

COMPARACIÓN DE LA DEFINICIÓN DEL PAISAJE EN EUROPA OCCIDENTAL Y ASIA ORIENTAL

[COMPARISON OF THE DEFINITION OF LANDSCAPE IN WESTERN EUROPE AND EASTERN ASIA]

SONIA KERAVAL*

*
Profesora Titular
Escuela Nacional Superior del Paisaje de Versailles
Versalles, Francia

Traducción: Caroline Alder

Resumen: La ambigüedad semántica de la palabra paisaje interroga y puede explicar, en parte, las polémicas contemporáneas entre defensores de la objetividad de los paisajes y partidarios de su subjetividad. Subjetivo u objetivo, natural o cultural, la cuestión del paisaje se plantea en esos términos en Occidente. Pero, descentrándose aunque sea un poco, e inclinándose hacia la otra civilización paisajera que se desarrolló en Asia oriental, se puede constatar que el paisaje ahí no tiene en lo absoluto la misma historia ni los mismos referentes, y que nunca ha sido considerado en esos términos dicotómicos.

¿Qué es un paisaje? En estos últimos años, numerosos trabajos han aportado un nuevo enfoque en este campo muy extenso e interdisciplinario. Estas reflexiones son reveladoras de los diferentes puntos de vista que pueden ser abarcados por el término paisaje. La palabra en sí misma es ambigua. El uso hace que se la emplee a la vez para designar la cosa, el entorno físico y su representación, la imagen de ese mismo entorno. Por lo demás, el sentido de la palabra no es el mismo en las lenguas latinas, en las que viene de la pintura (el paisaje como representación) que en las lenguas germánicas, en las que viene de la administración territorial, y está entonces más ligado a la cosa representada. Estos múltiples sentidos de la palabra paisaje explican las polémicas e incomprendimientos mutuos que existen todavía hoy en día a propósito de esta noción.

Palabras clave: paisaje, representación, naturaleza, cultura.

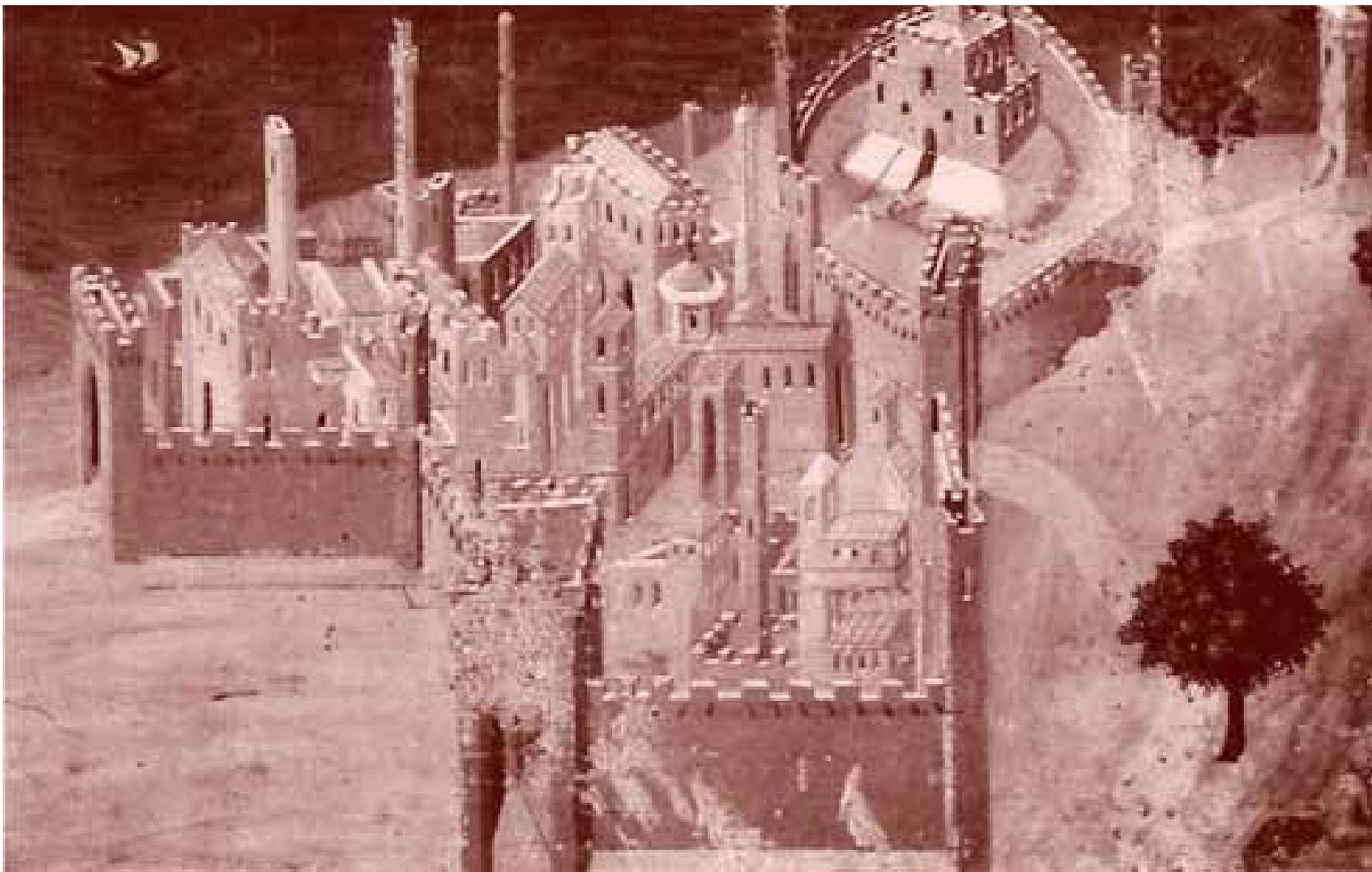
Abstract: The semantic ambiguity of the word landscape questions and may explain, partially, the contemporary controversies between supporters of landscape objectivity and subjectivity. Whether subjective or objective, natural or cultural the question on landscape is presented in those terms in the western world. However, by a mere lack of focus and an inclination towards the other landscaping civilization developed in Eastern Asia, it can be confirmed that the landscape therein has neither the same history nor referents and that has never been considered in dichotomy terms.

What is a landscape? Numerous projects have contributed with a new approach in this very extensive and interdisciplinary field. These reflections reveal the various points of view to be approached by the term landscape. The word itself is ambiguous. Its usage enables this word to refer to the thing, the physical surrounding and its representation, the image of the aforementioned surrounding. As matter of fact, the sense of the word is in Latin languages, where it comes from painting (landscape as representation), different from Germanic languages where its origin comes from territory administration and is associated to the represented thing. These multiple meanings of the word landscape explain the mutual controversies and misunderstandings occurring today in relation to this notion.

Key words: Landscape, representation, nature, cultura.

Sonia Keravel es paisajista diplomada de la Escuela Nacional Superior del Paisaje de Versailles (ENSPV), desde 2002. Defendió una tesis en geografía y obtuvo su doctorado en 2008, en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París. Desde 2009 es profesora titular en Teoría y Práctica del Proyecto de Paisaje en la ENSPV, donde hace clases de taller y de análisis de proyecto. Es investigadora en el LAREP, laboratorio de investigación de la ENSPV.

Sonia Keravel is a landscape artist graduated from Ecole Nationale Supérieure du Paysage de Versailles - ENSPV (Versailles National Superior School of Landscaping). She formulated a thesis on geography and earned her doctorate in 2008 at Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales (School for Advanced Studies in Social Sciences). Since 2009 she has been a tenured professor in Theory and Practice of Landscape Project at ENSPV. She is a researcher at LAREP, ENSPV's Research Laboratory.



Ciudad junto al mar, Ambrogio Lorenzetti, siglo XIV. Siena, Pinacoteca.

1. EL PAISAJE EN OCCIDENTE

EL DESCUBRIMIENTO DEL PAISAJE

En Europa, las representaciones pictóricas del paisaje preceden a su representación verbal. Según Catherine Franceschi, la palabra *paisaje* aparece hacia 1549 en Francia y viene del lenguaje pictórico en ese momento. Al origen, vinculada a la representación, esta palabra fue empleada para designar el paisaje natural solo en una segunda instancia. La aparición del paisaje en la pintura es una cuestión muy discutida. M. Baridon sitúa el nacimiento del paisaje en la antigüedad mediterránea y en particular en Grecia; E. Gombrich lo sitúa más bien en Italia, en los frescos pompeyanos (siglo I); otros lo sitúan en la pintura italiana del Trecento y sobre todo en las pinturas de Ambrogio Lorenzetti conservadas en Siena; y otros más identifican los primeros paisajes en las pinturas del siglo XV en Europa del norte. No obstante, para que el conjunto de especialistas acuerde hablar de pintura de paisaje, la representación del entorno en sí mismo tendrá que convertirse en el motivo principal del cuadro. Esta evolución parece producirse en Flandes, hacia 1420, cuando los elementos del paisaje adquieren un valor propio, liberándose de la historia santa. Es primero por la ventana, por ejemplo la

que abre sobre una ciudad y su río, al fondo de *La Virgen del canciller Rolin* de Jan Van Eyck, que el paisaje entra en la pintura. Según Alain Roger, la aparición de “esta *veduta* interior al cuadro, pero que lo abre al exterior [...] es simplemente la invención del paisaje occidental. La ventana es en efecto ese marco que, aislándolo, encerrándolo en el cuadro, instituye el país en paisaje”.

La extensión del paisaje a la totalidad del cuadro es adquirida desde el fin del siglo XV. El paisaje que se representa en ese entonces y que se instala durante dos siglos como principal modelo pictórico y literario es el del campo a proximidad de la ciudad. Es el campo soñado por la elite citadina, el de los cuadros de Poussin (*Los pastores de Arcadia*, 1639), inspirado de los campos italianos y de los textos antiguos. Este campo arcadiano va a reinar hasta el Siglo de las Luces, donde emergen nuevos paisajes: el mar y la montaña. La montaña, en efecto, fue estetizada solo a partir del siglo XVIII. Aunque esto parezca increíble hoy en día, la montaña fue percibida de manera negativa durante mucho tiempo. Se necesitarán varias ascensiones y toda la pintura y la literatura romántica, de Jean-Jacques Rousseau a Caspar David Friedrich, para que la montaña se convierta en *sublime*. Lo mismo

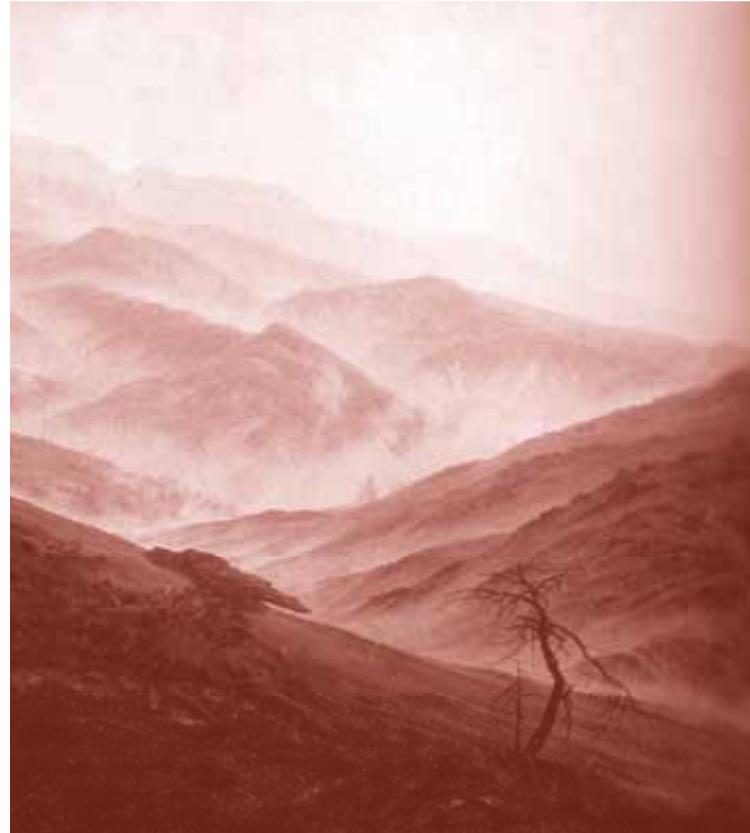
debió suceder con las costas, que solo fueron apreciadas y reconocidas realmente como paisaje a partir del siglo XVIII.

PAISAJE Y MODERNIDAD

Uno de los principales factores de la aparición del paisaje en la pintura es, sin duda alguna, la invención de la perspectiva lineal, esta *forma simbólica* de la aparición del sujeto individual moderno (Panofsky). Con la perspectiva, la mirada aleja la naturaleza y toma distancia con respecto a un mundo, a partir de ahora, reducido a una colección de objetos medibles y manipulables. El distanciamiento con respecto a la naturaleza está ligado no solo a la invención de la perspectiva sino también, más generalmente, a una nueva mirada sobre el mundo que se instaura en el siglo XV en Europa, con el descubrimiento del Nuevo Mundo y con un cierto número de revoluciones científicas (el método experimental de Bacon, la confirmación del *descentramiento* cosmológico anticipado por Copérnico y confirmado por Galileo, el dualismo sujeto/objeto de Descartes y la invención del espacio absoluto por Newton). Estos descubrimientos revolucionarios engendran las ciencias y las técnicas modernas pero introducen, al mismo tiempo, una separación entre el mundo físico y el mundo fenoménico.



Virgen del canciller Rolin, Jan Van Eyck, hacia 1433. París, Museo del Louvre.



Bruma elevándose en el Reisingebirge, Caspar David Friedrich, hacia 1820. Munich, Pinacoteca Nueva.

LA ESCISIÓN NATURALEZA/CULTURA

De esta separación moderna entre objeto y sujeto y entre naturaleza y cultura nació el paisaje europeo. Y es precisamente porque nació de la modernidad que la noción de paisaje provoca actualmente tantas polémicas. En efecto, en un extremo, algunos presentan el paisaje como una realidad objetiva y racionalizable; mientras que en el otro extremo, una corriente culturalista se interesa solamente en el paisaje como representación de la naturaleza.

Lo importante, entonces, no es el territorio ni sus componentes ni sus características sino la manera en que los paisajes son percibidos y existen en la conciencia de las personas o de los grupos sociales. Estas dos posiciones opuestas pueden ser calificadas, siguiendo a Augustin Berque, de *quimeras*: la *quimera subjetívora*, reduciendo el sujeto a las determinaciones de la naturaleza y la *quimera objetívora*, devorando el objeto y asimilándolo al mundo subjetivo. El paisaje, en efecto, si está siempre definido por una subjetividad, se refiere, a pesar de todo, a objetos concretos que existen realmente a nuestro alrededor. Ni simple entorno ni ensueño sin soporte objetivo, el paisaje “no reside solamente en el objeto, ni solo en el sujeto, sino en la interacción compleja de estos dos términos”. Ahora bien, la interacción entre naturaleza y cultura es precisamente uno de los componentes esenciales de la definición del paisaje en Asia oriental.

2. EL PAISAJE EN ASIA ORIENTAL

EL SURGIMIENTO DEL SHANSHUI: MONTAÑA Y AGUA

Si en Europa el nacimiento del paisaje advino con el de los tiempos modernos, este no fue el caso en Asia oriental. En China, es en el siglo III, es decir, más de mil años antes de la aparición de la palabra *paisaje* en Occidente, que aparecen los dos términos *shan shui* y *fengjing*. El primero se refiere al paisaje literario y pictórico, mientras que el segundo designa el paisaje surgido desde la percepción. *Shanshui* significa *montaña y agua* en chino, siendo los montes y las aguas los dos motivos principales de la pintura de paisaje en Asia. *Fengjing* está formado por los caracteres *viento y luz*. *Fengjing* evoca más bien la atmósfera del paisaje y *shanshui* más bien sus motivos. Estas dos palabras designan a la vez la cosa y la representación de la cosa. Una multitud de otras expresiones existen en las lenguas de Asia oriental para designar el paisaje: *fengguang*, *qingjing*, *guangjing*, *jingxiang*, etc., cada sinónimo aportando un nuevo matiz. La diversidad de estas expresiones revela que el paisaje, en Asia, involucra todos los sentidos y no simplemente la vista. Contrariamente a la definición común del paisaje en francés y en otras lenguas europeas, estas expresiones no inducen a la preeminencia de la mirada, ni a un punto de vista único. En China son los poetas y no los pintores, como en Europa, los que descubren el paisaje. Es verdad que la distinción entre pintores y poetas es menos

clara en China que en Occidente, pero el hecho de que el *shan shui* haya surgido primero en el ambiente literario explica en parte la ausencia de preeminencia de la mirada en el paisaje chino. Las premisas de una sensibilidad paisajística aparecen en China bajo los Han (206 a.C.–220 d.C.). Sin embargo, en esa época todavía no existe realmente un paisaje como composición unitaria en una pintura o en la literatura. Es en el siglo IV, con la aparición de las obras del poeta Xie Lingyun (385–433) y el primer tratado de paisaje chino del pintor y teórico Zong Bing (375–443), que emerge realmente una estética paisajística en el pleno sentido de la palabra (incluyendo la palabra paisaje, tratados de paisaje, representaciones literarias y pictóricas del paisaje y un arte de los jardines). En el transcurso de los siglos siguientes esta estética fue difundida, compartida y desarrollada de diferentes maneras por los países vecinos de China (Corea, Japón, Vietnam, etc.)

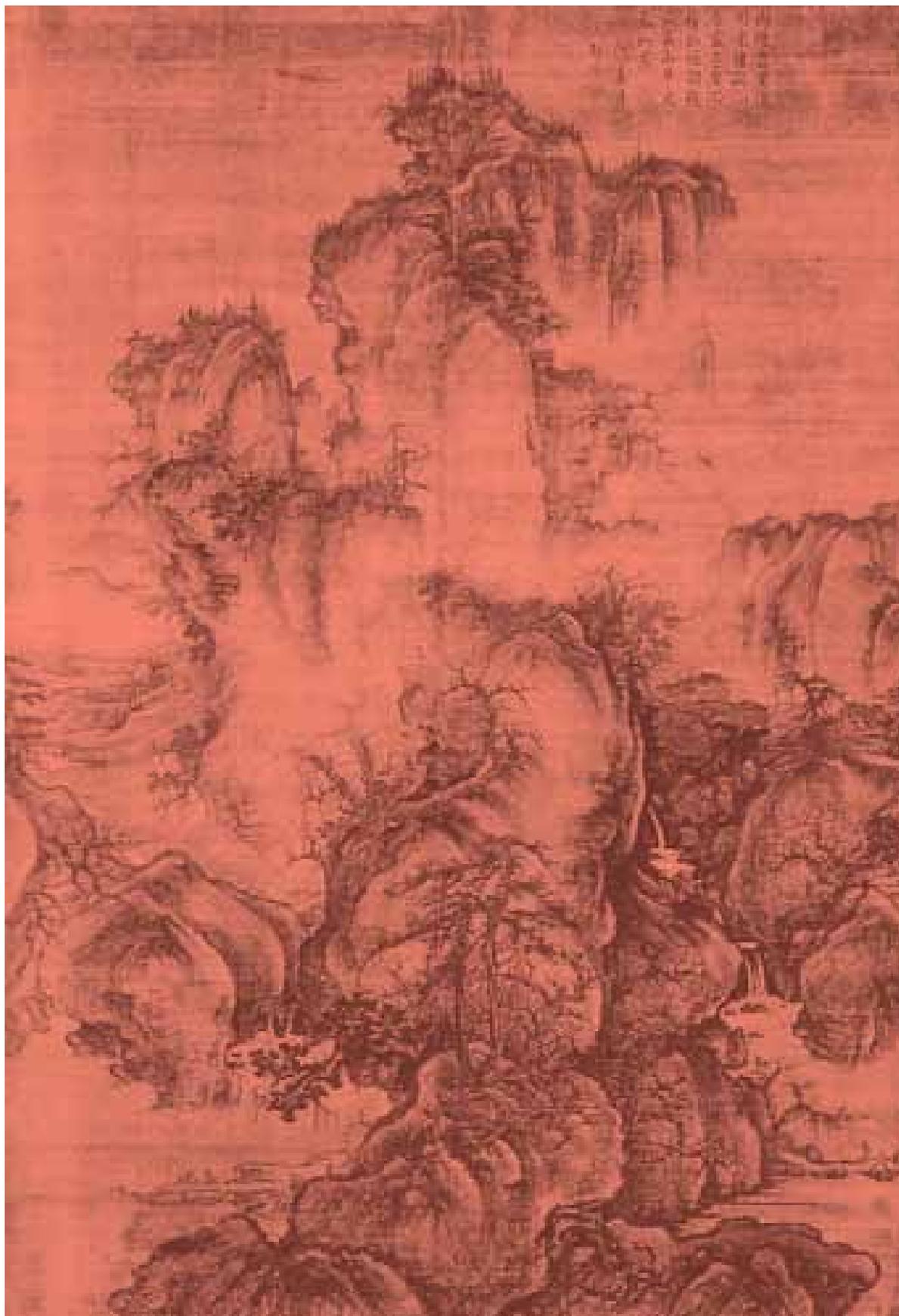
SHANSHUI Y TAOÍSMO

A diferencia de Occidente, donde el paisaje nació cuando la naturaleza se liberó de la historia santa, en China el paisaje se enraíza en la religión y en la moral. El *shan shui*, tal como su nombre lo indica, tiene por motivo principal la montaña (*shan*). Este lugar eminente que tiene la montaña en el paisaje chino, debe mucho al taoísmo y al budismo. En el taoísmo, en efecto, la montaña es una suerte de *antimundo* que se distingue del medio de las planicies, donde se desarrollan la

civilización y la administración del imperio. Como lo muestra Yolaine Escande, la montaña es el refugio de ermitas y el dominio de los inmortales, es el lugar de los sabios, donde todo ser humano puede acceder a la inmortalidad. Es en esta relación particular de la civilización china a la montaña, ligada al taoísmo y al budismo, que se encuentra el origen del paisaje en Asia oriental. Entonces, siendo la montaña el dominio de los dioses, se buscó representarla.

Más allá del dualismo naturaleza/cultura Mientras que Occidente insiste en describir exhaustivamente el paisaje como un objeto exterior, poseedor de su propia substancialidad, en Asia oriental la situación es totalmente opuesta. La estética china, en efecto, piensa el paisaje no solo como un simple objeto delimitado por el contorno de su forma exterior sino como una cosa que excede ese contorno, que va más allá del aspecto externo del entorno. Zong Bing, en las primeras líneas de su *Introducción a la pintura de paisaje* afirma al respecto: “En cuanto al paisaje, aún teniendo forma material, este tiende hacia lo espiritual” (traducción de A. Berque). Dicho de otra manera, más allá de la forma exterior, el pintor chino debe captar la esencia, la intención (Yi) del paisaje. Por lo demás, los sucesores de Zong Bing no dejarán de reafirmarlo. La tradición pictórica china no conoce la exigencia de la semejanza, no es descriptiva y no tiende a substituirse a lo real. Al contrario, se caracteriza por su aspecto alusivo. El pintor trabaja a grandes trazos dejando blancos (yubai). Lo que el pintor chino quiere captar es la vida y sus transformaciones, ya que la realidad sobrepasa la forma medible y no puede estar circunscrita a un objeto.

De esta manera, la oposición europea entre subjetivo y objetivo es inconcebible en Asia oriental (evidentemente, haciendo abstracción de la intrusión de Occidente). China nunca ha conocido la alternativa entre mundo físico y mundo fenoménico. En vez de oponer la naturaleza como mundo físico a la cultura como construcción humana, el pensamiento chino sitúa al ser humano al centro de su concepción de la naturaleza. El *shan shui* se encuentra en la confluencia de la relación entre naturaleza y arte. Este punto de vista chino permite reconsiderar nuestra definición europea del paisaje, con mayor razón si hoy en día el dualismo moderno ha sido ampliamente invalidado y cuestionado. Discriminar el paisaje fenoménico por una parte y el entorno físico por otra, a la manera europea moderna, ya no es posible. El paisaje no puede ser reducido a la naturaleza o a la cultura porque es, al contrario, una interacción entre entorno y representación, es una relación dinámica entre un sujeto y su entorno.



Nacimiento de la primavera, Guo Xi (hacia 1020 - hacia 1080). Taipei, Museo Nacional del Palacio.

1. Roger, Alain, *Court traité du paysage*, 997, Paris, Gallimard, p. 73.

Baridon, M. (2006): *Naissance et renaissance du paysage*, Arles, Actes Sud.

Berque, A. (1995) : *Les raisons du paysage, de la Chine ancienne aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan.

Cauquelin, A. (1992): *L'invention du paysage*, Paris, Plon.

Escande, Y. (2005): *Montagnes et eaux, la culture du shan shui*, Paris, Hermann.

Roger, A. (1997): *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.

Vandier-Nicolas, N. (1982): *Esthétique et peinture de paysage en Chine (des origines aux Song)*, Paris, Klincksieck.