanciándose de la idea que lo ubica en una analogía con la naturaleza o el territorio no intervenido. De hecho, los estudios del paisaje frecuentemente apelan a las representaciones como fuente de conocimiento, pues estas hablan de esta relación cognitiva entre nosotros y el entorno. Esto conlleva dos premisas: que el paisaje no existiría sin nuestra predisposición y reconocimiento, y que podemos acceder a él a través de sus representaciones.¹

En estos días, cuando las prolongadas cuarentenas nos obligan a priorizar el habitar interior, sugiero acercarnos al paisaje a través de la pintura. El abordaje de oficios como la arquitectura y el diseño es a menudo operativo, es decir, busca en el territorio claves conceptuales que señalen vías posibles para su intervención. Sin descartar esta mirada, lo que se buscará aquí es ubicar al lector en un estado de reflexión anterior, para a través de la contemplación de representaciones, descubrir actitudes frente al paisaje. La observación detenida de algunas obras de arte podría dar luces sobre aspectos que anteceden la intención creativa de aprehender el territorio, como la actitud, en el sentido de la disposición al conocimiento cuando enfrentamos el mundo que nos rodea.

Los tres episodios que aquí se presentan no se relacionan con sus posibles influencias en las formas de intervención del territorio, sino más bien con su capacidad de explicar ese ánimo o predisposición al representarlo. Veremos entonces tres momentos del arte que exaltan lo que nombro como actitudes del paisaje: la *descriptiva*, la *perceptual* y la *proyectual*. En la primera se introduce el arte holandés del siglo XVII, donde la pintura de paisaje era un insumo descriptivo indispensable para la cartografía y viceversa; la segunda, se orienta hacia el principio de la modernidad francesa y expone una lectura fenomenológica en que la pintura

1. Ver por ejemplo, John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the vernacular landscape* (New Haven: Yale University Press, 1986); y Javier Maderuelo, *El paisaje: génesis de un concepto* (Madrid: Abada Editores, 2005).

impresionista exalta la percepción propia y corporal del paisaje; y la tercera, se sitúa en Italia durante la primera mitad del siglo XVIII, cuando el estilo pictórico de los *capricci* (caprichos) yuxtapone distintas realidades, recomponiendo el paisaje como un proyecto urbano.

ACTITUD DESCRIPTIVA

El primer episodio surge desde lo que la historiadora del arte Svetlana Alpers llama “impulso cartográfico del arte holandés”² y se concentra en las relaciones entre cartografía y arte específicamente en los Países Bajos del siglo XVII. El punto de partida de Alpers es la observación de que no hubo nunca otra época ni lugar en que se produjera mayor coincidencia entre cartografía y arte figurativo. Allí, el diálogo entre el positivismo profundo de disciplinas científicas como la topografía, biología y geografía con el arte pictórico de artistas como Vermeer y Rembrandt, generó una imbricación virtuosa, que se traducirá en una enorme producción descriptiva. Los cartógrafos y editores de mapas eran denominados “descriptores del mundo”, y sus mapas o atlas se definían como “el mundo descrito”. O sea, la cartografía es entendida como una recomposición del mundo, en el mismo sentido que el arte figurativo.

En el cuadro *El arte de pintar* (1662-1668), de Johannes Vermeer, tres elementos dan luces acerca de la actitud descriptiva del paisaje que revisamos (Figura 1).

En primer lugar, en la escena el mapa cartográfico se presenta como un cuadro. La presencia de mapas en espacios domésticos a modo de decoración, era frecuente. Este hecho, más allá de la anécdota, indica una familiaridad del ciudadano común con un producto geográfico de alta complejidad científica, y por otro, una relación horizontal entre el arte y la geografía. En el caso de este cuadro, la reproducción del *Mapa de las diecisiete provincias* por parte de Vermeer se ha interpretado como un tributo del pintor a las técnicas gráficas usadas por la geografía, por cuanto en él se emplearon los cuatro tipos de impresión cartográfica de la época.³

En segundo lugar, en el cuadro se puede ver una serie de vistas topográficas que acompañan al mapa. La vista topográfica era un estilo pictórico muy usado por artistas holandeses y tiene la particularidad de priorizar la descripción por sobre la óptica. Esto significa que el cuadro, al igual que una cartografía, pretende señalar

elementos, establecer relaciones y categorizar hitos, por encima de la ilusión fotográfica. Eso también se ve en algunas pinturas que elevan el horizonte, en una clara distorsión de la perspectiva, para mostrar relaciones paisajísticas asemejándose a las vistas cartográficas del tipo vuelo de pájaro usadas por los primeros atlas. Vermeer coloca entonces sus vistas topográficas no en un acto decorativo, sino enfatizando la condición descriptiva del mapa.

Finalmente, en el cuadro vemos a Clío, la musa de la historia. Su presencia ha sido estudiada como un compromiso de Vermeer con esa disciplina, en el sentido de rechazar el poder atribuido al arte de no ser fiel a los sucesos temporales. La disputa entre el texto histórico y la imagen como fuente de la verdad continúa vigente, por lo que la relación que hace Vermeer, al dibujarse como un ser anónimo que relaciona la historia y la geografía en la descripción del paisaje, se muestra muy contemporánea y resume la actitud descriptiva del paisaje.



Figura 1. Johannes Vermeer, *El arte de pintar*, 1662-1668. Óleo sobre lienzo, 120 × 100 cm. Museo de Arte e Historia de Viena.

2. Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés del s. XVII* (Madrid: H. Blume, 1987).
3. James Welu y Vermeer. “The Map in Vermeer’s ‘Art of Painting’”, *Imago Mundi* 30 (1978): 9-2.



Figura 2. Paul Cézanne, *Bosque y cuevas de roca por encima de Château Noir*, 1900-1904. Óleo sobre lienzo, 91 x 71 cm. National Gallery, Londres.

ACTITUD PERCEPTUAL

En este episodio, la idea es presentar la obra de Paul Cézanne para poner en discusión la mirada fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty⁴ como ejemplificadora de una actitud perceptual del paisaje. Para el autor, la pintura impresionista de fines de siglo XIX interpela la forma en que el mundo clásico entendía el espacio y el paisaje, y esto puede verse con claridad en la obra de Cézanne. Entre los aspectos relevantes que caracterizan esta actitud frente al paisaje están la destrucción del espacio clásico euclidiano, la relevancia del cuerpo y la aceptación de un mundo fragmentado e inconcluso.

El contraste entre el espacio clásico y la interpelación que hace el impresionismo se puede ver en la aproximación técnica que hace Cézanne a través de su extensa exploración en los cuadros de manzanas,

4. Maurice Merleau-Ponty, *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002).

donde manifiesta la intención de no separar el color del borde: “A medida que se pinta, se dibuja”, es decir, el contorno y la forma del objeto no son distintos. De ahí que su manzana explota, rompiendo los límites del dibujo. Contrario a esto, en la pintura de paisaje clásico cada elemento conserva su identidad dentro de un espacio homogéneo, concebido desde las convenciones de la perspectiva. Para representarlo, el pintor aplica una visión analítica (como cerrar un ojo o medir con el lápiz). En el intento del impresionismo por recuperar el paisaje desde la experiencia vivida, el arte clásico vuela en pedazos: la perspectiva, el horizonte y las dimensiones ya no forman parte del mundo de la percepción.

Pintores como Cézanne se negaron a tomar en cuenta la ley de la perspectiva geométrica para ofrecer el paisaje ante nuestra propia experiencia. Las distintas partes del cuadro son vistas simultáneamente desde puntos de vista diferentes: el paisaje no está dado, sino que aparece a través del tiempo (Figura 2). Bajo esta nueva mirada, el cuerpo, como canal de acceso al mundo, adquiere importancia. Ya no solo aprehendemos el paisaje con la vista: ahora lo percibimos con todos los sentidos. Mi cuerpo, diferente al cuerpo del otro, representará mi percepción de la naturaleza, lo que puede interpretarse como un cuestionamiento a la búsqueda de su objetividad.

Sin embargo, cuando Merleau-Ponty refiere que el pensamiento del arte moderno rehabilita el mundo percibido, no dice que este niegue el valor de la ciencia. Como él establece, la ciencia debe continuar siendo el campo de la verificación y de la crítica a uno mismo, pero no será capaz de ofrecer una representación que sea completa. No se trata de negar la ciencia, sino de cuestionar su derecho de excluir las búsquedas que no procedan de medidas, comparaciones y concluyan en leyes. Así, el impresionismo nos lleva a un mundo inconcluso y fragmentado, pero recupera la percepción propia en toda su complejidad.

ACTITUD PROYECTUAL

Finalmente, en el tercer episodio se presenta la obra de Giovanni Antonio Canal, apodado Canaletto (1697-1768), como una exploración pictórica que avanza desde la fidelidad a la realidad, hasta la reconstrucción imaginaria del paisaje urbano. En esto se aprecia una actitud proyectual del paisaje y lo veremos, primero, a través de las observaciones que hace el historiador André Corboz,⁵ al estudiar la obra de este pintor como

5. André Corboz, *Canaletto: Una Venezia immaginaria (Dos volúmenes)* (Milán: Alfieri Electa, 1985).



Figura 3. Giovanni Antonio Canal, Canaletto, *Capricho con el puente de Andrea Palladio y la basílica de Vicenza*, 1756-1759. Óleo sobre lienzo, 52 x 82 cm. Galería Nacional de Parma.

un innovador de la percepción, y segundo, a través de la inspiración que uno de los cuadros de Canaletto significó para el arquitecto Aldo Rossi⁶ en la formulación de sus metodologías proyectuales.

Podemos leer en la trayectoria artística de Canaletto una preocupación por la morfología de la ciudad y sus relaciones con la naturaleza. Sus dibujos a lápiz describen en detalle perspectivas de Venecia, Roma, Londres y sus alrededores, y sus pinturas parecen buscar una objetividad fiel, topográfica, casi fotográfica del paisaje urbano. Con frecuencia son estos los aspectos que se han relevado de su obra, dejando como anecdóticos aquellos cuadros que presentan realidades imaginarias: los *capricci*. Esta mirada es rebatida por Corboz, para quien en la continuidad de estas dos formas de pintar aparece la genialidad de Canaletto. En cierta medida, lo que observa Corboz tiene relación con una metodología que combina la ejecución de un inventario de realidades

objetivas, sin las cuales la imaginación no sería posible.⁷

El cuadro *Capricho con el puente de Andrea Palladio y la basílica de Vicenza* (1756 y 1759) ilumina esta continuidad, en la que varias realidades son yuxtapuestas, haciendo aparecer una nueva ciudad (Figura 3). En el cuadro se puede ver al lado izquierdo el Palacio Chiericati; al centro, el puente Rialto proyectado por Palladio y a la derecha la basílica de Vicenza. Las dos obras palladianas existentes están relocalizadas, y el proyecto de puente Rialto, al situarse en lo que parece ser el Gran Canal, evoca una Venecia reconstituida; en palabras de Rossi “una Venecia *análoga*”. Al hacer aparecer el proyecto de Palladio para un concurso del ayuntamiento de Venecia que nunca se construyó, la pintura de Canaletto adquiere además un carácter simbólico atemporal, radicalizando la operación creativa y convirtiéndola en un proyecto urbano en sí mismo.

6. Aldo Rossi, “La arquitectura análoga”, *2c Construcción de la ciudad*, n°2 (Abril 1975).

7. Paola Viganò, “André Corboz, connoisseur d’art et de villes”, en *André Corboz, Orden disperso: ensayos sobre arte, método, ciudad y territorio*, (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2015), 22.

La operación lógico formal de Canaletto recuerda la realizada por Rossi en varios de sus collages, donde traspone obras de arquitectura propias y otras existentes en diferentes perspectivas. Rossi reconoce que es a partir de la observación de este cuadro que empezó a formular su teoría sobre la arquitectura análoga. El estudio exhaustivo de la ciudad y el territorio, y su representación estricta, forman parte de un primer momento tanto en la obra de Canaletto como de Rossi, pero la actitud proyectual se manifiesta al mover y yuxtaponer las partes de la realidad, haciendo aparecer una nueva arquitectura del paisaje.

La actitud con la que enfrentamos nuestro entorno es anterior a la intención. Hay una predisposición anímica y corporal al observar el territorio que se antepone a la voluntad de ejercer alguna fuerza sobre él, es decir, a la intención de intervenirlo o proyectarlo. Podríamos pensar que la primera no solo antecede a la segunda, sino que la determina: la actitud condiona al proyecto. Por ejemplo, diríamos que la actitud descriptiva determina un espíritu colonial expansionista en la cultura holandesa; o bien, que la actitud perceptual orienta investigaciones situadas o corporales que son

inoperativas o no logran materializarse; o incluso, que la actitud proyectual presentada escoge con aleatoriedad elementos históricos para reconstruir un paisaje, por lo que sería nostálgica. Sin embargo, estas afirmaciones solo observan parcialmente la relación entre el ánimo o la actitud, y la intención o el proyecto.

Es por eso que la reflexión que aquí se establece se ubica en un estado anterior a la intención: una observación detenida de las representaciones del paisaje que nos permita identificar y reconocer de forma introspectiva nuestras propias actitudes frente al mundo. Revisar ese ánimo inicial puede ser útil para entender las relaciones complejas que se juegan en la intervención del territorio y, sobre todo, para cuestionar las representaciones que nosotros mismos hacemos. No se trata de restarle importancia a la dimensión creativa del territorio, sino de estar dispuestos a poner en duda la búsqueda de operatividad y de acción sobre él. En ese sentido, la invitación es a promover un estado de ánimo contemplativo que explore las múltiples actitudes del paisaje no solo como claves conceptuales orientadas a la intervención, sino como un encuentro entre nosotros y el entorno.

FUENTES

- Alpers, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés del siglo XVII*. Madrid: H. Blume, 1987.
- Corboz, André. *Canaletto: Una Venezia immaginaria (Dos volúmenes)*. Milán: Alferi Electa, 1985.
- Jackson, John Brinckerhoff. *Discovering the vernacular landscape*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Maderuelo, Javier. *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.
- Rossi, Aldo. "La arquitectura análoga", *2c Construcción de la ciudad*, n°2 (Abril 1975): 8-11.
- Rossi, Aldo. "Hechos urbanos y teoría de la ciudad". En *La arquitectura de la ciudad*, 60-69. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- Viganò, Paola. "André Corboz, connoisseur d'art et de villes". En *André Corboz, Orden disperso: ensayos sobre arte, método, ciudad y territorio*, 15-30. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2015.
- Welu, James A., and Vermeer. "The Map in Vermeer's 'Art of Painting'". *Imago Mundi* 30 (1978): 9-2. Recuperado el 30 de marzo de 2021. <http://www.jstor.org/pucdechile.idm.oclc.org/stable/1150701>.