

OBSERVANDO LA NATURALEZA: EL PAISAJE Y EL SENTIDO EUROPEO DE LA VISTA

Denis Cosgrove

Universidad de California, Los Angeles

RESUMEN

Este ensayo desarrolla un enfoque eminentemente histórico para rastrear las relaciones entre el paisaje y la imaginación geográfica. Se examinan los modos de visión y se buscan las relaciones de éstos con las diferentes formas de percibir el espacio. Se muestra como las imágenes del paisaje construyen, a la vez que reflejan, la expresión geográfica de identidades sociales e individuales. También se explora la expresión de identidades sociales en el paisaje.

La evolución de los significados del paisaje en el mundo occidental es tanto una historia de cambio en las tecnologías de percepción y modos de representación como de las relaciones visuales sin mediación alguna entre el espectador humano y el espacio material.

Palabras clave: geografía, vista, espacio, percepción.

ABSTRACT

This essay develops a mainly historical approach in order to search for the relations between scenery and geographical imagination. The ways of viewing are examined, and their relation with the different ways of perceiving space is searched for. It is shown how landscape images construct, while reflecting, the geographical expression of social and individual identities. The expression of social identities in the landscape is also explored.

The evolution of the landscape meanings in the western world is both a history of change in the perception technologies and representation ways, as well as of visual relations with no mediation between human audience and material space.

Key words: geography, vision, space, perception.

Fecha de recepción: diciembre de 2002.

Fecha de admisión: marzo de 2003.

Como concepto organizativo y analítico, el paisaje tiene una historia compleja en el marco de la geografía cultural. Su uso ha pasado de ser una referencia a lo tangible, un conjunto mensurable de formas materiales en un área geográfica determinada, una representación de esas formas en medios variados como son los cuadros, los textos, las fotografías o las representaciones teatrales hasta llegar a convertirse en los espacios deseados, recordados y somáticos de la imaginación y los sentidos. La evolución compleja y controvertida del paisaje en el marco de la geografía del siglo XX y sus complejas relaciones con conceptos como el lugar, la región o el área han estado bien documentados y no serán por tanto enumerados de nuevo aquí¹. En este ensayo nos centraremos en un aspecto del paisaje que rebasa constantemente sus usos modernos: las conexiones del paisaje con la visión y el sentido de la vista. El paisaje, junto con los términos de otras lenguas europeas con los que está emparentado morfológicamente, no se puede confinar de ningún modo a la geografía visible. Las conexiones entre la morfología de una región territorialmente delimitada y la identidad de una comunidad cuya reproducción social está ligada a los derechos usufructuarios y a las obligaciones sobre ese área, son la razón del *Landshaft* alemán y sus derivados². Pero hay una profunda relación, fraguada hace más de medio milenio, entre el uso moderno del paisaje para denotar un espacio geográfico delimitado y el ejercicio de la vista o visión como el principal medio de asociación entre ese espacio y las preocupaciones humanas. Este uso está relacionado sin duda alguna con los cambiantes modos de utilización y apropiación social del espacio, implicando derechos de propiedad individual y construcciones más atomistas del yo y de la identidad³. Si consideramos la Geografía como una disciplina que examina las relaciones entre las formas de ocupación humana y los espacios bien naturales o bien los creados, es decir, aquellos que los hombres construyen o de los que se apropian, entonces se podría decir que el paisaje sirve para centrar la atención en lo visual y en los aspectos visibles de esas relaciones.

Relacionar el paisaje geográfico con el sentido de la vista no supone negar la importancia de los otros sentidos humanos y tampoco la importancia de la cognición racional a la hora de dar forma al espacio, territorio y significado. Las geografías de las personas con discapacidades visuales, por ejemplo, nos ponen sobre aviso sobre la trascendencia de otros sentidos, así como de la importancia de la fantasía, la memoria y el deseo a la hora de dar forma a las relaciones entre los seres humanos y los espacios del mundo material. El olfato o el oído pueden ser mucho más potentes e inmediatos que la vista al crear las respuestas emocionales ante un lugar concreto. En la esfera de los sueños o los recuerdos, la disposición de ánimo tiende a prevalecer sobre la percepción somática y puede llegar a ser incluso difícil el recordar o describir con precisión las características visuales de los espacios que allí se encontraron o

1 Cosgrove, D. 1985, 'Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea', *Trans. Inst. Br. Geogr.* 10: 63-76; Daniels, S., 1989, 'Marxism, Culture, and the Duplicity of Landscape', en R. Peet & N. Thrift, eds, *New Models in Geography* Vol. 2, London, Unwin Hyman, 196-220; Duncan, J., & Duncan, N., 1988, '(Re)reading the Landscape', *Environment and Planning D: Society and Space* 6, 117-26; Olwig, K. R., 1996, 'Recovering the Substantive Nature of Landscape' *Annals, Association of American Geographers*, 86, 630-50.

2 Olwig, K., 'The substantive nature of landscape'.

3 Cosgrove, D., 1998, *Social Formation and Symbolic Landscape*, London, University of Wisconsin Press; Hirsch E. and O'Hanlon M., eds, 1995, *The Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space*, New York, Oxford University Press, 31-62.

experimentaron⁴. Dada la importancia que tienen los espacios imaginados y de las geografías en el modo en que se conforma el mundo individual y colectivo, el reciente destronamiento teórico de la primacía de la visión en la cultura intelectual de Occidente no resulta insignificante⁵. La tendencia del racionalismo occidental a igualar visión con conocimiento y razón, una tendencia que se ve representada fielmente en la frase de uso común, «Ya veo» para implicar tanto el acto físico de ver como el acto cognitivo de comprensión razonada, ha sido atacada como un rasgo característico de la Modernidad. Al tratar la mente y el cuerpo como aspectos inequívocos del ser, la visión se convierte en el principio canalizador a través del cual la razón intelectual y la «razón» u orden del mundo de los sentidos se pueden interrelacionar: el ojo se representa como la ventana hacia un alma racional. Estas suposiciones se remontan a Aristóteles y han sido reforzadas por el pensamiento escolástico, cartesiano e ilustrado. Críticos feministas y post-estructuralistas han cuestionado este tipo de pensamiento dualista como masculinista, patriarcal y eurocéntrico y han señalado la trascendencia de formas de conocimiento no-visuales y la naturaleza culturalmente determinada del acto de ver en sí mismo⁶. Esto ha provocado una revaloración de la primacía cultural de la visión y, como consecuencia, una reformulación de las relaciones entre paisaje, geografía y el sentido de la vista.

Ni el espacio ni la visión son temas conceptualmente sencillos. Durante mucho tiempo los espacios geográficos permanecieron encuadrados y definidos por las coordenadas de la geometría euclidiana, asociada históricamente con los estudios de la física de la luz⁷. Siempre que el espacio geográfico permanezca absoluto, anclado conceptualmente en la materialidad mensurable de un entorno físico externo al cuerpo humano, los paisajes geográficos más puros serán aquellos que se definan teóricamente en la ciencia espacial. Tales paisajes materializan la acción humana colectiva y racional influida por los efectos de fricción de la distancia o describen empíricamente el resultado ecológico de la ocupación humana en regiones físicas delimitadas. Los «Paisajes Löschan» de puntos jerárquicos nodales o territorios poligonales ejemplifican el primer concepto, mientras que el palimpsesto de los paisajes culturales dentro del catastro del Valle del Bajo Mississippi sería un ejemplo de este último

4 Bell, M.M., 1997, 'The Ghosts of Place', *Theory and Society*, 26, 813-36; Bishop, P., 1994, 'Residence on Earth: Anima Mundi and a Sense of Geographical «Belonging»', *Ecumene* 1, 51-64; Park, D. C., 1994, 'To the «Infinite Spaces of Creation»: The Interior Landscape of a Schizophrenic Artist', *Annals, Association of American Geographers*, 84, 192-209.

5 De Certau, M., 1988, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 91-130; Deutsche, R., 1991, 'Boy's Town', *Environment and Planning D: Society and Space* 9, 5-30; Haraway, D., 1991, *Simians, Cyborgs and Women: the Reinvention of Nature*, London, Free Association Books; Rose, G., 1993, *Feminism and Geography*, Minneapolis, University of Minnesota Press; Women and Geography Study Group of the IBG, 1984, *Geography and Gender: An Introduction to Feminist Geography*, London, Hutchinson.

6 Howett, C.M., 'Where the One-Eyed Man Is King: The Tyranny of Visual and Formalist Values in Evaluating Landscapes', Groth Paul. and Bressi T.W., eds., 1997, *Understanding Ordinary Landscapes*, 99-110, New Haven and London, Yale University Press.; Merchant, C., 1990, *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution*, New York: Harper & Row; Rose, G., 1997, 'Situating Knowledge: Positionality, Reflexivities, and other Tactics', *Progress in Human Geography* 21, 305-20.

7 Lefebvre, H., 1991, *The Production of Space*, Oxford and Cambridge, MA: Blackwell; Kemp, M., 1990, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven and London, Yale University Press.

concepto⁸. Pero el estudio geográfico hoy en día abarca variadas expresiones de espacio relativo definidas por coordenadas de experiencia e intención humanas culturalmente diversas. De igual modo, la vista, la visión y el propio acto de ver —como implican estas palabras tan variadas— traen consigo mucho más que una simple respuesta de los sentidos, es decir algo más que la huella pasiva y neutra de las imágenes formadas por la luz en la retina del ojo. La vista humana es individualmente deliberada y está culturalmente condicionada. El amante ve sólo el encanto del/de la amado/-a, los habitantes de las ciudades de latitudes templadas no ven la amplia variedad de superficies nevadas que componen los paisajes polares habitados por los hablantes de esquimal⁹. Además, la vista en el mundo moderno es cada vez más protésica, está cada vez más dirigida y se experimenta a través de una amplia serie de ayudas mecánicas a la visión que aumentan las capacidades del ojo por sí solo: lentes, cámaras, proyectores de luz, retículas y telescopios y microscopios. La coevolución en el Occidente moderno de la experiencia y el concepto espacial así como de las técnicas y significado de la visión serán elementos centrales de mi argumentación. El paisaje cultural se puede considerar como una de las expresiones geográficas principales de esta coevolución, cuyo examen crítico es una de las preocupaciones actuales de la geografía cultural.

Rastrear las relaciones entre el paisaje y la imaginación geográfica requiere un enfoque eminentemente histórico, que es el he adoptado en este ensayo. Al reconocer la situación de privilegio que Occidente ha dado al sentido de la vista, en este artículo examino modos de visión (la vista, la mirada fija, la perspicacia, la visión) y rastreo las relaciones de estos modos de ver con las diferentes formas de percibir el espacio, como por ejemplo superficie y profundidad, proximidad y distancia. Muestro cómo las imágenes del paisaje construyen, a la vez que reflejan, la expresión geográfica de identidades sociales e individuales. Esto revela asociaciones entre el paisaje e identificadores como género, clase, identidad étnica y edad. También examino la expresión de identidades sociales en el paisaje, investigando las relaciones territoriales, militares, nacionalistas, imperiales y coloniales con la tierra y sus representaciones en los mapas y en la pintura. A lo largo de este ensayo enfatizo el hecho de que la evolución de los significados del paisaje en el mundo occidental es tanto una historia de cambio en las tecnologías de percepción (cámaras, lentes, películas y retículas) y modos de representación (teorías de la perspectiva y el color) como de las relaciones visuales sin mediación alguna entre el espectador humano y el espacio material.

LA VISIÓN Y EL PAISAJE

Gran parte del interés reavivado entre los geógrafos culturales en las últimas décadas proviene del reconocimiento, simple pero profundo, de que el acto de ver es una actividad que se genera de manera cultural. *Aprendemos* a ver gracias a la mediación comunicativa de palabras e imágenes y estas formas de ver se convierten en «naturales» para nosotros. Pero el des-

8 Bunge, W., 1966, *Theoretical Geography*, Lund; Corner J., and MacLean A. S., 1996, *Taking Measures Across the American Landscape*, New Haven and London, Yale University Press; Tuan, Y-F., 1977, *Space and Place: the Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

9 Sonnenfeld, J., 1994, 'Way Keeping, Way Finding, Way-Losing: Disorientation in a Complex Environment' en Kenneth E. Foot et al., eds., *Re-reading Cultural Geography*, Austin, University of Texas Press, 1994, 387-398.

plazamiento geográfico o el cambio cultural pueden desbaratar el acto asumido de ver, abriendo así un espacio para una reflexión más crítica sobre lo que se ve. Los intereses intelectuales de los estudios del paisaje en el campo de la geografía cultural de principios del siglo XX estaban determinados por la preocupación por la erosión urbana-industrial de lo que muchos consideraban como relaciones «naturales» entre las comunidades humanas localizadas y los ambientes físicos en los que vivían y trabajaban. Para muchos esas relaciones se hacían evidentes en modelos aparentemente inmemoriales más allá de la ciudad y el ferrocarril. En la tríada «Lugar-Trabajo-Gente» que Patrick Geddes heredó de Frederick Leplay figuraba ya una «ecología» humana¹⁰. Sea en la Picardía francesa o en la Rutland inglesa o en el Valle de Shenandoah en Virginia o en la Jutland danesa, la estabilidad de las relaciones que han ligado de manera irreflexiva la comunidad a un territorio delimitado se hacía evidente en las formas visibles de las granjas y los pueblos, los campos y las cercas, los prados y los bosques —en la morfología del paisaje cuyo uso se acercaba al uso germánico originario del *Landshaft*¹¹. Designado como paisaje, *pays* o región, la preocupación principal de la geografía cultural era describir y dar cuenta del conjunto de formas humanas y físicas tal y como aparecían en el campo o en el mapa topográfico, cuya imagen coloreada y acotada, a una escala de entre 1:25.000 y 1:100.000 ofrecía una impresión sinóptica de permanencia morfológica. De manera implícita el ojo soberano del geógrafo debería esclarecer las fuerzas naturales y culturales que unieron la tierra y la vida, ofreciendo así una perspectiva única a la ciencia social y a la historia.

En los años 1970 estaba claro que de un lado al otro de la Europa Occidental y Norteamérica y de manera creciente en el resto del planeta, los procesos de modernización que habían desconcertado antes a los geógrafos culturales eran ya continuos e imparables. Al borrar los procesos sociales que sostenían los «paisajes culturales» la modernidad había destruido su aparente naturalidad. Incluso en Francia, cuyos geógrafos consideraban que el *tableau* del *pays* rural y las comunidades campesinas habían sido la expresión visible del alma de la nación¹², la emigración en masa a las ciudades había dejado regiones enteras con pueblos vacíos, granjas abandonadas, campos ampliados y una población rural envejecida. En el plazo de una generación estos mismos paisajes se llenarían de residentes veraniegos: los hijos y los nietos de emigrantes a París o Lyon que tuvieron éxito allí, ingleses y alemanes que tenían allí una segunda vivienda, neo-ruralistas románticos y teletrabajadores¹³. La llegada de estas comunidades introdujo nuevas presiones estéticas y medioambientales para preservar los elementos visibles de un orden geográfico redundante. Incluso en las ciudades, la aceleración de la «destrucción creativa,» por la cual el capital asegurado en forma de paisaje urbano de edificios y de infraestructuras de comunicación se emitía para

10 Matless, D., «Moral Geographies of English Landscape», *Landscape Research* 22(2), 141-156.

11 Cosgrove D. et al., 1996, 'Landscape and Identity at the Ladybower Reservoir and Rutland Water', *Trans.Inst.Br Geogr.* 21, 534-551; Geipel, R., 'The Landscape Indicators School in German Geography' in D. Ley and M. S. Samuels (eds.), 1978, *Humanistic Geography: Problems and Prospects*, London, Croom Helm; Olwig, K., 1984, *Nature's Ideological Landscape: A Literary and Geographic Perspective on its Development and Preservation on Denmark's Jutland Heath*, London & Boston, G. Allen & Unwin.

12 Claval, P., 1995, *La Géographie Culturelle*, Paris, Nathan Université, 22-27.

13 Matless, D., 1994, 'Rewriting the Rural', in P. Cloke *Writing the Rural: Five Cultural Geographies*, London, Paul Chapman.

reinversión y reconstrucción, negaba sentido de estabilidad ecológica y todo esto se reflejaba en la forma de construcción¹⁴. Estos cambios económicos, demográficos y culturales pronto se hicieron evidentes en toda Europa y Norteamérica y de manera progresiva se extendieron a otras partes del globo. Los problemas que rodeaban a los paisajes culturales a finales del siglo XX reflejaban nuevas formas de ver así como nuevas formas de ser y tenían menos que ver con ecologías ya establecidas de la tierra y la vida, y, más que ver con la estética y la protección medioambiental. La evolución del estudio del paisaje en el campo de la geografía cultural hacia una revisión crítica de las formas de ver tiene que entenderse en este contexto.

Desde finales de los 1960 las peticiones para identificar y conservar los «valores del paisaje» llevó a los geógrafos a estudiar las diferencias que muestran los grupos sociales y de individuos en la percepción de la misma escena urbana o rural¹⁵. «Amenity» (que se podría traducir por servicio) para adoptar el término británico, era una afilada arma dentro de la política de preservación de paisajes que sustituía el orden visual por el orden social¹⁶. Los valores paisajísticos denotaban la preocupación estética y medioambiental que una población mayoritariamente urbanizada sentía por espacios rurales conocidos fundamentalmente a través de visitas de recreo, que a veces coincidían y a veces chocaban con intereses inmobiliarios excluyentes¹⁷. Los intentos «científicos» para sopesar esos valores fracasaron al darse cuenta de que el hecho de hablar del «mismo paisaje» presupone en sí mismo la habilidad de producir una imagen visual objetiva y desinteresada con la que comparar las diferentes percepciones de los testigos. Las respuestas de los observadores sondeados se equipararon con la visión desde una posición estratégica, el seguir un itinerario, el examinar una fotografía, mapa o secuencias filmadas de un lugar o área. Esto generó información útil sobre, por ejemplo, las diferencias entre residentes y visitantes, gente que se podría adscribir a diferentes grupos de edad, sexo, e identidad étnica y también sobre el reconocimiento aparentemente recurrente de características físicas significativas como barreras, mojones o senderos¹⁸. Pero los sustitutos del paisaje eran imágenes complejas y medir las respuestas conductuales a paisajes reales suponía dar por sentado de manera colectiva lo que hace de un paisaje un paisaje en primer lugar, ignorando para ello las complejas asociaciones culturales y políticas entre el paisaje y las relaciones sociales. La consideración más breve de la diferencia en el uso común del concepto de paisaje en el inglés americano y el inglés británico hace aceptar esta opinión: para la mayoría de los americanos el paisaje es la naturaleza en estado puro

14 Harvey, D., 1989, *The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford & New York, Blackwell, 4-124.

15 Penning-Roswell, E. C. and Lowenthal, D. eds., 1986, *Landscape, Meanings and Values*, London, Allen and Unwin;

16 Matless, D., 1999, *Landscape and Englishness*, London, Reaktion Books; idem, 1999, 'The Uses of Cartographic Literacy: Mapping, Survey and Citizenship in Twentieth-Century Britain' en D. Cosgrove eds., *Mappings*, London, Reaktion Books, 193-212; Gruffudd, P., 1995, 'Propaganda for seemliness: Clough Williams-Ellis and Portmeirion, 1918-1950', *Ecumene* 2, 399-422.

17 Lorimer, H., 2000, 'Guns, Game and the Grandee: the Cultural Politics of Deerstalking in the Scottish Highlands', *Ecumene* 7, 403-431.

18 Gold, J. R., 1980, *An Introduction to Behavioral Geography*, Oxford; Lynch, K. 1970, *The Image of the City*, Cambridge Mass., M.I.T. Press.

donde la evidencia de la presencia humana es mínima y preferiblemente inexistente¹⁹. En inglés británico, por el contrario, el paisaje está claramente humanizado, sus cualidades, similares a las de un jardín, constituyen un criterio de juicio estético significativo²⁰. Estas diferencias son el resultado de relaciones sociales muy diferentes con la tierra, relaciones que se expresan en la propiedad de la tierra y los derechos de propiedad, en la formación de clases y las historias de colonización y explotación de recursos²¹. Pero los paisajes americanos y británicos sí que comparten un estatus común en cuanto a su condición de objetos percibidos y evaluados en gran medida por convenciones establecidas en relación a imágenes pictóricas.

El término «formas de ver,» acuñado por el crítico de arte John Berger en 1969, reproduce la idea ya reconocida desde hace mucho tiempo entre historiadores del arte de que la acción de ver en tanto en cuanto es significativa es una habilidad aprendida²². Si bien es innegable que la vista es una función fisiológica, que no está presente en todo el mundo y que ronda el 20/20 en personas con agudeza visual normal, el uso de esta función es aprendido. La atención del niño en el proceso de establecer relaciones visuales y de dar nombres concretos a grupos de objetos percibidos mientras que se otros se ignoran está constantemente dirigida. Estos grupos varían tanto culturalmente como de acuerdo con diferencias relacionadas con la biología como son el sexo y la edad. La clase de dibujo más elemental nos obliga a reconocer esto al recordarnos las limitaciones de la visión aprendida, cuando, por ejemplo, se le pide a uno que trace la línea definitoria de un objeto percibido en lugar de dibujar «aquello que uno cree ver». El uso del sentido de la vista está conformado tanto por imágenes vistas en el pasado, por experiencias individuales, recuerdos e intenciones como por las formas físicas y los espacios materiales ante nuestros ojos. Si bien es obvio que gran parte de la visión aprendida es personal, otra gran parte también es social, gobernada por convenciones sobre lo que se debe ver, quién lo debe ver, cuándo y en qué contexto, sobre las asociaciones y significados atribuidos a una escena dada y sobre sus propiedades formales y compositivas.

Un ejemplo aclarará estos aspectos culturales del acto de ver. Un óleo de principios del siglo XVI del pintor veneciano Giorgione representa a una joven núbil que yace desnuda en un «paisaje». Este paisaje pastoral está compuesto de hierba de prados y pastos bajo un árbol, extendiéndose más allá de la figura en primer plano hacia la lejanía azul, con ovejas y un pastor, y encuadrado por formas montañosas azules visibles contra un cielo vespertino. Este cuadro se inspira en un conjunto de asociaciones topográficas que se pueden seguir hasta la poesía griega y romana²³. La imagen ha sido copiada y parodiada por artistas desde el cuadro original. A menudo se ha considerado a Giorgione como el pionero del género de paisaje

19 Jackson, J.B., 1984, *Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven and London, Yale University Press, 9-56.

20 Daniels, S., 1993, *Fields of Vision: Landscape imagery & National identity in England & The United States*: 146-242, Oxford, Polity Press.

21 Cosgrove, D. *Social Formation and Symbolic Landscape*.

22 Berger, J., 1972, *Ways of Seeing*, London, BBC and Penguin.

23 Cafritz, R.C. et al. Lawrence Gowing, David Rosand, 1988, *Places of Delight: the Pastoral Landscape*, Washington, D.C. & New York, Crown; Cosgrove, D., 1993, *The Palladian Landscape: Geographical Change and its Cultural Representations in Sixteenth-Century Italy*. Leicester and London, Leister University Press 222-251; Jenkins, R., 1998, *Virgil's Experience: Nature and History: Times, Names, and Places*, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 131-208.

secular en el arte occidental. Más allá del racionamiento obvio de que no todas las culturas establecerían una relación inmediata entre un dibujo superficial de óleos pigmentados sobre un lienzo (o, en esta reproducción, de puntos de tinta sobre papel blanco) y una figura humana femenina tumbada en un claro vespertino, mi reproducción de la imagen de Gorgone registra y activa toda una serie de respuestas en ti, el espectador y lector. Si mi texto no hiciese referencia alguna a la imagen, si se reemplazase por una reproducción fotográfica en color de una escena real de este tipo, si conocieses a la joven, si la imagen se utilizase para ilustrar una narración erótica o sagrada, si el lector/espectador es una musulmana devota o un colegial americano de trece años —en cada uno de estos casos el significado de la imagen se transformaría de acuerdo con convenciones de ver también cambiadas.

El cuadro de Giorgione nos pone sobre aviso de las poderosas relaciones que existen entre el acto de ver, la vista y el espacio. Para encontrarle sentido al cuadro tenemos que aceptar determinadas convenciones de representación del mundo exterior sobre una superficie plana. Entre éstas están la profundidad tridimensional del espacio representada dentro del marco y su extensión lateral más allá del marco, las reglas de perspectiva por las cuales se asume que los elementos más pequeños están más lejos y convenciones de perspectiva aérea por las cuales los elementos menos definidos y de tonos azules son los que están más lejos. Trataré estas convenciones figurativas más adelante, por eso, ahora lejos de abordarlas, consideraré el tema de este cuadro. La presencia de una figura humana desnuda en un campo abierto lleno de hierba altera las relaciones convencionales entre la vista y el espacio. Normas culturales muy fuertes confinan la desnudez humana de manera casi exclusiva al espacio privado, y definen esta privacidad como alejamiento de la vista. Lo que se puede ver, por quien y dónde se encuentran entre las consideraciones culturales más esenciales y controvertidas a la hora de dar formas al espacio social. Las geografías de lo que se puede ver están por norma general más reguladas que las de lo que se puede escuchar, oler, sentir o saborear. El poder que las convenciones de visibilidad ejercen sobre la ubicación en el caso de la desnudez se ilustra por el hecho de cómo nos sentiríamos la mayor parte de nosotros manteniendo una conversación telefónica desnudos. Las barreras u obstáculos que se ponen a la visión y a la inversa, la penetración de la visión en el espacio son factores determinantes y significativos del paisaje material. Estas convenciones culturales, activadas por esta imagen, han estado sujetas a revisión crítica en la geografía cultural reciente.

El lenguaje capta parte de la rica complejidad cultural de la visión. Un vistazo es diferente de una mirada fija y la vista es diferente de la visión. Al tener en cuenta el uso activo del sentido de la vista la mayoría de las lenguas realiza una distinción básica entre ver y mirar (así en francés tenemos *voir/regarder*, en italiano *vedere/guardare*). El primero sugiere el acto físico pasivo de detectar el mundo exterior con el ojo; el segundo implica un movimiento intencional de los ojos hacia el objeto de interés. En inglés, *viewing* implica un uso prolongado y desinteresado del sentido de la vista mientras que *witnessing* «presenciar, ser testigo» sugiere que la experiencia de ver se está registrando con la intención de su verificación o posterior comunicación. *Gazing* implica un acto de ver prolongado en el que se despiertan emociones de algún tipo mientras que *staring* contiene un significado similar pero expresa un sentido de pregunta o enjuiciamiento por parte del espectador. Esta complejidad en el lenguaje de uso común relacionado con el sentido de la vista sugiere ya parte de su significación cultural en nuestras relaciones con el mundo exterior, tanto con los objetos físicos como con otra gente.

Como indica el propio doble sentido de «ya veo,» las relaciones entre el acto de ver y el acto cognitivo son igualmente complejas. La «perspicacia» capta la capacidad humana para ver más allá de lo que es inmediatamente visible para el ojo, es decir la idea de que los humanos pueden ser capaces de ir más allá de la superficie que se capta físicamente hasta llegar al significado invisible. «La visión» es a la vez una función fisiológica y una capacidad imaginativa en la que de algún modo se presencian fenómenos no-materiales.

Las conexiones entre la visión y la imaginación sugieren nuevas complejidades culturales añadidas al sentido de la vista y al acto de ver. La imaginación es la capacidad de crear imágenes que no existen con anterioridad en la mente de su creador y funciona con las materias primas de la experiencia (no tiene otras disponibles) para crear y dar forma a nuevos fenómenos. La imaginación está por tanto íntimamente ligada al arte humano y encuentra expresión en el mundo de cada uno de los sentidos: en la música que se oye, en la comida que se degusta, en los movimientos corporales, perfumes olidos y en las representaciones gráficas que atraen el ojo. El poder afectivo único de las imágenes visuales ha generado desde siempre ansiedad, dando lugar al control social de su producción y efectos, desde la censura de Platón de las imágenes pintadas hasta la iconoclasia religiosa, o a las preocupaciones seculares sobre la pornografía y la violencia en las películas. La regulación social apunta a una estrecha relación entre el sentido de la vista y el comportamiento físico del cuerpo, entre palabras virtuales y materiales. No logramos entender del todo la naturaleza de esa relación pero está en el centro de un intento histórico constante por parte de la cultura occidental de acercar incluso más si cabe la imagen visual y el mundo material.

REPRESENTANDO EL PAISAJE

Geográficamente la idea del paisaje es la expresión más significativa del intento histórico de reunir imagen visual y mundo material y es en gran medida el resultado de ese proceso. Las raíces etimológicas del paisaje radican en las conexiones sustanciales entre un colectivo humano (denotado por los sufijos -schaft, -ship, -scape) y sus derechos públicos o de usufructo sobre los recursos naturales de un área delimitada (land) como está establecido en el derecho consuetudinario. Pero desde su aparición en la lengua inglesa a finales del siglo XVI, este uso se ha subordinado siempre al del paisaje como un área de tierra visible para el ojo humano desde una posición estratégica²⁴. Esta posición estratégica puede ser un sitio elevado, es decir, una colina o una torre desde la cual se pueda disfrutar del panorama, o también esta posición podría estar proporcionada o mejorada por un instrumento como un espejo o unos prismáticos; podría ser también el caldo de cultivo para un dibujo, un cuadro, un mapa o película²⁵. En cualquiera de estos casos, la ubicación sirve para separar físicamente al espectador del espacio geográfico contemplado. Y, como denota el término «posición estratégica,» el paisaje establece una relación de dominio y subordinación entre el

24 Cosgrove, D. *Social Formation and Symbolic Landscape*: 189-222; Helgerson, R., 1992, *Forms of Nationhood: the Elizabethan Writing of England*, Chicago, University of Chicago Press; Turner, J., 1979, *The Politics of Landscape: Rural Scenery and Society in English Poetry 1630-1660*, Oxford, B. Blackwell.

25 Nuti, L., 1999, 'Mapping Places: Chorography and Vision in the Renaissance' in Cosgrove, *Mappings*: 90-108; Charlesworth, M., 1999, 'Mapping, the Body and Desire: Christopher Packe's Chorography of Kent', in *ibid.*, 109-24.

espectador y el objeto de visión que están emplazados en distintos lugares²⁶. La posición estratégica privilegia al espectador del paisaje a la hora de seleccionar, componer y poner un marco a lo que ve, es decir, el espectador ejerce un poder imaginativo al convertir el espacio material en paisaje.

La idea de una respuesta estética está implícita en este proceso. «Estética» tiene en este contexto dos sentidos: la acepción neutral en el sentido de impresión sensorial (también contenido en su opuesto: «anestésico») y una acepción más evaluativa del placer sensorial y la belleza. La impresión sensorial es la de un ojo incorpóreo que registra las cualidades formales y compositivas de una superficie que se tiende a su mirada. La relación entre tales impresiones sensoriales y la facultad de la imaginación era el tema de las diferenciaciones filosóficas de los siglos XVIII y XIX entre paisajes sublimes, bellos y pintorescos²⁷. Las relaciones entre el paisaje y el espectador están por consiguiente doblemente distanciadas, primero por la distancia física entre punto de observación y superficie y segundo por la separación entre el ojo (cuerpo) y la imaginación (mente). Este distanciamiento, sin embargo, también da lugar a una relación de poder que privilegia al espectador sobre lo visto. La autoridad que se le ofrece al espectador del paisaje puede ser real y material, como en el caso de los terratenientes ingleses **del siglo XVIII que reorganizaban los campos, los setos, los sotos y los edificios que había en sus haciendas para adaptarlos a las convenciones estéticas del paisaje: «vistas agradables»²⁸**. Hoy en día es más frecuente que se ejerza ese poder sobre el tipo de paisajes que elegimos experimentar y sobre el juicio que hacemos de ellos como turistas, excursionistas, fotógrafos, aficionados al cine o visitantes de las galerías de arte: «disfrutar del paisaje».

El paisaje denota por tanto principalmente la geografía tal y como se percibe, se retrata, y se imagina. Esto no implica que el paisaje, en cuanto objeto de estudio y reflexión geográficos, sea superficial o insignificante desde el punto de vista intelectual, aunque la visión obviamente privilegia la superficie y la forma sobre la profundidad y el proceso. Pero vista y acción están íntimamente relacionadas. Un ejemplo elocuente es la denominación, demarcación de límites y administración de ciertas áreas geográficas como «parques nacionales». Este proceso comenzó en Estados Unidos a principios del siglo XX cuando algunas áreas forestales de las Montañas Rocosas y de las Sierras Occidentales, espectaculares desde el punto de vista visual, llamaron la atención de naturalistas consagrados. Muchos de ellos se sintieron atraídos por estas áreas por la reproducción que de ellas se había hecho en cuadros, dioramas y fotografías y además les fue posible acceder a ellas cómodamente gracias a las líneas de ferrocarril recién construidas²⁹. Hoy en día se han señalado en casi todas las nacio-

26 Appleton, J., 1996, *The Experience of Landscape*, New York, John Wiley & Sons, 22-5.

27 Ballantyne, A., 1997, *Architecture, Landscape and Liberty: Richard Payne Knight and the Picturesque*, Cambridge & New York, Cambridge University Press; Barrell, J., *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting 1730-1840*, Cambridge, Cambridge University Press.

28 Daniels, S., 1999, *Humphry Repton: Landscape Gardening and the Geography of Georgian England*, New Haven & London, Yale University Press; Muir, R., 1999, *Approaches to Landscape*, London, Macmillan Press, 149-81.

29 Novak, B., 1980, *Nature and Culture: American Landscape and Painting 1825-1875*, New York; Morin, K. M., 1998, 'Trains through the Plains: The Great Plains Landscape of Victorian Women Travelers', *Great Plains Quarterly* 18, 235-56.

nes estos paisajes protegidos y este principio se ha aplicado a todo el continente de la Antártica. Aunque la preocupación por la preservación de su flora y de su fauna ha sido siempre una poderosa fuerza que motivaba la elección y designación de estas áreas, es su apariencia visual como paisaje lo que ha mantenido convencionalmente su atractivo público. Estas áreas se han convertido en lugares de relaciones complejas y a veces incluso de controversia entre intereses científicos, sociales y estéticos alrededor de cuestiones de administración de la «naturaleza,» acceso al espacio y codificación de actuaciones³⁰. Las implicaciones políticas se hacen notables en la designación de tales zonas como «parques» un término cuya historia denota la apropiación estética de espacios naturales para la caza, el recreo o el placer. Puede que la mayoría de los ciudadanos nunca haya visitado estos paisajes, pero los conocen y los aprecian a través de imágenes pictóricas. Muchos, por ejemplo, conocen el parque nacional americano a través de las imágenes depuradas que ofrecen las fotografías excesivamente estéticas del desierto occidental de Ansel Adams³¹. Las relaciones entre imagen y acción y entre lo material y lo imaginativo en el paisaje han evolucionado en conexión directa con los cambios que se han producido en las tecnologías que tienen que ver con la visión y representación del espacio.

TECNOLOGÍAS DE LA VISIÓN Y EL PAISAJE

Las ideas y la experiencia modernas que se tienen del paisaje han evolucionado en íntima relación, no sólo con los cambios en la propiedad y el uso de la tierra sino también con las tecnologías que se emplean para la visión y representación del espacio. En las regiones económicamente progresistas y urbanizadas de la Europa de la baja Edad Media —el norte de Italia, el sur de Alemania y Flandes— el resurgimiento de la población, el comercio y la cultura urbana tras la Peste Negra de 1350 fueron testigos de la propagación de nuevas formas de propiedad y producción rural. Cada vez más el capital y la autoridad urbanos fluían entre los núcleos urbanos y hacia el interior del país, iniciando procesos de cambio social y económico que continúan aún hoy en día. La inversión urbana hizo que la agricultura pasase de ser un modo de vida localizado, colectivo y en su mayor parte autosuficiente a convertirse en una industria a través de la que se movilizaba tierra y mano de obra para producir beneficios. Las nuevas formas de explotación de la naturaleza así como a aquellas personas que la trabajan requerían también nuevas formas de conocimiento y representación del mundo natural, primero a nivel local y finalmente a lo largo y ancho del globo. Un ejemplo de este proceso es la exigencia de registro y medidas exactas de los espacios naturales productivos con el fin de establecer la propiedad y cierto control en el marco del mercado inmobiliario. De este modo surge el invento y uso a partir del siglo XV de técnicas topográficas que incluyen manuales, instrumentos para medir distancias, ángulos, alturas y áreas y la aparición de mapas catastra-

30 Cosgrove, D., 1995, 'Habitable Earth: Wilderness, Empire, and Race in America', in D. Rothenberg ed, *Wild Ideas*, Minneapolis, Minn., University of Minnesota Press, 27-41; Newmann R. P., 1995, 'Ways of Seeing Africa: Colonial Recasting of African Society and Landscape in Serengeti National Park', *Ecumene* 2, 149-170; idem, 2000, *Inventing Wilderness*, Oxford University Press; Grove, R. H., 1995, *Green Imperialism: Colonial Expansion, Tropical Island Edens, and the Origins of Environmentalism, 1600-1860*, Cambridge & New York, Cambridge University Press.

31 Shama, S., 1995, *Landscape and Memory*, New York, A. A. Knopf, New York, 7-10.

les y de bienes relictos. Todo ello ya era de uso común a lo largo y ancho de Europa a mitad del siglo XVI pero se mejoraría y se extendería en los siglos sucesivos para volver a trazar las fronteras de las tierras de fincas cercadas, para drenar y mejorar regiones enteras como la Cuenca del Po en Italia, los Países Bajos, el Vendée en Francia o los Fenlands ingleses, y para colonizar y apropiarse de las tierras en aquellas regiones de ultramar, recién descubiertas para los europeos³².

Desde aproximadamente el 1500, en los centros urbanos de estas regiones, por ejemplo en Nuremberg, Amberes, Venecia y Florencia, los comerciantes, eruditos y artesanos creaban instrumentos, mapas y cuadros para regular y celebrar la riqueza, el poder y la belleza de su región o ciudad natal. **La vista de pájaro que Jacopo de Barbari hace de Venecia o el mapa de Florencia de Roselli en** el que el artista se incluye a sí mismo sentado en las colinas en Fiesole así como la imagen en color de las torres y las agujas de Nuremberg que se erigen orgullosas en campos abiertos y el bosque real, datan todos ellos de esta época e iniciaron una larga tradición de mapas y vistas que celebran el paisaje urbano³³. A esos mismos comerciantes y patricios que loan sus ciudades de este modo, se les encargan «**corografías**» o **descripciones detalladas de sus regiones de procedencia, dibujadas y pintadas con el propósito de ofrecer una impresión visual inmediata de las tierras en las que han invertido su capital**. Pero también compraban «cosmografías» para decorar sus paredes, pequeños cuadros, parecidos ya a verdaderas joyas, que ofrecían imágenes panorámicas de los extensos horizontes más allá de aquellos en los que se movía su mercancía³⁴. Las imágenes pintadas de la ciudad y el país ofrecían oportunidades para invertir y exhibir riqueza y orgullo nacional y, para su producción, se requerían materiales costosos y una gran habilidad por parte del artista³⁵. La popularidad de estas escenas de la naturaleza, la tierra y el espacio urbano, a las que se les dio el nombre de «paisajes» se extendió rápidamente en los siglos XVI y XVII especialmente en Holanda, Inglaterra y Lombardía, las regiones europeas en las que el avance de las formas capitalistas de posesión de la tierra fue más rápido. Desde el 1600 la invención y el rápido desarrollo de la **tecnología de las lentes en los microscopios y telescopios** abrió nuevos espacios para la visión humana y se recibieron con entusiasmo como instrumentos de ayuda para pintar y trazar mapas del espacio³⁶. Este tipo de tecnología sirvió para aumentar esa identificación entre la observación empírica, el razonamiento matemático y el conocimiento, lo que llamamos revolución científica. En la jerarquía académica de las bellas artes, el paisaje fue durante mucho tiempo culturalmente inferior al arte de retratar y a los óleos que representaban acontecimientos sagrados o históricos. El gusto por el paisaje fue básicamente burgués y, a comienzos del siglo XIX, su práctica, especialmente las acuarelas, se había convertido en una marca de cultura de las clases medias.

32 Cosgrove, D., 1991, *Palladian Landscape*: 123-135; Mariage, T., 1998, *The World of Andre Le Notre*, Philadelphia Penn, University of Pennsylvania Press.

33 Schulz, J., 1978, 'Jacopo de' Barbari's View of Venice: Map-Making, City Views and Moralized Geography Before the Year 1500', *The Art Bulletin*, 60, 1978, 425-74; Nuti, L., 1999, 'Mapping Places: Chorography and Vision in the Renaissance' en Cosgrove, *Mappings*: 193-212; Soderstrom, O., 2000, *Des Images Pour Agir: Le Visuel en Urbanisme*, Lausanne, Editions Payot.

34 Wood, C.S., 1993, *Albrecht Altdorfer: and the Origins of Landscape*, Reaktion Books, London, 45-50.

35 Alpers, S., 1984, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press.

36 Kemp, M., 1990, *Science of Art*.

La realización de imágenes pictóricas del paisaje requiere destrezas compositivas y de bosquejo, incluyendo la perspectiva y la habilidad de producir apariencias realistas de un espacio tridimensional sobre una superficie bidimensional. Un aprendizaje efectivo de la perspectiva requiere una comprensión de principios de geografía similares a los que requiere la transformación de la naturaleza física en arquitectura, en la administración de las aguas, medición de la tierra, elaboración de planos, exploración y comercio. Para conseguir efectos realistas, los artistas han aprovechado constantemente medios mecánicos como la cámara oscura, lentes y prismas, espejos y superficies pulidas, material y placas fotográficas, películas y vídeo. En el paisaje, las destrezas y técnicas del topógrafo, del cartógrafo, del planificador y del artista se solapan y a menudo fueron los mismos individuos los que las han puesto en práctica, algo que era especialmente cierto en el caso del arte y la cartografía militares. Los estados europeos que surgieron de los procesos de modernización iniciados en las ciudades eran unidades territoriales a gran escala cuya supervivencia y prosperidad dependían de la defensa y administración efectivas del reino³⁷. Los ejércitos y las armadas emprendieron la primera de estas tareas, demandando un conocimiento detallado de la topografía y de las costas para poder desempeñar su papel. El arte de la guerra ha sido siempre uno de los principales estímulos para el desarrollo tecnológico, no sólo de los medios de violencia, sino también de vigilancia, planificación estratégica y operaciones en el campo de batalla. Los topógrafos militares —a menudo artistas acreditados— enseñan a los oficiales las destrezas del dibujo, el diseño de mapas y el reconocimiento de paisajes, mientras que los oficiales navales y los marineros aprendieron a realizar bosquejos a ojo y de memoria³⁸.

Las relaciones íntimas entre la recopilación de información espacial, su clasificación así como su correcta plasmación en un plano a escala y su representación en imágenes visuales realistas se han ido perfeccionado de manera continua a través de la mecanización de la visión. La tecnología ha aumentado la importancia de la visión como el medio principal de exploración del espacio. La fotografía figura entre los avances más significativos del siglo XIX y el vuelo a motor entre los del siglo XX. El invento y desarrollo de la fotografía están íntimamente unidos a la elaboración de decorados, panoramas y dioramas: unos espectaculares paisajes pintados que se iluminaban con efectos químicos impresionantes como la luz de calcio. Y las convenciones pictóricas de la pintura paisajística se aplicaron rápidamente a la fotografía y más tarde al cine. El vuelo a motor alejó incluso más al espectador de la superficie de tierra a la vez que ofrecía al observador la posibilidad de contemplar el paisaje a la escala y desde el ángulo con los que convencionalmente se asociaban los mapas. El invento de la cámara automática aerotransportada permitió a los pilotos de la Primera Guerra Mundial filmar extensas franjas de terreno transformando el trazado así de mapas locales y la apreciación del paisaje³⁹. Se podría encontrar cierto paralelismo entre esto y el uso que hizo Hollywood de la cámara cinematográfica para convertir a los paisajes del Oeste americano en los

37 Heffernan, M., 1998, *The Meaning of Europe: Geography and Geopolitics*, London and New York, Arnold, 170.

38 Martins, L.L., 1999, 'Mapping Tropical Waters: British Views and Visions of Rio de Janeiro' en Cosgrove, *Mappings*, 148-168.

39 Cosgrove, D., 2001, *Apollo's Eye: A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 239-240.

actores principales de una épica modernista de lucha por la vida y la tierra. Las convenciones estéticas del paisaje se han reforzado continuamente gracias a las novedades que han ido surgiendo en la visión mecanizada y asistida que hoy domina nuestras vidas cotidianas a través de la televisión, el vídeo, las películas y las imágenes publicitarias⁴⁰. Las vistas conseguidas a través de medios mecánicos así como las imágenes del espacio como paisaje han evolucionado hasta convertirse en fotos satélite, imágenes por control remoto, simulaciones interactivas y otras tecnologías gráficas avanzadas, ofreciendo a los estrategas, planificadores y al ciudadano una vista privilegiada alrededor de la topografía del planeta, localizada, trazada a escala y manipulada casi a voluntad. La realidad virtual (VR) que emplean los estrategas militares, los arquitectos y planificadores en las aplicaciones informáticas de diseño asistido por ordenador (DAO) y que se utiliza en las películas y paquetes de entretenimiento personal permite construir en el espacio virtual tras la superficie de la pantalla del ordenador complejas e imaginarias topografías y morfologías del paisaje y crea la ilusión de entada y movimiento sin fricción a través de estos espacios. El ojo atraviesa los paisajes de la realidad virtual y si bien ciertas técnicas relacionadas permiten que se estimulen otros sentidos corporales, la acción física de los miembros del cuerpo se elimina para favorecer una experiencia puramente estética.

CONSTRUYENDO EL PAISAJE PINTADO

La relación siempre cambiante y en período de desarrollo ente la visión, la tecnología y el paisaje no es un asunto neutro ni desde el punto de vista moral ni desde el punto de vista político. El propio hecho de privilegiar la visión como principal medio de conocimiento del mundo devalúa otras formas alternativas de experiencia y cognición y cuando el objeto de conocimiento tiene en cuenta la naturaleza, como en el caso del paisaje, el privilegio y la desvalorización se amplían de manera más extensa geográfica, social y ambientalmente. Además, las imágenes no representan simplemente una realidad anterior, son agentes de peso a la hora de configurar esa realidad⁴¹. Por consiguiente, la mecanización de la visión ha ayudado a los individuos a mirar las escenas reales con ojos entrenados por las imágenes pictóricas, de modo que los modelos y formas del mundo exterior se han alterado para hacerlos corresponder a las convenciones del paisaje pictórico. Estudiaré este proceso antes de pasar al tema de las consecuencias de la visión y la acción del paisaje.

Entre los ejemplos más elocuentes de cómo las imágenes pictóricas de la naturaleza han influido las formas en que se han abordado los espacios reales está el ejemplo del cristal de Claude de comienzos del siglo XVIII. Los jóvenes aristócratas y los hijos de los nuevos ricos comerciantes y financieros de la Europa protestante que habían sido enviados a completar su formación en los lugares clásicos y en la sociedad urbana del Sur, se encontraron con que las imágenes pintadas de la Campagna romana o de la arcadia del Mediterráneo

40 Hillis, K., 1994, 'The Virtue of Becoming a No-Body', *Ecumene* 1, 177-196.

41 Mitchell, W.J.T., 1994, 'Introduction' and 'Imperial Landscape' en Mitchell, W.J.T ed.. *Landscape and Power*, London, The University of Chicago Press, 1-34; Cosgrove, D. & Daniels, S., 1988, 'Introduction: Iconography and Landscape', en D. Cosgrove & S. Daniels eds. *The Iconography of Landscape*, New York, Cambridge University Press, 1-10.

atraían a un gusto formado por la literatura latina o por geografías imaginadas de lo exótico⁴². Los cuadros paisajísticos del artista Claude Lorraine se pusieron de moda y se convirtieron en marcas de riqueza y estatus en la buena sociedad inglesa, vendiéndose los originales a precios muy altos y generándose gran multitud de réplicas/reproducciones. Las escenas nórdicas también pasaron a encuadrarse, componerse e iluminarse con una tenue luz mediterránea. Las imágenes pintadas pasaron a organizar la visión de paisajes reales gracias a la invención de un instrumento circular convexo denominado «el cristal de Claude» una superficie pulida de cobre con la que se podía encuadrar y teñir las vistas reales hasta parecerse a las pintadas. El uso de este instrumento requería que el espectador apartase la vista de la escena, privilegiando el ojo y distanciándolo de la realidad material de un modo tan efectivo como el de una pantalla cinematográfica o un monitor de televisión.

Si bien el «cristal de Claude» fue algo efímero, su asociación con la transformación de los espacios físicos de acuerdo con los gustos pictóricos ha perdurado mucho más. El deseo de manipular y reorganizar el mundo natural de acuerdo con una imagen de perfección está muy difundido y algunos individuos con riqueza y poder han conseguido hacerlo realidad gracias al diseño de parques y jardines. En la mayor parte de las civilizaciones se ha dejado constancia histórica de este hecho⁴³. Hay, sin embargo, una diferencia entre el jardín —convencionalmente un espacio cercado con tapia, valla o delimitado de cualquier otro modo cuyos placeres sensoriales tienen tanto que ver con el sentido del olfato, del oído, del gusto y del tacto como con la vista— y el paisaje diseñado. «La arquitectura de jardines» implicaba reformular la frontera visual entre los espacios de recreo y los espacios de producción. El jardín paisajístico es una ilusión pictórica creada a partir de los derechos de propiedad y de las estrategias de inversión del capitalismo que se mencionaron anteriormente. A menudo implicaba eliminar los derechos de propiedad de la tierra y la identidad preexistentes (denotados en el significado primigenio de «paisaje») a cambio de realizar alteraciones «pintorescas» en la tierra que venían determinadas por las preferencias estéticas. Modelar paisajes reales de acuerdo con imágenes pictóricas ha sido el la base de la arquitectura de jardines. La seña de identidad del modo en que Humphry Repton abordó el problema de cómo rediseñar las haciendas inglesas eran sus esbozos en color con solapas pegadas que se podían girar para demostrar así los efectos visuales de sus mejoras⁴⁴. Los estilos cambiantes en la arquitectura y el diseño de jardines han ido constantemente parejos a los cambios que se produjeron en las artes visuales y sólo en estos últimos años se han comenzado a estudiar en la arquitectura de jardines, desde un punto de vista crítico, las implicaciones de su relación con la vista, siendo similares, en cuanto a atención a las implicaciones ecológicas, políticas y sociales de su diseño y selección se refiere, a los intereses radicales de los geógrafos culturales⁴⁵.

42 Pugh, S., 1988, *Garden, Nature, Language*, Manchester & New York, Manchester University Press & St. Martin's Press; Said, E., 1993, *Culture and Imperialism*, New York: A. A. Knopf; Birmingham, A., 1986, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition 1740-1860*, Berkeley, University of California Press; Shama, *Landscape and Memory*, 453-62.

43 Warnke, M., 1994, *Political Landscape: The Art History of Nature*, London, Reaktion Books, 39-52; John Dixon Hunt, 2000, *The Idea of the Garden*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

44 Daniels, S., 1999, *Humphry Repton*.

45 Corner, J. ed., 1999, *Recovering Landscape: Essays in Contemporary Landscape Architecture*, New York, Princeton Architectural Press.

A medida que el mundo moderno es testigo de la sustitución continua de los derechos de usufructo por los **derechos a la propiedad privada y la regulación de los usos de la tierra por parte de agencias estatales y a medida que la agricultura requiere una inversión cada vez menor en mano de obra humana directa**, la manipulación consciente de la naturaleza como paisaje se extiende por superficies geográficas cada vez más extensas. El gusto y la moda, formados en gran medida por las convenciones pictóricas, continúan siendo factores importantes a la hora de dar forma al paisaje del mismo modo que lo son en la organización de otras posibilidades de consumo o en la construcción de identidades sociales. Puesto que el paisaje se constituye a partir del mundo cotidiano en el que vivimos, sus efectos naturalizadores se mantienen especialmente fuertes al esconder las relaciones sociales, a menudo desiguales, que expresa⁴⁶. Sin embargo, los mismos procesos sociales que alejan a la gente de la dependencia directa de la tierra productiva permiten un mayor reconocimiento de las desigualdades y exclusiones que se inscriben en el paisaje y aumentan por consiguiente la resistencia a sus efectos reguladores. El paisaje se percibe cada vez más como un proceso continuado más que como una forma terminada. **En tanto en cuanto proceso, la naturaleza se produce y se consume y sus significados se naturalizan en el paisaje principalmente por medio de su relación con la visión como garante de la verdad.**

EL PAISAJE Y EL PROCESO SOCIAL

El tratamiento del paisaje como un proceso en el que las relaciones sociales y el mundo natural se constituyen mutuamente en la formación de escenas visibles, espacios vividos y territorios regulados democratiza y politiza lo que, de otro modo, sería una exploración natural y descriptiva de morfologías físicas y culturales. Así pues se introducen en el estudio del paisaje cuestiones de formación de la identidad, expresión, actuación e incluso conflicto. Estas cuestiones se han estudiado a través de la solidaridad de clase e identidad étnica y a través de la atribución y experiencia de la diferencia de género.

El paisaje y la clase

Hoy en día no está de moda el uso de la «clase» como una categoría significativa para el estudio del paisaje, en parte debido a la tendencia del Marxismo a reducir toda la cultura a la conciencia de clase⁴⁷. Pero la historia del paisaje occidental que he trazado a grandes líneas aquí a menudo vio cómo el diseño estético y los llamamientos a la naturaleza se utilizaron para ocultar una dramática desigualdad social. En la Inglaterra del siglo XVIII por ejemplo, la relación entre la eliminación de los derechos comunales sobre la tierra y los recursos naturales y la expropiación física de las comunidades por un lado y la creación de agradables vistas de los parques paisajísticos por otro estaba ampliamente reconocida en su momento y ha

46 Daniels, S., 1989, 'Marxism, Culture, and the Duplicity of Landscape', en R. Peet and N. Thrift eds. *New Models in Geography*, vol. 2, London, 196-220.

47 Mitchell, D., 1996, *The Lie of the Land: Migrant Workers and the California Landscape*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press; Cosgrove, D., 1998, *Social Formation*, ensayo introductorio.

sido objeto de profundo estudio desde entonces⁴⁸. «Pueblos modelo» como Nuneham Courtney, Great Tew, Brocklesby o Elsinor se erigieron a lo largo de autopistas de peaje al borde de estos parques paisajísticos para alojar a los labriegos que tuvieron que ser recolocados al encontrarse sus casas en sitios inoportunamente visibles de un lado al otro del *landskip* (paisaje) de su señoría, un proceso al que se le puede encontrar su paralelo en la disposición formal de la casa grande y las viviendas de los esclavos en el sur de Estados Unidos⁴⁹. A menudo el diseño de los pueblos reflejaba **más los pintorescos gustos visuales de los propietarios de la tierra que las necesidades prácticas de los agricultores arrendatarios**. Los signos visibles de exclusión social —en forma de cercas, adornos y plantaciones— eran con frecuencia objeto de ataques y destrucción por parte de los aldeanos desahuciados. La popularidad de la que gozaban entre los terratenientes ingleses de finales del siglo XVIII las armoniosas escenas paisajísticas en las que las tareas agrícolas se desvanecían en la distancia ha sido interpretada como un reflejo de las preocupaciones de los terratenientes frente al Jacobinismo francés.

La clase y el paisaje moldearon también el diseño de los parques y jardines urbanos y municipales del siglo XIX. A ambos lados del Atlántico, se generaron crisis en la sanidad y la salud así como delincuencia al hacinar en ciudades, cuyas estructuras espaciales eran inadecuadas para satisfacer las necesidades básicas, a gran número de obreros de las fábricas a los que se les pagaban sueldos ínfimos y a los que se proveía con viviendas inadecuadas. Estas crisis se hicieron evidentes en las epidemias de tifus y de cólera de mediados de siglo, que supusieron una amenaza directa para las vidas y sentimientos burgueses. La respuesta de las clases medias fue mudarse a los márgenes suburbanos de las ciudades y a rodear las quintas individuales de paisajes en miniatura basados en los diseños de los muestrarios y utilizando plantas traídas de todos los confines del planeta colonizado. Estos diseños serían los progenitores del jardín o el patio suburbano moderno⁵⁰. En el espacio público, el trazado de los nuevos cementerios en las periferias urbanas así como el trazado de parques y jardines municipales aunó los principios del diseño pintoresco y los efectos reguladores de «recreación racional». Éstos pusieron en vigor elegantes paseos a lo largo de senderos serpenteantes así como la observación pasiva de la forma y el color de las arboledas y de los parterres y las obras ornamentales de herraje. Este tipo de paisajes «para ser vistos» se diseñaron como contribución tanto a la salud pública como a la educación moral de la clase trabajadora industrial. Pero el paisaje regulado no siempre encajaba con las exigencias de recreo de estos grupos. En Boston, Nueva York y Chicago, por ejemplo, entre los trabajadores industriales inmigrantes se preferían los campos de béisbol a los parterres⁵¹.

La capacidad que tiene el paisaje para ocultar y suavizar visualmente las realidades de explotación y para «naturalizar» aquello que constituye un orden espacial socialmente elabo-

48 Barrell, *Dark Side*; Daniels, S. and Seymour S., 1990, 'Landscape Design and the Idea of Improvement', en R.A. Butlin (eds.), 1990: *An Historical Geography of England and Wales*, second edition, London, 487-520; Rosenthal, M., Payne C., and Wilcox S., 1997, *Prospects for the Nature: Recent Essays in British Landscape 1750-1880*, New Heaven and London, Yale University Press.

49 Stewart, L., 1995, 'Louisiana Subjects: Space and the Slave Body', *Ecumene* 2, 227-246.

50 Preston, R., 1994, '«The Scenery of the Torrid Zone»: Imagined Travels and the Culture of Exotics in Nineteenth-Century British Gardens', F. Driver and D. Gilbert (eds.) *Imperial Cities*, Manchester and New York, Manchester University Press, 194-214.

51 Young, T., 1995, 'Modern Urban Parks', *Geographical Review* 85, 535-55.

rado continúa hasta la actualidad. El paisaje agrícola de California, representado desde hace mucho tiempo a través de imágenes utópicas de una ruralidad edénica compuestas de bosquecillos de naranjos, campos de fresas, palmeras y rosas colocadas sobre un fondo de lejanas montañas azules bajo un cielo dorado, **oculta continuas, y con frecuencia, brutales luchas por la tierra y el agua entre terratenientes y braceros inmigrantes**⁵². Estos últimos, viviendo en campamentos de caravanas que riegan con menos cuidado que las cosechas que cultivan y curtidos por la luz del sol y **los productos químicos que producen la «perfección» hortícola, son tan invisibles en las imágenes convencionales del paisaje de California como lo son en las autopistas del estado.** La capacidad que tiene el paisaje para ocultar bajo una superficie lisa y estética la mano de obra que lo produce y lo mantiene es un resultado directo de sus cualidades pictóricas y de su identificación con la «naturaleza» física, situando lo histórico y lo contingente más allá de toda reflexión crítica.

El paisaje y la identidad étnica

Al igual que con la clase, la diferenciación de la gente por medio de diferencias naturales o biológicas atribuidas encuentra un medio de expresión y de refuerzo en el paisaje. La raza es un modo de diferenciación social basado en las diferencias visibles entre los cuerpos humanos. Un ejemplo obvio y relativamente inocuo de la incorporación de la raza al paisaje es el «barrio chino» que existe en la mayoría de los centros metropolitanos, indicado por un repertorio estándar de símbolos arquitectónicos y gráficos que a menudo sustituyen antiguas formas espaciales de exclusión y de demarcación espacial mucho menos inocentes⁵³. El concepto de «raza» o el que es más corriente hoy en día «identidad étnica» atribuye importancia a las distinciones visibles en cuanto al color de la piel, fisonomía y forma corporal. Una colección chocante de fotografías **que la artista inglesa Ingrid Pollard** tomó en los años 1980 centraba su atención en las **conexiones normalizadoras entre el paisaje y la identidad étnica.** Como mujer negra, las imágenes de Pollard pretenden captar tanto el apego negativo a la naturaleza inglesa como el sentido de encontrarse «fuera de lugar» excluida de un paisaje rural. Implícita, y a veces explícitamente, la cultura inglesa sitúa a la gente negra en las ciudades, haciéndolos parecer inoportunos en el paisaje inglés. El impacto de sus fotografías radica en el reto que suponen para esas expectativas visuales.

Las relaciones entre el paisaje y la identidad étnica son mucho más profundas que la presencia visible de «forasteros, intrusos» en una escena paisajística. La conservación, el diseño y la apariencia del paisaje **ha hecho uso de la teoría y lenguaje ecológicos para determinar la conveniencia de elementos paisajísticos,** valiéndose para ello de la autoridad que tiene la ecología como ciencia para determinar «acontecimientos» naturales y la propiedad de ubicación. El indigenismo americano da cuenta en parte de la influyente «Escuela de la Pradera» de arquitectura paisajística y sus sucesores en California y Arizona. Al igual que el arquitecto del paisaje Willy Lange en Alemania, los partidarios de esta escuela abogaron por

52 Barron S. et al., 2000, *Made in California: Art, Image, and Identity 1900-2000*, Los Angeles County Museum of Art & University of California Press, 65-101; Mitchell, *Lie of the Land*.

53 Lai, D. C., 1997, 'The Visual Character of Chinatowns' en P. Groth and T. W. Bressi (eds.), *Understanding Ordinary Landscapes*, New Heaven and London, Yale University Press, 81-84.

utilizar sólo «plantas autóctonas» en el paisaje público de jardines y parques justificando su selección en función de las relaciones ecológicas naturales. A la luz de nuestro conocimiento de la evolución y migración continua de plantas y animales, el concepto de especies autóctonas con derechos exclusivos a estar presente en el paisaje parece un producto totalmente cultural, cuyas raíces se encuentran en preocupaciones no estudiadas por la identidad y por las evaluaciones morales normalizadoras. Un cuerpo significativo de investigación histórica en la Historia del Medio Ambiente en los últimos años ha demostrado las estrechas conexiones epistemológicas y prácticas que existen entre la identificación y la clasificación de las plantas, los encuentros ecológicos a nivel mundial, el imperialismo europeo, la transformación del paisaje y el ambientalismo moderno. El proceso vinculaba los paisajes imaginativos del Edén y la Arcadia con los paisajes reales de las islas tropicales y de los jardines botánicos⁵⁴.

El paisaje y el género

El poder naturalizador del paisaje deriva también de la naturaleza de género. La relación histórica entre el paisaje y la modernidad y el privilegio epistemológico de la visión incorporan un discurso cambiante del patriarcado. La influencia duradera de la teoría aristotélica de la animación que marcaba el razonamiento silogístico como un atributo masculino adulto colocaba esta denotación en el punto más alto de una jerarquía de conciencia y vida que se extendía hacia abajo desde las mujeres, los niños, los bárbaros, los esclavos, los animales y las plantas hasta llegar a la materia inanimada. Por consiguiente, a la cultura se le concedían atributos masculinos y a la naturaleza femeninos. Esta cadena patriarcal del ser se reforzó en los primeros años del siglo XVII, notablemente en la formulación que Francis Bacon hizo de la ciencia empírica como el medio por el cual una mente masculina activa **subordinaría a la materia prima pasiva femenina. En las clasificaciones de las artes de acuerdo con el género** que perduraron hasta el siglo XX, las imágenes y representaciones de las «grandes hazañas de los hombres destacados» —en el teatro trágico, la poesía épica o la pintura histórica— demandaban el mayor de los respetos y se representaban y ubicaban en los paisajes públicos de poder urbano. Los asuntos del corazón y de la vida privada, expresados en la poesía lírica o registrados en el arte de retratar se relegaban a un paisaje doméstico, ajardinado y poblado de mujeres y niños mientras que los campos y las granjas eran el marco para ordinariíces rústicas expresadas en verso blanco indocto. El desierto sin cultivar seguía siendo la morada de sátiros semihumanos, salvajes y monstruos. Las imágenes del paisaje podían codificarse instantáneamente de acuerdo con una jerarquía social de género.

El emplazamiento del género al lado de la clase social en el espacio y la cultura abrió el camino para una explotación más explícita puesto que la razón matemática se vinculó estrechamente a la observación y al dominio de la naturaleza por la ciencia moderna. La Venus de Giorgone, de la que hablamos más arriba, es un ejemplo temprano de cómo el cuerpo humano, presentado como un objeto de deseo erótico para placer visual de un sujeto implícitamente masculino (como previsiblemente era de esperar tanto el artista como el mecenas eran hombres) está pintada en un «estado natural,» siendo ésta la finalidad de la desnudez de

54 Grove, *Green Imperialism*.

la mujer y su posición en el paisaje, aspectos estos que de otro modo resultaría absurdos. En la narración clásica de un «descubrimiento» de este tipo, al espectador masculino se le castiga por su voyerismo reduciéndolo a un estado natural. Así Actea se convirtió en un ciervo al que mataron sus propios perros de caza por el error de contemplar a Diana bañándose. En la formulación moderna, sin embargo, el cuerpo femenino se asocia completamente con la naturaleza y ambas, por su condición de propiedad pasiva de los hombres, están abiertas a una mirada penetrante e intransigente.

Con frecuencia se ha criticado el placer intensamente visual que implica la representación y visión de la naturaleza como paisaje por tratarse de una expresión irreflexiva del poder patriarcal expresado en un erotismo masculino explícitamente heterosexual. La asociación de las formas topográficas lisas y serpenteantes líneas «de la belleza» del paisaje pintoresco con el cuerpo femenino tiene una larga historia⁵⁵. El problema va más allá de lo puramente representacional: la explotación de la «tierra» virgen por la agricultura y las prácticas de extracción a gran escala se han legitimado desde hace tiempo apelando a la ciencia racional con un lenguaje de conquista, control y subordinación. Las relaciones alternativas de la tierra con el pensamiento racional y la objetividad asociados con la visión se han desvalorizado en parte por su asociación con el sentimiento y la bondad. La lógica, la lengua y la imaginería de la ingeniería paisajística del siglo XX, observable por ejemplo en las grandes presas del oeste americano o de la antigua Unión Soviética o en la propuesta de Edward Teller denominada «Project Ploughshare» (Proyecto Reja del Arado) y consistente en explosiones nucleares ambientales para excavar canales y puertos, tienen claras conexiones de género⁵⁶. Mientras que las formas que adopta el patriarca para presentar la feminidad son variadas y contradictorias —así se la presenta como irracional, inexplicable e insensata con tanta frecuencia como sentimental, dulce y dócil— la subordinación de la naturaleza al poder controlador de la razón e ingenuidad masculina es un tropo constante. Críticos y artistas feministas han intentado reformular las asociaciones modernistas entre el paisaje, el cuerpo y la feminidad, y lo han hecho enfatizando el cuerpo como constructo social y su potencial creativo y señalando las posibilidades de volver a ver la naturaleza en términos de cuerpos masculinos y masculinidades alternativas⁵⁷.

PAISAJE: TERRITORIO E IDENTIDAD

Si los procesos sociales incorporados al paisaje se normalizaron a través de las cualidades «naturales» de este último, la escena visible hace algo más que simplemente reflejar la imposición de distinciones culturales previas, sirve para regular y poner orden en las relaciones sociales. Este aspecto disciplinario del paisaje se ha estudiado profundamente y es

55 Mulvey, M., 1989, *Visual and other Pleasures*, Houndsmills, Macmillan; Nash, C., 1996, 'Reclaiming Vision: Looking at Landscape and the Body', *Gender, Place, Culture* 3, 149-69.

56 Kirsh, S., et al., 1998, 'Nuclear Engineering and Geography', *Ecumene*, 5, 263-322.

57 Norwood, V. & Monk, J. eds., 1987, *The Desert is No Lady: Southwestern Landscapes in Women's Writing and Art*, New Haven, Yale University Press; Pratt, M. L., 1992, *Imperial Eye: Travel Writing and Transculturation*, London & New York, Routledge; Bunn, D., 1994, '«Our Watted Cot»: Mercantile and Domestic Space in Thomas Pingle's African Landscapes' in W.J.T. Mitchell ed. *Landscape and Power*, London, The University of Chicago Press, 127-174.

mucho más evidente en paisajes militares o carcelarios que implican o bien una amenaza explícita o bien el ejercicio de la violencia. J.B. Jackson ha escrito sobre los paisajes militares de los que tuvo una experiencia directa cuando fue oficial de inteligencia en la Segunda Guerra Mundial en la Francia de 1944⁵⁸. Los paisajes trazados por los geógrafos vidalianos fueron reducidos a sectores y zonas simplificados e identificados por la codificación en color de banderas y emblemas. Los soldados acabaron viéndolos precisamente de ese modo y en muchos casos los bombardeos los reducían a poco más que a eso⁵⁹. En las guerras coloniales del siglo XX en Sudáfrica, Malasia, Vietnam y Kenia, por ejemplo, una práctica constante por parte de las fuerzas coloniales era el alejamiento de la población rural esclavizada bajo la custodia protectora de los «pueblos» defendidos para evitar la infiltración de las guerrillas y para despejar el espacio para la guerra convencional⁶⁰. Esto significó el tener que deshacerse de pueblos, casas de labranza y de la protección natural para privilegiar la visión y las tecnologías militares basadas en el sentido de la vista. La guerra «convencional» se refiere en realidad a las formas de combate militar desarrolladas en los paisajes agrícolas de la Europa Occidental (de ahí es de donde deriva la palabra «campaña»). Los paisajes militares se podrían considerar como la expresión más pura del paisaje típicamente moderno cuyas formas vienen determinadas por divisiones espaciales lineales claramente delimitadas por una visión uniforme y prácticas de exclusión. La expresión más coherente de esta territorialidad es el estado-nación, cuya base inicial era un concepto de colectividad social expresado en un concepto ecológico de carácter de nación apegado a la tierra. Su difusión mundial es en gran medida resultado del imperialismo y colonización europeos. En cuanto a entidad geopolítica el estado-nación ha hecho uso de los poderes naturalizadores del paisaje visible como de los disciplinarios.

Naturaleza, nación y paisaje

Mientras que el estado territorial continúa siendo la base primaria de la identidad social para la mayoría de los pueblos del mundo, procesos contemporáneos como la descolonización, la globalización económica y cultural, la migración internacional de la mano de obra y las nuevas tecnologías de la comunicación han cambiado los lazos de lealtad entre el estado y muchos de sus ciudadanos. El proceso ha permitido un estudio crítico de las formas tradicionales en que se forjaba esa lealtad, especialmente dentro de los estados-nación europeos, hoy en día negociando las nuevas relaciones entre territorio, ciudadanía e identidad en el marco de la Unión Europea⁶¹. En la actualidad es más fácil reconocer la contingencia de esas relaciones que durante largo tiempo parecían naturales y permanentes. Entre las relaciones más estrechas que existen entre la nación y el estado está el paisaje material. Mientras que las

58 Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, 131-38.

59 Clout, H., 1999, 'Destruction and Revival: the Example of Calvados and Caen, 1940-1965', *Landscape Research* 24, 11140; John R. & George R. et al., 1999, 'Landscape of Defense', *Landscape Research* 24, 229-320.

60 Sioh, M., 1998, 'Authorizing the Malaysian Rainforest: Configuring Space, Contesting Claims and Conquering Imaginaries', *Ecumene*, 5, 144-166.

61 Agnew, J., 1998, 'European Landscape and Identity', en B. Graham ed. *Modern Europe: Place, Culture and Identity*, London & Sydney & Auckland, Arnold, 213-235; Cosgrove D. et al., 'Cultural Landscape', en T. Unwin, ed. *European Geography*, New York, Longman, 65-81.

naciones son comunidades creadas, en las que ningún ciudadano llegará a intimar con cada uno de sus conciudadanos, **son también territorios imaginados, puesto que ningún ciudadano puede llegar a conocer íntimamente la tierra de su propio estado**⁶². Las figuras icónicas de la naturaleza y del paisaje nacional han desempeñado un papel muy importante en la conformación de los estado-nación modernos puesto que son las expresiones visibles de una relación natural entre un pueblo o nación y el territorio o naturaleza que ocupa.

Quizás el ejemplo más claro de este proceso sea Alemania, donde la Geografía académica tuvo un papel crucial en el discurso del carácter territorial de nación encuadrado en términos de cultura, paisaje, comunidad y patria (*heimat*). Fue precisamente de la geografía cultural alemana de donde surgió el paisaje como un concepto clave, generando técnicas como «indicadores visibles del paisaje» para distinguir regiones culturales. Las ideas de límite territorial y paisaje físico están muy arraigadas en la formación de la conciencia nacional alemana. Los humanistas del siglo XV de Nuremberg, Augsberg y Ulm cuyos estudios filosóficos crearon un lenguaje literario alemán también promovieron el trazado de mapas de áreas locales y la pintura paisajística para celebrar la creencia en *Germania*⁶³. La de ellos era una *kultur* diferente, no afectada por la interferencia romana —tanto papal como imperial— un baluarte de auténtica virtud cristiana ante la decadencia mediterránea y la barbaridad eslava. La característica topografía alemana de roca herciniana, tupidos bosques y páramos rasos comenzaron a figurar como las fuerzas conformadoras del carácter teutónico. Nacionalistas románticos de principios del siglo XIX como Caspar David Frederick o los hermanos Grimm sintetizaron estos elementos en paisajes icónicos de cruces de hierro colocadas entre peñascos, pinos y dólmenes. Cuando Alemania se unió como una nación estado en 1880 bajo el dominio de Prusia, *Berg und Wald* (la montaña y el bosque) afirmaron una autoimagen musculosa, de modo que en la creación de los grandiosos monumentos públicos erigidos por el Conde Bismark se emplearon granito, hojas de roble y una cruz de hierro para conmemorar al fundador del estado moderno⁶⁴.

Kulturlandschaft fue el elemento central de la investigación geográfica en las universidades alemanas de finales del siglo XIX, reflejando así las preocupaciones dentro del nuevo estado por sus límites territoriales y unidad cultural. A diferencia de Francia o Gran Bretaña, la distribución de los hablantes de alemán no se correspondía con ningún límite demarcado físicamente. Los geógrafos respondieron por tanto a la idea cultural de una profunda relación entre la *Volk* alemana y su suelo, una psicología social que capta a la perfección el concepto de *heimat* y que resulta visible en las formas de asentamiento singular del pueblo alemán. **Los indicadores paisajísticos, como son la forma de las casas, la morfología del pueblo, el patrón de los campos y los cercados definieron el verdadero paisaje alemán como una unidad ecológica entre la naturaleza y el pueblo**⁶⁵. La tradición de la geografía de los

62 Anderson, B., 1983, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso; Hooson, D., ed., 1994, *Geography and National Identity*, Oxford & Cambridge, Basil Blackwell.

63 Shama, *Landscape and Memory*, 75-120; Wood, *Albrecht Altdorfer*.

64 Michalski, S., 1998, *Public Monuments: Art in Political Bondage 1870-1997*, London, Reaktion Books, 56-76; Lang, K., 1996, 'Monumental Unease', en F. F. Hahn ed., *Imagining Modern German Culture, 1889-1910*, Washington & Hanover, University Press of New England.

65 Sandner, G., 1994, 'In Search of Identity: German Nationalism and Geography, 1871-1910', en Hooson *Geography and National Identity*, 71-91.

asentamientos y el paisaje trajo terribles consecuencias en los años cuarenta con la replanificación que se llevó a cabo en las tierras conquistadas en el este para conseguir que se asemejase a los *Kulturlandschaften* alemanes. Esta tradición continúa resonando hoy en día en la conservación del paisaje. Paralelos menos dramáticos que la correlación que existe en Alemania entre la gente y el paisaje territorial se pueden encontrar en todas y cada una de las naciones europeas. Se hacen evidentes en los paisajes icónicos de las tierras bajas, los sotos, los setos y la aguja del pueblo pintadas en los mapas topográficos ingleses del los años veinte y en el tapiz de las laderas de las colinas salpicadas de árboles frutales y viñedos agrupados alrededor del campanario de una ciudad amurallada que los pintores italianos Macchiolini realizaron durante los años de la unificación italiana. También se pueden observar en los retazos de pequeños campos, casitas de campo enjalbegadas y piedra caliza desnuda bañada por las grandes y violentas olas del Atlántico que los nacionalistas irlandeses intentaron preservar como los paisajes auténticos de la nación celta y católica en el *Gaeltacht*⁶⁶. En cada uno de estos casos las imágenes pictóricas han servido como vehículos de expresión del orgullo e identidad nacional a través de paisajes específicos y con frecuencia poco representativos desde el punto de vista geográfico. Incluso en la ex-Unión Soviética, a pesar de su ideología secular y expresada creencia en la conquista humana del mundo a través del socialismo y comunismo, pintores, cineastas, poetas y novelistas celebraron las características geográficas exclusivas del paisaje ruso como elementos que expresan la identidad y el propósito colectivos rusos⁶⁷.

Han sido las expresiones materiales de esos paisajes icónicos las que han estado sujetas a regulación como medida de preservación de su apariencia visual. Otra vez más, los parques nacionales ofrecen ejemplos obvios. La propia designación de estos parques articula una relación entre una nación y la zona de naturaleza característica. Los primeros parques nacionales que se crearon en el oeste de los Estados Unidos datan de las décadas de *fin-de-siecle*, una época de intensa autodefinición nacionalista a través del paisaje. La importancia cultural del desierto en cuanto a paisaje americano característico, especialmente en los años que siguieron a la definición que Frederick Jackson Turner hizo de la frontera del oeste como la base de la democracia americana ha sido objeto de detallados estudios⁶⁸. Los parques americanos establecieron un modelo que más tarde adoptarían prácticamente todos los países del mundo, un modelo para preservar áreas del territorio nacional a partir de su valor paisajístico y declarándolas patrimonio natural de la nación. El paisaje de los parques varía dependiendo de las características paisajísticas naturales y culturales que se consideraran significativas para la imagen de la nación. Así, los parques británicos están habitados y se cultivan, pero están situados casi de manera exclusiva en las tierras altas caracterizadas por una extensa topografía glacial, una vegetación típica de los páramos y por la industria del ganado lanar, un marco cultural específico de interpretaciones nacionalistas del

66 Agnew, J., 1998, 'European Landscape and Identity'; Graham, B., 1997, *In Search of Ireland: A Cultural Geography*, London & New York, Routledge.

67 Bassin, M. et al., 2000, 'Landscape and Identity in Russian and Soviet Art', *Ecumene* 7, 249-336.

68 Cronon, 1996; Nash, F., *Wilderness of American Mind*; Turner, F.J., 1894, 'The Significance of the Frontier in American History', en idem. *Frontier and Section: Essays by Frederick Jackson Turner* con introducción de John Alexander Carroll, El Paso Texas, Texas Western College Press for Academic Reprints.

paisaje⁶⁹. Al contrario, en Sri Lanka, el parque de Yala, el principal parque nacional situado en el sureste de la isla, es una jungla-seca de tierras bajas, una antigua región colonial de caza mayor, ahora protegida. Pero la importancia nacional de Yala procede de su importancia arqueológica para Sinhala, políticamente dominante, y las relaciones históricas con la minoría tamil de la isla. Es un paisaje en contienda, con frecuencia cerrado a los visitantes por la amenaza que suponen las guerrillas separatistas que encuentran refugio en estos espacios deshabitados⁷⁰. La limpieza, delimitación y purificación de espacio que creó y todavía sostiene paisajes de este tipo, fueron una característica recurrente del colonialismo europeo del siglo XX y los geógrafos culturales los consideran expresiones de los mismos procesos que dieron lugar a los paisajes estéticos en las haciendas privadas recién reorganizadas⁷¹.

La «naturalidad» de los parques nacionales se ha generado de manera cultural y se mantiene gracias a una estricta administración del uso de la tierra. Los indicadores culturales a menudo están ausentes, y de hecho, los ocupantes de muchos parques nacionales americanos han sido desalojados a la fuerza muchas décadas antes de que se diseñaran los propios parques. Una de las inscripciones de sentimiento nacional en el paisaje natural más atrevidas e intensas es el **monumento labrado en el monte Rushmore en Dakota del Sur**. Muestra las cabezas de cuatro presidentes americanos y se inscribe en una antigua tradición de monumentales paisajes conmemorativos que personifican el poder masculino inconfundiblemente blanco. Este monumento está situado en la región donde los Indios de las Planicies fueron derrotados y confinados en las reservas. **El control del paisaje es tanto un acto simbólico como material como demuestran los monumentos erigidos en los campos de batalla**⁷². Las capitales de todos los estados-nación son paisajes diseñados cuyo trazado de calles, espacios abiertos, edificios y monumentos inscriben siempre mitos de fundación, memoria pública, estructuras constitucionales e individuos heroicos en un sentimiento iconográfico de la nación⁷³. La iconografía de estos paisajes urbanos ofrece también la oportunidad de desafiar, resistir y subvertir los significados oficiales, como atestigua el destino que tuvieron las estatuas de Lenin en todas las naciones de la antigua Unión Soviética.

El paisaje colonial

W.T. Mitchell ha denominado el paisaje como «el sueño del imperio». Con este apelativo se está ludiendo a las percepciones, suposiciones y prácticas sociales y espaciales que acom-

69 Shoard, M. 'The Lure of the Moors', en Gold, J. R. & Burgess J. eds., 1982, *Valued Environments*, Boston, G. Allen & Unwin.

70 Jazeel, T., 2000, 'Exploring Srirankan Identities Through Territory: Ruhuna National Park', ensayo todavía sin publicar.

71 Daniels, S. & Seymour, S., 1990, 'Landscape Design and the Idea of Improvement' en R.A. Dodgshon & R.A. Butlin eds., *An Historical Geography of England and Wales*, Second edition, London, 487-520.

72 Atkinson, D. & Cosgrove, D., 1998, 'Urban Rhetoric and Embodied Identities: City, Nation, and Empire at the Vittorio Emanuele Monument in Rome 1870-1945', *Annals, Association of American Geographers* 88, 28-49; Shama, *Landscape and Memory*, 385-401; Warnke, *Political landscape*, 53-74.

73 Bell, J., 1999, 'Redefining National Identity in Uzbekistan: Symbolic Tensions in Tashkent's Official public Landscape', *Ecumene* 6; Michalski, *Public Monument*, 105-153; Smith, T., 1999, '«A Grand Work of Noble Conception»: the Victoria Memorial and Imperial London» in Driver & Gilbert, *Imperial Cities*, 21-39; Till, K. 'Staging the past: landscape desings, cultural identity and Erinnerungspolitik at Berlin's *Neue Wache*' *Ecumene*, 6, 1999, 251-83.

pañaron la expansión hacia las regiones no europeas del globo. Los estudios postcoloniales han visto el paisaje como un concepto valioso a la hora de examinar los aspectos culturales del colonialismo. El hecho de que la colonización, por definición, implique apropiación y ocupación de la tierra permite una completa reformulación del antiguo interés que tenían los geógrafos culturales por el traslado al extranjero, la difusión y simplificación de los medios de ocupación europeos⁷⁴. La colonización supuso cierta ceguera a los paisajes culturales pre-existentes, algo que se hizo evidente en su consideración como «nuevos mundos» junglas o edenes recién descubiertos. Los anteriores ocupantes se asociaban con la naturaleza por medio de un número limitado de tópicos paisajísticos que provenían del bagaje de estereotipos europeos: inocentes de la edad de oro, salvajes sin domesticar, caníbales, cazadores y recolectores nómadas y pastorales. En cada uno de estos casos se los consideraba más como súbditos de la naturaleza que como sus amos. Sus paisajes no podían por tanto ser «culturales». Un rasgo constante en la administración europea del espacio colonial era el proceso impuesto de sedentarización de las poblaciones nativas y el reparto de la tierra de usufructo en solares y terrenos con límites determinados. Esto era a la vez un medio de control corporal, de explotación económica intensiva y de aceleración de lo que los colonizadores consideraron que era la «evolución» cultural de los pueblos indígena⁷⁵. El resultado fue un nuevo paisaje cuyo orden visible denotado por líneas de propiedad valladas, granjas y pueblos distribuidos geográficamente provocó la inevitable comparación con el pintoresco paisaje europeo⁷⁶. El orden que se evidenciaba en el paisaje se convirtió para los ojos europeos en una justificación de la misión colonizadora. Se ignoró por completo la evidencia de la anterior transformación del paisaje por parte de los indígenas y por supuesto el conocimiento espacial y medioambiental de los indígenas, necesario para la exploración, trazado de mapas y asentamiento europeos iniciales. Sólo en época reciente los geógrafos culturales se han dedicado al estudio de manera sistemática de los complejos cambios y adaptaciones indígenas al paisaje durante la fase de contacto⁷⁷.

Los ojos imperiales lo veían todo con lentes europeas, tanto de manera real como metafórica. Las tecnologías de la visión que transforman la Europa rural en paisaje se aplicaron a estos «otros» espacios. Se educó a soldados, marineros, exploradores científicos, así como a artistas en las técnicas de observación, topografía y bosquejo de paisajes. Sus representaciones eran poderosos elementos para enviar conocimientos de los países exóticos «distintos» a los centros imperiales que elaboraban y reforzaban las geografías imaginativas del imperio. Cuando se estudian desde un punto de vista crítico, se pone de manifiesto que estas imágenes del paisaje son creaciones híbridas que reflejan el encuentro de convenciones visuales creadas en los países de origen y la necesidad de dejar constancia de las formas, fenómenos y ambientes que en realidad se vieron para las que esas convenciones fueron un vehículo de expresión inadecuado⁷⁸. La comprensión de este hecho se refuerza aún más al estudiar no

74 Norton, W., 2000, *Cultural Geography: Themes, Concepts, Analyses*, New York, Oxford University Press, 96-97.

75 Noyes, J., 2000, «Nomadic Fantasies: Producing Landscapes of Mobility in German Southwest Africa», *Ecumene* 7, 47-66.

76 Doughty, R. 1982, *Making home in Texas*, Austin, Texas, University of Texas Press.

77 Lewis, M *History of Cartography*, Vol. 2.

78 Martins, 'Mapping Tropical Waters.'

tanto la mera superficie concluida sino los procesos de creación de imágenes. En las imágenes del paisaje así como en la creación material de los paisajes coloniales, los imperativos geopolíticos y económicos chocaban con los principios morales y esas contradicciones todavía resuenan en el presente. Así pues, la despreocupación malasia ante la desaparición de la selva tropical, escandalosa para los occidentales, hay que entenderla en el marco de complejos patrones de propiedad, cultivo, administración y conflicto que daban forma al paisaje de la plantación y a la jungla colindante⁷⁹.

LAS LIMITACIONES DE LA VISIÓN PAISAJÍSTICA

La asociación imaginaria entre naturaleza externa y el cuerpo humano, sin tener en cuenta el sexo, es algo común a varias tradiciones culturales y se representa en variadas imágenes de microcosmos y macrocosmos. Esta asociación brinda la oportunidad de ir más allá del paisaje puramente visual hacia encarnaciones de la naturaleza en la ocupación y diseño humano mucho más imaginativas y abarcadoras.

La geomancia, por ejemplo, reconocida desde hace tiempo como un elemento clave tanto para el arte paisajístico como para el diseño de jardines en China, Corea y Japón y cada vez más popular en el diseño de interiores en Occidente, continúa formando el paisaje modernista de las ciudades asiáticas. Determina en cierta medida la ubicación de los edificios de oficinas, las casas y las tumbas, e incluso influye en los heroicos proyectos de ingeniería modernistas como son la construcción de las presas de los grandes ríos chinos. *Feng-shue*, literalmente «viento-agua», hace referencia a los elementos que animan la forma natural, a los procesos que dan forma al paisaje más que a sus estructuras y diseños visibles. De acuerdo con esta percepción de la tierra y la vida, el cuerpo de la tierra y los cuerpos de todos aquellos que habitan el mundo deberían armonizarse para que el *Qi* fluya sin obstáculos a través de las cosas. Esto aleja la atención prestada al paisaje de la visión y la conducta hacia una aproximación mucho más amplia, a la vez que sensual y cognitiva. Se corresponde con el enfoque menos normativo sobre las relaciones entre el cuerpo y la naturaleza que ahora favorecen los estudios geográficos de espacios de género, espacios sexuados y espacios para capacitados y discapacitados. Los paisajes se pueden estudiar por tanto bien en cuanto al papel que desempeñan en la capacitación y respuesta a la compleja actuación de significados e identidades inscritas en el cuerpo más que simplemente como objetos distanciados de visión racional.

El estudio del paisaje permanece profundamente enclavado en la geografía cultural. Se nutre de enfoques y técnicas que se han desarrollado hace más de un siglo. El resultado lógico del modo en el que paisaje se ha convertido en un objeto de interés académico es el énfasis que se le ha dado a las formas visibles dentro del paisaje y esto sostiene la importancia continuada de un amplio abanico de técnicas de investigación que van desde el trabajo de campo hasta la interpretación iconográfica crítica. Los paisajes reales y su estudio son la expresión geográfica de una cultura moderna que ha enfatizado de manera especial el ojo y la visión como la base de poder y conocimiento. Los intentos de destronar la soberanía de la

79 Sioh, M., 1998, 'Authorizing the Malaysian Rainforest'. Jin, J., 2000, 'The Influences of the Idea of Poongsoo on the Traditional Mapping of Korea', artículo no publicado.

visión se han basado en los escritos teóricos e históricos de pensadores como Michel Foucault y Martín Jay, quienes han estudiado las estrechas relaciones entre la visión y el ejercicio represivo de poder. Sin embargo se puede exagerar también una interpretación crítica de poder visual y de observación del paisaje en cuanto a expresión material y simbólica de la autoridad unidireccional.

Los mejores estudios críticos del paisaje hoy en día enfatizan la dualidad de la visión, la mirada devuelta y la capacidad que tienen los sujetos que ven para cuestionar su «elaboración» en una prisión del paisaje. Hay también un reconocimiento creciente de que el ojo humano siempre está inscrito en el cuerpo, de que la visión no se puede deslindar completamente de los otros aspectos sensoriales, cognitivos y afectivos de la conducta humana. Estos cambios nos ponen sobre aviso de los aspectos preformativos de toda actividad espacial. El paisaje geográfico no ha desaparecido por completo con el paisaje histórico y si bien la «contemplación» de la naturaleza ciertamente ha resultado muy significativa a la hora de conformar la geografía cultural del mundo moderno y sus estudios, el ojo que estudia la geografía hoy en día no puede negar ni su propia naturaleza corpórea ni tampoco las lentes culturales a través de las que inevitablemente genera su visión.

